



DETRÁS de las palabras

(Reflexiones en torno a la tramoya de la lengua)

Francisco Segovia

EL COLEGIO DE MÉXICO

DETRÁS DE LAS PALABRAS
(REFLEXIONES EN TORNO A LA TRAMOYA DE LA LENGUA)

Francisco Segovia

DETRÁS DE LAS PALABRAS

(REFLEXIONES EN TORNO A LA TRAMOYA DE LA LENGUA)



EL COLEGIO DE MÉXICO

418.02

S4549d

Segovia, Francisco, 1958-

Detrás de las palabras : reflexiones en torno a la tramoya de la lengua / Francisco Segovia. -- 1ª ed. -- Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2017.

279 p.; 22 cm.

ISBN 978-607-628-133-8

1. Español -- Traducción e interpretación. 2. Poesía -- Traducciones al español. 3. Español -- Lexicografía. I. t.

Francisco Segovia es miembro del
Sistema Nacional de Creadores de Arte
sin cuyo apoyo este libro no habría podido ser escrito

Primera edición, 2017

D.R. © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Carretera Picacho Ajusco núm. 20

Ampliación Fuentes del Pedregal

Delegación Tlalpan

14110, Ciudad de México, México

www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-133-8

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ÍNDICE

Advertencia	9
-----------------------	---

PRIMERA PARTE

Hablar, rimar, escribir	13
Paz, Borges y la traducción	21
Traducción y cultura (El oro de los tigres)	33
El traductor ¿es creador?	45
Traducir versos.	51
Versiones de un poema del antiguo Egipto (O de cómo y por qué los poetas traducen de lenguas que no conocen)	63
Versión occidental de Moon Chung-hee	79
Más sobre un poema de Safo (Otro ejercicio de traducción al alimón).	91
Selma Ancira: Detrás de las palabras	97
Sergio Pitol: Una aparición	103
Yo, traductor.	113

SEGUNDA PARTE

¿De quién es el español? (Respuesta a una encuesta)	137
Sobre algunas políticas lingüísticas.	139
Notas sobre la lengua y el diccionario.	155

Los escritores y el diccionario

(A propósito de los diccionarios monolingües de las lenguas indígenas de Chiapas)	171
El diccionario, ese juguete	183
Ciencia, lenguaje, cultura (A través del diccionario y la enciclopedia)	191
Diccionario y cultura (Por ejemplo en el <i>Diccionario del español de México</i>)	215
Una señora cada vez más recoleta (La tercera edición del <i>Diccionario del uso del español</i>)	251
Otra manera de componer el mundo (El orden en el <i>Diccionario del español actual</i>)	257
Abecedario y alfabeto (O erre con erre... ¿cigarrro?)	265
Noticia bibliográfica	275

ADVERTENCIA

Cuando alguien busca alguna cosa, se dice que la persigue, o que va en pos de ella; también, que va *tras* ella, o que anda *detrás de* ella. Estas expresiones sirven además para expresar deseos menos vagos: “El Kiko siempre ha andado *tras* los huesitos de La Chiquis”, aunque “La Chiquis nunca ha andado *detrás de* El Kiko”. Es en este doble sentido de buscar y desear como puede decirse que un poeta, un traductor y hasta un lexicógrafo andan *detrás de las palabras*. No sólo eso. Aparte de *andar tras* ellas, *miran detrás de* ellas, como quien se asoma a ver lo que hay más allá del telón de fondo: poleas y palancas, cuerdas, engranajes y trampas: la tramoya.

Los ensayos que he reunido en este libro van detrás de las palabras en estos dos sentidos: las siguen, escudriñan su tramoya. Pero no lo hacen desde fuera. Reflexionan sobre algunos aspectos de la lengua desde el punto de vista de alguien que se dedica a ella por oficio; esto es, desde la perspectiva del traductor y la del lexicógrafo, aunque también la del poeta. No tienen la intención de exponer una teoría sino la de expresar algunas de las ideas que se le ocurren a un oficial mientras practica su oficio. Son pues testimonio de una experiencia (casi siempre individual, pero a veces colectiva). También, sin duda, muestran un carácter, con sus manías, sus tics, sus obsesiones. Esto se nota especialmente en la primera parte del libro, donde menudean los relatos en primera persona, aunque también puede adivinarse en la segunda, pues es una actitud que permea todos los ensayos. Se entiende, así, que en sus páginas no se exprese un propósito académico. En todo caso, lo que el

lector tiene en sus manos es un libro de prácticas, una explicitación de aquello que subyace en ciertas actividades cotidianas de su autor. Esto no significa que su lectura sea siempre fácil. Algunos ensayos, en especial de la segunda parte, abordan cuestiones francamente técnicas; y para hacerlo emplean la terminología del caso. No es raro. Un carpintero no podría describir su oficio sin echar mano de palabras como *garlopa*, *formón* o *escopladura*. Son gajes del oficio. Con todo, he tratado de que sean inteligibles aun para los que desconocen la terminología. Por eso incluso los textos más abstrusos tienen cierto aire de divulgación. No de divulgación de la ciencia, por supuesto, sino más bien de divulgación del oficio. Se atienen a aquello que decía T. S. Eliot que debía ser la crítica de poesía: un esclarecimiento de ciertas técnicas del oficio.

F. S.

México, enero de 2016

PRIMERA PARTE

HABLAR, RIMAR, ESCRIBIR

Hace años, mientras esperaba en un coche, escuché por el radio una grabación en la que Pablo Neruda recitaba unos cuantos poemas suyos. Fue una experiencia ¿cómo decir? tremenda (empapada de eso que Rudolf Otto llamaba *mysterium tremendum*); una experiencia aterradora, pues, solemne, ritual, increíblemente monótona. Y eso que el propio Neruda, antes de empezar, había dicho algo así como: “Ahora les voy a leer unos sonetos. Me costó mucho trabajo que estos sonetos fueran de veras sonetos, así que no los voy a leer como si fueran prosa”. La advertencia me sigue pareciendo útil (y hasta consoladora) cada vez que me enfrento a la monotonía con que suelen leer sus versos en voz alta los poetas. Pero, aparte de eso, me parece una buena descripción de lo que es la poesía “moderna”, del Renacimiento para acá: *versos escritos*; es decir, ni prosa ni lengua natural (si es que esto existe).

Por eso, supongo, no me sorprendió demasiado leer hace poco las tesis que expuso Gabriel Ferrater hace ya medio siglo en un ensayo titulado “¿Qué es la métrica?”, donde sostiene que ni la medida ni la rima de los versos tienen nada que ver con la lengua en que se dan, pues ese *artefacto* lingüístico que llamamos poema rimado o poema medido se forma sólo cuando se le imponen a la lengua natural unas estructuras que no le son propias; a saber, un ritmo y unos sonidos que se disponen de tal forma que resultan *esperables*. Sólo que, para que esa “esperabilidad” ocurra, daría lo mismo que la repetición no fuera sonora, sino gráfica por ejemplo —como dice Ferrater que ocurre en la poesía china, donde “riman” algunos trazos de los ideogramas, más que las palabras en

que los ideogramas mismos se realizan en cuanto pronunciación. Algo así ha ocurrido también en la historia literaria del francés y del inglés, cuya pobreza de rimas llevó a los poetas a complicar tanto las reglas de la rima que ésta no sólo dejó de ser sonora y se hizo para los ojos solos sino que se forjó un sistema completamente arbitrario para catalogar el género y el número de las palabras según el tipo de rima que producían. Así, por ejemplo, para el sistema de rimas en francés son femeninas todas las palabras terminadas en *e* muda, aunque no todas lo sean para la gramática tradicional francesa, como ocurre con los sustantivos *morphème* (morfema) y *poète* (poeta), masculinos para la lengua natural pero femeninos para la rima; y son plurales, para ese mismo sistema, todas las palabras terminadas en *z*, *s* o *x*, de manera que se considera plural, por ejemplo, el adjetivo *doux* (dulce), que la gramática da como singular, y por lo tanto puede rimar con el pronombre *tous*, aunque el oído proteste. En inglés, por su parte, se dice que “riman para el ojo” aquellas palabras cuyas sílabas finales se escriban igual, aunque suenen diferente, como ocurre con *cough* (toser) y *slough* (ciénaga)... Todas estas reglas son desde luego completamente arbitrarias, hechas sólo para la poesía escrita, para ser leídas en silencio, para que las palabras rimen... en silencio.

Sí, a Ferrater le hubiera gustado la advertencia de Neruda: “Me costó mucho trabajo *escribir* estos sonetos... de modo que no los voy a *leer* ahora como si no fueran”... eso, *escritura*. Digo que le habría gustado, aunque sólo fuera porque pone en evidencia la manera en que los poetas del Renacimiento se deshicieron de sonajas, tambores y vihuelas, de bardos y juglares, para ponerse francamente del lado de *los escritores*, con lo cual trajeron la ruina de la poesía.

A Ferrater le parecía absurdo uno de los ideales que han abrazado muchos poetas modernos (que él llama sin remilgo “idiotas”); a saber, el de luchar contra el artificio radical que implica todo poema y ponerse tontamente a escribir tal como hablan (para él, eso de la poesía coloquial no es más que un disfraz de la prosa, y de la mala prosa, sobra decir). Pero puede ser que la ferocidad de su ataque resultara hoy algo suave

aun ante sus propios ojos, pues lo que él pretendía era demostrar que la métrica (tan sólo la métrica) es un sistema independiente de la lengua. ¿Qué habría dicho si hubiese podido leer el libro de Emilia Ferreiro que hoy presentamos? Se hubiera entusiasmado, sin duda, entre otras cosas porque en él se atienden muchos de los problemas que tanto le interesaban (Margit Frenk, por ejemplo, discute en sus páginas la manera en que los compiladores renacentistas pusieron por escrito los poemas que recogían de la tradición oral), pero también porque rebasa los límites de la poesía y se extiende por el terreno de la lengua toda. Si —como él dice— la métrica es un sistema arbitrario que se superpone a la lengua ¿no podría ser que con la escritura pasara lo mismo, como se pregunta este volumen?

Todos los ensayos que forman parte del libro de Ferreiro sostienen que la escritura alfabética no es simplemente una manera —más o menos imperfecta— de representar los sonidos de una lengua, pues una escritura alfabética implica mucho más que un intento fallido por alcanzar ese ideal que hoy llamamos *principio fonológico* (según el cual a cada fonema debe corresponder una letra y sólo una). Y es mucho más que eso porque, en principio, la escritura alfabética es una construcción histórica más o menos autónoma con respecto a la lengua que en cada caso pretende representar. Dicho de otro modo, los autores de este libro sostienen que una escritura alfabética no es una mera lista de letras que sirven para codificar un habla (no son una simple “notación”, dice Blanche-Benveniste, una mera traducción de código a código, como sí lo es en cambio el alfabeto fonético). Si la escritura alfabética fuera una notación, si para escribir una lengua bastara con hablarla y conocer las letras de su alfabeto ¿a cuenta de qué podríamos poner entonces la existencia de las *ortografías*, cuyo papel es hacer explícitas unas reglas *de escritura* que no quedan claras por el simple hecho de hablar la lengua que se quiere escribir con un alfabeto? Claire Blanche-Benveniste y Emilia Ferreiro insisten en que ninguna escritura alfabética transcribe simplemente los sonidos de una lengua sino que tarde o temprano todas terminan reflejando fenómenos de otro tipo —gramaticales, por ejemplo. Blanche-Benveniste pone por

caso la escritura del francés, que marca a la vista ciertas cosas que para el oído resultan indistintas. Entre las oraciones “Un ami espagnol très gentil venait á la maison” (Un amigo español muy simpático venía a la casa) y “Deux amis espagnols très gentils venaient á la maison” (Dos amigos españoles muy simpáticos venían a la casa) “la diferencia entre el singular y el plural —dice— sólo es perceptible [al oído] por la diferencia entre los determinativos nominales *un* y *deux*. En el francés escrito [en cambio] se agregan cuatro marcas gráficas, en el sustantivo *amis* [escrito esta vez con ese: *amis*], en los adjetivos *espagnols* y *gentils* [ambos también con ese] y en el verbo *venaient* [ya no escrito *venait* sino *venaient*]. Las distintas grafías no representan pues diferentes pronunciaciones sino que sirven para indicar ciertos rasgos gramaticales (morfemas) que no se hacen explícitos en la lengua hablada.

Hay otras cosas que no pertenecen a la pronunciación y que la escritura sin embargo marca —por razones etimológicas, por ejemplo, como ocurre al escribir en español *hecho* (del verbo *hacer*, escrito con hache muda) y *echo* (del verbo *echar*, sin hache). ¿Significa esto entonces que aquellos fenómenos gramaticales que no se hacen explícitos al oído no forman parte del sistema gramatical de la lengua hablada? ¿Y puede ser entonces que los fenómenos *inauditos* de la lengua escrita constituyan una gramática aparte? Esa parece ser una de las implicaciones del libro de Ferreiro.

Pero hay todavía un nivel más general donde la lengua escrita se distingue de la lengua hablada, y es el sintáctico. Jim Miller y Regina Weinert muestran que en el inglés y el alemán escritos se forman oraciones con una estructura sintáctica desconocida en la lengua hablada (como no sea que uno “hable como un libro” o lea en voz alta). Pero también lo contrario: muestran que la idea de *oración* que recibimos cuando aprendemos a escribir no se corresponde con nada de lo que observamos en la lengua oral. Todo lo cual los lleva a una de las proposiciones más radicales que se dan en este libro, así sea sólo bajo la forma de una suposición:

Es interesante preguntarse —pero dada la existencia predominante del sistema escolar, todo esto sólo puede quedar en el terreno de la especulación— si los hablantes de variedades no estándar [del inglés], que no han concurrido a la escuela y que no han estado en contacto con las organizaciones nacionales de radiodifusión, considerarían que hablan la misma “lengua” que los hablantes del inglés estándar. Si se invoca el criterio de inteligibilidad mutua, puede decirse que muchos hablantes comprenden y producen el “inglés” hablado espontáneo pero no comprenden ni producen el inglés escrito formal.

Dicho de otro modo: que el inglés escrito es una lengua y el inglés hablado es otra.

Ninguno de los demás colaboradores de este libro llega a tanto, pero todos parecen concordar en una idea básica: la lengua escrita constituye un tema claro y distinto entre todos aquellos de los que se ocupa la lingüística. Desconocer la especificidad de la lengua escrita frente a la lengua hablada no sólo contribuye a perpetuar las innumerables confusiones que se dan en las “observaciones” psicolingüísticas (como muestra Ana Teberosky) o en la educación escolar (como enseña Clotilde Pontecorvo) sino que acaba por rebajar la discusión sobre el estatuto que la lingüística misma otorga tanto a los fenómenos que observa como a sus propias observaciones.

La discusión de este último punto es para mí lo más interesante del libro. Luis Fernando Lara dice, por ejemplo, que la escritura ha sido siempre un espejo que nos ha permitido reflexionar sobre la lengua, y muestra de qué modo dicha reflexión se ha ido refinando hasta producir esa *objetivación* de la lengua que hoy define a la lingüística. Él y otros colaboradores de Ferreiro muestran que, históricamente, han sido las letras las que han dado pie al concepto de fonema, y no al revés; y, del mismo modo, que ha sido la escritura (no el habla) lo que ha hecho posibles los conceptos modernos de palabra y oración. Ponen así en la palestra tres nociones fundamentales de la lingüística (fonema, palabra, oración) y concluyen que todas ellas son finalmente producto de la obje-

tivación que de la lengua hablada ha hecho la lengua escrita. Aunque las consecuencias que se extraen de esto dependen del punto de vista de cada autor, la mayoría parece favorecer la idea de que a los lingüistas no les es posible describir la lengua oral sin echar mano de nociones que sólo son observables en la lengua escrita; dicho de otro modo, que la observación de la lengua oral se ha hecho siempre sobre el espejo de la lengua escrita, pero casi siempre obviando el hecho de que el espejo impone inevitablemente sobre la imagen reflejada algunas “deformaciones”. ¿Podemos suponer entonces que el objeto no tendría esas deformaciones si no fuese reflejado? ¿Podemos compensar de algún modo esas deformaciones? Creo que la respuesta es sí, si la teoría implica que la escritura es un fenómeno sólo hasta cierto punto autónomo de la lengua, pero a fin de cuentas dependiente de ella; y no, en cambio, si la teoría supone que la escritura es completamente independiente. El libro que ha compilado Emilia Ferreiro muestra una gama de posiciones intermedias entre estos dos extremos, y de ahí el paréntesis en su título: *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, pero aun así —como acabo de decir— el conjunto tiende hacia la segunda opción, según la cual no es posible reunir en una sola imagen dos observaciones distintas, por más que éstas se hagan en el mismo espejo. Tal visión presupone que el objeto sólo se hace visible cuando aparece en el espejo; es decir, que el objeto no se nos ofrece nunca *en cuanto tal objeto* sino sólo como *imagen del objeto*. Y las cosas se complican todavía un poco más cuando vemos que esta posición sólo reconoce al espejo mismo en cuanto sobre él aparece una imagen. Así como la imagen sólo es tal cuando aparece en un espejo, así también el espejo sólo es espejo cuando refleja una imagen.

Puede uno estar o no de acuerdo con estas últimas afirmaciones, pero su mera enunciación es interesantísima, pues no sólo problematiza la relación de la lengua con la escritura sino que parece proponer una lingüística que hace suyo uno de los principios esenciales de la física moderna; a saber, aquel que establece que los fenómenos no son independientes de la observación que hacemos de ellos. Y así se plantea la cuestión de si la escritura implica para la lingüística una especie de

principio de incertidumbre: ¿son las nociones de fonema, palabra y oración como el gato de Schrödinger, que no está ni vivo ni muerto hasta que nuestra observación (nuestra escritura) lo obliga a estar o vivo o muerto? No es ésta una pregunta baladí. De la respuesta que se le dé depende el estatuto epistemológico que se concederá al objeto y a los métodos de la lingüística. Así, por ejemplo, se dará un valor distinto al concepto de “metalengua” según se crea que la lengua con que describimos una lengua es otra lengua; o la misma, sólo que en otro nivel. Si Miller y Weinert son capaces de arriesgar la idea de que el inglés escrito es otra lengua que el inglés hablado (y nosotros por nuestro lado podemos afirmar, de manera parecida, que el español de Televisa es una lengua distinta del español normal); si Miller y Weinert pueden arriesgarse a tanto, digo, ya puede uno imaginarse lo que opinarán sobre el concepto de metalengua. Pero tarde o temprano su idea acabará por entrar en conflicto con aquella otra que sostiene que la escritura es un espejo relativamente neutral, y que una objetivación de la lengua no implica convertir a la lengua objeto en una cosa de veras distinta de la lengua con que se la describe (o sea, que los muchachos de *Big Brother* finalmente sí hablaban español), según parece seguirse de las ideas de Luis Fernando Lara. Él tal vez diría que la relación de la lengua de descripción con su lengua objeto no es realmente “metalingüística” sino sólo, acaso, “escritural”; es decir, que son distintas en nivel, pero no en naturaleza. Así como algunos diccionarios marcan palabras que sólo se emplean en la lengua escrita, pero que no por eso quedan fuera del diccionario, así también podrían marcarse construcciones gramaticales que sólo aparecen en la escritura, sin que ello implique que estén construidas con otra gramática sino quizá tan sólo —como decían los antiguos gramáticos— con una gramática más depurada. Los ejemplos de lengua oral y lengua escrita aparecerían así en el mismo diccionario; es decir, en el diccionario de una misma lengua, no en el de dos.

Visto así, el problema de Gabriel Ferrater que expuse al principio no tendría nada que ver con el asunto de la escritura, pues el sistema de las rimas sería de veras arbitrario e independiente respecto de su lengua,

mientras que la escritura no lo sería; lo cual podría explicar de paso por qué las rimas para el ojo no son asunto de los diccionarios francés e inglés y por qué a los cabalistas les importan las letras de la Torá, que dicen el nombre de Dios, pero no su rima... ¿Habría rima para el verdadero nombre de Dios? Y, en caso de que la hubiera ¿sería rima para el oído?...

Pero ya estoy especulando, y no es eso lo que me corresponde. No soy lingüista, ni adivino: no puedo predecir cuáles de las tesis que presenta este libro resistirán el análisis de los verdaderos especialistas y cuáles no, pero no se necesita saber mucha cábala para prever la importancia que este libro tendrá aun para aquellos que no estén de acuerdo con él, y eso ya es mucho. Si a un lego como yo el debate que se da entre sus tapas le despierta la imaginación ¿qué no hará con los lingüistas verdaderos, o con lectores atentos y enjundiosos como Gabriel Ferrater? Creo que los oiremos hablar de este libro durante muchos años. Y no sólo a ellos.

PAZ, BORGES Y LA TRADUCCIÓN

1.

En un raro momento de reconciliación filial, la madre de Rimbaud le preguntó a su hijo cómo debía entender sus poemas, y éste le respondió: Primero, literalmente; después, en todos los sentidos. La respuesta puede leerse de al menos dos maneras: primero) suponiendo que la lectura literal es a-poética, o incluso anti-poética, pues se dice que la poesía aborrece la literalidad; y, segundo) suponiendo exactamente lo contrario; esto es, que sólo la literalidad hace justicia a la poesía, pues un poema es *literalmente* las palabras que lo constituyen y cambiar una sola de sus letras lo destruye. Estas dos posturas separan a aquellos que creen que es posible traducir poesía de aquellos que creen que es imposible. Pero yo haré de cuenta aquí que la frase de Rimbaud no se debate entre esas dos posiciones radicales sino que afirma algo intermedio. Desde este punto de vista, el consejo de Rimbaud dice que la poesía debe leerse primero en la lengua común (porque es lengua común) y sólo después de una manera especial (porque es en efecto una forma particular de esa lengua).

Creo que, en términos generales, ésta es la postura que sostiene Octavio Paz en “Literatura y literalidad” (un ensayo de *El signo y el garabato*), aunque lo haga de una manera que no puedo calificar sino de atribulada. Digo esto porque Paz emplea en ese ensayo un tono de autoridad asertiva, incluso combativa, para defender una postura más bien moderada. No es raro que Paz escribiera un ensayo intempestivo como

respuesta a algo o alguien (real o virtual) que lo exasperaba, o que lo hiciera para fustigar algún argumento tópico, algún lugar común, pero el tono atribulado en que se explaya este ensayo no parece ser sólo un reflejo de su exasperación ante los puntos más extremos de la polémica sino también —quizá sobre todo— un síntoma de las dificultades que entraña la defensa teórica de una práctica que suele validarse a sí misma en la práctica misma —y además ufanarse de ello. No son muchos en efecto los traductores que se avienen a discutir un problema que a ellos por lo común les parece “inventado”; es decir, un falso problema. Para estos traductores prácticos —o, mejor dicho, pragmáticos, incluso pragmatistas—, que se hayan hecho y se sigan haciendo traducciones de poesía muestra *en la práctica* el fracaso de los argumentos que se dan en contra de ellas... ¿Que es imposible traducir un poema? Pues aquí tiene usted éste... Si el oponente arguye entonces que la traducción recién presentada no vale nada, el pragmático responderá que tal opinión no pasa de ser justo eso, una opinión, y que por lo mismo pertenece al brumoso territorio de la crítica literaria, no a la tierra firme donde las cosas se demuestran en la realidad y con hechos...

No sé si me explico. En su ensayo, Paz se exaspera ante la intransigencia de quienes niegan la posibilidad de traducir poesía —una posición que, dice, le *repugna*— y acusa de ella a cierto “imperialismo de la lingüística”. ¿Qué significa esto? Paz creía, supongo, que la lingüística había llevado tan lejos su espíritu formal que había dejado de ver la lengua en su práctica corriente, en su uso, y se había conformado con describir sus estructuras y transformaciones como quien trata con un sistema de relaciones formales independientes de la vida de los hombres. Eso es lo que le repugna. Pero también lo exaspera la campechanería de los pragmáticos, que creen que para ganar el debate con los formalistas basta con presentar la traducción de un poema y probar de este modo que es posible traducir poesía, como si *el acto* de traducir fuese en sí mismo *un argumento*. No, señor —diría Paz—, dejar caer una manzana *muestra* que existe la fuerza de la gravedad, pero no *demuestra* la teoría de la gravitación universal. Del mismo modo, la traducción de un poema da evidencia de que

es posible traducir un poema, pero no nos dice nada sobre las condiciones de posibilidad de esa traducción. La posición de Paz acepta pues la evidencia práctica (sí, ahí está la traducción del poema), pero también la pregunta que de inmediato suscita (¿cómo ha sido posible hacerla?). Reconoce así que la traducción constituye un problema teórico del que hay que hacerse cargo. Su ensayo es, cuando menos, una introducción a ese problema. No creo que él mismo haya pretendido resolverlo de una vez por todas. Más bien lo que hace es —como los pragmáticos— mostrar cómo ocurre el proceso y —a diferencia de ellos— detenerse a meditar sobre cada paso que da y explicar de algún modo cómo y por qué ha decidido traducir un verso de cierta forma y no de otra. Esas explicaciones son una exégesis: desnudan la lectura, la interpretación que el traductor hace del texto que traduce. Y así, como dice Borges, “la traducción [...] parece destinada a ilustrar la discusión estética”.

Paz, desde luego, ilustra la discusión estética. Sus traducciones van a menudo acompañadas de notas que identifican brevemente, o discuten extensamente, la obra traducida y a su autor. Pienso, por ejemplo, en las quince páginas de *El signo y el garabato* que dedicó a esclarecer su traducción de los catorce versos del soneto en -ix de Mallarmé; o en ese hermoso librito en el que colaboró con Eliot Weinberger, *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*, dedicado a comentar las cuatro líneas de un famoso poema de Wang Wei y diecisiete de sus traducciones al inglés, francés y español (las diecinueve versiones se completan con una transliteración del poema y una traducción “literal” de los ideogramas que lo componen). En ese pequeño libro, Paz dedica ocho páginas a comentar sus dos versiones del poema (y es lástima que estos comentarios no se reproduzcan en las Notas que acompañan la edición definitiva de *Versiones y diversiones*, esa recopilación de traducciones hechas por Paz que recoge el tomo II de sus *Obras completas*). Todos estos comentarios ilustran, en efecto, la discusión estética, como corresponde hacer a un buen traductor, según Borges. O a un buen ensayista, como diría Eliot, para quien la crítica de poesía debe servir para aclarar a los más jóvenes ciertos procedimientos técnicos.

2.

La mención de Borges no es gratuita. Uno podría encontrar, para cada afirmación de Paz, una afirmación equivalente en los ensayos de Borges, aunque siempre aderezada con algo de humor y socarronería (cosas de las que Paz no hizo gala nunca). Con todo, la ironía de Borges tiene el mismo efecto que la combatividad de Paz: si no resuelve de veras el problema, nos deja al menos creer que está por encima de la discusión en que se ahogan sus contemporáneos, aunque sólo sea porque él puede verla desde más lejos y por eso mismo más entera. No, Borges no va a decidir entre los argumentos con que se desafiaron mutuamente Newman y Arnold (el literal y el fiel) en “su hermosa discusión” de 1861-62, porque entiende quizá que en esta clase de disputas ambos contrincentes se inventan dogmáticamente a su oponente —como decía Jorge Cuesta— y lo ridiculizan reduciendo al absurdo sus argumentos. Si el traductor dice *lo mismo* que su autor, entonces no lo traduce: lo repite; si no dice *lo mismo*, entonces no traduce: inventa, o crea.

En sus ensayos, lo mismo que en su prosa de ficción, Borges se dedicó a mostrar que eso que llamamos *literalidad* es un artificio de la mente, una quimera abstracta. Todo texto traducido trasluce que lo es. En “Los traductores de las 1001 Noches” (un ensayo de *Historia de la eternidad*), por ejemplo, rastrea con deleite las intromisiones, exageraciones, pudores, pifias e invenciones de los traductores ingleses, franceses y alemanes. Critica estos excesos —en el sentido más neutral de la palabra: los reseña y comenta—, pero a fin de cuentas los celebra. Sobre todo los celebra. Eso nos pone sobre aviso: para él, la peor versión de *Las mil y una noches*, la más sosa, será la que más aprecian, *por fiel*, los especialistas, los arabistas titulados. Se trata de la que hizo el traductor alemán Enno Littmann, cuya supuesta fidelidad —dice Borges— no hace sino encubrir la literalidad más abominable. Littmann hace pues lo contrario que Sir Richard Burton, quien declaraba ser “literal”, pero cuyo lenguaje no pudo nunca sustraerse al influjo de los arrabales ingleses, al de Chaucer, al de “la dura obscenidad de

John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare”, y ni siquiera al lenguaje con que habla Rabelais en la versión inglesa de Thomas Urquhart. Dice Borges sobre Littmann:

Si no hay error en la Enciclopedia Británica, su traducción es la mejor de cuantas circulan. Oigo que los arabistas están de acuerdo; nada importa que un mero literato —y ése, de la República meramente Argentina— prefiera disentir.

Mi razón es ésta: las versiones de Burton y de Mardrus, y aun la de Galland, sólo se dejan concebir *después de una literatura*. Cualesquiera sus lacras o sus méritos, estas obras características suponen un rico proceso anterior [...] En Littmann, incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad de Alemania. Es tan poco, es poquísimo. El comercio de las Noches y de Alemania debió producir algo más.

A Borges lo sobrecoge entonces un sueño kafkiano. Su ensayo termina con estas palabras:

¿Qué haría un hombre, un Kafka, que organizara y acentuara esos juegos, que los recibiera según la deformación alemana, según la *Unheimlichkeit* de Alemania?

Como se ve, a Borges le gustaban más las “infidelidades” y las traiciones, doctas o arrabaleras, que los estrictos apegos a la letra. Quizá porque entendía, como ya hemos dicho, que la literalidad no es sino una conjetura dogmática y terrible. En esto se hace eco, como Paz, de los aires de su tiempo. Ambos recogieron las ideas de Valéry y justificaron la práctica de Pound (aunque nunca sus ideas) y al cabo sostuvieron que una buena traducción proporciona a una cultura el *equivalente* de algo que ha encontrado en otra. Para absorber con provecho esta novedad, la cultura receptora debe adaptar la novedad, volverla digerible, insertarla en su propia tradición.

La postura teórica de Borges puede parecer más extrema y llegar más lejos que la de Paz, pues Borges toma aquella famosa frase en que Valéry asentaba que un poema nunca se termina sino que simplemente se abandona, y la parafrasea con algún énfasis: “El concepto de *texto definitivo* —dice— no corresponde sino a la religión o al cansancio”. Pero la idea está también en Paz, aunque éste la exprese más vacilantemente, llenando de paradojas su argumento (como, por lo demás, era su costumbre):

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero este razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y constituye un texto único.

Hay que resaltar la timidez de ese “hasta cierto punto”, que le confiere a la expresión de Paz una cautela que falta en Borges. Por eso Borges parece más cerca de la aversión moderna por la idea de *original* —un repudio teórico, de traductólogos, más que de traductores—, pero lo cierto es que tampoco Borges se resuelve a repudiar al autor y, con él, la originalidad de su obra. Entiende que ésta es una especie de superstición, sí, pero no se decide a abjurar de ella. Él mismo lo dice así:

Yo no sé si el informe: En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme [...] es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del Quijote. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia.

La lección es clara: Cervantes no era un clásico para Cervantes, lo que lo eximía de toda idolatría, textual o autoral. Si se le hubiese antojado,

habría modificado inmisericordemente el primer párrafo del Quijote (y seguramente lo hizo muchas veces antes de darlo a la imprenta, aunque no nos conste). ¿Por qué entonces no podemos hacer lo mismo nosotros? Borges aduce aquí la reiteración y la costumbre: “No hay un buen texto —dice— que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces”. Y aun añade que esto se debe a que “propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones”. Ya hemos visto cómo, a fuerza de leerlo una y otra vez, el párrafo inicial del Quijote se le ha vuelto necesario; es decir, intocable. Lo que Borges no aclara es que el dichoso primer párrafo del Quijote sólo ha podido repetirse una y otra vez sin cambio alguno porque la escritura lo ha fijado definitivamente; es decir, porque lo ha fijado la historia. Esto puede parecer contradictorio, pues las cosas que ocurren en la historia —a diferencia de las que ocurren en la ciencia— son únicas e irrepetibles. El matemático Henri Poincaré establecía así la diferencia entre los hechos históricos y los fenómenos naturales: Alejandro Magno es un hecho histórico porque no se repetirá; la caída de una manzana, en cambio, es un fenómeno natural porque se repetirá, siguiendo siempre las mismas, idénticas reglas. Trasladando esta distinción al caso del Quijote, resulta que su texto es siempre el mismo (y por lo tanto forma parte de los fenómenos), mientras que su lectura siempre cambia (y forma parte de los hechos). Eso justificaría la visión moderna, que aspira a tratar los poemas como objetos, como fenómenos. Pero también puede decirse que el texto ha ocurrido una sola vez (y es parte de los hechos) y que sus múltiples lecturas ocurren también discretamente, en instancias únicas e irrepetibles (y por eso son también parte de los hechos). Escribir, leer y traducir son hechos históricos; por eso mismo, son significativos; o, para decirlo con más exactitud, son significantes.

La historia (la historia escrita) ha convertido a la antes voluble *Ilíada* en un texto inamovible, al que ha asignado además un autor último y definitivo, pero no la ha vaciado de sentido, porque lo propio de los hechos —a diferencia de lo propio de los fenómenos— es que están llenos de sentido y son a su vez fuente de sentido. Las culturas

tradicionales, las que carecen de escritura (y, estrictamente hablando, de historia) no se hacían ni se hacen preguntas sobre la autoría o la originalidad de ningún texto, pues para ellas no hay texto, ni autor, ni originalidad. Cuando fueron compuestas, las rapsodias de la *Ilíada* no tenían autor y sus versos aceptaban sin mucho alboroto —pero también sin mucha conciencia— las mínimas variaciones que la tradición les imponía. Fue la historia quien le dio a Homero una identidad y un texto irrepetibles e inamovibles. Es la historia quien, abjurando de la vieja doctrina del eterno retorno, afirma que, si hubo un Virgilio, no habrá otro Virgilio; y es la historia quien hace posible que una cultura adopte los versos de otra, pues éstos caen en una tradición que los precede y los absorbe; es decir, que llegan a ella “después de una literatura”.

Los dilemas de Borges y de Paz son uno mismo: ¿cómo negar la fijeza de un texto sin negar al mismo tiempo la historia, el hecho histórico de su escritura? ¿Cómo afirmar la volubilidad de una obra sin rechazar la historia? Quizá Paz se atrevería a cambiar su frase y decir que nos enfrentamos aquí a un “imperialismo de la historia”, y que es éste quien lleva a los traductores modernos a dar tan largas y prolijas explicaciones sobre las obras que traducen y que —dicen ellos mismos— *recrean*.

3.

Si traducir es recrear, entonces Homero y Virgilio regresan en cada traducción; entonces la historia vuelve sobre sus pasos. Paz dice: “la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética”. Notemos la diferencia: el traductor avanza en sentido contrario al del creador, pero no por el mismo, exacto camino sino por uno *paralelo*. Quiere llegar al punto de origen del poema y —como dice Paz, repitiendo a Valéry— “producir con medios diferentes efectos análogos”. Pero el traductor sabe qué efectos habrá de producir al final de su camino, cosa que ignoraba el autor. Dicho de otro modo, el autor dice algo

aún no dicho, mientras que el traductor dice algo ya dicho. Borges no tiene una opinión distinta, pero es un poco más partidario de las “inven- ciones” del traductor y aprecia en especial las ambigüedades de lo ya dicho. Por eso dice que

El estado presente [de las obras de Homero] es parecido al de una compli- cada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen.

Este argumento se encuentra en la médula de “Pierre Menard, autor del Quijote”, esa fábula en la que Borges muestra que, escrito hoy, el mis- mo Quijote que escribió Cervantes diría algo muy distinto. Se ha dicho, y con razón, que el tema de este cuento es la lectura. Podría añadirse que es, más generalmente, la interpretación. Al leer el Quijote, cada lector lo interpreta a su manera; resuelve las incógnitas de la ecuación según su momento, su psicología, su idiosincrasia. Pero hay que tomar con algún cuidado este símil de la ecuación, pues corre el riesgo de hacernos caer en la trampa en que caen muchos teóricos modernos; a saber, la de tomar por objeto fenoménico (es decir, como fenómeno) algo que involucra una dimensión del todo ausente en los fenómenos naturales: la significación. Los términos de la ecuación borgiana bien pueden ser incógnitas, pero no están vacíos. Con esto quiero decir que las “relacio- nes precisas” que registra la ecuación no se refieren a la mera gramática ni se satisfacen con palabras a las que les baste con cumplir una deter- minada función gramatical. No, esas palabras son incógnitas, pero signi- fican algo. El enigma es el significado que cada quien entiende en ellas. Dicho de otro modo, la incógnita no es la gramática de la ecuación, su forma, sino el significado, siempre más o menos diferente, que cada lector actualiza al leer. Como el gato de Schrödinger, el texto está vivo y muerto al mismo tiempo, hasta que alguien lo lee, hasta que alguien lo interpreta.

Pero no falta quien vea en las incógnitas de la ecuación una mera forma vacía —quiero decir, una forma sin sentido— y se figure que la

ecuación, vacía como está, no sólo puede decir cualquier cosa sino que, finalmente, no dice nada. Por eso puede ser tan rica para el traductor, que podría usarla para decir cosas a su antojo. ¡Ah, qué libertades no podría tomarse un traductor que no tuviese que ocuparse de saber nada sobre el texto que traduce! ¡Qué dichoso sería quien tradujera textos no imbuidos de su propia historia! O, dicho de otro modo: ¡Dichoso quien pudiera ser autor del texto que traduce, libre de lo ya dicho y libre, finalmente, de la historia! Es éste un sueño recurrente, en el que una cultura ya no sólo se apropia de algo ajeno sino que lo inventa; un sueño en el que el traductor confisca la autoría del escritor original y se adueña de ella. Se entiende así que, comentando la conmoción que creó la aparición de las *Rubayat* de Omar Jayám en Inglaterra, traducidas por Fitzgerald, Borges diga (en “El enigma de Edward Fitzgerald”, un ensayo de *Otras inquisiciones*) que “Swinburne escribe que Fitzgerald ‘ha dado a Omar Khayyán un sitio perpetuo entre los mayores poetas de Inglaterra’”. Esta manera de ver las cosas caló hondo. Unos años después, Eliot diría que Pound *inventó* la poesía china en inglés. No es extraño, entonces, que el ensayo de Borges termine con estas palabras:

Toda colaboración es misteriosa. Ésta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta”.

¡Y fueran un solo poeta! Paz nunca llegó tan lejos. Pero, si no se permitió tal hipérbole, fue porque tampoco entreveró en sus escritos las ficciones que los ensayos de Borges se permitían muy a menudo. Es decir, Paz no puso a sus lectores en el trance de aceptar una idea que aceptaba Omar Jayám y que Borges repite; a saber, la de que las almas transmigran y pueden completar en otro tiempo lo que dejaron inconcluso en el suyo. Pero eso es una conjetura, como casi todo en Borges; una idea deliciosa, una proposición ficticia que nos permite pensar —acaso sólo imaginar— la naturaleza del sentido, del lenguaje y de los hombres.

La actitud que hoy autoriza a algunos traductores —y a la mayoría de los traductólogos— a desautorizar todo texto original, y a “desoriginalizar” a todo autor, supone esta reencarnación, pero ya no la considera conjetura ni ficción sino dogma. Supone así la negación de la historia. Si Fitzgerald es literalmente Jayám, entonces no hay historia. A Paz —que caracterizaba la poesía de su generación diciendo que ella, a diferencia de las anteriores, se hacía cargo de la historia—; a Paz, digo, el dogma que pregona el fin de la historia seguramente le repugnaría.

4.

La extinción del autor y la obra original es el equivalente traductológico de dos proclamas antihumanistas típicamente “vigesimalónicas” (mejor dicho, vigesimalónicas... pero ustedes me entienden): la de Foucault, que anunciaba la muerte del hombre, y la de Fukuyama, que decretaba el fin de la historia. Si el hombre ya no es el autor de la historia ¡con cuánta más razón habrá dejado de ser el autor de sus textos! Si el individuo no es ya más que un átomo en la masa ciega de los consumidores, y si los productos que consume ya no muestran la huella del artesano, la huella de su hechura, sino sólo el acabado aséptico, homogéneo y anónimo de la industria —que quiere borrar todo rastro del trabajo, del hacedor, del obrero—, ¡cómo no van a ser sus textos obra también anónima y neutral, más o menos mecánica y más o menos gratuita! La voz de los hombres calla. O, mejor dicho, calla la voz de cada hombre que reclama para sí un tiempo y un lugar desde donde hablar. La poesía —que Machado alguna vez definió como “voz en situación” — no habita ya un lugar concreto ni un tiempo definido. La humanidad ha perdido la voz que la distinguía y de la que alguna vez se sintió tan orgullosa que con ella desafió a los dioses, pues le bastaban sus palabras como fuente de sentido. Quien habla ahora es el Cosmos, la Fatalidad, el Universo... cualquier cosa que no sea un individuo, una voluntad, un espíritu, un alma; cualquier cosa, en fin, que diga *cosas*, no palabras; cualquier cosa que no acepte entregarse

al sentido y a la interpretación... Dicho de otro modo, las obras de los hombres ya no dicen: son. Quien habla es, de nueva cuenta, la Necesidad... O su avatar moderno: la literalidad... ¡Ah, si llegara, tras el hombre, al fin, el Superhombre!...

Pero no, no hace falta recurrir a Zaratustra para ver la luz al final del túnel. Nos basta con el modesto Borges, que mostró tantas veces que la literalidad es imposible; y nos basta Paz, que no sólo nos mostró de bulto que traducir poesía era posible sino que además intentó decir por qué... Nos basta, en suma, que siga vivo el misterio, quizá el misterio más grande de todos: que sea posible traducir un poema...

TRADUCCIÓN Y CULTURA

(EL ORO DE LOS TIGRES)

Hace tiempo, un político norteamericano presumía la grandeza de su país haciéndole creer a su público que había en ello una especie de “destino manifiesto” de antes de Cristo. La frase con que remataba su argumento decía más o menos así: “Si los Estados Unidos no estuviesen llamados a ser el país más poderoso del mundo, entonces Dios no habría escrito la Biblia... en inglés”. Es una frase no sólo absurda sino francamente estúpida, pero no me voy a ocupar aquí de cómo en ella se ilustra que el matrimonio de la ignorancia con la barbarie puede prohi- jar sin duda un gran poder, pero nunca una grandeza verdadera. La fra- se me servirá, en cambio, para mostrar una cosa muy diferente, casi la contraria, pues no sólo atañe a la cultura en general sino, particularmen- te, al contacto y a los préstamos de las culturas entre sí. Y es que la fra- se pone de manifiesto que una obra traducida puede calar tan hondo en la cultura que la recibe que ésta deja de sentirla como algo importa- do. Es lo que ocurre en este caso: los ingleses y los norteamericanos no sienten que la Biblia del Rey Jacobo sea una traducción. La leen como si hubiese sido escrita por uno de los suyos —como leen a Shakespeare, a John Donne, a Chesterton o a Agatha Christie—, y no sólo la conside- ran una parte importantísima de su canon sino que se dejan influir por ella impune, inconscientemente. Algo parecido, e incluso más profundo, ocurrió con la Biblia que tradujo Lutero, pues ésta es *la obra* que deter- minó la forma del alemán moderno. Los alemanes de hoy deben buena parte de su lengua a esa traducción. No es extraño, entonces, que haya

quien diga que es ésta —no el cisma protestante— la obra más importante de Martín Lutero.

Una de las fases principales en la formación del español coincidió también con un auge de la traducción. Me refiero a la fase en que funcionó el famoso *escritorio real*, o Escuela de Traductores de Toledo, fundado por el rey Alfonso X, no por nada apodado “el Sabio”. Los de su reinado fueron grandes años para el castellano, que entonces se estrenó como lengua culta, literaria y científica. Pero lo más sorprendente es que el buen rey don Alfonso no era hablante nativo de la lengua que impulsaba sino del galaicoportugués, en el que escribió sus famosas *Cantigas*. La aviada que don Alfonso dio al castellano duraría al menos trescientos años, y se extendería hasta el Siglo de Oro, cuando los poetas traducían a otros poetas con una libertad que hoy nos parece no sólo inusitada sino incluso algo fraudulenta, pues a menudo nuestros poetas firmaban con su nombre los poemas que traducían, sin mencionar siquiera al autor original. Esto indica, seguramente, que para ellos la traducción era, más que un traslado, una imitación. Éste es el momento en que aparece la única traducción bíblica que goza en español de un prestigio parecido al que tienen las biblias inglesa y alemana, aunque se trate sólo de un fragmento relativamente minúsculo. Me refiero al *Cantar de los cantares* en las dos versiones que hizo de él fray Luis de León... Y el resto es silencio... Bueno, no. No del todo. Pero la decadencia del Imperio Español va sin duda aparejada con una decadencia en su poder de traducción. Y habría que esperar dos siglos, al advenimiento del modernismo, para verlo tomar un segundo aire, esta vez impulsado por el vigor de los latinoamericanos, recién emancipados de la corona española.

Como se ve por lo que llevo dicho, todas las cimas culturales coinciden con grandes momentos de la traducción, en especial cuando la cultura de llegada absorbe y hace suyo lo que le llega de otras lenguas. Sé que entre los nacionalistas existe siempre el temor a desvirtuar los valores típicos de su cultura “contaminándolos” con valores extraños o extranjeros, pero no debemos olvidar que a veces es justamente la adopción de un rasgo extranjero lo que termina por tipificar a una cultura o

a una nación. ¿Qué sería de Italia, por ejemplo, sin el espagueti chino, o de Suiza sin el chocolate mexicano? ¿Qué sería del Japón sin el budismo indio y de España sin la música gitana? A los nacionalistas mexicanos —o, más brutalmente, a los “patriotereros”— habría que recordarles que don Miguel Hidalgo, “el padre de la patria”, tradujo cuando menos la *Atalía* de Racine y el *Tartufo* de Molière, y que hacía representar esas obras en su propia casa, lo que para algunos historiadores deja abierta la posibilidad de que él mismo actuara en el papel de Tartufo, con quien entre burlas y veras seguramente se identificaba.

He dicho ya que los siglos de oro son siglos de traductores. A decir verdad, adapto esta frase de un viejo adagio que dice que “todos los siglos de oro son siglos de poetas”. Es cierto que lo han sido, hasta ahora al menos, aunque el éxito comercial de los novelistas les haya ido regateando el brillo cada vez más. Esto se debe, quizás, a que la poesía suele ser más difícil de leer que los relatos. A esta ventaja de la prosa hay que añadir su correspondiente facilidad de traducción, de suerte que la poesía local no sólo cede terreno ante la narrativa local sino incluso ante la extranjera. No es ésta una verdad absoluta, desde luego, pues nos basta con llamar al escenario a las canciones populares (de las rancheras y el son jarocho al rock y el hip-hop) para ver cómo la poesía recupera su primacía. Con todo, es cierto que los versos pasan de una lengua a otra con mucha más dificultad que las novelas. Y peor aún si van acompañados de música, pues entonces es común que se cuelen intactos, sin mediar traducción alguna. Nadie canta “La cucaracha” en inglés, como nadie canta “Let it be” en español — y, cuando lo hace, no deja de parecernos impostado, incluso ridículo. No digo, claro, que sea imposible traducir bien una canción o un poema que se ciñe a alguna forma tradicional —y lo prueban las traducciones en verso-verso que contiene esta entrega de *El oro de los tigres*, como la de Cavafis hecha por José Emilio Pacheco, o la de John Donne hecha por José Luis Rivas—; lo que digo es que esta clase de traducción es quizá la más difícil que un traductor puede

emprender, porque no sólo tiene que cuadrar los acentos de una forma en otra sino, sobre todo, porque la forma misma tiene que estar llena de poesía; es decir, llena de esa versión extremada de la lengua donde las palabras desnudan su rasgo más esencial: la ambigüedad —o, dicho en términos más positivos, la polisemia.

Minerva Margarita Villarreal alega algo parecido en su prólogo a *Una noche*, el libro de Cavafis traducido por Pacheco. En los contundentes poemas de este libro —dice Villarreal— se consolida “la difícil contraparte de la ambigüedad de sentido”. La expresión es exacta. Villarreal no dice que Pacheco despeje las ambigüedades; dice que las consolida. Esto es justamente lo contrario de lo que suelen hacer las traducciones, especialmente las de poesía, donde lo normal es que el traductor se vea obligado a elegir entre los significados de una palabra y así termine achataando las resonancias del original. Por el contrario —dice Villarreal—, Pacheco nos permite leer a Cavafis como si los suyos “fueran poemas escritos en español”. Su versión nos deja oír la nota justa, pero también sus armónicos. Por eso —concluye Villarreal— su traducción es “una conquista de José Emilio Pacheco para la lengua española”.

La tarea del traductor es difícil, y se vuelve más y más difícil a medida que las lenguas de las que traducimos se alejan del español o disminuye su influencia sobre él, cosa que se agrava cuando se trata de poesía. Conocemos relativamente bien, por ejemplo, a los novelistas del llamado Siglo de Oro ruso —el de Gógol, Pushkin, Tolstoi y Dostoievski—, pero tenemos un gran hueco en lo que respecta a los poetas que fueron sus contemporáneos y de cuyo lenguaje sin duda se alimentaron los prosistas. Si acaso, hemos oído mencionar los nombres de Nekrásov, Tiútchev, Fet, Bunin y Andréiev, pero su obra sigue siendo desconocida en español. Es un agujero que debemos remendar.

A remendar agujeros como éste se ha dedicado *El oro de los tigres*, que ahora llega a su tercera entrega. Pero no lo ha hecho sólo a la manera de quien se conforma con parchar los hoyos evidentes sino que ha

incursionado hasta en los zurcidos invisibles. Con esto quiero decir que así, sin demasiados aspavientos, ha restañado a ojos vistas algunos defectos de nuestro tejido cultural, pero que además ha agregado tela a la tela. Buen ejemplo de esto son las dos “antologías de antologías” que ha hecho José Javier Villarreal para la colección: la de Lêdo Ivo (que lleva justamente ese título: *Una antología de una antología personal*), pero sobre todo la de Czeslaw Milosz, *Un libro de cosas luminosas*, hecha en colaboración con Martha Fabela. Los editores-traductores toman la famosa “antología de poesía internacional” publicada por Milosz en inglés y seleccionan unos cuantos poemas, que vierten al castellano. No acuden a la lengua original de cada poema sino que se atienen a la versión que publicó Milosz en inglés, de lo cual resulta que en muchas ocasiones lo que leemos es la traducción de una traducción. Muchos traductores —y, peor, muchos traductólogos— consideran esto un pecado impagable, pero es un hecho que los poetas no se cuidan mucho de ello. Si lo hicieran, no tendríamos ni el Cavafis de Pacheco, ni el Basho de Paz, ni el Vidyapati de Zaid, ni la extraordinaria *Ilíada* de Alfonso Reyes. Tampoco ese librito que, firmado por Ezra Pound, le mostró al mundo moderno la hondura de la antigua poesía china: *Cathay*.

Gracias a Ricardo Silva-Santisteban podemos leer este libro en español (Tusquets, Barcelona, 1972) y hallar en él, por ejemplo, la versión castellana de un poema titulado “Lamento del guardia de la frontera”. Este poema tiene una historia larga e ilustrativa. Lo escribió Li Po en chino, de donde fue traducido al japonés; Fenollosa lo trasladó más o menos literalmente del japonés al inglés, lo que sirvió de base para la versión de Ezra Pound, que es en la que se basa Silva-Santisteban para entregárnoslo en español. Traducciones de traducciones de traducciones. Pero hay otra cosa extraña, que atañe a la apropiación que hace una cultura de un texto ajeno: en esa suerte de antología que es el libro de Pound, el “Lamento del guardia de la frontera” no aparece firmado por el chino Li Po sino por el japonés Rihaku. Rihaku es el nombre que dieron los japoneses a Li Po para asimilarlo como enteramente suyo y dejar de sentir como ajena la influencia que ejercía sobre su propia poesía.

¿Es esto una blasfemia? No lo creo. Quizás el mismo Li Po hubiera comprendido y aceptado el sentido de esta apropiación, pues los traslados no le eran ajenos, ni en su sentido figurado ni, menos aún, en el literal: además de incansable viajero, Li Po fue durante un breve tiempo traductor oficial del emperador Xuanzong, pues al parecer conocía una lengua muy alejada del chino.

La transformación de Li Po en Rihaku parece un caso extremo, pero tal vez no lo sea tanto. En nuestra propia tradición podríamos decir que el santo nombre de Petrarca se multiplicó en los de Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Quevedo, Lope de Vega y un largo, larguísimo etcétera. Todos estos autores lo tradujeron, adueñándose a menudo de sus poemas, como ya he dicho y se muestra a las claras en un hermoso libro de Antonio Alatorre, *Flores de sonetos* (El Colegio de México-Aldus, 2001). A decir verdad, las versiones españolas de Petrarca no suelen ser traducciones en ese sentido literal y algo estrecho que le damos hoy al término sino una mezcla de traducción, paráfrasis e imitación, de tal suerte que, al pasar de una a otra lengua, los poemas quedan a veces muy cambiados. Pedro Padilla, por ejemplo, no vacila al enmendarle la plana a Petrarca y reescribir por completo el último terceto de ese soneto cuyo primer verso él mismo traduce como “Bendita sea la hora y el momento”. Estas alteraciones y modificaciones, que el arte moderno llama pomposamente “intervenciones”, no tienen nada de moderno, como se ve. Sin embargo, vale decir que los traductores del Siglo de Oro no lidiaban con el mismo problema que los traductores modernos, por una sencilla razón: ellos no se toparon de frente con ese fetiche que se labraron a pulso los modernos: la originalidad (hermano gemelo de ese otro fetiche: la literalidad).

José Javier Villarreal y Martha Fabela no llegan tan lejos como los traductores del Siglo de Oro español, que se apropiaban de Petrarca sin mencionar su nombre, y ni siquiera llegan tan lejos como Pound en su *Cathay*, pues ellos no se atribuyen la autoría del libro que trasladan (aunque podría alegarse que no sería del todo espurio que lo hicieran). A cambio de ello, se atreven a traducir como “de oídas”; y, sobre todo, a meter la

mano en la antología de Milosz, a la que le añaden varios poemas escritos originalmente en español (uno por sección). Esto implica que a Villarreal y Fabela les parece pobre la representación hispánica en la antología de Milosz, así que le enmiendan el defecto por cuenta propia. Yo creo que Milosz no les habría tomado a mal la “intervención”. La habría tolerado, objetando tal vez algún poema y sustituyéndolo por otro, pero comprendiendo la intención que subyace en la apropiación de los mexicanos. En cualquier caso, Villarreal y Fabela no se han propuesto traducir sólo las palabras de los poemas sino la intención misma de la antología. Es esta intención lo que interpretan y realizan de nuevo en un libro que, por eso, es y no es el mismo que el original. En la medida en que es un libro nuevo, lo es originalmente en castellano. Pero ¿no es esto lo que ocurre también con los libros traducidos sin la dichosa “intervención”? Sin duda, y por eso no he dicho que las “antologías de antologías” de Villarreal sean únicas entre los libros de *El oro de los tigres* sino que muestran con particular claridad la intención que guía la colección: tomar una obra escrita en una lengua ajena y convertirla en una obra nuestra, en una obra que pertenezca a nuestra cultura, aunque sea de esa extraña manera en que lo ajeno se vuelve propio sin perder su ajenidad, su extrañeza.

Esta actitud es distinta de la que tenían los poetas del Siglo de Oro español. Lo es al menos en el sentido en que evita la imitación poética, pues los traductores modernos no quieren asimilar lo ajeno hasta el punto de borrar por completo su extrañeza sino que prefieren conservar al menos un rastro de su diferencia, de su otredad. Porque tal vez sea cierto que, al apropiarse de los poemas de Petrarca, los poetas españoles abolían su nombre y, ante sus lectores, parecía que ahí no había otra cosa que poesía española, y no italiana. Los modernos, obsesionados como estamos por la otredad, no podemos permitirnos obliterar al otro de esa manera, y nos sentimos siempre en la obligación de pagar nuestra deuda con él. Pero tampoco debemos convertir su otredad en un tabú, en algo intocable, como hacen quienes pregonan que la poesía es *esencialmente* intraducible. Si lo fuera, tendría que serlo también cualquier mensaje dicho en cualquier lengua, pues, *esencialmente*, una lengua

no puede distinguirse de la poesía que se escribe en ella. Sacralizar al otro es volverlo intocable, ajeno a la convivencia y al orden de lo humano, como nos ha mostrado Giorgio Agamben en su *Homo Sacer* (trad. de Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, Valencia, 1998) y nos ha recordado recientemente Javier Sicilia. Convertir al otro en fetiche es el primer paso en el camino que lleva del repudio y el ostracismo a la discriminación y el genocidio; es negarle la naturaleza humana.

La naturaleza humana suele definirse trayendo a colación aquello que la humanidad no comparte con los demás seres del mundo. Entre las cosas que aparecen en esta lista no falta nunca el lenguaje. Y uno de los rasgos que definen a todo lenguaje es que debe ser traducible a otro lenguaje. Es una condición *sine qua non*. Así como una lengua estrictamente personal no es en verdad una lengua —como mostraron en su momento las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein—, así tampoco serían de veras lenguas una lengua intraducible y una lengua única. Las consecuencias de esta premisa son graves, pues suponen que para que una lengua exista debe existir al menos otra lengua. Por eso no puede decirse que lo que se hablaba antes de Babel y antes de La Caída fueran de veras lenguas.

Una prefiguración de esta noción podría ayudarnos a explicar ese extraño pasaje de la Biblia que nos pinta la expulsión del Paraíso como una súbita entrada al mundo de los hombres, que en ese momento aparecen como *otros* hombres. Y es que, en efecto, al salir del Edén, Adán y Eva, los padres de la humanidad, se encontraron de pronto, inexplicablemente, frente a otros hombres, de los que evidentemente no podían ser padres. Es un salto dramático e inesperado. Pero la Biblia no da ninguna explicación sobre la súbita aparición de estos otros hombres, creados al margen del Edén. Sin embargo, no es difícil suponer que en la literatura más antigua existiera ya la intuición de ese principio que nosotros hemos expresado aquí diciendo que la existencia de una lengua supone la existencia de al menos otra. Con todo ¿no podría haberse resaltado la diversidad de las lenguas comparando el lenguaje humano con el divino?

Está claro, desde luego, que la lengua de los hombres es *otra* con respecto a la lengua de los dioses, pero queda siempre la duda de que la de los dioses sea en verdad una lengua. Cuando los dioses creadores, Ptah o Jehová, dicen *luz*, la luz se hace; es decir, aparece en el mundo como un hecho. Esto es la pura literalidad, pronunciada por alguien que no tiene delante a un interlocutor, que no tiene delante a otro, distinto de él. ¿Puede esto ser *habla* en el sentido común del término? No. Los dioses primigenios no hablan. O al menos no hablan como hablamos nosotros. Sus palabras no salen de ellos en busca de la comprensión de otro, pues no hay nadie ahí que los escuche. Si los dioses originarios hablan, hablan solos y, al hablar, crean cosas... Cuando nosotros decimos *luz*, en cambio, no es la luz misma lo que aparece sino su significado, y éste sólo se realiza en plenitud en la comprensión de otro. Eso es hablar; al menos, hablar al modo en que hablamos los hombres...

Las cosas que dicen los dioses son, pero no significan; las que decimos los hombres, en cambio, no son, pero significan. El lenguaje, que nos distingue de los otros seres del mundo, también nos distingue de los dioses. Los hombres hablamos entre nosotros (somos seres gregarios, sociales), pero las palabras que intercambiamos no están sujetas sólo a la estructura profunda de nuestra lengua sino que se transforman con el uso y con el tiempo (somos, además de sociales, históricos). Quizá por eso puede decirse que la Creación mediante el Verbo redime la soledad del dios creador allegándole una comunidad de oyentes, un pueblo de interlocutores. Dicho en palabras de Alfonso Reyes, “La vinculación en la palabra salva al espíritu puro de su esterilidad esencial” (*La Antigua Retórica*, México, FCE). Sí, los hombres hablamos entre nosotros, pero nuestro lenguaje no tendría un verdadero sustento si no habláramos además con dios y con la naturaleza, si no lográramos meter a *lo otro* en nuestro universo de sentido.

A los hombres nos gusta presumir aquello que nos hace distintos de todo lo demás, de manera que caracterizamos lo humano según alguno de

los rasgos que no compartimos con nadie. Si consideramos que uno de estos rasgos es el trabajo, entonces llamamos a nuestro género *Homo Faber*; si es el juego lo que nos diferencia, nos llamamos *Homo Ludens*; si el conocimiento, *Homo Sapiens*... Pero nos hemos olvidado de darnos un nombre por el lenguaje (*Homo Fablans*) o, precisando aún más, por la traducción (*Homo Versans*). Después de todo, el mundo humano no está hecho sólo de realidades concretas sino, sobre todo, de significados, de sentido. Los hechos del mundo nos parecerían mecánicos y desprovistos de importancia si fueran literalmente *in-significantes*, si no nos dijeran nada, si estuvieran despojados de sentido. Por eso suele decirse que la parte medular de la tarea del poeta consiste en tratar de traducir el ser del mundo a su significar. Esta traducción involucra al significar en toda la extensión del término y no sólo en su parte designativa... Al decir esto quiero deshacerme en parte del lugar común que identifica al poeta con Adán, con el que da nombre a las cosas, con el que las designa. El poeta hace mucho más que eso: invoca las cosas; es decir, las llama aquí, al mundo de la significación, donde él mismo las recibe en su condición de cosas re-presentadas. Las palabras del poeta no sólo hacen aparecer las cosas en su designación, en su valor objetivo —al modo en que las traería una fotografía, digamos, si la fotografía no fuese también a su manera una representación. No, no las traen sólo en cuanto referentes de las cosas y a un mundo de cosas sino que las traen al mundo entero del sentido, donde las cosas están impregnadas de valor, de historia, de deseo. Las traen a *este mundo*, donde al escuchar la palabra *árbol* atendemos no sólo a su realidad sensible y a su clasificación taxonómica sino a *todo* lo que un árbol *significa*: al meneo de sus hojas en el viento, a su sombra bondadosa y refrescante, a las raíces que hurgan el temible mundo subterráneo, a las “manos / del árbol en el aire”, como dice Franc Ducros traducido por Gabriel Magaña... El poeta apela a ese significado que implica una valoración del árbol en términos culturales, históricos, afectivos, etcétera.

Sobra decir que la traducción del ser al significar es, como toda traducción, siempre inexacta, siempre aproximada. Y que sería absurdo desear que no lo fuera, como lo deseaba sin duda Nemrod, el rey de

Babel, el último que gobernó una humanidad que hablaba una sola lengua —o, según argumentamos antes, que no hablaba en absoluto. Visto así, Nemrod es a la comunidad de los hombres lo que Adán es a cada uno de ellos. Ambos representan La Caída de la humanidad como resultado de su soberbia y ambos encarnan una idea del lenguaje en cuanto distintivo de los hombres. La expulsión del Paraíso y la confusión de las lenguas son dos formas de la misma penitencia. El pecado original nos ha hecho miserables porque nos ha hecho hombres, pero también nos ha dado el lenguaje. Adán y Eva cubren su desnudez, no con hojas de parra: con palabras. Su lengua no es ya la lengua de Dios, que no dice cosas sino que las hace; y no es ya ni siquiera la lengua paradisiaca con que Adán designó las cosas como quien les pega una etiqueta. Pagamos el pecado original con la multiplicación de los hombres y la multiplicación de las lenguas —con el erotismo y los poemas—, pero sobre todo con la imprecisión de las palabras, con la metáfora y las otras figuras del lenguaje. Pagamos nuestra soberbia con el sentido. Somos hombres porque expiamos el ser con el sentido, porque tendemos un puente entre ellos, porque remendamos los agujeros que los separan. La poesía es uno de esos remiendos. La traducción es otro. ¿O el mismo?

Platón decía que entre Dios y los hombres hay un abismo, y que “sólo el amor llena el hueco”. Sí, el amor lo llena. Y lo llena... de palabras. De palabras que se dicen una y otra vez porque siempre, al quedar dichas, parecen haber perdido su energía, haberse cosificado y anquilosado, y entonces sentimos la necesidad de revivirlas, de sacudirles el polvo y devolverles su brillo original. Las repetimos como quien renueva un voto, un juramento, una declaración de amor. Porque todas estas cosas deben repetirse, reiterarse, renovarse. Y lo mismo ocurre con las traducciones. Porque entre los hombres nunca nada queda completamente dicho, nada queda nunca dicho de una vez por todas...

Pero me estoy yendo por las ramas. Lo que quería decir es mucho más sencillo que todo lo anterior. Simplemente quería decir que El oro de los

tigres “llena el hueco”. Además, quería decir que, así como las declaraciones de amor deben reiterarse, así también el hueco debe llenarse una y otra vez, debe estarse llenando siempre, y que nosotros quisiéramos que El oro de los tigres nos repitiera la dosis año con año, para repetirle año con año nuestro agradecimiento. Porque, ni modo, todos sabemos que este asunto de “remendar agujeros” y “llenar el hueco” no termina nunca, porque el hueco —como el amor— no tiene llenaderas...

EL TRADUCTOR ¿ES CREADOR?

1.

De Roland Barthes a George Steiner, los teóricos han insistido en que, si el lector crea el texto al leerlo ¡cuánto más lo hará el traductor! Creo que esto es una exageración, derivada probablemente de concebir a la creación y a la traducción, e incluso a la lectura, como interpretaciones todas del mismo rango. Todas estas actividades implican sin duda algún grado de interpretación, pero también lo implica el acto simple de responder a un “Buenos días” con otro “Buenos días”. Y yo, la verdad, no creo que haya mucha creación que buscar ahí. Si fuera cierto que no hay diferencias entre los distintos grados de interpretación —según se implica en la idea de que una traducción es tan obra de creación como un poema original—, entonces quien respondiera a un simple saludo ¡estaría haciendo lo mismo que Shakespeare cuando escribía sus sonetos! A nadie le parecerá mal ponerse a ese nivel, claro, pero ¿qué dirá si le hacemos ver que, además, todos los lunes, a lo largo de toda la primaria, y aunque fuera sólo por diez minutos ¡él era el autor del Himno Nacional!?... “Y retiemble en sus centros la tierra”... Si uno es Shakespeare nomás porque al leerlo lo interpreta, entonces también es George Bush nomás porque al oírlo hablar también lo interpreta.

Creo que George Steiner exagera cuando sostiene este argumento. Uno entiende que pueda decir, tácticamente, que toda traducción es una

interpretación, y que para mostrar los distintos modos de esta última se cambie de lengua y, abandonando el inglés, recurra al francés (que coincide con el español en cuanto a los significados de la palabra *interpretar*). La estratagema le sirve, en realidad, para mezclar dos acepciones distintas de *interpretar*: la que significa ‘realizar, poner en acto’ (como cuando se dice, en francés y español, que un violinista *interpreta* una partitura) y la que significa ‘traducir el sentido’ (como cuando se dice que un crítico *interpreta* un texto). Para él, pues, una traducción de código a código no se distingue de una traducción de sentido a sentido. Para simplificar el fondo de este asunto, digamos que la primera echa mano de la literalidad y traduce siempre *chair* por *silla* —como hacen los diccionarios bilingües—, sin referirse al contexto en que la palabra es usada; la segunda, en cambio, trabaja de manera menos mecánica y sólo asigna a la palabra un significado después de situarla en su contexto. Si las dos cosas fueran iguales —como supone Steiner—, las computadoras harían traducciones impecables, pues les bastaría con echar mano de un diccionario bilingüe para “interpretar” en una lengua los mensajes de otra (Francisco Hinojosa se burla de esta clase de traducción automática en un cuento muy divertido titulado “Tostador traducido”).

De confusiones así está hecha la ideología moderna. Sólo diciendo que “todo es traducción” —pero dándole a la palabra *traducción* el sentido pleno de ‘interpretación’, no el de simple ‘ejecución’—, sólo así puede afirmarse que un traductor es tan creador como el autor al que traduce, que el curador es tan artista como el pintor, que el *disk jokey* es tan músico como los que compusieron los discos que él mezcla, etcétera.

2.

Cuando un traductor denuncia la tiranía del original, no hace sino quejarse vanamente de las desdichas de su oficio. Pero si además socava chabonamente la autoridad del original —¿para qué recordar que *la autoridad* es lo propio del *autor*?— entonces no sólo banaliza la creatividad del autor

original sino su propio oficio de intérprete, que equipara al de un respondedor de saludos profesional. Se olvida así de que él es en efecto un intérprete, pero en uno de los sentidos más fuertes del término: es un traductor.

3.

Otro abuso a la moda del día consiste en burlarse de La Verdad, encarnada en el texto original de los creadores. La ironía y el buen humor con que suele abordarse este tema enmascaran por lo general una visión esquemática y sobajada de lo que solemos entender por creación y por verdad, pero a fin de cuentas muestra una actitud a mi modo de ver nada inocente. No la discutiré en detalle. Me bastará decir que, por más que sea verdad que un traductor no tiene por qué creer que el autor al que traduce es dueño de una verdad ideal, platónica, inspirada, debe al menos reconocer que, mientras se hace la traducción, *es el autor quien tiene la palabra*. Porque bien puede ser que en efecto no tenga la verdad, pero es indudable que tiene la palabra, y que esa palabra debe ser escuchada *antes* de ser traducida; que el autor habla *antes* de cederle la palabra al traductor. No me cansaré de repetirlo: el creador se enfrenta a *algo todavía no dicho*, mientras que el traductor se enfrenta, en cambio, a *palabras ya dichas*. Si el traductor cree por su parte que esas palabras son La Verdad, eso ya es asunto suyo. Pero el resto no. El resto es asunto *nuestro*; es decir, asunto de nuestra comunidad lingüística y de nuestra cultura, que es el sitio —y a menudo se olvida— donde caen las traducciones. Digo, pues, que el resto no es asunto exclusivo del traductor, pues su oficio trata de las palabras que se dan, de las palabras que se empeñan, y éstas —como el saludo— exigen una respuesta que implica al mundo todo del sentido (a la lengua, a la cultura, a la historia); una respuesta que no sólo no podría agotarse en la obra del traductor sino que, a su modo, es el propio traductor quien debe concitarla y abrirle un espacio donde se explaye. De que lo haga depende su fidelidad al texto original. Con esto quiero decir que el traductor toma también la palabra para concitar la respuesta, sólo que él lo hace siempre

en nombre de otro. Los mensajeros que morían a manos de los reyes cuando éstos aborrecían el mensaje no morían en nombre propio sino a nombre de otro. ¿Que esto era injusto? ¡Desde luego! Pero los mensajeros se echaban esa responsabilidad a cuestras y estaban dispuestos a arriesgar la vida en nombre de otro, en nombre de las palabras de otro... La comparación no es retórica. La *fatwa* que pesa sobre Salman Rushdie se cobró la vida de su traductor al japonés, Hitoshi Igarashi, y casi se cobra también las de su traductor italiano y su editor noruego. ¿Estaban todos ellos conscientes del peligro en que se ponían al traducir o publicar *Los versos satánicos*? No lo sé, pero no lo creo. Sin embargo, aun si lo estuvieran ¿dirían ellos que fueron atacados por sus propias palabras? ¿O más bien dirían que fueron atacados por difundir las palabras de otro? Se trata de una disyuntiva vital, de una disyuntiva que muestra, por contraste, la liviandad con que suele defenderse la “igualdad creativa” del original y su traducción. Como se ve, yo me inclino por la segunda opción. Me parece que los mártires del cristianismo morían defendiendo las palabras de Cristo, no las propias. Les habría parecido blasfemo adueñarse de ellas haciéndose pasar por sus autores. Las hacían suyas, sí, las suscribían, pero no reclamaban para sí ni su autoría ni, mucho menos, su autoridad.

Por lo demás, ni siquiera hace falta estar de acuerdo con las palabras del otro para defenderlas. Es lo que afirmaba Chesterton cuando decía: “Puedo no estar de acuerdo con lo que tú tienes que decir, pero defenderé hasta la muerte tu derecho a decirlo”... Si ningún hombre estuviera dispuesto a morir por las palabras que otro ha dicho, ningún hombre estaría dispuesto a morir por nada. Si nadie estuviera dispuesto ya no sólo a responder *a* algo sino a responder *por* algo, no habría traductores, ni editores, ni lectores...

4.

A la palabra del autor responde el traductor de la manera que le es propia, parecida y a la vez distinta a la del creador, a la del lector, a la del

crítico, a la del que responde a un simple saludo. Dejar de reconocerle al traductor siquiera esa atribulada identidad no hace sino banalizarlo. Pero banaliza también la obra del autor, la lectura del lector y el saludo cotidiano que nos damos los unos a los otros.

TRADUCIR VERSOS

Aseregέ. Ah. Begέ.
Begebe tu begέbere
serin nowa. Majabi an de bugui
an de wiriribί.

¿Les suena esta letra? Supongo que sí: es la canción de moda, transcrita aquí “de oído” por mi hija, que tiene ocho años. Pero, aunque no la reconocieran, estoy seguro de que algo en ella *les sonaría*, como le suena a Diego, el personaje que la pide siempre en la discoteca y —aunque no entiende su letra, porque está sin duda en una lengua que él no habla— “la canta, la goza, la baila”. Esto de algún modo sugiere que loailable, lo cantable y lo gozable no dependen para nada del significado de la canción. ¿Y entonces? ¿Qué es entonces lo que *suen*a en ella y la vuelve pegajosa? El ritmo, sin duda, pero también la combinación de sonidos que se alternan y repiten, como si aun su letra fuera una especie de ritmo. Y esto, que parece cosa de nada, es en realidad muy importante, pues significa que una canción incomprensible no deja de ser cantable; que hay canciones que sobreviven al significado (o más bien al “insignificado”) de su letra. No nos queda más remedio entonces que reconocer en este caso una primacía de la forma sobre el fondo. Pero ¿implica esto que la forma está realmente vacía? No lo sé. Supongo que eso depende de qué queramos decir con “vacía”. Porque, si bien es verdad que la forma no está llena de un significado, está cuando menos llena de sí misma, del sentido de sí misma. Dicho de otro modo, que los

sonidos de la canción suenan juguetonamente, llenos de buen humor y alegría, y que eso es lo que nos la vuelve pegajosa: su intención, mostrada en una forma.

Habría quizá manera de sostener que un poema hace exactamente lo mismo (es decir, que simplemente revela una intención a través de una forma), sólo que sin deshacerse del significado de las palabras, con lo que “el juego” se complica muchísimo. Pero no voy a meterme mucho en eso. Me conformaré con decir aquí que los versos de un poema constituyen su forma y que de algún modo esa forma muestra una intención. Eso está clarísimo, por ejemplo, en aquellos casos en que el poema adopta las convenciones formales de la tradición, como el metro y la rima, o una combinación particular de ellas, como el soneto. Pero, aun cuando prefiera el llamado “verso libre”, hay en todo poema, fatalmente, un sustento formal y una serie de decisiones que afectan su forma. No voy a decir tanto como que estas decisiones afectan también directamente al “fondo” del poema, pero sí que al menos promueven su sentido o —si las cosas no salen bien— lo estorban. Les pondré un ejemplo. En uno de sus sonetos, dice Garcilaso de la Vega:

Mi vida no sé en qué se ha sostenido.

Es un endecasílabo clásico. Pero ocurre que los endecasílabos clásicos pueden venir en dos formas canónicas, ilustradas por los dos primeros versos de la *Divina Comedia* de Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura

El primero de estos versos está acentuado en la sexta sílaba (además de la décima, que es de rigor); el segundo, en cambio, está acentuado en las sílabas cuarta y octava (además, por supuesto, de la décima). Garcilaso, pues, podía elegir entre estas dos formas. ¿Cuál escogió? A primera vista podemos tener la impresión de que escogió la segunda opción, pues

hay un acento fuerte en la cuarta sílaba: “Mi vida no...”, pero pronto comprendemos que no, que el acento del verso está en realidad en la sexta: “Mi vida no sé en qué...”, aunque también el acento en quinta es fuerte. Tres acentos, pues, en tres sílabas seguidas: “no sén qué”... El lujo de este verso consiste en la reiteración formal, rítmica, del tema que declaran sus palabras. Dice que no sabe en qué se sostiene su vida, pero lo dice en un verso que tampoco nosotros sabemos bien a bien en dónde se sostiene, por lo menos al principio: el verso trastabillea, como la vida de la que habla.

Algunos críticos literarios se arredran ante interpretaciones de este tipo, pues suponen una buena dosis de subjetivismo, y algunos incluso se burlan de ellas. Un caso muy citado es el comentario que hizo Dámaso Alonso a la quinta estrofa del *Polifemo* de Góngora, que cito a continuación:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

La estrofa (una octava real) es tan enredada como esas “greñas” de los árboles que tapan la caverna de Polifemo. Y así dice Alonso que

Góngora nos presenta, para pintar el ambiente feroz de Polifemo, lo lóbrego, enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional.

Pero hay algo más. A propósito del séptimo verso, el que dice: “infame turba de nocturnas aves”, Alonso comenta:

Con insuperable genialidad Góngora repite en este verso la sílaba *tur* (con su oscura vocal *u*): lo asombroso es que sobre esas sílabas *tur* han ido a caer los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba. El acento rítmico intensifica las sensaciones coloristas de las palabras. Cuando en Garcilaso leemos un colorista endecasílabo:

cestillos blancos de purpúreas rosas

vemos cómo los acentos de 4ª y 8ª sílaba, al caer sobre las sílabas tónicas de *blancos* y *purpúreas*, parece que especialmente iluminan o realzan estas palabras. Lo mismo ocurre en el verso de Góngora:

infame *turba* de nocturnas aves

salvo que lo que se intensifica es la densa lobreguez. Que los dos acentos operen sobre dos sílabas *tur* parece o inmensa casualidad feliz o insuperable virtuosismo del poeta.

Los críticos le han reprochado mucho a don Dámaso Alonso este comentario, pues alegan que es de todo punto subjetivo y arbitrario asignar una sensación determinada a un sonido en particular. En efecto ¿cómo demostrar que la *u* es oscura? Y, sin embargo, yo no puedo dejar de señalar aquí una especie de contagio del poeta sobre el crítico. Nótese por ejemplo las *eres* y las *eles* en el primer párrafo del comentario: “Góngora [...] presenta, para pintar [...] feroz [...] lo lóbrego, enmarañado, inarmónico, [...] mal augurio, [...] monstruoso [...] lugar ameno de la literatura tradicional”. Parece que, para pintar la lóbrega espesura, a don Dámaso le gustaba aliterar las *eres* (y yo mismo me estoy haciendo eco de ellas al decirlo). Quizá los críticos más modernos tengan razón al negarle a don Dámaso la razón, pero no se la niegan otros poetas. El cubano Emilio Ballagas escribía, por ejemplo:

Tierno glú-glú de la ele,
ele espiral del glú-glú

el glorígloro aletear
palma, clarín, ola, abril [...]

Aquí rozamos ya con algo que de veras se nos escapa y que tal vez sólo Dámaso Alonso se habría atrevido glosar como glosó el *Polifemo*. Porque, en efecto, ¿qué significa *glorígloro*? ¿Se trata de una *invención* —o de una catacrexis, como diría la retórica—, relacionada quizá con *gloria*, *glorífico*, etcétera? Tal vez no significa nada, y entonces Alfonso Reyes hubiera podido usar la palabrita para ejemplificar esa figura poética que él llamó *jitanjáfora* y que, pintada en trazos muy gordos, no es más que una forma sin sentido preciso, como la canción de moda que citamos al principio de estas líneas, y como un verso de Dante sobre el que he hablado en otra parte (ver “El diccionario de Nemrod”, en *Sobre Escribir*, Ediciones sin Nombre, México, 2002). En la traducción de Ángel Crespo, el verso dice así:

Raphel maí amech zabí aalmos

Decía yo entonces que, curiosamente, este verso sin sentido, esta *jitanjáfora*, es uno de los más interesantes en cuanto a lo que de él hacen los traductores. Como lo consideran una forma vacía, algunos traductores piensan que está hecho de comodines, de palabras que se pueden cambiar por otras con relativa impunidad. Pero ¿tienen razón? Eso depende de qué tan relativa sea esa impunidad. Sería absurdo, por ejemplo, “traducirlo” por “serin nowa. Majabi an de bugui”, porque entonces, aunque se trate también de un endecasílabo, ya no nos *sonaría* a Dante. Pero acaso no fuera excesivo hacer lo que en efecto hizo Ángel Crespo, que conservó todos los sonidos y los acentos del verso, excepto los de la última palabra, pues ésa sí la modificó a su conveniencia, para que rimara con los otros dos versos con los que tenía que rimar.

En el fondo, pues, todo depende de la radicalidad con que se mire el asunto. Si uno cree, por ejemplo, que “lo poético” es una suerte de esencia a la que arbitrariamente se le imponen ciertas formas, entonces

podría llamar traducción incluso a una adaptación en prosa, para niños, de la *Divina Comedia*; si uno cree, por el contrario, que es sólo su forma lo que hace poesía a la poesía, entonces no se animará jamás a emprender la traducción de un poema, o no le hará falta. ¿Es posible hallar una vía media entre estos dos extremos? Permítanme citar ahora lo que al respecto dice Arthur Rimbaud, que escribió un famoso soneto titulado “Vocales”, al que luego se refirió en su “Alquimia del verbo”, donde dio la siguiente explicación, que cito aquí traducida por Oliverio Gironde y Enrique Molina:

[...] yo creía en todos los encantamientos.

¡Inventaba el color de las vocales! —A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde—. Regía la forma, el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me jactaba de inventar un verbo poético, accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Reservaba la traducción.

Es difícil comentar este párrafo. Sin embargo, podemos decir que hay en él la misma idea de “coloración del verso” que Dámaso Alonso, por comparación, enunció con bastante timidez. Rimbaud presume de un sistema que no sólo afecta al color de las vocales y de las sílabas que éstas definen —cosa con la que se conformaba don Dámaso—, sino además a las consonantes, al ritmo del verso y, lo que es más, mucho más, a la percepción completa del poema con “todos los sentidos”. Pero este sistema no era, desde luego, ni tradicional ni evidente en sí mismo (como lo son las formas métricas), de tal suerte que Rimbaud podía “reservarse” la traducción —que es como decir la tabla de equivalencias, el diccionario que podría servir a la vez de testigo y puente entre la versión “original” del poema y su traducción “a todos los sentidos”. Pero ¿no quiere esto decir que, si podía reservarse *para sí* la traducción, era sólo porque el diccionario necesario para hacerla era fatalmente *personal*? Supongo que sí. Pero también supongo que, si Rimbaud podía reservarse la traducción, era también sólo porque esa traducción era posible, porque hay quizás en el original un código buscable, hallable, reconstruible. Un

código arbitrario, desde luego, como el de quien dice que la *u* es oscura y traduce así una sensación acústica a otra visual... Pero hay que tener cuidado en esto: al decir “código arbitrario” no me refiero al sentido que la lingüística da al término *arbitrario* sino a algo más normal y corriente, a un código convencional y caprichoso. Con ello quiero decir que la tabla de las vocales de Rimbaud sirve sólo para dar equivalencias, no para establecer significados; a la materia vocal de los poemas se le asigna convencionalmente una equivalencia, lo cual es muy distinto de un verdadero significado, que ni se asigna ni es de veras convencional. La forma de la que estoy hablando aquí puede verse pues como un símbolo, como un emblema o una alegoría, pero nunca como un signo verdadero. Si la viéramos así, como un signo, correríamos el riesgo de cometer ese pecado —mezcla de iconoclastia y fetichismo— que hace unos días llevó al Sr. Abner López, devoto evangélico, a afirmar en la televisión que las palabras sin sentido de la canción que canta Diego en nuestro epígrafe son en realidad un mensaje diabólico. Y así, más que una intención, él ve en la forma vacía de sus palabras un mensaje. Donde nosotros oímos “Aserejé”, él oye una invitación “a ser hereje”.

Por eso creo que un buen traductor de Rimbaud podría —y aun debería— creer él también por un instante “en todos los encantamientos” y tratar de reconstruir las convenciones de su código, pero cuidándose mucho de los fanatismos —cuidándose, por ejemplo, de creer que una forma es un significado, pues en el caso de los convencionalismos sí se trata de leer la letra al pie de la letra, oyendo su forma antes de atender a su significado. Visto así, el traductor de poesía es una especie de arqueólogo del oído —o de todos los sentidos, si se quiere ir tan lejos como Rimbaud—; es a su manera un filólogo, alguien capaz de atrapar *eso que suena* en un poema, para hacer que suene también en su traducción.

Me avergüenza admitir que esto que digo no es más que un lugar común, pero lo hago al menos con un fin humilde: el de volver a pronunciar en público esa palabrita ya casi desaparecida de la jerga lingüística: *filología*.

Habrán ustedes advertido que el centro de todo lo que llevo dicho es el comentario que un filólogo hizo de un poema clásico. Agregaré además que la edición que yo tengo del *Góngora y Polifemo* de Dámaso Alonso viene de la biblioteca del King's College de Londres, que la puso a la venta (baratísima), no sé si porque la tenía repetida, porque compró una más reciente, o después de comprobar que nadie la había consultado en no sé cuántos años. En cualquier caso, alguien la consultó alguna vez, pues está llena de subrayados y tiene algunos comentarios al margen, escritos a lápiz, en inglés. Ojeándolos, no parecen ser de alguien que se propusiera hacer una traducción del *Polifemo* sino acaso sólo un comentario, pero no creo que sus subrayados fueran inútiles para un traductor. El lector anónimo, por ejemplo, subraya doblemente estas líneas:

Góngora recibe de la tradición imágenes ya hechas: “dientes como perlas”, “ojos como soles”; en esos casos el poeta suele usar sólo la palabra perteneciente al plano imaginario, o sea, una metáfora: y si hablando de una muchacha menciona las “perlas”, los dos “soles”, etc., ya sabemos sin más, que habla de sus dientes o de sus ojos. Todo eso es tópico.

Sí, es tópico, pero qué precioso sería este breve comentario para alguien que no estuviera familiarizado con los lugares comunes de nuestra lengua —o, para el caso, de la de Góngora, cosa mucho más difícil. Si esa lengua merece los tomos que Alonso le ha dedicado para los lectores españoles ¿cuántos no merecerá para los lectores de otras lenguas? La verdad es que, con o sin discusión de por medio, Dámaso Alonso se dio a la tarea de reconstruir el diccionario personal de Góngora, con todos sus sentidos (sensoriales y de los otros); una labor quizá más ardua que la de reconstruir el de Rimbaud. Mal haría, por eso, quien quisiera traducir el *Polifemo* ahorrándose la lectura de don Dámaso.

Con esto no quiero proponer que las traducciones las hagan sólo los especialistas. Eso está bien para las ediciones académicas, eruditas, pero no tienen por qué ser así todas las traducciones. A lo que quiero aludir sacando a relucir el término *filología* es a una especie de disposición, a

una actitud que “para la oreja” a algo más que el significado inmediato de las palabras (el que se puede consultar en un diccionario) y cede al encantamiento, como Rimbaud. Se trata, supongo, de la misma actitud a la que aluden quienes dicen que se necesita un poeta para traducir a otro poeta. Aunque yo no comparto del todo esa idea, entiendo a dónde apunta: un poeta está atento a ciertas cosas “poéticas” que los traductores no poetas suelen pasar por alto. A menudo esas cosas “poéticas” no son sino algo que *suen*a en el poema original, pero —se dice— sólo para el poeta; algo que no le suena al no poeta. Es posible que, en efecto, un poeta tenga mejores herramientas para hacer re-sonar *eso* en una traducción (y en su propia tradición), pero creo que esto sólo ocurre porque tiene un oído educado y presto tanto a lo que escucha como a lo que se dice en lo que escucha. Su ventaja sobre el traductor no poeta reside sólo en eso: en que ha educado su oído —como por lo demás hace también el filólogo—, pero no en una supuesta inspiración de segundo orden (en un re-soplido de la Musa). Si su oído es más sensible es porque se ha ejercitado más en la lectura y escritura de poemas, pero el ejercicio mismo de estas dos actividades no tiene por qué implicar una “inspiración” propia, una segunda iluminación. El traductor de poesía no tiene por qué ser visitado nuevamente por la Musa que visitó al poeta; no tiene por qué ser él también un inspirado (y hasta es posible que no haya cosa más peligrosa para un poema que un traductor inspirado); al traductor le basta con “reconstruir” arqueológica, filológicamente la escena en que el poeta recibió el dictado de la Musa. Porque, después de todo, eso que él va a decir *ya estaba ahí*: no es él mismo quien va a decirlo por primera vez. Por eso para él, como para el arqueólogo, lo primero que aparece, su primer misterio, es una *forma*. ¿Qué es lo que saca de nuevo a la luz? Una casa, una tumba, un jarrón, una herramienta; un soneto, una silva, una redondilla. Esas cosas tienen todas una definición bastante precisa y son perfectamente reconocibles, aunque podamos luego abrigar muchas dudas sobre el sentido que tenían en su momento y en la cultura a la que pertenecieron. Podemos, por ejemplo, preguntarnos si la *Epopéya de Gilgamesh* tenía o no para los acadios una lectura

escatológica, pero en todo caso está bastante claro que se trata de un poema, pues está escrito en versos. ¿Cómo lo sabemos? No porque las líneas del texto que conocemos no llenen bastante sus renglones, por supuesto (los acadios escribían todo muy apretadamente en sus tablillas), y ni siquiera por sus rimas, pues no las tiene. No, nada de eso. Sabemos que la *Epopéya de Gilgamesh* es un poema simplemente porque a los traductores del asirio les *sonó* algo que identificaron con el verso (un ritmo constante), o con ciertos procedimientos poéticos (como el estribillo). De este modo, tradujeron una forma a otra —si es posible decir que esto es traducir, si es posible decir que traducir de código a código es traducir. En cualquier caso, “tradujeron” el poema del mismo modo en que tendrían que traducirse los poemas de Rimbaud, aunque —todo hay que decirlo— el asirio “se reservaba” su traducción con tanto o más celo que Rimbaud. Pero eso, gracias a Dios, no bastó para que los traductores se conformaran con “traducir” la forma (de código a código) sino que también tradujeron el fondo (de sentido a sentido). No, eso no bastó para desanimar a los primeros traductores, como no desanimó hace algunos años a Jorge Silva, que tradujo la *Epopéya de Gilgamesh* tratando de reflejar de algún modo sus peculiaridades poéticas. Dice por ejemplo Silva en la Introducción a su traducción:

La obra acadia es un texto literario —recurrer a términos elevados— y poético —los acentos de cada verso y de cada hemistiquio tienen una intención prosódica. He hecho un esfuerzo para encontrar una expresión noble pero no altisonante en el lenguaje de mi traducción y he buscado que los versos tengan cierto ritmo. He dividido los hemistiquios en líneas separadas, la segunda de las cuales lleva una sangría, con objeto no sólo de reflejar la forma prosódica del poema acadio, sino también de ayudar al lector a percibir ese esfuerzo de traducción rítmica. Cuando el verso acadio es más largo, lo que sucede frecuentemente al final de ciertos pasajes, o bien cuando el giro español exige un mayor número de palabras, he dividido el verso en tres líneas, lo cual no corresponde al verso acadio, pero ayuda a mantener el ritmo buscado.

Es éste un pasaje técnico, sin duda, pero revelador. Describe de qué modo el traductor vierte a su propia lengua, no ya las palabras de un poema sino su forma. Y así confiesa que, cuando le es imposible traducir en dos hemistiquios un verso acadio, introduce una cesura de más para extender el verso castellano; hace suyo así un recurso que los propios acadios empleaban a veces para “rematar” ciertos pasajes. Lo notable del caso es que la forma que resulta tiene sentido *en español*, tanto como el que tiene un soneto en versos alejandrinos o un soneto de dieciséis versos.

No creo que de esto se siga que es posible hacer una tabla de equivalencias entre las formas métricas de dos lenguas distintas, pero no es desde luego ocioso preguntarse sobre estas equivalencias. ¿Qué forma métrica es preferible para traducir las *nursery rhymes* inglesas? ¿Debemos calcar sin más en español la estructura de los *limericks*? ¿Qué hacer con las rimas inglesas para el ojo (no para el oído)? Pero déjenme ponerles un ejemplo personal.

Yo he servido de versificador en algunos poemas que ha traducido Selma Ancira, del ruso y del griego. Yo no hablo ninguna de esas lenguas, pero Selma me lee en voz alta el poema en su lengua original y yo trato de pescar lo que buenamente pueda para luego discutirlo con ella y, si hay posibilidades, con otros hablantes de español... y ruso, o griego. El caso es que un día me leyó en voz alta un poema de amor de Pasternak y yo no logré reconocer en él una estructura definida, por más que a mi oído *le sonara*. Se me ocurrió que tal vez la métrica rusa no coincidía en esto con la española, que tal vez no medía sus versos en sílabas y acentos sino en pies, como hacían los antiguos griegos y romanos. Para decidir en qué forma española debían “caber” esos versos, le pedí a Selma que se pusiera de pie y me los cantara, llevándose la mano derecha al corazón; o sea, que se olvidara de lo que decía el poema y me lo cantara con la melodía del himno nacional mexicano. Después de resistirse un rato, Selma cantó. El poema cuadró en su canto. Y entonces tuvimos que tomar una decisión grave y sin duda discutible. Nuestra pregunta era: ¿podemos traducir ese poema de amor a un ritmo decasílabo, machacón,

de marcha militar? Selma alegó que en ruso el poema no sonaba a himno nacional, ni a marcha machacona, sino suave y ligero, como suave y ligero era lo que decía. Para ella era *como si lo dijera* en endecasílabos; a eso les sonaba también a los otros testigos, y así lo hicimos sonar finalmente en español. He aquí el poema:

EL VIENTO

Yo he muerto, pero tú aún respiras.
Y el viento, con su queja desdichada,
desde las lejanías infinitas
hace temblar al bosque y a la dacha.
No sacude los pinos uno a uno
sino que los agita a todos juntos
como si fuesen cascos de veleros
meciéndose en los muelles de algún puerto.
Y no lo hace por simple atrevimiento
sino porque desea encontrar dentro
de la tristeza las palabras justas
que necesita tu canción de cuna.

Es un hermoso poema. Pero ¿se lo imaginan al ritmo de “Mexicanos al grito de guerra / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en sus centros la tierra / al sonoro rugir del cañón”? A mí, la verdad, eso no me hubiera sonado “natural” en español, sobre todo tratándose el poema de lo que se trata. Pero eso es ya una consideración sobre el significado de los versos, y en estas líneas yo he querido limitarme a hablar de la forma, de la mera forma, de eso que yo oí recitado por Selma sin entender una palabra. Porque en ese momento, para nosotros, tampoco era importante saber qué decía el poema para cantarlo, como hace Diego el de la canción, que goza y baila feliz al ritmo de

Aseregέ. Ah. Begέ.
Begebe tu begέbere...

VERSIONES DE UN POEMA DEL ANTIGUO EGIPTO

(O DE CÓMO Y POR QUÉ LOS POETAS TRADUCEN

DE LENGUAS QUE NO CONOCEN)

1.

Cuando un traductor compara y comenta traducciones ajenas, lo común es que quiera justificar la suya, incluso si la suya es sólo una traducción virtual, una que sólo existe en su cabeza y no se siente autorizado a publicar —ya porque no conoce suficientemente bien la lengua original, ya porque no es especialista en el tema que en ella se trata. Pero sus comentarios dejan cuando menos sospechar que las demás traducciones no lo satisfacen, o no del todo. Esto, que parece un asunto banal, tiene sin duda más miga de la que yo podré sacarle aquí. Porque se trata, por un lado, de la autoridad que da el conocimiento de dos lenguas, de la competencia que el traductor tiene en ellas; y, por el otro, del mero gusto por una obra y del entusiasmo que despierta en su traductor. Estas dos cosas no siempre van juntas.

Pongamos por caso un poeta que se siente fascinado por un poema japonés que ha leído en una traducción mediocre al inglés o al francés, pues no conoce el japonés. ¿Qué hace en ese caso? ¿Se dejará amedrentar por su ignorancia? No lo creo. Si el poema se le impone, suplirá su ignorancia con suficiencia, como suelen hacer los poetas. A falta de competencia en la lengua ajena, maestría en la propia. Eso suele bastarles. Lo cual no dice poco sobre la teoría de la traducción que sustentan los poetas en la práctica, aunque muy rara vez la sustenten además

en la teoría. Porque son muchos en efecto los poetas que traducen de segunda mano sin decir nada al respecto, como si la mera Musa bastara para autorizar el hecho, como si el entusiasmo que les provoca el poema que traducen fuese producido por la Musa y ellos no pudiesen negárselo. Es así como el entusiasmo por el descubrimiento le gana la partida a los pruritos. Porque, como decía George Steiner, “Tanto el crítico como el traductor se esfuerzan por comunicar un descubrimiento” (*Lenguaje y silencio*, Trad. de Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 2003). Pero la urgencia que impone el hallazgo supone, en este caso, que la autoridad del poeta-traductor reside más en la parte del poeta que en la del traductor; es decir, supone que su traducción vale porque es una traducción “inspirada”.

No se trata, desde luego, de que los poetas ignoren olímpicamente el descrédito que implica traducir de una lengua que desconocen, ni de que recomienden irresponsablemente traducir de traducciones. También ellos saben que no está bien traducir de segunda mano, al menos en teoría. ¿Por qué, entonces, insisten en hacerlo? La respuesta más simple es estratégica: quieren compartir con la gente de su propia lengua algo que han visto en otra, y quieren compartirlo en ese mismo instante, como quien ve desde la ventana una luna maravillosa y grita: ¡Miren! La urgencia del poeta no repara pues en lo que no está bien *en teoría*, porque el acto de señalar y compartir la belleza de esa luna se produce espontáneamente y en la práctica. El poeta actúa al botepronto, sin esperar a que aparezca un especialista y traduzca el poema directamente de su lengua original. Porque piensa, y con razón, que los especialistas sólo responden de vez en cuando. Por eso él señala el poema y grita: ¡Miren!... Los especialistas suelen ver en la urgencia de esta exclamación un exceso pueril y sentimental, y prefieren evitarla. Los poetas, por su parte, consideran excesivamente circunspecto y timorato el prurito académico. Le reprochan que, en su caso, la emoción deba expresarse preferentemente como interés, en especial cuando el interés por la poesía es en ellos tan escaso.

Creo que el impulso por señalar un poema rebasa cualquier teoría de la traducción y que, más allá de la razón estratégica que he seña-

lado, tiene un motivo más profundo y misterioso —estético, si ustedes quieren. En todo caso, el impulso por señalar algo hermoso o interesante implica que quien señala se halla sumergido íntimamente en algo, y que halla gozo en ello. Hablo de una emoción simple, sí, pero enfocándola desde el punto de vista de la expresión a que ella misma da lugar; es decir, desde el punto de vista de la exclamación: ¡Miren! ¡Miren!... Unamuno decía que el borbotón poético, cuando se sublima, termina siempre en una simple exclamación, como la de los amantes que repiten “¡Romeo!... ¡Julietta!... ¡Romeo!... ¡Julietta!... O como la de unos niños que, maravillados ante la presencia de un caballo, hacen una ronda y, brincando, exclaman: “¡Un caballo!, ¡Un caballo!”... A esto llamaba Unamuno “el canto genesíaco”, lo que sugiere que veía en él no sólo el origen de la poesía sino el de la lengua misma, el de *cualquier lengua*. Porque, llegados a este punto, es fácil suponer que a él le habría dado igual que las exclamaciones hubiesen sido: “Romeo!... Juliet!... Romeo!.. A horse!... A horse!...”.

Unamuno estaba lejos de la idolatría moderna por las palabras —ésa que cree que lo que *dice* un poema es en efecto todo lo que el poema *quiere decir*. Estaba cerca, en cambio, de las ideas de Paul Ricoeur, quien seguramente hubiera visto en “el canto genesíaco” de Unamuno un llamado a prestar atención a algo valioso —y, en el gesto de compartir la visión de lo valioso, esa buena fe que viene presupuesta en todo acto comunicativo, pues toda comunicación —dice Ricoeur— se basa en el presupuesto de que quien habla tiene algo valioso que decir, algo que vale la pena escuchar. Si fuera de otra manera, nadie tendría jamás un interlocutor. Dicho de otro modo, todo lenguaje presupone una buena dosis de buena fe. Esto se muestra, antes que nada, en el hecho de que, al ser interpelado, el interlocutor responderá (que *devolverá* el saludo, por ejemplo), pero también en otro hecho casi instintivo: enseñar a los niños a no mentir.

Es natural, pues, que el poeta que se siente interpelado por un poema en una lengua ajena responda con un poema en la propia. Esto está casi siempre detrás de las traducciones que hacen los poetas. Y está

ahí incluso cuando el poeta tiene el prurito de hacerse asesorar por un experto en la lengua y la cultura del poema original, pues parece claro que no basta la erudición para que el poema que pasa de una lengua a otra pase en efecto como poema. Los expertos y los eruditos suelen trasladar bien las palabras y sus significados, pero su competencia lingüística no garantiza que lo que resulta de ello sea un poema. Porque no basta el conocimiento técnico para que un poema pase de una lengua a otra. Y no basta ni siquiera cuando este conocimiento es técnicamente poético, como se ve en el hecho de que hay muchas gramáticas escritas en versos rimados —cosa que sin duda ayuda mucho a la memoria, es cierto, pero muy poco a la poesía. Y es que hay algo más ahí —la experiencia estética, la emoción, la exclamación, no sé qué—, que no reside en las palabras y que los poetas suelen reconocer con más frecuencia que los especialistas. Y aquí uso la palabra *reconocer* en el sentido de ‘distinguir’, sí, pero sobre todo en el de ‘aceptar’... Comprendo que decir esto tiene su gravedad —en especial para los poetas—, pues supone que “lo poético” está *en* las palabras que componen el poema pero no *es* esas palabras —como suponen éstos que antes he llamado idólatras, éstos que creen que es imposible o vano traducir un poema. No me detendré a discutir aquí el asunto. Me bastará con decir que los poetas tienen fama de traducir “lo poético” mejor que los eruditos, y preguntar: ¿es merecida esta fama? No lo sé. Yo no creo que siempre haga falta un poeta para traducir a otro poeta, y por eso he dicho que los poetas reconocen lo poético *con más frecuencia* que los especialistas, no que sólo ellos lo hagan. Pero entiendo, claro, que haya quien reserve el trabajo para los poetas, porque es a ellos justamente a quienes más les importa que a su versión pasen no sólo la forma del poema sino, sobre todo, “lo poético” que hay en él.

Los poetas, pues, no tienen mucho empacho en traducir de segunda mano, avalados por la Musa. Si no fuera así ¿cómo justificar las traducciones que hizo Octavio Paz del chino, del japonés, del húngaro; las de Juan Carvajal del alemán y del griego; las de Gabriel Zaid del maithili?

Podría decirse, desde luego, que sus versiones no son de veras traducciones sino correcciones, mejoras a traducciones anteriores. ¿O no parten ellos de la versión que ahora quieren mejorar? ¿No tuvieron que reconocer ellos “lo poético” en el texto que antecedió al suyo? Es decir ¿no fue acaso ese texto lo que los movió a hacer el suyo? Algo, entonces, debía de haber ya en él. Algo que, sin embargo, ellos creen dicho sólo a medias, sólo a medias expresado, por más que en la versión que leen no falte una sola palabra del original. Pareciera como si en este trance aprovecharan la recomendación que alguna vez le hizo Germán Dehesa a Pedro Serrano, después de leer un poema suyo: “El poema está ahí; ahora escríbelo”. ... Sí, había algo ahí, pero como en ciernes, como oculto todavía en su capullo. Ese algo es “lo poético”, lo que en nuestro caso inspira la nueva versión. Porque acaso “lo poético” no sea otra cosa que “lo inspirador”. ... Si digo “acaso” es porque, tratándose de traducir, “lo poético” y “lo inspirador” no son sinónimos perfectos. “Lo inspirador” da mejor cuenta del impulso por vertir de nuevo, así como de la participación que en ello tiene la Musa, porque es un sustantivo cuyo verbo alude mejor al movimiento: “lo inspirador” inspira; “lo poético”, si mueve, no poetiza: también inspira. Por eso el mejor elogio que un poeta puede hacerle a otro es decirle: “Cuánto me habría gustado escribir yo ese poema”, porque en esa frase confiesa que el poema lo ha inspirado.

Un poema inspirador mueve a la escritura. Esto no se refiere sólo a la traducción propiamente dicha, pues es común que el poema de un poeta inspire un nuevo poema en otro poeta, aun en la misma lengua. Es lo que dice la leyenda que ocurrió con “Le bateau ivre”. Rimbaud leyó un poema mediocre, pero inspirador, y a partir de él hizo un poema extraordinario y, por eso mismo, muchísimo más inspirador. Pero Rimbaud ¿tradujo? En un sentido, sí, pues hizo pasar “lo poético” del poema original a su poema; en otro sentido, no, pues la traslación no se hizo entre dos lenguas diferentes y el resultado no fue *el mismo poema* sino otro. La primera respuesta implica que toda interpretación es de alguna manera una traducción, y que cuando escuchamos a alguien lo estamos traduciendo; la segunda, que todo poema “traducido” es *el*

mismo poema que su original, lo cual da al traste con la idea misma de traducción. Pero no voy a enredarme ahora en estos asuntos. Lo que me importa es señalar que un mal poema y una mala traducción pueden ser inspiradores; es decir, que pueden incitar una nueva versión del poema, ya sea que llamemos a ésta una “traducción”, una “versión”, una “refundición”, una “corrección”, o de alguna otra manera. Eso es parte, creo, de lo que Pedro Serrano aprendió de Germán Dehesa, aunque la lección no fuese sin chipote... Lo que un poeta busca es, ante todo, “lo inspirador”. No “lo poético” en el sentido ordinario del término sino “lo poético” en cuanto sinónimo de “lo inspirador”. Un poeta no busca la inspiración para estar inspirado él, o para que sus lectores admiren cuán inspiradamente escribe. Un poeta busca la inspiración para inspirar a los demás. Y cuando a él lo inspira otro, responde. Como por instinto, *devuelve* el saludo.

Me imagino que muchos de ustedes estarán ya sospechando que veo en “lo inspirador” una fuerza semejante a la del deseo. Eso, cuando menos, si es verdad que el deseo es siempre deseo de otro, y si es verdad también que desear es siempre desear que otro nos desee, como dice el psicoanálisis... Lo que mueve al poeta a reescribir un poema ajeno (o a plagiarlo) es algo así. Quiere que el deseo de otro sea deseo de él. Quiere que su deseo sea deseado... Y quiere desnudar ese deseo... ¿Qué puede importarle entonces qué clase de ropa lo cubre, si él se cree capaz de hacer que se desnude? Lo hemos dicho ya: lo poético no está en las palabras; lo poético es lo que va tras las palabras... Esto podría llevarnos a pensar que, si el poeta presta atención a la manera en que la ropa caía sobre el cuerpo del deseo, o a la forma en que queda en el suelo cuando éste al fin se despoja de ella; si presta atención a estas cosas, digo, es sólo por delicadeza. Pero aquí, como siempre, es la delicadeza lo que decide la fortuna del deseo. Porque, en un trance así, la delicadeza es casi lo único que importa. La elección de las palabras, ir tras las palabras... Hablo del deseo, del deseo que desea ser deseado, no de la pose-

sión, y mucho menos del acto en que ésta parece realizarse. No hablo de la competencia lingüística ni de la erudición: hablo del momento del deseo, del momento de la inspiración...

No quisiera que este momento se interpretara como propiedad exclusiva del poeta. Si el poeta logra, en efecto, inspirar a otros, entonces la inspiración no es suya sino de los otros. Cuando alguien dice que un poema “le llega”, lo que quiere decir es que “lo inspira”. A eso estoy llamando el momento de la inspiración; un momento que puede ser del poeta, del lector, del especialista, de cualquiera que, sintiéndose interpelado por un poema, responda a esa interpelación.

2.

No diré más. Dejaré en cambio que hable por sí mismo un poema que a mí me parece muy inspirador. Supongo que, tras esta larga introducción, sobraría decir que no les echaré a perder la primera impresión que tendrán ustedes de él citando alguna de las tantas versiones que a mí no me han convencido, o no del todo. Así que les presentaré primero mi versión. Pero no sin antes tener la delicadeza de situarlos un poco en su contexto. No es mucho lo que sé de él —pues no fue traducido ni comentado por ninguno de los egiptólogos clásicos y confiables (Barton, Wilson, Gardiner, Faulkner, Lichtheim, por citar sólo a los de lengua inglesa, todos ellos especialistas y todos ellos traductores “inspiradores”)—, pero es seguro que se trata de un poema escrito durante el Nuevo Imperio —es decir, en el periodo comprendido entre el 1580 y el 1085 a.C.—, aunque es posible que su composición sea anterior y sólo se haya puesto por escrito en esa época. Fue encontrado en Deir-el-Medina, esa especie de ciudad satélite donde vivían los sacerdotes, artesanos y obreros que construían y mantenían la necrópolis del Valle de los Reyes. Se conserva en escritura hierática (una especie de versión cursiva de los jeroglíficos) sobre dos *óstraca* —o, dicho a nuestra manera, sobre dos *tepalcates*—, esos trozos de cerámica que usaban los escribas cuan-

do no querían o no podían gastar en papiro (IFAO 1266 + Cairo 25218, 7-11). En cualquier caso, el poema fue compuesto hace más de tres mil años. Quizá muchos más. Y, sin embargo, ya verán qué moderno parece. Dice así:

Te acompaño, mi dios, esposo mío.
Es delicioso bajar al río
y hacer lo que me pides:
entrar al agua, bañarme frente a ti.

Te dejo ver mi belleza
bajo el lino delgado de la túnica,
empapada en esencias,
impregnada de aceites.

Por estar contigo
me sumerjo en el río y salgo
con un pez rojo en las manos.
Es feliz entre mis dedos.
Me lo pongo sobre el pecho.

Oh, mi dios, esposo mío.
Ven, y mira.

Sería difícil hallar un ejemplo de sensualidad más delicada, de mejor coquetería.

La primera traducción que leí de este poema es la que trae Borja Folch en sus *Cantos de amor del antiguo Egipto* (Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1997). Es la que me llevó a buscar otras versiones. Porque, aun siendo inspiradora, tenía algunas cosas que a mí no me satisfacían. Por ejemplo, en vez de “bajar al río”, como he puesto yo, Borja Folch dice “ir

hacia el río”, lo cual no sólo es menos directo sino que parece posponerlo todo indefinidamente: “bajar *al* río” es un acto redondo; “ir *hacia* el río”, en cambio, es algo más impreciso, más indeciso; uno puede ir *hacia* el río sin ir *al* río; es decir, puede ir en dirección al río sin llegar nunca a él, como cuando se dice “fuimos hacia el norte”. Hay además otras expresiones que ayudan a precisar el tono en que habla la amante y que son distintas en las dos versiones. Donde yo pongo, por ejemplo, que “bajar al río es delicioso”, Folch dice que “es encantador”. Creo que es más directo “delicioso” que “encantador”, pero sobre todo es más directo usar un solo verbo (ser) y un solo adjetivo (delicioso) para calificar tanto al acto de bajar al río como al de cumplir los deseos del esposo, cosa que Folch separa en dos oraciones distintas: *es encantador ir al río y regocija hacer lo que me pides*. En mi versión la esposa dice que “entra” al agua, no que “desciende” a ella...

Estas diferencias dejan ver que la mujer que habla en mi versión es menos tímida que la que habla en la de Folch. La mía no se anda por las ramas: no va hacia el río ni descende al agua sino que baja al río y se mete en él. A justificar este tono directo me ayudan unas palabras de la *Gramática egipcia* de Sir Alan Gardiner (Editorial Lepsius, sin mención del traductor, Valencia, 1991):

La característica más llamativa del egipcio en cualquiera de sus periodos es su enorme realismo, su preocupación por los objetos y acontecimientos exteriores y su tendencia a omitir sus distinciones subjetivas, que juegan un papel tan importante tanto en las lenguas modernas como en las clásicas. Las sutilezas de pensamiento que pueden implicar palabras como “podría”, “debería”, “puede”, “apenas”, al igual que abstracciones como “causa”, “motivo”, “obligación”, pertenecen a un estado posterior de desarrollo lingüístico y probablemente habrían resultado repugnantes al temperamento egipcio.

Según Gardiner, no sólo la poesía sino la lengua egipcia entera tendía a lo concreto. “Las cualidades intelectuales y emocionales —añade— se describían generalmente haciendo referencia a los gestos físicos”...

Pero miremos los primeros versos en las dos versiones:

VERSIÓN DE BORJA FOLCH

Mi Dios, mi esposo, te acompaño.
Es encantador ir hacia el río.
Me regocija lo que me pides,
descender al agua, bañarme frente a ti.

MI VERSIÓN

Te acompaño, mi dios, esposo mío.
Es delicioso bajar al río
y hacer lo que me pides:
entrar al agua, bañarme frente a ti.

Como se ve, Folch elige un lenguaje más formal, y por eso más distante. Eso se nota especialmente al final del poema: mi versión remata con “ven, y mira”; la suya, con “ven, y contempla”. Leamos entera la versión de Folch:

Mi Dios, mi esposo, te acompaño.
Es encantador ir hacia el río.
Me regocija lo que me pides,
descender al agua, bañarme frente a ti.

Te dejo ver mi belleza
con una túnica de lino real del más fino,
impregnada de esencias balsámicas,
mojada en aceite aromático.

Entro en el agua, para estar junto a ti,
y, por amor a ti, salgo llevando un pez rojo.
Es feliz entre mis dedos,
lo pongo sobre mi pecho.
Oh tú, mi esposo, oh amado,
ven, y contempla.

Debo decir que la versión de Folch no es de segunda mano sino de tercera. Él traduce de la versión francesa que hizo Mlle. Paule Krieger (*Les chants d'amour de l'Égypte ancienne*, 1992), quien a su vez tradujo de un libro originalmente escrito en alemán por Siegfried Schott (*Altägyptische*

Liebeslieder, 1950), quien, ahora sí, tradujo el poema directamente del antiguo egipcio. Mi versión no está mucho más cerca del original, pero tiene la ventaja de no formar parte de un libro preexistente, de manera que no está obligada a seguir las preferencias estilísticas de su autor; en cambio, puede tomarse la libertad de pizcar de aquí y allá lo que mejor le parezca. Para hacerla he visto (en papel o en pantalla) algunas versiones en lengua inglesa: una que traduce anónimamente la que hizo Hermann A. Schlögl al alemán; la que trae Lisa Manniche en su *Sexual Life in Ancient Egypt*; y otra que, sin mención del traductor, apareció en un artículo periodístico de Phillip Adam (la que más se parece a la mía, aparte de la de Folch). He visto también la que hizo al español Imma López Casado en su traducción de *La vida en el antiguo Egipto*, de Euhem Strouhal, y la del ya mencionado Folch, además las de Ezra Pound y José Luis Rivas, que se comentan a continuación. Sigamos pues el orden.

La segunda versión que leí de este poema fue la de Ezra Pound (*Love Poems of Ancient Egypt*, Norfolk, New Directions, 1962), seguida casi inmediatamente por la traducción que de ella hizo al español José Luis Rivas (*Poemas de amor del antiguo Egipto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1988). Es la que cito a continuación:

Nadando y zambulléndome contigo,
me das aquí la ocasión más propicia:
enseñar mi belleza a la mirada
de un entendido.

Del mejor lino es mi traje de baño,
tan fino y vaporoso.
Ahora que está mojado,
ve cómo se trasluce,
cómo se adhiere.

Tengo que confesarlo: me seduce[s].
Me alejo a nado, pero pronto estoy de regreso,
chapoteando, hablando a tontas y locas.
Cualquier excusa es buena para unirme a tu grupo.

¡Mira! un pez rojo brilla
entre mis dedos.
Puedes verlo mejor
si te me acercas.

Como es sabido, Pound hacía suyos los poemas que traducía; tan suyos, de hecho, que firmaba como propios los libros en que éstos aparecían, aunque siempre con el debido crédito al autor original —costumbre harto menos radical que la de los poetas del Renacimiento español, que solían “traducir” a los poetas italianos sin insinuar siquiera que “su poema” era una refundición de otro, cosa que deja mucho qué pensar sobre el valor de la traducción en las diferentes épocas y culturas. En cualquier caso, lo que Pound producía de esta manera era muchas veces extraordinario, como su famosa versión del “Lamento de la escalera de gemas”, de Rihaku, que aparece en *Cathay* —y éste es otro ejemplo que da qué pensar: Pound tradujo al inglés un poema japonés firmado por Rihaku, pero Rihaku es el nombre con el que la tradición japonesa ha asimilado al famoso poeta chino Li Po, de manera que, cuando leemos en español la versión de Pound, estamos leyendo un poema que ha pasado por muchas manos: del chino al japonés, del japonés al inglés de Fenollosa, del inglés de Fenollosa al de Pound, y del inglés de Pound al español de Ricardo Silva-Santisteban. Y, sin embargo, el poema parece haber resistido todo ese ajetreo...

En el caso del poema egipcio que estamos viendo, en cambio, creo que a Pound se le pasa la mano. Por principio de cuentas, porque en su versión la muchacha no habla de entrar al agua para estar con su amado sino para unirse... ¡a su grupo! La escena que presenta es pues muy distinta de la que vimos en las dos versiones anteriores. Aquí ella se

encuentra con un grupo de muchachos, entre los cuales hay uno que le gusta, y decide coquetearle. Eso explica por qué Pound se inventa todo un verso (“Tengo que confesarlo: me seduces”) y en cambio omite el descenso (“bajar al río”) y la relación entre los amantes (“esposo mío”), pero también explica por qué decide concentrarse en el vestido mojado (extraña, extemporáneamente llamado “traje de baño”, *bathing suit*), que se pega al cuerpo de ella dejando entrever lo que debiera ocultar. Ella se dirige entonces al muchacho y le dice: “me seduces”. Y a ti que me seduces te dejo ver cómo me baño, porque tú sí sabes apreciar lo que ves, no como los otros... Luego, con el pretexto de que mire de cerca al pez, lo invita a acercarse.

La escena que pinta Pound es mucho más vulgar que la de Folch. ¿Por qué? No creo que sea porque Pound proviene de esa misma cultura que después ha inventado el *spring break* y los concursos de camisetitas mojadas. Podría ser, en cambio, que en los días en que trabajó los poemas egipcios ya no gozara de la salud y el buen juicio de su juventud, o que en esta empresa le faltara un equivalente de los apuntes de Fenollosa, que fueron la base de sus versiones de Rihaku. Pero tampoco en esta ocasión trabajó solo. Noel Stock (que luego sería su biógrafo) firmó con él el libro, el cual está basado en un original italiano, publicado un lustro antes por el yerno del propio Pound, el Príncipe Borís de Rachewiltz, que, él sí, tradujo directamente del antiguo egipcio (*Liriche amorose degli antichi egiziani*, Vanni Scheiwiller, Milán, 1957). Como no he podido ver este libro, no puedo asegurar que no provengan de él las modificaciones al poema, ni sé de qué tan cerca lo siguen Pound y Stock, aunque sospecho que muy de cerca, pues aunque Pound solía meterles mano a los poemas que “traducía”, tenía un olfato poético inigualable y no solía arruinar lo que tocaba. Por eso, cuando leí su versión, después de haber leído la de Folch, sospeché que Pound había partido de un original muy defectuoso. Y sigo pensándolo, aunque no puedo probarlo.

En cualquier caso, al leer por primera vez el poema de Pound no podía estar seguro de que éste hubiese añadido versos a su versión del poema, pues también podía ser que Folch hubiese recortado algunos de

la suya. Para averiguarlo tuve que buscar otras versiones, que me sirvieran de testigo. Todas las que hallé se acercan más a la de Folch que a la de Pound. Y digo sólo que “se acercan” porque, como es natural, las versiones... varían. Algunas, por ejemplo, no dicen que la muchacha se pone el pez sobre el pecho (como no lo dice la de Pound), y mucho menos que se lo pone entre los pechos (como dice la de Strouhal-López); se contentan en cambio con decir púdicamente que, sacándolo del agua, se lo muestra a su amado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en los *Cantos y cuentos del antiguo Egipto*, la antología que publicó la *Revista de Occidente* en 1925, para la que Ortega y Gasset escribió sus “Notas sobre el alma egipcia”. Esta versión, en prosa, comienza con puntos suspensivos y a continuación dice:

... mi Dios. Cuán dulce me es irme al estanque a bañarme ante ti, mostrándote mi belleza, en una camisa del más fino lienzo mojada de agua... Bajaré contigo al agua y volveré a subir con un pez rojo, tan lindo, entre mis dedos. Ven y mírame.

Aquí no aparece ese dios genérico que se escribe con minúsculas, sino el gran Dios de las mayúsculas, de modo que no sería imposible que los puntos suspensivos del principio tuvieran la misión de suavizar una frase que a algunos podría parecerles ofensiva... Pero hay otras diferencias notables entre las muchas versiones del poema. En unas, por ejemplo, el amante es llamado “mi flor de loto”, mientras que en otras el lugar donde ella se baña es el “estanque de lotos”, donde se echa de ver que los eruditos también vacilan al traducir. Y muchas no comienzan con “amado mío”, como las que hemos hecho Folch y yo, sino que usan la expresión “hermano mío”, que en el antiguo Egipto aludía al esposo o al amante. Supongo que Folch evita esta expresión, como hago yo, para no dar la impresión de que tratamos con un poema incestuoso —cosa que de paso nos ahorra la nota en que tendríamos que explicarle esto al lector moderno. Por lo demás, ambos decidimos llenar las lagunas del poe-

ma, mientras que las versiones más especializadas prefieren indicarla mediante puntos suspensivos.

3.

Las dos últimas decisiones nos acercan a Pound, que en la Introducción a su libro decía: “La mayoría de los textos originales egipcios han sobrevivido sólo de forma incompleta, pero, con el propósito de hacer una adaptación moderna, cada poema se presenta [aquí] como completo”. Hay que subrayar en esto una palabra: *adaptación*. La intención de Folch y la mía son similares a ésta. No presentamos al lector los fragmentos de un documento histórico, más o menos neutro, más o menos yerto, sino un poema entero, vivo, inspirador. No porque la erudición sea superflua sino porque en este caso “lo inspirador”, “lo poético”, está presente aun en las versiones más fragmentarias del poema... El poema estaba ahí: sólo había que escribirlo... Estaba ahí, como está ahí ese cuadro de Fulano que inspira otro cuadro, titulado *d’après Fulano*, o *after Fulano* (para lo cual no existe en español sino una expresión aproximada: *a la manera de Fulano*). Estaba ahí, digo, como está ahí la pieza original sobre la que un músico hace variaciones, hurgando en su propio estilo para desentrañar el de otro, o viceversa, dejando que se desnude el deseo de otro en su deseo, pero sin intención de usurparlo; deseando, más bien, que el tema original se enamore de su variación, que le responda... Porque, así como el poeta no se inspira sino para inspirar, así tampoco habla sólo para que lo oigan (no habla por hablar) sino para que también hablen los otros, para que respondan... Por eso creo que el poeta, más que hablar, escucha; que tiende el oído a la respuesta... Intuye quizá que el sentido de lo humano no se cumple en sólo las palabras sino en la respuesta que se dan unas a otras. Intuye que la esencia de los hombres se muestra entera en el gesto simple con que uno responde naturalmente al saludo de otro... No, no le importa —como se cree—

ser un Adán y nombrar las cosas por primera vez; lo que le importa es invocarlas, porque una invocación es una respuesta...

No sé si mi versión es mejor que la de Folch. Sé que en la suya vi por primera vez algo que me cautivó, y quise desbrozarlo, precisarlo un poco, acercarlo a mí. Sé que involucré mi deseo en la lectura del poema y que ese deseo me llevó a otras versiones. Sé que hice finalmente la mía, que es quizá sólo una invocación del original, pero que en todo caso es una respuesta, y espera a su vez una respuesta... De entre todas estas versiones, habrá quienes prefieran una y habrá quienes prefieran otra. Nadie se extrañará de ello. Es lo que ocurre normalmente con las traducciones. Es lo que pasa siempre con el deseo.

VERSIÓN OCCIDENTAL DE MOON CHUNG-HEE

1.

Suele concebirse la madurez de un poeta como una plenitud de sus capacidades expresivas, pero es además una actitud frente a estas mismas capacidades. Así, no se trata solamente de lo que el poeta puede hacer sino de cómo concibe lo que puede hacer. Pero hay que decir que esa concepción puede cambiar con el tiempo y tener valores distintos según el momento en que se consideren. Con todo, en general ocurre que, a mayor madurez, menor despliegue de recursos. Con esto quiero decir que la plenitud de las capacidades técnicas de un poeta suele coincidir con una actitud que las administra con mucha parquedad. Cuando el poeta maduro escucha a Nietzsche acusar a Wagner de ser “como aquellos que enturbian sus aguas para que parezcan profundas”, pone sus barbas a remojar. ¿Qué oye en esa frase? ¿El tumulto arrebatado de la acción contra la serena visión contemplativa? ¿El entusiasmo juvenil frente a la calma de la edad madura? ¿El torrente contra el remanso? Quizá todo esto al mismo tiempo. Pero, si la frase ha de ser algo más que una mera recomendación técnica, entonces el poeta tendrá que echarse a las espaldas aquello que la frase implica en cuanto actitud. Despreciará entonces la afectación y apreciará la sencillez. La sencillez en cuanto indicio de sinceridad.

En esta imagen, la juventud roza la catástrofe en la enorme vastedad de un todo tumultuoso; la madurez, en cambio, la roza en la nimia vacuidad de casi nada. Por eso la poesía madura suele ser más simple y más directa que la poesía juvenil, pero corre siempre el riesgo de ser o

parecer demasiado simple, de volcarse en temas francamente insustanciales. Si esto resulta ser verdad, entonces la sencillez no es ya indicio de sinceridad sino de sentimentalismo. Y es que, llegada la madurez, lo difícil es mantener la atención fija en una nimiedad hasta que ésta desprende su puntual agudeza. En otras palabras, lo difícil es no exagerar. Ser justo y no exagerar... Ser, si se quiere, incluso cínico en el temple, pero jamás enturbiar las aguas para que parezcan profundas.

He dicho que el poeta maduro quiere ser justo, y me temo que en este contexto “la justicia” se entenderá sólo como una adecuación de los medios expresivos al tema que tratan. Pero no es sólo eso. También se trata de la justicia en su sentido moral. El de la justicia que se exige, por supuesto, pero sobre todo el de la justicia que se da; el de la justicia que *se hace*. El poeta quiere hacerles justicia a las cosas: al amor y al dolor, al sufrimiento y al deleite, a los árboles y al viento... Se trata pues de un acto —más exactamente, de un reconocimiento— que precede a las leyes y que está como anidado en la lengua misma. Porque en las palabras vive una justicia que viene de más lejos que la justicia social, pero que le sirve de sustento y alimento, pues al cabo también la justicia social es justicia *entre los hombres*, entre los seres humanos. No se trata pues de que la nieve o el viento —que son naturaleza— se sometan a la ley de los hombres sino de que los hombres les hagan justicia cuando vienen a mezclarse *entre ellos*. La palabra justa es la palabra exacta, sí, pero sólo cuando es también la manera en que reconocemos y recibimos aquí, entre nosotros, lo que ella nombra. De eso se trata en parte un poema de Moon Chung-hee, que traduzco ahora del inglés:

EN OTRO PAÍS

Alejada
de mi tierra y de mi lengua
¿cómo puedo responderte
querido amigo?

Vívidas, tumultuosas
 peligrosas palabras
 bajo llave

encargadas a los amigos
 espumean y flotan
 aquí y allá.

Aunque aquí el sol brilla
 y vuelan los pájaros

con palabras
 remotas

¿como puedo responderte
 querido amigo?

Palabras simples, sí. Pero espumeantes, vívidas, peligrosas. Acaso también furiosas. Porque quizá nadie sienta tan agudamente la injusticia a la que me refiero como el extranjero que no habla la lengua del país a donde llega. No sólo porque no entienda y no se dé a entender sino, sobre todo, porque se ve privado de ese acto elemental con que los seres humanos nos reconocemos unos a otros: la respuesta. La injusticia, pues, como imposibilidad de dar respuesta, de responder a un “hola” con un “hola”. Y la justicia, entonces, no como el acto utilitario de nombrar las cosas para catalogarlas sino como el acto de responder a su saludo...

“Con palabras / remotas / ¿cómo puedo responderte / querido amigo?”... Y aún más en el extremo: ¿cómo responderle al mundo sin palabras, sin poesía? Las palabras vienen de un más allá donde se forjan la solidaridad del universo y su justicia. Vienen de allá, como la nieve. Así parece decirlo Moon Chung-hee en un poema:

MIRANDO LA NIEVE

No del cielo
sino de un lugar mucho más lejano
donde esperaré temblorosa

antes de llegar aquí
donde en silencio ahora

cuelga un columpio infantil
cae la nieve.

Cuando la suavidad
toca mi piel y se disuelve
mi corazón salta
y una voz regresa.

De un sitio muy lejano
que no alcanzan la curiosidad ni el pensamiento
se precipita la nieve
y brilla.

2.

Para nosotros, las palabras de Moon Chung-hee son sin duda palabras remotas, que vienen de un más allá desconocido. No tenemos de ella sino tres o cuatro poemas en español, y es poquísimos lo que sabemos de la tradición poética a la que pertenece. Tenemos, es cierto, un hermoso libro de Ko Un, *Fuente en llamas*, traducido y publicado en El Colegio de México en 1999. Además, hace algunos años pudimos escuchar en el mismo Colegio la voz de Choi Tong-ho, y en 2001 la revista *Estudios de Asia y África* publicó un ensayo ilustrativo de Tae-jun Hwang sobre “La poesía clásica coreana *shijo*”... Ahora, con motivo de la próxima Feria

del Libro de Guadalajara, acaba de aparecer una antología de literatura coreana contemporánea: *Por la escalera del arcoiris* (selección y traducción de Joung Kwon Tae, poesía, y Yoo He Myung, prosa, co-traducción de Raúl Aceves y Jorge Orendáin, Ediciones Arlequín, Guadalajara, 2006). Aunque es pronto aún para hallar esta antología en las librerías, es posible leer algo de ella en Internet. Debo confesar que yo lo hice un poco tarde; es decir, sólo después de haberme tomado la libertad de traducir del inglés algunos poemas de Moon Chung-hee, partiendo de las traducciones de Wolhee Choe y Robert E. Hawks (*Windflower*, Hawks Publishing, New York, 2004). Si aun así he preferido comenzar citando mi traducción de una traducción es por algo que sólo puedo justificar de veras en razón del gusto. Sin embargo, no todo en el gusto es ciego, y a veces pueden darse algunos argumentos para explicitarlo, como intentaré hacer yo a continuación. Pero antes, claro, debo citar el poema en la versión de Joung Kwon Tae. Dice así:

MIRANDO LA NIEVE

La nieve no viene directo del cielo, más lejos que del cielo viene.
Antes que naciéramos en este mundo que nos ha sobresaltado.
Del lugar natal venimos donde se ha colgado el columpio vacío.

Es la voz de una vida que retorna.
Es un lugar donde no alcanza nuestra curiosidad y nuestro silencio.
Desde lugar tan lejano cayó la nieve para convertirse en un copo de luz.

A mí me da la impresión de que esta traducción es demasiado literal y prosaica. No puedo afirmarlo sin temor a equivocarme, pero el inglés me deja sospecharlo. Y me deja sospecharlo también el conjunto de los poemas que forman *Windflower*, seleccionados de varios de los libros que Moon Chung-hee ha publicado a lo largo de los años. Si comencé estas líneas hablando de la madurez de un poeta fue porque eso es justamente lo que *Windflower* muestra: un camino hacia la madurez.

Para ponerles un ejemplo de esto, les leeré ahora el segundo poema de *Windflower*:

PAISAJE EN CALMA

Ahora al mediodía
duerme la siesta en el sofá
floja ya la corbata
despatarrado, babeando un poco.
Tras veinte años de compartir
el calor del cuerpo y el arroz
cocido en la misma olla
aún ronda mi guarida
como una bestia indómita que llama
a sus hijos. Como un pez
atrapado en agua destilada
que añora algo de impureza
opto por la hipocresía.
No por culpa dispongo
una suntuosa cena
sino por su retórica
“una pareja que avanza
hacia una misma estrella”
con que luego sermoneará una boda.
Ahora al mediodía
duerme la siesta, floja ya la corbata,
babeando.

En lo que estos versos tienen de reproche puede calarse bien ese aspecto “psicológico” para el cual es evidente que quien opta por la hipocresía se entrega al fingimiento, aunque haya para ello alguna clase de razón. La autora, en efecto, nos ofrece una justificación más o menos cínica de sus actos, que acaba presentándonos como un amargo triunfo. Su deseo finalmente vence la vulgar indiferencia de un mari-

do que babea. Hay sin duda algo humillante en la escena (y ése es el motivo del poema), pero qué le vamos a hacer: así son los maridos, sobre todo después de veinte años de matrimonio... Nada de esto hay en cambio en un poema posterior, misteriosamente titulado “En casa de la nutria”. Dice así:

EN CASA DE LA NUTRIA

Sobre el amor
 he meditado en vano sin cesar.
 Un encuentro
 que, si no hoy,
 llegará tal vez en el otoño,
 y si entonces no, quizá en tres años,
 y si nunca ha de llegar, entonces
 en algún momento después de la muerte
 en la casa de la nutria donde empieza el río.
 Amor en vano
 ¿me he esforzado demasiado en dar?
 Menos huraña para dar que recibir,
 he encendido llamas que a solas arden.
 El amor
 ahondándose
 se va extendiendo como la luz
 ancho y profundo
 empapando el mundo.

Me importan aquí, en especial, tres versos, porque me recuerdan la economía de medios del *shijo*:

¿Me he esforzado demasiado en dar?
 Menos huraña para dar que recibir,
 he encendido llamas que a solas arden.

Son versos de madurez, creo yo. Versos a su manera clásicos. A mí me recuerdan, por ejemplo, este brevísimo poema de Safo (que traduzco a vuelapluma del inglés):

La Luna se ha ocultado
y tras ella las Pléyades declinan.
Hace ya tiempo que pasó la media noche.
La juventud no dura.
Estoy sola en la cama.

Aquí, como en el poema de Moon Chung-hee, la escena no tiene un valor eminentemente psicológico, por más que se trate de una experiencia concreta. Es lo que los especialistas en las poesías orientales suelen llamar “objetividad”, y que acaso no sea sino una manera de mentar al yo sin fetichismos y sin sentimentalismos. En cualquier caso, se trata de algo que el Occidente tuvo en este poema de Safo, pero que al parecer olvidó y tuvo que aprender de nuevo en un poema de Li Po, que Ezra Pound volvió justamente célebre y que por verdadera gracia del destino tiene el mismo tema que el de Safo. Lo transcribo ahora, en versión de Ricardo Silva-Santisteban:

LAMENTO DE LA ESCALERA DE GEMAS

Los peldaños enjorados casi blancos están por el rocío,
es tan tarde que el rocío empapa mis medias de gasa,
bajo la cortina de cristal
y observo la luna a través del límpido otoño.

La revolución “imagista” que inauguró Pound en la poesía inglesa (y que luego se extendió a todo el mundo) tiene una deuda enorme con este poema, pero su influencia no habría sido tanta, ni tan específica, sin el comentario que Pound le añadió al pie, y que a la letra dice:

Escalera de gemas, por tanto un palacio. Lamento, por tanto hay algo de qué quejarse. Medias de gasa, por tanto una dama de la corte y no una

sirvienta quien se queja. Límpido otoño, por tanto él no tiene excusa debido al tiempo. También ella ha llegado temprano, porque el rocío no sólo ha blanqueado los peldaños, sino que ha empapado sus medias. El poema es especialmente apreciado porque ella no profiere ningún reproche directo.

¿Por qué Pound dice que “también ella ha llegado temprano”, cuando el poema deja claro que “es tan tarde que el rocío empapa mis medias de seda”? Quizá es ella quien ha llegado tarde, al amanecer (es decir, “temprano”), y por eso “no profiere ningún reproche”... Pero Pound sabe más... En cualquier caso, aprovecha este poema para aleccionar a sus contemporáneos sobre la economía de la poesía china y japonesa, como Tablada aprovechó el haikú para hacer lo mismo entre nosotros. Pero, en este sentido, su revolución no es una innovación sino una vuelta a los comienzos, un regreso a la salud de los orígenes. T. S. Eliot lo dice así en un ensayo titulado “La música de la poesía”: “Toda revolución en poesía tiende a ser, y a veces se anuncia como, un retorno al habla común”. Pero ¿no les ocurre lo mismo a los poetas en cuanto individuos? Las revoluciones poéticas son fenómenos históricos, sociales, pero tienen también una dimensión individual, íntima. Como dirían los biólogos, al macrocosmos de la filogénesis corresponde el microcosmos de la ontogénesis. Lo mismo que le ha ocurrido a la especie a lo largo de su evolución le ocurre al individuo durante su gestación. Si esta ley es universal y el símil vale, entonces los poetas siempre pasan por un momento de “retorno al habla común”. Esto forma parte de su maduración, de su madurez.

3.

Éste es finalmente el único argumento que puedo dar en favor de la versión inglesa de “Mirando la nieve”. Sé que eso no basta para librarme de la posibilidad de estar cometiendo una injusticia en nombre de aquel prejuicio que exige que la versión occidental de un poema

oriental *sue*ne como el Occidente cree que debe sonar la poesía de Oriente. Esto es, que suene a Pound cuando da su versión del trabajo que hizo Fenollosa sobre los poemas de Rihaku, que son a su vez la versión japonesa de los poemas que Li Po escribió originalmente en chino... Traducciones de traducciones de traducciones... Es verdad, pero aun así son ellas quienes han ido formando la idea que Occidente tiene de lo que es la poesía oriental; una idea a la que no le será fácil renunciar mientras no haya alguien capaz de traducirla en un estilo tan poderoso como el de Pound. Comparemos por ejemplo el “Lamento de la escalera de gemas” —que acabamos de oír en voz de Rihaku-Pound-Santisteban— con la versión que nos ofrece Chen Guojian en su traducción directa de Li Po, *Copa en mano, pregunto a la luna* (El Colegio de México, México, 1982):

QUEJAS EN LAS GRADAS DE JADE

Las gradas de jade blanco
se cubren de un rocío diáfano.
A media noche, el frío
traspasa las pantuflas de seda.
Dejando caer la persiana cristalina,
La doncella contempla
una redonda luna de otoño.

Nada que ver con la versión de Pound. Aquí no hay escalera de gemas sino gradas de jade; el otoño es otoño, pero no es límpido; aquí es media noche y el frío traspasa las pantuflas, no “tan tarde” que el rocío empapa las medias, de modo que es difícil entender por qué los versos son una queja, como anuncia el título. Pero, sobre todo, en esta versión el poema se escribe en tercera persona, no en primera... Aunque fuera de veras tan infiel como parece indicarlo esta traducción, la versión de Pound es mucho más hermosa. Quizá menos correcta, filológicamente hablando, pero mucho mejor, poéticamente. Y eso —casi no tengo que decirlo— significa que es una versión más justa; si no ya para con Li Po —y aun

dudo que no para Li Po—, sí para con el mundo que el poema describe, que es también el mundo a secas.

Como se ve, no creo que Pound esté muy desencaminado. Y me ayuda en esta idea que el estilo de sus traducciones resuene de algún modo en los versos de Moon Chung-hee. No porque ella lo tome de él, desde luego, sino porque ella lo toma de una tradición que gracias a Pound —pero también a Tablada y muchos otros— ha ido penetrando en Occidente, o que al menos le ha hecho ver lo que de sí mismo había olvidado. En todos ellos (en todos nosotros) se cruzan ambas tradiciones, y lo hacen, como es común, en aquellos puntos donde las dos vislumbran su voz más depurada, la más sencilla y a la vez más refinada... Después de todo, hay un ideal poético común a Oriente y Occidente y en ambos sitios llamamos poesía a la misma cosa. Pero que conste: hablamos de poesía, no de filología. Por eso creo que tenía razón la viuda de Fenollosa cuando le regaló a Pound los originales de su marido, poniéndole tan solo una condición: que no hiciera de ellos una obra académica sino una obra de arte. Pound cumplió el encargo cabalmente, y se tomó tan a pecho la recomendación que no vaciló en firmar con su nombre los poemas de Li Po-Rihaku-Fenollosa... Un poema de sólo cuatro versos. Pero al escucharlo en español ¡ojimos a cinco autores! Y a cinco autores, además, esparcidos a lo largo de trece siglos...

Al parecer, también las traducciones deben madurar... Pero, si tardan tanto en hacerlo, sería bueno ir comenzando de una vez. Empecemos, por ejemplo, con este hermoso poema de Moon Chung-hee, que no habla ya de cómo madura un poeta sino de cómo las penas, de plano, envejecen:

PENAS FRESCAS

Las penas frescas envejecen.

Al ocaso en la ventana
dentro de mí nace una pena.
Le doy vueltas

una y otra vez
y me acomodo en ella
como en un sillón.

Dormida en un momento
y llorando en otro
hundo el rostro en ella.
Luego, en la esquina
de una extraña calle aterradora,
me aferro a la nueva esfera que surge dentro.

Las oscuras piernas de felino
que me seguían
parten ligeras
dejando una pena fresca que brota
como una luz
que empieza a brillar.

Pero las penas frescas envejecen.

MÁS SOBRE UN POEMA DE SAFO (OTRO EJERCICIO DE TRADUCCIÓN AL ALIMÓN)

Cuando Alejandra Piña y yo vimos el número de marzo de *Letras Libres*, entendimos lo que debió sentir Alan Shepard al escuchar por primera vez el nombre de Yuri Gagarin. Sí, también a nosotros se nos habían adelantado... por muy poquito. Gabriel Zaid publicó en ese número un comentario muy parecido al que habíamos estado redactando nosotros sobre el mismo poema de Safo, y eso parecía dar al traste con nuestro proyecto. Pero lo hemos pensado mejor. Aunque es verdad que Zaid ha vuelto redundante buena parte de nuestro trabajo, nos quedan aún dos o tres comentarios, y nuestras versiones. ¿Por qué no sumarnos al esfuerzo, si nuestro propio trabajo había comenzado como una suma de esfuerzos? Por un lado, yo había traducido el poema hacía ya tiempo, a partir de no recuerdo qué versión en inglés; por el otro, Alejandra lo había analizado en las clases de griego clásico que da Pedro Tapia en la UNAM. Ella leyó la versión que yo había hecho sin haber visto nunca el texto griego (en versos de 7 y 11 sílabas):

La luna se ha ocultado
y tras ella las Pléyades declinan.
Hace tiempo pasó la media noche.
La juventud no dura.
Estoy sola en la cama.

Lo primero que Alejandra reconoció es que había aquí cinco versos, cuando en el original sólo hay cuatro. Los cito a continuación, acompañados de una transliteración:

Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα	Déduke men a selána
καὶ Πληΐαδες, μέσαι δέ	kai Pleíades, méσαι de
νύκτες, πέρα δ' ἔρχετ' ὥρα,	núktes, pará d'érjet óra,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.	égo de móna katéudo.

Pero Alejandra notó además que había algo ahí que no estaba en el original —eso de que las Pléyades *declinan*— y me explicó que la partícula *men* se usaba, entre muchas otras cosas, para comenzar una enumeración, y que las cosas citadas después de la primera llevaban la partícula *de*. En este caso *de* implica la introducción de un nuevo verbo... que no aparece en el poema. Esto nos permite suponer que se trata de *ser*, pues este verbo solía omitirse cuando el sentido de la oración era claro. Así tenemos: Se ha ocultado la luna / y las Pléyades, y (es) “media noche”... Si pongo entre comillas “media noche” es por otra observación de Alejandra: los griegos dividían la noche en tres lapsos iguales, y por eso a veces, para referirse a la noche completa, la mencionaban en plural; de ahí que el poema diga, literalmente, “medias noches”. Safo se refiere al periodo medio de la noche, que va más o menos de las 10 P.M. a las 2 A.M. (la “mera media noche” de Zaid). En Homero se nota que era el lapso más pesado, el que más temían los centinelas. Sobre *óra*, Alejandra decía más o menos lo mismo que Zaid: puede ser simplemente ‘hora’, o ‘juventud’, o ‘tiempo propicio’, etc. Son acepciones comunes también para la *hora* española. Pero agregaba dos cosas interesantes sobre el último verso. Por un lado, que la explicitación del sujeto (*égo*, ‘yo’) es enfática, pues Safo bien pudo haberlo omitido, como omitió antes el verbo *ser*. Por el otro, que el verbo de ese sujeto (*katéudo*) es ‘acostarse a dormir, dormir, pasar la noche’, e incluso ‘estar acostado sin dormir, insomne’.

A manera de resumen, Alejandra me daba una versión literalísima:

La luna se ha ocultado
y las Pléyades, y (es) la noche
media, y la hora (al lado) pasa,
y yo sola duermo.

Poniendo algún ritmo en eso, teníamos:

La luna se ha puesto, y las Pléyades.
Es más de media noche.
Ha pasado la hora.
Estoy sola en la cama.

Ésta es la versión más concisa del poema, apreciado justamente en razón de esa misma concisión, que Ernst Morwitz subrayaba haciendo notar que en él no hay un solo adjetivo (con lo que supongo que se refería a su versión en inglés, donde el adjetivo *media* de *media noche* se subsume en el sustantivo *midnight*, y el *sola* de “Estoy sola” se convierte en adverbio al traducir “duermo sola”: “I sleep alone”). En cualquier caso, el poema consta de cuatro oraciones simples en cuatro versos no tan simples. A Kenneth Rexroth lo sorprendería la economía de Safo cuando apenas tenía quince años, y fue sin duda ella la que lo puso en el camino de traducir los poemas breves de Japón y China. He aquí su límpida versión al inglés:

The moon has set,
And the Pleiades. It is
Midnight. Time passes.
I sleep alone.

Como es sabido, Ezra Pound hacía de Safo una valedora más de su movimiento imaginista —o imagista, como dicen quienes calcan el término inglés: *imagist*, no *imaginist*— y hubiese podido escribir sobre este poema

un comentario contundente como el que hizo en *Cathay* al “Lamento de la escalera de gemas” de Li Po, pero no lo hizo. En cualquier caso, ya en 1966 Paul Roche se quejaba del exceso de traducir a Safo según la estética del modernismo estadounidense (“bastard Chinese”, según él), donde se traicionaba a la poetisa cada dos pasos. He aquí la versión de Roche:

The moon has gone
The Pleiads gone
In dead of night
I lie alone

Aunque el poema de Safo va sin rimas, Roche introduce aquí una, que suena en tres de los cuatro versos. No lo hace sólo por añadir sonoridad a una traducción que no da pie a las aliteraciones sino también —tal vez sobre todo— por quitarle a su versión ese tufillo orientalizante de los traductores-creadores al estilo de Pound, a los que él detestaba tanto como Juan Ferraté, traductor de Safo y otros líricos griegos arcaicos. En cualquier caso, fueron sin duda consideraciones de este tipo las que lo llevaron a reducir *Pleiades* (3 sílabas) a *Pleiads* (2 sílabas) y así mantener el metro en los cuatro versos. También a Alejandra y a mí nos ocupó un rato la revisión del metro griego, pero no vamos a atorrar a los lectores con nuestras disquisiciones técnicas ni con las versiones que fuimos ensayando mientras discutíamos el asunto. Baste decir que al final intentamos reproducir el esquema rítmico del poema en octosílabos castellanos, que es a lo que a nosotros *nos suena* el poema:

Ya se ha ocultado la luna,
y las Pléyades. Es media
noche. La hora ha pasado.
Duermo yo sola en la cama.

Creo que ésta es, de todas nuestras versiones, la que más se acerca al original. Sin embargo también nosotros, como Zaid, nos atreveremos a

ofrecer todavía un pilón (esta vez en eneasílabos), aunque sólo sea porque en él nos ha cabido rimar, como a Roche:

Se ocultó la luna y tras ella
las Pléyades. Es más de media
noche. Pasa veloz la hora.
Yo me acuesto en la cama, sola.

SELMA ANCIRA: DETRÁS DE LAS PALABRAS

Conozco muchos traductores, pero ninguno como Selma Ancira, con *la fortuna* de Selma Ancira. Digo esto porque ningún otro de los traductores que conozco ha tenido la suerte de procurarse la vida traduciendo sólo lo que le place. Y es que traducir por placer y procurarse la vida son dos cosas que muy rara vez se dan la mano. Por lo común, quien traduce por gusto no traduce por oficio, y quien traduce por oficio no elige lo que traduce. Eso es lo extraordinario en Selma: aunque la ayuda a sobrevivir, su trabajo no está gobernado por la necesidad sino por el gusto. Su oficio no es sólo una manera de procurarse la vida sino, más exactamente, una manera de vivir. Por eso me parece que su fortuna es algo más que mera suerte: es destino, una vida que no se alimenta *para* vivir sino que se alimenta *de* vivir, que vive de vivir.

Quizá deba explicar esto un poco mejor, porque dicho así podría entenderse que esa vida que se alimenta de sí misma es una vida circular y cerrada, ajena a lo de afuera, y eso difícilmente cuadraría con el destino de un traductor. No, no es eso lo que quiero decir, sino todo lo contrario; no que es una vida circular sino que es una vida *redonda*, cuya plenitud no viene de su propia autosuficiencia sino de cerrar en el punto de partida el viaje que la lanza al mundo y a sus cosas... Esto no es una simple metáfora. Quienes conocemos a Selma sabemos que siempre está de viaje —por Rusia, Grecia, España o México—, pero que siempre vuelve, que siempre está volviendo de algún lado. Porque su aventura esencial es el regreso: traer aquí (al español) las cosas que ha encontrado allá (en el ruso o en el griego). Pero hay algo más, porque también es cierto

que vuelve a Rusia para los rusos y a Grecia para los griegos, aunque a ellos les entregue un tesoro diferente del que nos da a nosotros: el de ver cómo se reflejan ellos en un terreno ajeno y sin duda un poco exótico... ¿O no podríamos figurarnos a Marina Tsvietáieva mirando su imagen reflejada fielmente en un espejo... de obsidiana? *Fielmente*; es decir, sin que la imagen sufra nada por aparecer en un medio que no le es natural; sin que la altere formarse sobre obsidiana. A Marina Tsvietáieva sin duda le habría gustado verse así. Se sorprendería, pero se reconocería en esa suerte de emanación de la obsidiana. Con esto quiero decir que Selma también traduce *para ellos*, para *sus* autores, para las lenguas en que ellos escriben; que traduce al español para los rusos y los griegos.

Pero sé que ésta es una cuestión muy espinosa, y prefiero no enfangarme demasiado en ella, pues —aunque se muestra de bulto en la medalla que en estos días le entregará la embajada rusa— supone algo mucho más profundo que la mera difusión de Rusia en México y los países hispanoparlantes. Si se tratara sólo de eso, lo mismo hubiera dado entregarle la medalla a una agencia turística, y ya se ve que no es el caso. No es el paso de la información lo que agradece la medalla sino el paso de la cultura, que es algo muy distinto, y ese paso no puede ser importante sólo para quien recibe sino también para quien da. Por eso es notable que Selma Ancira no sólo reciba una medalla sino dos: la de los rusos y la de los queretanos —en representación acaso de todos los mexicanos, y a la larga de toda la cultura hispánica—, como si con ello los dos ámbitos culturales reconocieran que van y vienen por un mismo sendero. Con esto no quiero simplemente aludir a la reciprocidad, a la simple urbanidad de quien corresponde a una cortesía con otra cortesía, porque no se trata aquí de que los rusos traduzcan a los mexicanos como los mexicanos traducimos a los rusos, sino de ese asunto mucho más difícil al que aludí arriba: de que los mexicanos también traducimos a los rusos *para los rusos*, haciendo de esa traducción no sólo una parte de la cultura mexicana sino de la cultura rusa...

Con todo, el ruso y el español son sólo los puertos que delimitan la proeza verdadera: el viaje que transcurre entre ellos. Una vez más, no me

enredaré mucho en este tema, pues es casi imposible decir algo coherente sobre las minucias que llevan de un puerto a otro, sobre la forma en que hay que apoyar el pie en las anfractuosas cavernas submarinas de Marina Tsvietáieva o la manera de sobrevivir a la poderosa marea de Tolstoi, soltando el cuerpo y dejándose llevar. Me basta por ahora con la imagen del traductor como un viajero que no está nunca del todo ni en un puerto ni en otro sino siempre en trance de volver de alguno de ellos. En esto el traductor se parece más al Ulises de la *Odisea* que al Ulises de la *Ilíada*. Es cierto que por principio de cuentas ha debido hacer el viaje a Troya, pero lo que a nosotros nos interesa aquí es su viaje de regreso —ese viaje cuya narración da al lector una Ítaca, un *aquí* a donde Ulises vuelve y al que también el lector ha de volver—, en el que no enfrentará ya las miserias de la épica sino las aventuras de la fantasía. Porque es seguro que ningún traductor se hace una imagen de sí mismo en traje de héroe militar, pero ¿habrá alguno que no se haya sentido alguna vez tentado a sucumbir al canto de las sirenas? Resistir y regresar fielmente a la Penélope del español, renunciando —sin negarlos— a los encantos de la Circe rusa o griega; o, mejor dicho, de la Circe rusa y griega, ya que Ulises halla a Circe en la Cólquide, que es el confín de ambos mundos, la frontera fantástica donde Rusia y Grecia se tocan y se disuelven... He ahí lo que mejor podemos llamar *una odisea*... Sí, una odisea; esa otra forma del heroísmo, la que no es guerrera.

En el confín de los rusos está la Cólquide; en el de los griegos, otra vez la Cólquide. Para ambos comienza ahí el reino de las brujas, de lo otro, lo desconocido, lo fantástico, lo vago, lo difuso. Es decir: ahí comienza el mundo del viaje verdadero. Los puertos sirven acaso como emblema de él, pero tienen la desventaja de sugerir un límite, un lugar donde termina el viaje, cuando la verdad es que no hay puerto final ni puerto seguro. ¿O no es verdad que, aunque tenga fatalmente un punto final, la *Odisea* es el arquetipo del viaje que no acaba? En realidad —es decir, en la imaginación—, Ulises no termina nunca de volver a Penélope. Aun en Ítaca la busca. Y juntos tejen y destejen cada noche el

relato de su viaje. El suyo es —como dice Seferis— “el destino de quienes saben imposible su regreso”.

Esto último es y no es una metáfora. Si la vida de Selma es redonda, es porque sus aventuras concluyen siempre finalmente en casa, aunque en este contexto la palabra *casa* no tenga más sentido que el de ser el lugar donde el viajero se detiene a contar su viaje. No es extraño. Después de todo, la misma palabra *aventura* viene del participio futuro de *ad-venire*; es decir, de ‘lo que llegará’, ‘lo que vendrá’... Ulises para Penélope. La aventura es lo que aún no llega pero ya viene, lo que aguardamos con ansiedad. Cuando al fin llega, lo hace en forma de palabras: es un relato, una fábula, un cuento que se narra en copretérito, como todos los buenos cuentos; es decir, en ese tiempo que, como no termina nunca, los gramáticos llaman *imperfecto*, pero que nosotros, por lo mismo, podríamos llamar *tiempo perfecto*. Es el tiempo de “Había una vez...”... Y allá donde había, sigue habiendo, inacabablemente... Porque allá, de donde se partió, se parte de nuevo, siempre. Porque las riquezas que uno trae de allá, acá se acaban, pero allá no... ¿Cuántas veces agota Simbad las riquezas que trae de sus viajes y cuántas veces va de nuevo por ellas? No importa. Para nosotros, que estamos aquí y viajamos sólo en el relato, las riquezas que trae Simbad son inagotables desde su primer viaje. ¿Por qué entonces no le bastaron a él? ¿Por qué tuvo que partir de nuevo? Porque lo importante de los viajes de Simbad no es una riqueza que se agota sino una riqueza que no se puede gastar. Lo que él de veras gana es prestigio. Y su prestigio no es lo que le ha ganado el dinero sino lo que le ha dado el viaje, o el relato del viaje.

Debo detenerme aquí y aclarar algo esencial, algo de lo que hace a Selma ser quien es. Y es que los relatos que ella nos trae de los viajes que hace por el mundo no son de primera mano. No son relatos de su viaje sino relatos que trae de su viaje, cuentos que recogió sobre la marcha. Ella no cuenta nada en primera persona, no habla de sí misma. Después de todo, su viaje es el del traductor, no el del escritor. Aunque... ¿qué

escritor no es también a su manera un traductor? La epopeya de Gilgamesh —uno de los poemas más antiguos que conocemos— comienza diciendo: “Haré que el mundo conozca / a aquel que vio el abismo”. O sea, que no es Gilgamesh mismo quien cuenta su historia. Su epopeya es un relato de segunda mano. Y lo mismo ocurre en la *Ilíada*, cuyo autor no es más que un amanuense que suplica que le dicten: “Canta, Oh Musa, la cólera de Aquiles”. No insistiré en ello. Creo que me comprenden cuando digo que Selma es esencialmente traductora, y que sólo se digna a escribir en función de lo que traduce (hace prólogos y notas). Pero eso es lo más sorprendente. Conozco a varios escritores que, en sus periodos de sequía creativa, se ponen a traducir. Lo hacen como quien ensaya al piano para no perder la práctica. Para ellos, traducir es una manera de mantenerse en forma. Para Selma es al revés: sólo escribe *después* de traducir, y sólo si no le queda más remedio. En general prefiere no abrir la boca. Por eso digo que es sorprendente. Porque hace un momento estábamos en la Galería Libertad, donde vimos un testimonio personal de sus viajes por Rusia. Un testimonio ¡fotográfico! La primera vez que Selma Ancira decide mostrar sus andanzas por la geografía —no por la literatura—, lo hace fotográficamente. Sí, es sorprendente, pero no creo que haya aquí ningún azar. Uno hubiera esperado que lo hiciera por escrito, como ese otro gran traductor y viajero —fatalmente amigo suyo— que es Sergio Pitol. Pero ella no es escritora. No *quiere* ser escritora. ¿Por circunspección, recato, timidez? No lo sé, pero en cualquier caso su actitud da mucho qué pensar.

De todo lo que a mí se me ha ocurrido pensar al respecto, escojo la idea que mejor puedo hilar aquí —y ya se verá cuán torpemente. Si Selma elige la cámara para mostrarnos sus viajes por Rusia es porque sigue viendo en sí misma a un traductor; es decir, a un intérprete que, reprimiendo en lo posible las veleidades del yo, da un testimonio objetivo. O, ya que esto no es de veras posible, ni siquiera para una cámara fotográfica, da al menos un testimonio *fíel*. Selma se coloca *detrás* de la cámara para mostrarnos la nieve rusa, como se coloca *detrás* de las palabras para mostrarnos los poemas de Marina Tsvietáieva. Y hace esto

porque lo que le importa no es mostrarse ella misma ante nosotros sino mostrarnos lo que hay delante de la cámara, delante de las palabras. No lo que ella dice ni lo que ella ve sino lo que *se dice*, lo que *se ve*; o lo que *hay que ver*, lo que *hay que oír*. Eso es lo que hace cumplidamente un traductor. Y es lo que hace también un escritor cuando cumplidamente reconoce —como Homero, como el autor del Gilgamesh— que lo que él hace también es traducir. Traducir, interpretar, o —como decían los clásicos— *copiar*.

Va de suyo que el oficio de Selma privilegia esa forma del retrato o el dibujo que los pintores llaman “del natural”. Lo suyo no es invención ni fantasía sino algo que está *tomado del natural*. Selma nos pinta algo que no es ella y que ni siquiera es de veras suyo, pero que está siempre ahí delante, a la vista de quien quiera verlo. Ella no esconde sus modelos. Tampoco esconde la mano. Si nos pinta una naranja, es que la naranja está ahí y podemos acudir a ella como a un testigo para averiguar qué tan fiel a ella es el dibujo de Selma. Quiero decir: podemos siempre *volver* a la naranja. Volver...

Selma ha hecho el viaje y ahora está de vuelta. Nosotros estamos con ella brevemente en casa, pues es *aquí* donde ella nos da lo que el viaje le ha rendido. Nos da lo que a ella le fue dado. Un cuento, una canción, un puñado de palabras, no sé. Ha vuelto. No se ha guardado nada para sí. Nos ha sido fiel.

SERGIO PITOL: UNA APARICIÓN

En sus libros de memorias, cuenta Sergio Pitol que a veces viajaba de Europa a México para visitar a sus editores y armarse de traducciones que le permitieran seguir viviendo allá —de *freelance*, diríamos aquí hoy. Esto podría sugerir que Pitol traducía por necesidad, lo que le encargaran, y a destajo. Sin embargo, una rápida comparación entre la lista de los autores que ha traducido y la de los que él mismo reconoce como sus principales influencias literarias minaría de inmediato esta suposición, pues las coincidencias son muchas. ¿Podría ser, acaso, que los dioses hayan sido tan bondadosos con él que a sus manos sólo llegaran libros que a la larga resultarían fundamentales para su obra como cuentista y novelista? Hay desde luego algo de eso —porque los dioses en efecto le han sonreído siempre—, pero la “historia natural” de esa coincidencia es más terrenal y mundana. Aunque en esas páginas autobiográficas no lo explicita, lo que sin duda ocurría es que muy frecuentemente era él mismo quien proponía los libros al editor, y no al revés. Así puede entenderse que Pitol se haya convertido muy pronto —no ya sólo en el traductor sino— en el promotor de una serie de escritores poco, mal o nada conocidos en español, en especial algunos de la Europa oriental, de lengua eslava, y más particularmente polacos.

No, las traducciones de Pitol no dan nunca la impresión de haber sido hechas por obligación y a destajo, a cambio de unos cuantos kópecs, aunque él mismo se lamenta alguna vez, en *El arte de la fuga*, de haber hecho algunas de ese modo, y de las deficiencias que a su juicio eso trajo al resultado. Es una confesión que a sus lectores, desde afuera, nos

parece un tanto increíble, pues a nosotros el conjunto de sus traducciones nos parece obra del entusiasmo, la curiosidad y la maravilla. ¿De qué otro modo, si no, explicar la sensación de limpieza y frescura que las caracteriza; o, dicho de otro modo, la “inocencia” casi infantil con que parecen haberse hecho? No digo, desde luego, que haya sido fácil traducir *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, o *Lo que Maisie sabía*, de Henry James —una obra endiabladamente difícil, según admite él mismo—; lo que digo es que, por más que esas obras exijan de su traductor esfuerzos titánicos, no es el esfuerzo del traductor lo que brilla en las traducciones de Pitol sino, en todo caso, la “naturalidad” con que parece darse el traslado. Esta “naturalidad” revela una actitud clásica que los teóricos a la moda de su tiempo —como los de la nuestra— habrían condenado, pues no se presenta como anónima ni oculta que es un logro del talento del traductor. Él mismo dice, en una entrevista con *El Universal*, que sus traducciones de Ungaretti son *su* Ungaretti, las de Montale son *su* Montale y las de Quasimodo *su* Quasimodo. Ésta es una declaración muy seria, donde las haya. Yo no sé si es así como debieran darse siempre las traducciones, pero sí sé que no siempre se dan así. Hay traducciones espléndidas en las que el traductor quiere dejar el menor rastro posible de sí mismo y traducciones en las que la parte del traductor brilla —no tanto por la “naturalidad” del traslado sino— por la erudición que compromete. A estas opciones (la del traductor obliterado y la del traductor académico, erudito), Pitol opone la del traductor gozoso. Porque es su placer y su deseo lo que compromete en cada traducción. Y, si uno quisiera restringir ese placer y ese deseo al mero ámbito literario —porque está claro que el placer y el deseo que un lector se juega en un libro no son meramente literarios, meramente librescos, como supone un prejuicio común—; si uno quisiera restringir ese placer y ese deseo al ámbito de la literatura, digo, entonces tendría que decir que, al traducir, lo que mueve a Pitol es su placer. Pero, sobre todo, su deseo *de obra*. Me explico.

El hecho de que no todos los traductores de literatura sean además escritores muestra que el deseo de obra no es fundamentalmente un deseo de escritor sino, más bien, un deseo de lector. Por eso no es raro

que los escritores lo padezcan siempre; porque, antes de ser escritores, son lectores —lectores compulsivos, lectores fascinados. El mismo Pitol lo confiesa así en *Una biografía soterrada*: “A partir de los veintitrés años —dice— la escritura se entreveró con la lectura”. No son pues el mismo deseo, porque uno precede al otro, pero *se entreveran*. El lugar de ese entrevero es el deseo de obra. En principio no importa qué clase de obra sea ésta. A los lectores empedernidos, sean o no escritores, no los amilana mucho tener que leer de vez en cuando libros malos, libros desechables o, como dice Zaid, “demasiados libros”: de todas formas quieren más. Que haya los libros que no hay. O, dicho de otro modo, que haya todos los gozos que podría haber... Y digo gozos no porque crea que todos los libros deban ser dichosos sino porque aun los libros desdichados suponen de algún modo un gozo. Porque todo libro —como decía Stendhal de la belleza— es “una promesa de felicidad”; o, por decirlo en su versión modernizada, porque toda obra es “una promesa de sentido”...

Es aquí donde se ve con más claridad el valor de aquella declaración que hacía Pitol al decir que el Ungaretti traducido por él era *su* Ungaretti. Porque está claro que Ungaretti no es suyo al modo en que son suyos su coche o su casa sino, más bien, al modo en que son suyos sus amores; es decir, de ese extraño modo en que uno es “dueño” —por así decir— de aquello que desea. En la declaración de Pitol ocurre lo mismo que en aquella del niño que dice “La Chiquis es mi novia, pero no se lo digas, porque ella no lo sabe”. Más que una declaración de propiedad es una declaración de deseo. “La Chiquis es mía —podría aclarar el niño— porque está en mi deseo”. Así, el Ungaretti *de* Pitol es el Ungaretti que está en el deseo de Pitol, como la *Ilíada* de Reyes es la *Ilíada* que Reyes deseó. Esto arroja al traductor al temible centro del escenario, pues ningún deseo se expresa sin alguna clase de exhibición, sin una danza de cortejo, sin despliegue del plumaje. Pero que conste que digo que esta aparición en el escenario es sólo *cierta clase* de exhibición, pues no se me escapa que el niño que declara que la Chiquis es su novia no recibe como respuesta una declaración paralela, donde La Chiquis afirme, a su vez, que él es novio suyo. Y el niño incluso conjura explícitamente

esta posibilidad, previniendo a su amigo: “no se lo digas, porque ella no lo sabe”. Se trata, pues, de un noviazgo que ocurre —no entre el niño y La Chiquis sino— sólo en la conversación entre el niño y su confidente. Es un noviazgo virtual, ficticio, de ficción. No me atreveré a decir que todo este asunto disfraza una declaración de amor al confidente, pero algo hay de eso. Entremezclado en la declaración de amor a La Chiquis, hay un deseo de narración que desea un confidente, un testigo, esa tercera persona que atestigua la declaración y, al hacerlo, valida *su sentido*. Sí, el deseo del niño por La Chiquis tiene sentido aun más allá del nudo que conforman el sujeto y el objeto del deseo, que no son nunca suficientes para satisfacer *el sentido* del deseo. El deseo del niño por La Chiquis, ese noviazgo virtual con el que el niño sueña, sólo adquiere pleno sentido en los oídos de su confidente; cuando, rebasando el límite del par, alcanza la mirada de un tercero.

Sé que esto que digo puede parecer abstracto y rebuscado, pero es sabiduría popular. Yo lo encuentro muy bien expresado en el siguiente chiste:

Un avión cae al mar, cerca de una isla desierta, a la que logran llegar a nado los dos únicos sobrevivientes del naufragio: un hombre común y corriente y Claudia Schiffer. Al paso de los días, comienza a pasar entre ellos lo que suele pasar entre un hombre y una mujer. Pero, al paso de las semanas, él se arma de valor y le dice:

—Claudia, quisiera pedirte algo un poco raro, pero me da miedo que te rías de mí.

—Dime —dice ella.

—¿De veras no te vas a burlar?

—De veras.

—¿Podrías vestirme de hombre, aunque sea sólo un ratito?

—¿Qué? Ya decía yo que tenías gustos un poco raros —responde ella sorprendida—, pero no me esperaba que me fueras a salir con que...

—No, no. No es eso. ¿Te vistes?

Claudia finalmente acepta y, una vez disfrazada, su compañero se sienta junto a ella en un tronco de la playa, le pasa un brazo sobre los hombros y le dice, lleno de emoción: “Óyeme, mi cuate. A que no sabes a quién me estoy tirando”...

Es verdad que este chiste es “muy masculino” —como han dicho algunas de mis amigas—, pero sólo en la medida en que la confesión se toma como una presunción. Si, en cambio, lo vemos como un ejemplo de esa urgencia que nos mueve a todos a contarle a un amigo una experiencia emocionante, entonces el chiste no tiene género. En cualquier caso, lo que quiero mostrar al traerlo a colación aquí es que —aunque suene un poco escandaloso— a Pitol le falta el tiempo para venir corriendo a contarnos sus emocionantes relaciones con Joseph Conrad, con Jane Austen, con Witold Gombrowicz, etc., etc. Si su entusiasmo no es simple locura (es decir, si no es algo que sólo ocurre en su imaginación febril) es porque también para nosotros ese entusiasmo tiene sentido —aunque tengamos que callarnos la boca y no contárselo a Conrad, a Austen, a Andrzejewski, a Vittorini, a James... porque ellos no lo saben...

Como se ve en el chiste, todos sabemos de algún modo que la urgencia narrativa y el noviazgo de ficción tienen sentido (el mismo sentido que tiene a fin de cuentas la literatura), aunque a veces no sepamos que lo sabemos; es decir, aunque no logremos hacerlo explícito. Pero ¿cómo llega esa intuición a la claridad de la conciencia? Lo primero, creo, es reconocer y plantear el problema —o, como dicen los teóricos, *tematizarlo*. Pitol lo hace, me parece, al tiempo que reflexiona sobre las relaciones entre sus oficios de traductor y escritor. “No conozco mejor enseñanza para estructurar una novela —dice— que la traducción”. Aunque esto se refiere expresamente a las cuestiones técnicas del oficio —a “la carpintería”, dice él—, yo no puedo dejar de ver la sombra que esta frase arroja sobre el terreno más bien vivencial y psicológico del que he estado hablando. En *Una autobiografía soterrada* dice Pitol que, al revisar sus escritos para hacer el prólogo de sus *Obras reunidas*, lo sorprendió cómo y cuánto aparece él mismo en ellos. Él, que tanto

soñaba con ser invisible, con pasar inadvertido, con no aparecer... Pero déjenme citar los párrafos en que reflexiona sobre este asunto, aunque sólo sea para mostrar de qué forma la memoria, en un libro, retoma la puntada que dejó suelta en otro y se entrevera en él. En *Una autobiografía soterrada* Pitol reproduce —y son palabras suyas— “un fragmento que aparece en algún lugar de mis *Obras reunidas*”. Es el siguiente, aunque yo sólo lo citaré parcialmente:

Soy [...] consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, errores, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. De esas páginas se desprende un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina. Supongo que se trata de un mecanismo de defensa. Me imagino que produzco esa impresión para apaciguar una fantasía que viene de la infancia: un deseo perdurable de ser invisible. Ese sueño de invisibilidad me acompaña desde que tengo memoria y subsiste hasta ahora; anhelo ser invisible y moverme entre otros seres invisibles.

El remate de este párrafo es perturbador. Antes de llegar a él, uno cree que Pitol está hablando de un sueño que todos hemos tenido: el de ver sin ser visto; es decir, el de poder espiar impunemente a los demás, sin influir en sus actos. Después de todo, en eso consiste buena parte del oficio de narrador. Pero la línea final nos desengaña. No, no quiere ser invisible entre personas visibles sino entre personas también invisibles. ¿Será que Pitol quiso introducir aquí uno de esos efectos plásticos rodeados de neblina? Yo creo que sí. Y a sustentarlo me ayuda que, tras citar este párrafo, Pitol reflexiona sobre él y se pregunta cómo puede creer en esa invisibilidad si él mismo ha estado siempre tan presente en sus propias obras. ¿Cómo entonces podría ser invisible? “En mis narraciones —dice— soy más bien un personaje enmascarado, que se mueve en los corredores, un observador de las tramas para despejar las oscuridades de la obra, o encapotarlas más: dejémoslo así”.

A riesgo de parecer impertinente, yo no lo dejaré así. Por lo menos no en este momento, en el que me interesa mostrar cómo ese fantasma que recorre los pasillos observando lo que ocurre en los cuartos va poco a poco tomando cuerpo y al final encarna del todo en una obra que lo tiene a él mismo como sujeto y como objeto. Si antes era una aparición —es decir, una manifestación de la ausencia—, ahora es una aparición de aquella aparición —es decir, una manifestación de la presencia—; si antes era un aparecido, ahora es un resucitado. Esto representa un cambio radical de perspectiva narrativa. El viejo narrador era omnisciente, pero fantasmal; el nuevo no es omnisciente, pero ha vivido la historia en carne propia y sólo por eso puede contarla: es “el caballero que viene vencedor de la muerte” —según decía Darío—; o, en los términos más modestos de Herman Melville, el que dice, simplemente: “y sólo sobreviví yo para contarlo”.

La aparición franca de Sergio Pitol como personaje de sus obras es probablemente resultado de esa toma de conciencia que se expresa en la pregunta reiterada de *Una autobiografía soterrada*: “¿Cómo entonces, de nuevo, sería invisible?”. ¿Cómo, en efecto, podría ser invisible un autor cuya obra entera no es sino “una autobiografía soterrada”? La respuesta está implicada en la formulación misma de la pregunta: no podría, no ha podido nunca, ser completamente invisible. ¿Por qué no, entonces, hacerse plenamente visible? Es una opción que los escritores suelen tomar pasada ya la madurez, que es cuando redactan sus memorias y autobiografías. Pero a Pitol la opción se le presentó siendo aún muy joven, a los treinta años, cuando en realidad estaba apenas iniciándose en el oficio narrativo. En algunos pasajes recientes parece lamentarse de haber cedido a la tentación de escribir aquella *Autobiografía precoz* que le encargara don Rafael Gómez Siles para la serie “Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por ellos mismos”. No sólo eso: ha reescrito ese librito y lo ha publicado recientemente bajo un título nuevo: *Memoria (1933-1966)*. Pero ¿se desdice aquí de lo que dijo allá? Creo que no. Lo que hace, más bien, es ampliarlo, incluir cosas que un

pudor hoy impertinente le hizo omitir entonces, ahondar en ciertas escenas; en suma, despojarse de una cierta circunspección de juventud y convertir aquella autobiografía precoz en unas memorias de plena madurez. Ha dejado las dudas, las incomodidades que entonces le producía hablar de sí mismo; y, quizá por eso mismo, ahora habla con más franqueza. Mejor que eso: con más sinceridad. Esto distingue sus memorias de las de otros muchos escritores, para quienes convertirse en *un personaje* de sus propias obras significa mostrar de qué modo han entrado en la vida pública y de qué manera habrán de llegar a la Rotonda de los hombres ilustres; es decir, para quienes convertirse en personaje es sinónimo de dejar de ser persona. En Pitol ocurre exactamente lo contrario: su personaje es cada vez más persona, aunque esto sólo sea posible porque, paradójicamente, reconoce que su persona es también una ficción, y no se la cree del todo. No sé si me explico, pero les pondré un ejemplo. Cuando a Bela Lugosi le dio por creer que era el personaje que representaba en las películas, cuando le dio por creer que era el Conde Drácula, lo metieron al manicomio. Y en el manicomio deberían estar muchos de esos personajes que se creen su personaje —como una buena parte de los políticos mexicanos—, pero no Sergio Pitol. Él sabe que, siendo el que es, representa a ese otro que es él mismo. ¿O no acabamos de oírlo decir: “persistentemente me convierto en otro”?

Pero dejemos al autor y retomemos la faceta del traductor. ¿No podría el traductor repetir, acaso con más legitimidad, la frase del autor: “persistentemente me convierto en otro”? Es como si en esta declaración se explayara inconscientemente sobre aquello de que cada autor traducido por él es *su* autor... y de esa manera apuntara a su persona. Porque también en esta declaración resalta la exhibición del plumaje y la danza de cortejo en que se cifra y expresa su deseo de obra. Pero, como hemos visto antes, el despliegue de ese plumaje no es *mera* presunción de un yo psicológico; o, en todo caso, no es *vana* presunción. Lo que a Pitol le parece vano ahora es tratar de ocultar ese yo y tratar de ser invisible —como querían algunos pintores y escritores a principios del siglo xx (Cézanne, Rilke, Valéry, Cuesta)— y evitar su relato —como que-

rían los autores de *Tel Quel* y la *nouvelle roman française* a mediados del mismo siglo. ¿Para qué, diría quizá Pitol, si de cualquier manera el yo es virtual, como son virtuales el novio de La Chiquis para su confidente y Claudia Schiffer para Claudia Schiffer?

Cosa extraña: aunque Sergio Pitol es lo más paisano que se puede ser de Jorge Cuesta (y hasta abrevó en su biblioteca, pues era compañero de escuela de Antonio, hijo de Jorge); digo, aunque es lo más paisano que se puede ser de Jorge Cuesta, Sergio Pitol ha llegado a ser, al cabo de los años, lo más opuesto que se puede ser de Jorge Cuesta. La trayectoria de Cuesta va hacia la desaparición y en ella se cumple. La de Pitol, en cambio, en algún momento dio un giro de 180 grados y se dirigió hacia la aparición y la presencia, donde ahora se cumple. Este giro no se dio de golpe, pero ya está completo. Venía dándose desde el principio, como admite el propio Pitol, pero tardó en reconocerlo (o, tal vez, tardó en aceptarlo). El caso es que él —al revés de Cuesta— no ha renunciado al yo sino a ocultar su yo; ha renunciado a considerarlo con demasiado recato, o, si se prefiere exagerar, con franca pudibundez. Con esto no quiero sugerir que la reconciliación de Pitol con su yo de escritor se haya convertido en descaro o cinismo, como temía Cuesta. Lo que digo es que las últimas obras de Pitol muestran abiertamente que el deseo que se expresa en una obra (en una obra original lo mismo que en una traducción) no puede dejar de ser el deseo *de alguien*, y él no se avergüenza ya en lo más mínimo de que ese alguien que se expresa en sus obras sea él mismo. Cada vez habla menos de su vida en tercera persona y cada vez intercala más su vida en lo que escribe, no importa si se trata de un relato, un ensayo u otra cosa. No, esto no es simple presunción. O, en todo caso, no es *vana* presunción. Avenirse a juntar y prologar sus *Obras reunidas* para el Fondo de Cultura Económica, o a reunir bajo su propio nombre, para la Universidad Veracruzana, los libros de los muchos y diversos escritores que ha traducido, puede parecer presuntuoso, un saludo con sombrero ajeno, pero él sabe que negarse a hacerlo sería aún más presuntuoso: una intolerable exhibición de modestia. Por esa misma razón, aunque no busca los premios, tampoco los rechaza.

Ésa es su modestia, una modestia verdadera, debida quizá a la soledad y la lejanía en que ha escrito siempre.

Quizá sea esa misma lejanía lo que nos produce la impresión de que a Pitol la fama y los premios le llegaron en el mejor momento posible; es decir, tarde. Sí, tarde, pero en un momento en el que él ya no podía *vana-gloriarse* de ellos; en un momento en el que, reconciliado y a solas con su yo, ninguna gloria suya sería vana, y en el que, por eso, ha decidido ponerse de novio consigo mismo... Pero, shhht, no se lo digan, que él mismo no lo sabe... No interrumpamos esa sabia ignorancia en la que aún le es posible decir que “de la única influencia de la que uno debe defenderse es la de uno mismo”... Porque, a fin de cuentas, su deseo de obra no deja de ser deseo en su sentido más lato; no deja de ser deseo de otro... Y, como dice él mismo —citando a Justo Navarro (en “El oscuro hermano gemelo”)— “escribir es hacerse pasar por otro”. Dejemos que Pitol siga siendo “Iván, niño ruso” —como escribió en su infancia al pie de un cro-mo que encontró entre las páginas de un libro ruso, con el que se identificó de inmediato y en el que de inmediato se convirtió.

Sí, Pitol es ese niño ruso siempre que escribe. Pero es probable que el descubrimiento de ésa, su más profunda identidad, se aclare más fácilmente si se la mira desde su oficio de traductor que desde su oficio de escritor, aunque sólo sea porque desde éste se ve más claramente que la voz de un escritor es siempre la voz de otro; o, mejor dicho, que su voz sólo puede ser de veras suya en ese sentido extraño en que son suyos su deseo y sus amores, su Ungaretti y su Chiquis secreta, su Tibor Déry y su Ford Maddox Ford, su Borís Pilniak y tantos y tantos otros. Suyos, suyísimos, sí, pero sólo porque él, a su vez, es rabiosa, incondicionalmente, de ellos... Suyos porque él es suyo...

YO, TRADUCTOR

1. EL PLAGIARIO Y LA SOMBRA DE DIOS

Puedo decir que lo primero que escribí en mi vida, lo que me hizo por primera vez autor, fue una traducción; o quizá, más bien, una versificación, una adaptación. Como se sospechará por lo anterior y se verá por lo que sigue, las fronteras entre esas cosas (escribir, traducir, versificar) me resultan un poco borrosas. El caso es que a los ocho o nueve años compuse en mi cabeza un verso que cabía en una melodía. Me ilusionaba aquel barrunto de canción, breve todavía, pero recién creado y tan enteramente mío que me lo cantaba mentalmente a todas horas, con la esperanza de que la repetición martillara tanto en su corteza que ésta al fin se abriera y dejara chorrear su jugo: un hilo que seguir. Pero la ilusión duró poco. Antes de imaginar siquiera con qué nota arrancaría el compás siguiente, escuché la melodía entera en... el radio. Así descubrí que mi boceto de canción era un plagio con todas las de la ley —inconsciente, si se quiere, como la mayoría de los plagios, pero total. Esa misma semana se había estrenado en México *Help!*, y yo simplemente había tomado la primera línea melódica de la canción que le da título a la película y había embutido en ella unas cuantas palabras. Como entonces yo no entendía el inglés (al que llegaría después, casi por completo de la mano de esos mismos Beatles a los que ahora plagiaba); como no entendía el inglés, digo, no pude además plagiar la letra, que sólo por eso resultó ser completamente mía —aunque no por eso puedo decir que fuese en absoluto original.

No sé si la lección que extraje de eso es meramente personal o puede generalizarse, pero desde entonces me parece que una estructura rítmica es como un cuenco o un molde que “se llena”. O, mejor dicho, que es un perfil, un recorte, la sombra de un cuerpo que el versificador debe reconstruir de bulto, en tres dimensiones. No sobraré decir que este nuevo cuerpo deberá a su vez ser capaz de arrojar una sombra, como seña de su nueva existencia corporal... Esto me recuerda un mito búlgaro que reseña Mircea Eliade en *Mefistófeles y el andrógino*: Un día Dios, vagando solitario por el Cielo, descubrió su sombra y al punto dijo: “¡Levántate, compañero!”, e inmediatamente se levantó de ahí Satán... Levantar una sombra, darle volumen a una proyección bidimensional... Lo que esta imagen supone es que una sombra contiene todos los rasgos de su cuerpo, pero que el cuerpo mismo “los tapa” en parte al proyectarla. Para reconstruir el cuerpo hay que empezar por escudriñar su sombra y descubrir de qué manera sobresalen de ella las orejas, los brazos, etc.; luego, girando el cuerpo, cómo se delinean contra el fondo las líneas de la nariz, de la barbilla, etc. Como no todos los rasgos pueden recortarse como un borde, lo demás hay que “adivinarlo”. Esta “adivinación” no es del todo arbitraria, claro —pues debe estar conforme con los rasgos que la sombra ha revelado—, pero tampoco es una calca, de modo que el cuerpo reconstruido no puede aspirar a ser una copia exacta de su original. El resultado será, si se quiere, un gemelo o un mellizo del original, pero nunca un clon. Es lo que dice el mito búlgaro: el Diablo es igual a Dios, pero no es idéntico a él: es su trasmutación, su doble, su negativo. El trato que Dios y el Diablo firman en cuanto se reconocen refuerza esta idea: Dios gobernará en el Cielo; el Diablo, en la Tierra; Dios será dueño de los vivos; el Diablo, de los muertos... Si Dios es una figura en altorrelieve, el Diablo es su reverso, una figura en bajorrelieve, un molde. Él no despidе luz: acumula sombra.

Lo más misterioso de este mito es el pacto que Dios y el Diablo firman en cuanto se tienen frente a frente, como si no les quedara otro remedio. El contrato parece imponerse de por sí y más allá del poder de cualquiera de ellos. Pero ¿por qué Dios debe cederle al Diablo la

mitad de todo lo que tiene? No lo sé, pero creo que el pacto formaliza y legaliza el mutuo reconocimiento; es decir, señala *la igualdad* de los interlocutores. Y si los llamo ya *interlocutores* es porque me parece claro que entre el mero reconocimiento inicial y la firma del contrato debe aparecer algún tipo de lenguaje —si no es que el reconocimiento mismo es ya una forma de él. En cualquier caso, es notable que el primer diálogo que atestigua el mito implique no sólo la preexistencia de un lenguaje (ése en el que Dios ordena “Levántate, compañero”) sino también la de una ley que sanciona la validez del contrato y que, en principio, no es sino una fidelidad a la palabra empeñada, a la promesa. Supongo que el mito reitera así que las *personas* del habla, como las personas de las leyes, son siempre tres: tú, yo, y quien atestigua nuestra comunicación o nuestro convenio. O, dicho de otro modo, que todo lo que ocurre entre tú y yo tiene que tener sentido para cualquier tercero que quisiera atestiguarlo. Este tercero, decía Tomás Segovia (mi padre), es el “garante del sentido”.

Como las Parcas, la ley que obliga a toda lengua a ser atestiguable está por encima incluso de los dioses. Si los dioses hablan, entonces también ellos deben cumplir con esta ley, que establece una regla simple: el sentido no puede ser sentido sólo para los dos interlocutores que intervienen en una conversación; tiene que ser sentido también para cualquiera que logre asomarse a ella. Si no por otra cosa, esta ley de atestiguabilidad es importante porque establece la posibilidad de aprender una lengua —incluso una segunda lengua— oyendo hablar a otros, simplemente. Con ello abre la posibilidad, si no es que la necesidad, de traducir. En ese sentido —como dice Octavio Paz en un ensayo de *El signo y el garabato*—, aprender a hablar es aprender a traducir. Dios y el diablo firman su pacto ante un tercero, que es la lengua, que es la ley...

2. GYÖRGY SOMLYÓ Y EL HOMBRE MÁS LEJANO

Pero el “plagio” fue sólo el primer pecado. Cometería otros. Mi primera traducción en forma, por ejemplo, es un dechado de todo lo que no

debe hacerse. Traduje de una traducción cuya lengua no dominaba. De ella sólo puedo rescatar una cosa: las ganas. Tenía 17 años y formaba parte de una revista literaria que había decidido no darse el lujo de no publicar traducciones, aunque ninguno de sus colaboradores estuviera aún preparado para hacerlas. Yo descubrí muy pronto los gruesos errores que había cometido en mi primera traducción y el baño de agua fría que me cayó con ellos me obligó a darme el lujo de no publicar nuevas traducciones, al menos durante unos años, mientras me dedicaba a aprender un poco mejor el inglés y el francés. Digo que me di el lujo de no publicar nuevas traducciones, no que me di el de no intentarlas. Traduje a escondidas los poemas de *La terra e la morte*, de Cesare Pavese, y más tarde sometí mi traducción al juicio de una amiga italiana. Su aval me permitió publicarla luego, aunque tímidamente, en una revista escolar.

Después vino un primer aviso de la “profesionalización” que seguiría. Trabajé a sueldo en la organización de un festival internacional de poesía. Entre las actividades que nos correspondían a los ayudantes (Hilda Bautista, Pedro Serrano y yo) estaba la de preparar los materiales para la edición de los poemas que se leerían en las sesiones, muchos de los cuales estaban escritos en lenguas distintas del español. En la repartición de los trabajos, a mí me tocó el de traducir lo posible y lo imposible. Entre lo posible quedó la hawaiana Dana Naone; entre lo imposible, el húngaro György Somlyó. En este último caso me vi obligado, una vez más, a traducir de traducciones. Pero esta vez mi crimen tenía algunas atenuantes. Somlyó leía el español y había traducido al húngaro a Pablo Neruda y a Octavio Paz, quienes a su vez lo habían traducido a él. Eso permitió que Somlyó aprobara las versiones que yo hice a partir de las traducciones francesas de Guillevic, en las que sin duda también se habían basado Neruda y Paz. Aunque sin crédito, estas traducciones comprenden los primeros tres poemas de Somlyó que aparecen en la *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía: Morelia 1981* (Joaquín Moritz, México, 1982). Pero Somlyó y yo seguimos escribiéndonos después de terminado el festival, y de ello resultó todo un libro suyo en español, *Contrafábulas*, publicado muchos años después, en 2015, por la Capilla

Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en su colección “El oro de los tigres”.

En un ensayo de este mismo libro (“Versiones de un poema del antiguo Egipto”) he alegado que una tradición muy vieja avala esta manera de traducir. Ya he dicho cómo, en el caso concreto de Somlyó, yo pisaba sobre las huellas aún recientes de Neruda y Paz. Debo agregar que disponía, además de la versión francesa de todos los poemas, de algunas traducciones al inglés, que me resultaron muy útiles. El inglés era, digamos, un testigo extra en el complejo contrato que firmábamos Somlyó y yo, el húngaro y el español, cuyo testigo principal era el francés de Guillevic. Pero hay algo más. Yo no puedo sino suponer que Somlyó había hecho sus traducciones apelando a la misma inveterada tradición que yo llamaba en mi defensa. Él podía leer el español, es cierto, pero ni lo hablaba ni lo escribía, lo que me sugiere que muy a menudo se apoyaba en el francés para traducir del español. Las cartas que me enviaba estaban siempre en francés; las mías, en español. El húngaro y su literatura aparecían en ellas, desde luego, pero sólo como tema. En una de las cartas que le escribí, por ejemplo, le hablaba de las rimas que había usado para traducir un soneto suyo (asonantes, ay, no consonantes), problema que Somlyó desestimó en su respuesta alegando que en húngaro la rima no era en absoluto natural, ni tradicional, sino sólo una importación reciente y algo estrafularia. Después he descubierto que esto mismo ocurre en muchas otras lenguas y que las rimas son más la excepción que la regla, pero en ese momento a mí —educado en una lengua que nació rimando— esto me pareció una revelación inesperada, que sacudió duramente los cimientos en que se basaba mi idea de la poesía, de la historia de la poesía.

He alegado, pues, que ésta es una forma legítima de traducir. No he llegado al extremo de afirmar que sea la más deseable —pues sin duda hubiera sido mejor que yo tradujese directamente del húngaro—, pero no me ha dejado indiferente el hecho de que los poetas no se hayan arretrado *nunca* ante ella, como si frente a ciertos originales fuese siempre preferible que existiera alguna traducción que ninguna. No repetiré aquí los argumentos que he ofrecido tratando de explicarme la persistencia de

los poetas en este pecado. En cambio, añadiré que eso que aquí he llamado “ley de atestiguabilidad” abona a favor de tales traducciones, sobre todo si éstas se confrontan con más de un testigo para probar su “adecuación” al original.

Se me dirá que, si de la sombra de Dios se levanta el Diablo, y de la sombra del Diablo se levanta otra figura, y de ésta otra, y otra, la imagen de Dios se irá degradando progresivamente. Es cierto. Pero la multiplicación de los testigos no siempre implica un mayor apartamiento del original. En el mundo de las lenguas, las sombras de Dios son muchas, pero a veces se dan todas al mismo tiempo, no una después de otra: hay una francesa, y junto a ella una húngara, una zoque, una bantú, etcétera. Ninguna de ellas es sombra de una sombra; todas son sombras de primera mano y no sólo no se degradan progresivamente sino que tienen todas la misma relación “de primera mano” con su cuerpo, aunque “sombreen” partes distintas.

La diferencia entre los testigos de primera mano y los testigos progresivos se expresa en la práctica como un mayor o menor alejamiento del original. La sucesión de los testigos nos aleja del original; su simultaneidad nos acerca a él. Los testigos sucesivos hablan cada vez más “de oídas”, pues sus testimonios están mediados por los de otros testigos; los testigos simultáneos, en cambio, hablan todos de primera mano. Les pondré el mismo ejemplo que usé en “Versiones de un poema egipcio”. José Luis Rivas tradujo al español unos poemas cuyo original más remoto era egipcio, pero él los tomó de la versión inglesa de Ezra Pound, basada a su vez en la versión italiana que había hecho su propio yerno, el Príncipe Borís de Rachewiltz. Hay ahí, pues, una progresión de cuatro términos: egipcio, italiano, inglés y español. El italiano era traducción de primera mano; el inglés, de segunda; el español, de tercera. Esto parece ya algo lejano, sobre todo si empleamos los parámetros de Heródoto, que situaba a los argipeos, los hombres más distantes de que había noticia en el Mediterráneo, diciendo que, para comerciar con ellos, los escitas tenían que usar siete intérpretes. Tomando esa referencia como medida, las versiones de Rivas están a la mitad del camino de *lo más lejano*.

Pero queda claro que el interés principal de Rivas no era traducir los poemas egipcios sino traducir el libro de Pound. Esto trae a colación la vieja disputa sobre la condición del traductor en cuanto autor. ¿Son los suyos textos autónomos y originales, o textos dependientes, incluso serviles, como se decía antes, sin esconder el desprecio? Rivas sin duda se inclina por la primera opción: él traduce el libro *de* Pound, traduce *a* Pound. Si su interés hubiesen sido los originales egipcios, entonces seguramente se habría armado de una versión inglesa de primera mano, y de una versión francesa, también de primera mano, y de una italiana, y de todas las que pudiese consultar y se hubiesen hecho de primera mano. En teoría, estas traducciones no sólo no acumularían los errores sino que, por el contrario, se complementarían y corregirían mutuamente. Esto le daría al traductor una mejor idea de ese original que —por lo demás, como ya he dicho— de alguna manera está sin embargo “adivinando”. Este segundo camino es el que intenté yo, tomando a Pound sólo como un testigo más en la traducción de un poema egipcio.

3. EL VERSIFICADOR Y SUS DEMONIOS:

SELMA ANCIRA, YORGOS SEFERIS Y MARINA TSVIETÁIEVA

No puedo decir que yo haya sido un traductor profesional antes de 1990. En ese año me instalé en Barcelona, donde comencé a trabajar como corrector de pruebas, lector y traductor, sobre todo para la editorial Versal. Era una forma de ganarme la vida, así que puedo decir que éstas eran ya actividades plenamente profesionales. Pero, en cuanto vida profesional, quizá lo más importante de esos años haya sido que entonces conocí a Selma Ancira, con quien desde es momento he traducido mucha poesía al alimón —o, como le gusta decir a ella, “a cuatro manos”. Estoy seguro de que Selma planeaba ya secretamente esa colaboración cuando un día me dijo: “Te he propuesto como traductor de una biografía de Marina Tsvietáieva”. Se trataba del libro de Simon Karlinski que un año después publicaría Grijalbo-Mondadori. Estaba

escrito en inglés, de modo que yo podía darme a la tarea. Pero Selma no quería que los versos de Tsvietáieva citados por Karlinski se tradujeran del inglés. ¿Por qué contentarse con una versión de segunda mano cuando ella podía traducir los versos directamente del ruso y yo podía luego pulirlos para darles una forma más “poética”? Era el plan perfecto. Primero yo traduciría la biografía y sólo después, cuando ya estuviera yo bien empapado de Tsvietáieva, traduciríamos juntos los poemas —bueno, los fragmentos de poemas, pero eso era sólo el principio...

Aquí se hace ya evidente algo notable: el celo que pone Selma en todo lo referente a Marina Tsvietáieva. En este caso, ese celo la llevó a defender la poesía de Tsvietáieva de los peligros que implicaba una traducción de segunda mano, una traducción “de oídas”. Pero ¿por qué no los traducía entonces ella misma? Podría decir que Selma es de los que piensan que sólo un poeta puede traducir a un poeta, pero en realidad creo que sólo considera que es preferible. En este caso en particular, “lo poético” implicaba en principio un problema eminentemente técnico. Según me explicó Selma entonces, la poesía rusa nunca se ha decidido a abandonar del todo el metro y la rima, que siguen siendo la norma aun hoy. No era eso todo, desde luego, y yo lo sabía, pues había leído algunos de los poemas que Selma había vertido al español en colaboración con otros poetas: la “Helena” de Yorgos Seferis, por ejemplo, con José Luis Rivas, y un poema del ciclo “Para N. V.”, de la propia Tsvietáieva, con Gerardo Torres. Este último, se entiende, con metro y rima; pero el anterior en verso libre.

Yorgos Seferis... ¡Selma traducía también del griego moderno! Hacía ya años que yo era un devoto de la poesía de Seferis. Tanto, que me había atrevido a pecar por ella: en mi cuaderno había pergeñado la traducción de un poema suyo: “Salamina de Chipre”, basado en la traducción inglesa de Edmund Keeley y Philip Sherrard. Se lo confesé a Selma. Ella respondió iluminando un poco la densa oscuridad de mi ignorancia y me contó que, por iniciativa de Jaime García Terrés, ella había traducido casi completos los ensayos de Seferis, de los que habían aparecido ya dos de los tres volúmenes planeados. Yo no conocía entonces esos

libros, pero unos años después, cuando por fin se completó la edición, contribuí a presentarlos en México. En cualquier caso, Selma y yo pronto llegamos a una especie de acuerdo: yo la ayudaría en “su” Tsvietáieva y ella me ayudaría en “mi” Seferis. Hace unos años (en 2009) terminamos una versión anotada de la poesía completa de Seferis, que ha corrido con mil y un contratiempos editoriales, pero que teóricamente está en prensa. Y seguimos traduciendo la de Tsvietáieva, de quien hemos publicado ya dos libros.

Desde el principio, Selma y yo establecimos una especie de método de trabajo que, gracias a la Internet, seguimos empleando hoy, estando yo en México y ella en Barcelona. Selma traduce literalmente un poema y me lo manda con todos los comentarios que considera pertinentes; no sólo de sentido sino, en especial, de sonido. Si ha encontrado alguna grabación del poema, me la envía, para que yo lo escuche en su lengua original; si no la hay, a menudo ella misma hace una. Con esas cosas delante, yo hago una versión que “suenen” en español; es decir, que tenga una métrica —o siquiera un ritmo— reconocible en nuestra lengua. Como no es raro que la grabación que Selma me envía sea una canción, a veces hemos conseguido que el español cuadre con la melodía de la voz. Así, por ejemplo, Elena Frolova —que ha puesto música a muchos poemas de Marina Tsvietáieva— puede cantar algunos de ellos en español sin modificar la música y sin recurrir a horrendas melopeas.

Lo que yo hago es, pues, versificar. Si a pesar de ello acepto firmar como traductor esos poemas, a la par de Selma, es porque considero que, al hacerlo, arranco el poema de su mera literalidad y lo pongo en manos de mi propia interpretación, que es lo que hace normalmente un traductor. Selma juzga entonces mi versión y la comenta. Yo corrijo, o no. Discutimos. Traemos a colación otras traducciones, si las hay. Y así, a cada paso brotan nuevas versiones del poema, nuevas interpretaciones. Hasta que llegamos a un acuerdo. Hay casos que se alargan, pero lo más común es que resolvamos nuestras diferencias en la tercera o cuarta versión del poema, y que la quinta sea ya definitiva. Creo que eso es bastante rápido, y que no se debe tanto a los argumentos que nos damos

uno al otro como a una especie de instinto que el azar nos ha hecho compartir: tenemos casi el mismo umbral del dolor. Con esto quiero decir que compartimos tácitamente el punto en que un apartamiento del original nos parece excesivo y comienza a punzarnos. Ni ella ni yo decidimos cuál iba a ser el punto en que nuestras sensibilidades comenzarían a protestar, de manera que no puede decirse que nos hayamos puesto de acuerdo en este asunto, que a nosotros nos resulta “natural” y que no podríamos explicitar. En esto somos almas gemelas. Dios nos hizo parecidos, y el Diablo nos juntó.

4. “ENTRE LAS CANAS”: UN EJEMPLO DE TRADUCCIÓN AL ALIMÓN

Me gustaría ilustrar todo esto con un ejemplo. El celo de Selma para con Tsvietáieva la ha llevado recientemente a corregir el primer libro donde tradujo algo de Tsvietáieva: las *Cartas del verano de 1926*, cruzadas entre Rilke, Pasternak y Tsvietáieva. Se trata de un volumen escrito mayormente en prosa, pero en el que hay muchos poemas. Selma me ha pedido que versifique algunos de ellos, tanto de Tsvietáieva como de Pasternak (de quien traducimos antes el capítulo final del *Doctor Zhivago*, el que contiene sus poemas). El que pondré ahora como ejemplo es un fragmento de “Entre las canas”, un poema que Tsvietáieva dedicó a Pasternak, a quien le envió sólo dos fragmentos en una carta. Lo primero que yo recibí fue lo siguiente:

En el tiroteo – escita
En el bailoteo – azote,
- ¡Mar! – hecha cielo a ti me atrevo.
Como en cada verso –
Al silbido adverso
Me detengo,
Determino.

En cada línea: me atoro.
En cada punto – un tesoro.
-¡Ojo! – hecha luz hacia ti me fragmento.
Me fraccio. Con nostalgia
cual guitarra
me reafino
me defino.

Selma comentaba que lo más importante del poema era el juego musical, que ella ya se había animado a ensayar en español (*escita-azote, tiroteo-bailoteo*) y me pedía que conservara la similitud entre *fragmento* y *fraccio*. Adelantaba incluso unas rimas. Pero también decía que no había logrado que el tercer verso y el décimo midieran lo mismo. Yo le respondí con la verdad: “Selma, no entiendo nada”. A pesar de eso, intenté resolver los problemas de métrica y añadir alguna rima asonante (*detengo-decreto-quiebro*). Al hacer esto, cambiaba el juego entre *fragmento* y *fraccio* por otro entre *quiebro* y *quebranto*. Le preguntaba si de veras Tsvietáieva decía “reafino” y, finalmente, le señalaba algunas inconsistencias en la ya de por sí extraña puntuación de Tsvietáieva. Por ahorrar espacio, no reproduzco aquí esa versión, sino la que propuso Selma a continuación, aprovechando algunas de mis ideas y desechando otras. El sentido del poema fluía ahora un poco mejor, aunque en el camino Selma había sacrificado algunas de mis rimas. Su nueva versión decía:

En el tiroteo – escita,
En el bailoteo – azote.
– ¡Mar! – vuelta cielo a ti me arrojo.
Como a cada verso –
Al silbido secreto
Me detengo,
Atenta.

En cada línea: ¡me atoro!
 En cada punto – un tesoro.
 – ¡Ojo! – vuelta luz en ti me quiebro.
 Me quebranto. Con nostalgia
 Cual guitarra
 Me reformo
 Me transformo.

En su comentario a esta versión, Selma aceptaba que Tsvietáieva muchas veces es realmente oscura, e insistía en que nos enfocáramos en la música. Para no enredarnos en una farragosa discusión sobre la puntuación, me enviaba el original en ruso. Pero hizo además otras dos cosas, que para mí fueron fundamentales: incluyó en su carta la versión francesa de Éve Malleret y comentó una de sus soluciones. El fragmento en francés decía:

Comme au feu – le Scythe,
 Fouet: le fol-en-Christ.
 Mer! – tel en toi le ciel, je m'apprête.
 Comme au vers qu'on cite,
 Sifflet secret: rite –
 Je m'arrête,
 Je m'alerte.

Moindre ligne: reste!
 Moindre point – trésor.
 Œil! Telle en toi, clarté, je me détaille,
 Me disperse. En détresse –
 La guitare: à l'accord
 Je me travaille,
 Je me retaille.

Selma me explicaba que “Fouet: le fol-en-Christ” equivalía a eso que ella había dejado —y la cito textualmente— “simplemente en *bailoteo* (para

jugar con *tiroteo*); en ruso dice ‘Christopliasku’, o sea, imagino, una danza ritual religiosa, relacionada con la secta de los flagelantes (a la que Marina dedica un texto maravilloso, en prosa); juega con *Jrist* y *jlyst* (azote, látigo, flagelo...) Yo no puse *flagelo* desde el principio, porque *azote* y *escita*... En fin...”.

Malleret intentaba reproducir los juegos fonéticos de una forma esclarecedora: no sólo conservaba al Cristo de la primera rima, *Jrist-jlyst*, mediante *scythe-Christ*, sino que, ahí donde Selma jugaba con *tiroteo-bailoteo*, ella reiteraba las efes: *feu-fuet-fol*. Esto, para mí, abrió la nuez. El fragmento podía leerse a la vez como un autorretrato y como una suerte de poética. La versión que entonces le propuse a Selma combinaba versos pares (de 4, 6, 8 y 10 sílabas). Todos rimaban, cuando menos asonantemente, excepto los dos primeros, donde yo ahora cambiaba el juego entre *escita-azote* por uno que me parecía un poco más claro, *escita-asceta*. Aprovechando la sugerencia del francés, añadía otro: *fuego-fuete*. Esta versión sustituía el juego de *quiebro-quebranto* por otro con *ojo-arrojo*. El resultado, creo que final, fue éste:

Como en el fuego – el escita
 Como en el fuete – el asceta,
 –¡Mar! – como el cielo en ti, me despeño.
 Como el verso que recito –
 Silbido secreto: rito
 Me detengo,
 Me sostengo.

En cada línea: ¡un azoro!
 En cada punto – un tesoro.
 –¡Ojo! – como luz en ti, me arrojo.
 Me fraccio. Con nostalgia
 Como una guitarra
 Me reafino,
 Me defino.

Creo que los traductores de poesía no pueden evitar que el relieve del original quede en su versión algo aplanado. Esto ocurre sobre todo porque, aunque las acepciones principales de una palabra se correspondan adecuadamente entre dos lenguas, sus armónicos no suelen hacerlo. Uso la palabra *armónicos* para aludir a las resonancias, a algo que suena en nuestro oído quizás inconscientemente, pero que contribuye al color de la nota. Esto ocurre incluso entre las variantes de una misma lengua. La palabra *independencia*, por ejemplo, significa lo mismo en México y España, pero en el oído español evoca a los franceses, mientras que en el oído mexicano evoca a los españoles. Por eso podría decirse que las culturas se definen mejor por sus armónicos que por sus notas.

Si se traducen sólo las notas de un poema, ahorrándose los armónicos, se produce el mayor aplanamiento posible; esto es, se allana el poema hasta reducirlo a su mera literalidad. Las palabras suenan, es verdad, pero no re-suenan, no evocan. Por eso el comentario de Selma sobre la rima *Jrist-jlyst* fue tan precioso. Aunque Tsvietáieva no usa directamente esta rima, la *implica* en el juego sonoro del segundo verso. El nombre del ritual de los flagelantes, *Jristopliasku*, comparte sonidos con el nombre del flagelo, *jlyst*. Así pues, un oído ruso no deja de escuchar, así sea sólo inconscientemente, la rima que Selma explicitaba: en ruso, *Cristo* rima consonantemente con *flagelo*. Es más, son casi la misma palabra, pues entre ellas sólo hay un fonema diferente: *l* por *r* —que no son tan diferentes entre sí, pues ambos son líquidos (y en español se intercambian a menudo: *mi arma*, dicen por ejemplo los andaluces, donde nosotros diríamos *mi alma*). En español, lo más que podríamos acercarnos a las resonancias del ruso sería mediante una rima asonante: *Cristo-cilio*. Así, hubiéramos podido vertir los dos primeros versos del siguiente modo: “Como en la escaramuza – escita / Como en la Cristopliasku – cilio”. Esto se habría apegado más a las notas del poema, pero habría obviado los armónicos. En español la asonancia entre *Cristo* y *cilio* no se impone como en ruso la consonancia entre *Jrist* y *jlyst*, y menos aún si ese Cristo está como subsumido en una palabra que a nosotros no nos dice nada: *Jristopliasku*. Ni Selma ni yo pudimos hallar en español una pala-

bra que nombrara, no ya a los flagelantes, sino su ritual; mucho menos una que, al hacerlo, contuviera en su seno el nombre de Cristo. En este caso, pues, no sólo nos faltaban los armónicos: Tsvietáieva tocaba una nota que no estaba en nuestra escala. Y todo indicaba que tampoco estaba en la del francés, tan similar a la nuestra. ¿Qué hacer?

Creo que está claro lo que hicimos. En realidad, Selma había obviado desde el principio el nombre del ritual, que sólo surgió de nuevo porque yo no comprendía el sentido del fragmento. Pero ahora yo creía entender lo que Tsvietáieva quería decir. En mi interpretación, los primeros dos versos se referían a la manera en que Tsvietáieva se arrojaba al amor, al mundo, a la poesía, no sé. En cualquier caso, me parecía que expresaban una entrega, y que ésta aparecía ahí como lo más característico de Tsvietáieva. Su forma de arrojarse, de despeñarse, le pertenecía a ella tan definitivamente como las escaramuzas a los violentos escitas y la flagelación a los flagelantes. Partiendo de ahí, lo demás podía seguirse “naturalmente”. Para comprobarlo, le pedí a Selma el poema entero, aunque no tuviéramos que traducirlo todo para el libro, y ella interrumpió lo que hacía para enviarme una traducción literal de los fragmentos que yo no conocía. No desmintieron mi interpretación, con la que Selma estuvo de acuerdo, pero sí la complicaron. El poema seguía teniendo en su centro la entrega, pero las estrofas que ahora leía por primera vez le añadían un rasgo inesperado: parecía estar escrito frente al espejo, mientras Tsvietáieva se peinaba las canas... Seducción y entrega, sí, pero también matrimonio, dudas, la edad... Son cosas que tampoco Pasternak vio en su momento, pues la carta que recibió de Tsvietáieva sólo incluía las estrofas segunda y tercera: “Es sólo un fragmento —explicaba ella—. No te envió todo el poema por culpa de dos brechas que aún no han sido llenadas”. Con todo, “los versos dedicados a ti se han hundido como una cuña en el poema, aún están inconclusos, son una invocación *a ti* dentro de mí, *a mí* dentro de ti”.

Pero el contexto es importante, así que convendría recordar aquí que las palabras de Tsvietáieva (en Francia) se dirigen a Pasternak (en Rusia)

en mitad de la borrasca que provocó entre ellos su correspondencia con Rilke (en Suiza). Leonid Pasternak había trabado amistad con Rilke en el primero de los dos viajes que éste hizo a Rusia en su juventud, en compañía de Lou-Andreas Salomé. Leonid puso en contacto al poeta alemán con su hijo Borís, quien a su vez lo puso en contacto con Tsvietáieva. Pero la correspondencia entre Tsvietáieva y Rilke floreció rápida y apasionadamente, mientras que la de Pasternak con Rilke fluía lentamente y sólo por intermediación de la propia Tsvietáieva, pues en ese momento no había relación postal entre Suiza y Rusia. Borís se sintió deliberadamente apartado por Tsvietáieva, y así se lo hizo saber. Su malestar no era simple susceptibilidad. La misma Tsvietáieva le dice a Rilke, en una de sus últimas cartas, que Pasternak no debe mantener una relación con dos “extranjeros” a la vez (su esposa, que estaba e Alemania, y la propia Tsvietáieva, que estaba en Francia). Pero ¿de qué clase de relaciones estamos hablando entonces? De relaciones amorosas, sin duda, aunque éstas se hayan dado entre personas que apenas se vieron (Rilke vio de lejos al niño Pasternak, en una estación de tren, cuando se dirigía a visitar a Tolstoi en Yánsnaia Poliana, pero nunca se encontró con Tsvietáieva; por su parte, Pasternak y Tsvietáieva coincidieron dos o tres veces, pero sólo *antes* de admirarse y escribirse mutuamente).

Lo que se ve en las cartas cruzadas entre los tres poetas (lo que se ve en las *Cartas del verano de 1926*) es un ejercicio de seducción que está siempre al borde del naufragio —como lo está siempre todo verdadero ejercicio de seducción. Sus peligros eran sobre todo dos: el cumplimiento literal de su deseo —es decir, la *saciedad* de su deseo— y los celos que supone el temor a la exclusión, azuzados por la posibilidad de que este cumplimiento se dé fuera de la intimidad de la pareja —es decir, en *brazos de otro*. Aunque parece cierto que el progresivo alejamiento de Pasternak se alimentó de este último peligro —pues a él le parecía claro que Tsvietáieva, apartándolo de Rilke, lo apartaba de sí misma—, lo más interesante de la correspondencia atañe más bien al primero. Tsvietáieva era toda pasión y entrega *en sus cartas, por escrito*, pero se andaba con mucho tiento en cuanto surgía la posibilidad de un encuentro *en per-*

sona. El ánimo vehementemente amoroso de sus cartas se enfría súbitamente, por ejemplo, cuando Pasternak se propone abandonarlo todo (familia, mujer, hijos) para ir a buscarla a Francia y luego viajar con ella a ver a Rilke. Tsvietáieva lo detiene en seco. “Logré disuadirlo —dice años después, en una carta a Teskova—: no quería una *catástrofe general*”.

No sé si es justo hablar aquí de *dominio*, porque la entrega de Tsvietáieva es sincera siempre que se mantiene en el ámbito de la seducción, eludiendo la conquista (es decir, evitando cobrar la pieza). Sin embargo, está claro que es ella quien decide las reglas del juego. Y así, cuando Pasternak amenaza con cruzar la frontera entre el deseo y la realidad, ella lo da por terminado. Tsvietáieva se da a desear, pero no se da a besar. Ella misma se lo dice así a Rilke (carta del 22 de agosto): “Yo no vivo en mis labios, y aquel que me besa, *me* esquivo”. Esta idea es de estirpe romántica, y Tsvietáieva la expresa casi siempre según la fraseología romántica; es decir, refiriendo el ámbito del deseo y la seducción al mundo del sueño. La realidad, para ella, es ese coto miserable donde el amor se rebaja a cobrar sus piezas, donde el deseo se rebaja a la saciedad de la carne. El amor *real*, dice Tsvietáieva, odia a los poetas porque prefiere el infierno concupiscente de Paolo y Francesca al paraíso sublime de Dante y Beatriz. Por eso ella elige el amor “soñado” —o, como ya comenzaban a concebirse estas cosas en esos días: el amor “escrito”. Ella misma lo dice así, de nuevo en una carta a Rilke (2 de agosto): “Te amo y quiero dormir a tu lado’ —tan brevemente le es imposible hablar a la amistad. Pero yo lo digo de manera totalmente diferente, casi en sueños, en un sueño profundo”. Nótese el salto: primero “casi en sueños”, y de golpe “en un sueño profundo”. Para ella, sólo el sueño puede ser el paraíso donde se cumple el amor sublime de Dante y Beatriz. Y aun le dice a Rilke: “Si algún día alguien nos soñara juntos, entonces nos encontraríamos”.

Hay mucha miga en esta última frase. ¿El verdadero amor se cumple sólo en el sueño... *de un tercero*? En cierto modo, sí. Sobre todo si uno no ve el cumplimiento del amor como la saciedad de su deseo sino como la afirmación de su sentido. Porque ese sentido, para serlo plenamente, debe rebasar las fronteras de los amantes y ofrecerse al mundo,

a un tercero. Debe aparecer en él como un sueño o un poema, como algo imaginario. Es verdad que el amor aparece en el escenario del sueño como una representación, pero hay que evitar la pudibundez de ver en esta representación una simple mentira, el alevoso enmascaramiento de un exhibicionismo vergonzante, y prestar oídos y ojos a lo que está ocurriendo en el escenario. Porque lo que ocurre en el escenario de la imaginación es más importante que cualquiera de las cosas con que nuestra inveterada suspicacia psicoanalítica quiere distraernos, obligándonos a suponer, por ejemplo, que lo principal no es la obra misma sino el mórbido impulso que lleva a los actores a actuar. Con esto quiero decir que no debemos perdernos la obra por atender sólo a los motivos de los actores, por más que éstos también tengan algo que decirnos. Porque privilegiar esos motivos por encima del drama escénico equivale a encumbrar nuestras reticencias y refugiarnos en un sitio que, si bien no evita que la obra se presente efectivamente ante nosotros, impide en cambio que nosotros nos entreguemos a ella. Y es que está claro que nosotros, de entrada, nos sentiríamos ridículos actuando en el escenario; pero, si a ello agregamos la reticencia, entonces nos avergonzaremos además de la obra misma, sentiremos “pena ajena”, y nos punzará con toda su fuerza el sentimiento del ridículo. Si la obra es buena, se impondrá sobre nuestra reticencia, pues a fin de cuentas la actuación es *un arte*; es decir, una técnica para sobreponerse a la reticencia. Pero la mera técnica no basta, desde luego. Es la conciencia de que actúa lo que hace artista al artista, y es la ignorancia de esa conciencia lo que nos permite ver la obra sintiéndonos a salvo del ridículo. Pero no debemos olvidar que, desde el punto de vista del drama que se desarrolla en el escenario, lo único realmente ficticio es el público. Para los actores, el público está “en el otro mundo”. Para ellos, somos nosotros quienes aparecen sólo en sueños. Sin embargo, el sentido de la representación sólo se cumple cabalmente ahí, entre nosotros, en las personas que el drama sueña como testigos de su sentido. Convertidos así en ficción por la ficción dramática, comprendemos que todos, a fin de cuentas, actuamos en los sueños de otros; es decir, comprendemos que todos somos algo más que lo que somos: lo que sig-

nificamos. Como Dios, tenemos una sombra que siempre nos acompaña. Mostrarnos eso es una de las tareas del arte.

Marina Tsvietáieva quería pues aparecer siempre en sueños, y odiaba la mera posibilidad de que los sueños se volviesen realidad. En su experiencia, cada vez que lo hacían era inevitable la “catástrofe general”. En cierto sentido, siempre pudo resguardarse de la catástrofe real conservándose entre esos muros privados y convencionales que llamamos matrimonio, pero siempre supo arriesgarse plena y sinceramente fuera de él, en sus sueños, en sus representaciones, como hacen los artistas. En el sueño del arte, Marina se entregaba plenamente. Se entregaba *en su sentido*. Creo que el poema que tradujimos Selma y yo muestra claramente esta entrega. Helo aquí completo:

Entre las canas – las sienes
Como en las rodadas – el conscripto,
–¡Cielo! – como el mar en ti, me pinto.
Como ante una sílaba –
Frente a una mirada críptica
Yo me giro
Yo me atildo.

Como en el fuego – el escita
Como en el fuele – el asceta,
–¡Mar! – como el cielo en ti, me despeño.
Como el verso que recito –
Silbido secreto: rito
Me detengo,
Me sostengo.

En cada línea: ¡un azoro!
En cada punto – un tesoro.
–¡Ojo! – como en ti la luz, me arrojo.
Me fraccio. Con nostalgia

Como una guitarra
Me reafino,
Me defino.

No en pelusa - en plumas
De ganso - ¡las nupcias!
Dúo de esposados o desposados.
Como delante del guión –
Ante un signo arcano
Se arquean las cejas
¿Tú sospechas?

No en el té diluido
Del deleite – soy un fuerte espíritu.
¡Y lo que he concentrado no es poco!
Mas bajo tu dedo
Como el pan de Dios
Yo me quiebro.
Yo me muelo.

5. DISCULPA Y DESPEDIDA

Sé que me he extendido demasiado en este último ejemplo, y que debo de algún modo justificarlo. No me será difícil. Aunque no creo que para traducir un poema sea siempre necesario averiguar al detalle las circunstancias en que se escribió, creo que nunca sobra hacerlo. Esto no significa que no haya casos en que el texto resulta tan refractario que el único asidero firme para interpretarlo sea la circunstancia en que fue escrito. Un poeta como Yorgos Seferis, por ejemplo, puede pedir de sus lectores que sepan algo de historia antigua y medieval, pero no les exige que se adentren en su biografía personal. Lo que a él le interesa es tan público como la historia misma, y siempre habrá algún libro en la biblioteca

que nos ayude a superar las dificultades que nos plantea. Esto no ocurre con la poesía de Tsvietáieva, cuyo referente es casi siempre privado y cuyas dificultades se resuelven más a menudo en sus propios escritos que fuera de ellos. Se trata, pues, de dos poetas opuestos por el vértice. En el centro de la poesía de Seferis está la historia, y por eso a menudo se expresa en primera persona del plural: nosotros. En el centro de la poesía de Marina Tsvietáieva, en cambio, está la propia Tsvietáieva, y por eso su persona predilecta es la primera del singular: yo.

Está claro que todo esto es mi visión particular de algunos de los problemas a los que se enfrenta todo traductor. Pero que mis palabras no intenten borrar la huella que en ellas deja mi persona no convierte mis argumentos en meras frases subjetivas y arbitrarias. Si es verdad que a ratos me he ido por las ramas, es porque la traducción misma anda siempre buscando aquí y allá los medios que la hacen posible y porque un traductor literario no tiene más remedio que reflexionar a veces sobre ellos. Yo lo he hecho aquí en voz alta. He apuntado algunas ideas sobre la lengua en general y sobre la forma poética en particular; he hablado sobre algunos poetas y algunos poemas específicos y hasta me he atrevido a perorar sobre el deseo, el amor y la seducción; es decir, he barruntado algunas reflexiones en torno a ciertas cosas que se me han presentado al momento de traducir o versificar un texto ajeno. Haciéndolo esta vez en voz alta, intento explicitar la actitud y el punto de vista desde los que interpreto los textos que traduzco o versifico. Supongo que en estas reflexiones puede advertirse cierta solidaridad entre mis ideas sobre el lenguaje y la traducción y mis ideas sobre el amor y la seducción, e incluso sobre el misterio que hace del artista un artista. No es para sorprenderse. En todos estos casos se trata de un asunto de significación (de sentido, más que de significado). En cuanto problema de significación, la traducción —en especial la traducción de poesía— los abarca a todos. Y hasta me atrevería a decir que los abarca de manera más clara que la poesía misma. No más, ni mejor, pero sí de forma más clara e inmediata. Si no por otra cosa, porque una traducción de poesía es, de

entrada, evidentemente, una traducción, mientras que un poema es traducción sólo en un sentido que hay que aclarar. Octavio Paz decía que aprender a hablar es aprender a traducir. Tsvietáieva decía que el poeta traduce de su lengua natal a su lengua materna. En ambos casos, antes aun de la palabra, hay traducción. Es un misterio sobre el que bien vale la pena reflexionar, aunque sea yéndose mucho por las ramas.

SEGUNDA PARTE

¿DE QUIÉN ES EL ESPAÑOL?

(RESPUESTA A UNA ENCUESTA)

¿De quién es el español? De quienes lo hablan, claro. Pero esta respuesta, obvia como es, da qué pensar. ¿Es *sólo* de quienes lo hablan como lengua materna y no de quienes lo adquieren después? ¿No era el inglés del polaco Joseph Conrad mientras escribía *Heart of Darkness*? O para el caso ¿no era el español de Goethe mientras leía a Calderón? Tomada de este modo, la pregunta parte de una premisa falsa, pues supone que una lengua puede poseerse en propiedad, como se posee un coche, pero adquiere sentido si la entendemos como una inquisición sobre justo esa premisa, porque entonces se vuelve política; es decir, porque deja ver que se hace pensando en alguna apropiación ilegítima de la lengua.

Supongo que esta vez no se trata sólo de la que ha hecho tradicionalmente la Academia española sino de la que hacen ahora algunas agencias privadas, confiscando para sí la vieja autoridad académica. Supongo pues que se trata de criticar no sólo el viejo colonialismo de la Academia sino la cínica rapacidad del capitalismo actual, que ha descubierto que la lengua puede ser un negocio lucrativo. Tal descubrimiento no es nativo de la cultura hispanoparlante. Surgió de la aspiración legítima de algunos angloparlantes que querían que sus leyes y sus juicios estuviesen escritos en una lengua inteligible. Pero el neoliberalismo pronto metió la mano y privatizó el anhelo. En Inglaterra y en los Estados Unidos surgieron así las primeras compañías que sancionan la claridad con que está escrito un documento y, si lo aprueban, ponen su sello de conformidad... por un precio. El anhelo original, que pretendía eliminar la

intermediación de una jerga (“el legalés”, como la llamaba Antonio Alatorre), terminó insertando un nuevo intermediario (las agencias privadas).

Mi argumento no va pues contra las normas lingüísticas sino contra el hecho de que la sanción de esas normas sirva para un nuevo colonialismo lingüístico, o para abultar los bolsillos de unos cuantos vivales. Nada de eso es necesario. La historia muestra que la norma lingüística no necesita de una academia para hacerse respetar. Los angloparlantes, por ejemplo, nunca han tenido una academia de la lengua, y no por eso han hablado y escrito su lengua peor que nosotros la nuestra. Hasta hace poco, se fiaban simplemente de sus diccionarios, a los que dotaban de un prestigio social que se resolvía en autoridad lingüística (el diccionario de Oxford, el Webster’s). Con ello mostraban que una comunidad lingüística puede elegir a quienes enuncian sus normas, en vez de que éstas sean dictadas por un grupo de notables avalados por un rey, o por un grupo de lingüistas pagados por un banco.

Este asunto de la comunidad es importante. Una lengua no puede ser de nadie si no es además de otros. Y si no es, en cierto sentido, de sí misma. Cuando digo que el español es *mi* lengua, expreso mi pertenencia a ella. Por eso esta “propiedad” es tan extraña: porque no puede dejar de expresar la pertenencia del dueño a aquello que posee. Y aun decir “que posee” es un exceso. En realidad, uno sólo puede decir que su lengua es suya como dice que su hijo es suyo (suyo, pero no en propiedad; suyo, pero esencialmente otro, libre, independiente). Esta “pertenencia” se da pues de ida y vuelta, como la de un padre y un hijo. Un padre sólo es padre en relación con un hijo, que sólo es hijo, a su vez, en relación con su padre.

¿De quién es pues el español? De todos, pero de nadie en particular; de todos, pero no de las academias, ni de las agencias privadas, ni de las “industrias de la lengua”. De todos, sí, de todos los que a su vez sean suyos.

SOBRE ALGUNAS POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS

El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: sólo nos obliga a acendrar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible.

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

No importa cuán abstruso sea el tema [...], el poeta da nombre y habitación locales.

GEORGE STEINER

Aún dices “¿qué decís?”

SHAKIRA

1. EN DEFENSA DEL ACENTO

Hace años me presentaron en Londres a un inglés con el que estuve hablando un par de horas. Cuando nos despedíamos, me preguntó:

—¿Y tú, de dónde eres? No pude pescar de dónde era tu acento.

—Soy mexicano. ¿No se nota?

—No —dijo él—. No hablas como mexicano... ni como ninguna otra cosa.

Me avergonzó escuchar esto, que sentí como un reproche por hablar *como no habla nadie*. Sin embargo, el comentario me hizo tomar conciencia de algo obvio: todos hablamos nuestra lengua materna con uno

u otro acento, con uno u otro vocabulario; sólo un extranjero puede hablar neutralmente... Y así, en su orgulloso acento londinense, mi amigo remató: “A lo que más se acerca lo que tú hablas es al BBC English”. Esta vez me hirió saber que yo hablaba un idioma falso y afectado, inventado por algún comité de corrección lingüística y luego exportado a las escuelas de inglés que pueblan el mundo.

En esos mismos días asistí brevemente a un curso de anglo-sajón. Aunque nunca logré entender una sola palabra de esa lengua, recuerdo bien la primera clase, que la maestra inició con una pregunta en apariencia simple: “¿Cuál ha sido la última gran transformación de la lengua inglesa?”. Mis fugaces compañeros lanzaron dos o tres tiros en falso, y a continuación se asentó el silencio. La maestra al fin habló: “The Beatles”... Los Beatles —explicó— volvieron aceptable el inglés de Liverpool; lo hicieron parte de la norma culta; o sea, le dieron al inglés de Liverpool una cara que plantar frente al inglés de la realeza, en el que se inspira el de la BBC. Los *fab four* no tuvieron que aprender a hablar “correctamente” antes de que esa misma realeza los condecorara por servicios prestados a la patria. Ya nadie podía decir que el inglés de John Lennon era menos inglés que el de Lady Di, o demasiado plebeyo para los castos oídos de la reina y su norma lingüística.

Recordé esta hazaña años después, viendo una traducción francesa de Borges, porque entonces me pareció que los Beatles habían logrado algo más que la aceptación de su variante lingüística: habían impedido que los editores franceses pudieran decir que habían traducido sus canciones “del liverpooleño”, como ahora dicen que traducen a Borges “del argentino” y a Juan Rulfo “del mexicano”, como si el mexicano y el argentino no fueran variedades de la misma lengua sino lenguas aparte... No se trata de una bagatela inocente. Con el pretexto de ahorrarse la inaudita extensión de un enunciado como “español de México”, lo reducen convencionalmente a “mexicano”, mezclando un criterio de la lingüística con otro de la geografía política. Al lector que reconoce la convención le ofrecen una verdad a medias; pero a quien no la reconoce lo inducen a creer que en México se habla “mexicano”;

en Bolivia, “boliviano”; en España, “español”... y que todas éstas son lenguas distintas.

Esto me lleva a considerar la opción inversa, que parece rebullirse detrás de ciertas normas editoriales que han adoptado muchas editoriales en España y en México, entre ellas el Fondo de Cultura Económica. No ya si debemos traducir nosotros a Proust o a Mallarmé al mexicano, esperando que los argentinos lo traduzcan por su cuenta al argentino, los guatemaltecos al guatemalteco, etc.; o si una editorial como el Fondo debería encargar una traducción distinta para cada uno de los países donde tiene algún mercado, pues la respuesta parece obvia: ¡Claro que no! No eso, pues, sino lo que se sigue de ello: ¿Debemos traducirlos entonces a una lengua estandarizada, como la de la BBC, que no habla nadie pero le da la vuelta al mundo? ¿Debemos ponerlos en una lengua común hispánica, en algo que George Steiner llamaría sin duda “un esperanto del español”?

A decir verdad, el problema no se plantea para la generalidad de los libros que publica el Fondo, pues lo común es que éstos vengán escritos en un lenguaje culto, y por lo mismo bastante homogéneo. El español de los historiadores, los economistas, los filósofos, etc., obedece a un estándar que se ha ido formando poco a poco a lo largo de la historia y que se cumple sin muchos sobresaltos tanto en España como en Hispanoamérica. El problema surge, en realidad, cuando el lenguaje con que tratamos no es neutro sino significativo, cuando está marcado socialmente, cuando es o quiere ser literatura; es decir, cuando importa su *acento*. Ante esto, el Fondo reacciona de dos maneras contradictorias en cuanto se trata de los libros infantiles que publica: por un lado, no les exige estandarizar su español a los autores; por el otro, les pide a sus traductores que usen un lenguaje estandarizado, común a España y la América Latina. Argumenta que de este modo no tendrá que pagar una traducción para Venezuela, otra para Colombia y una más para Perú. Pero ¿tiene sentido hacer esto? ¿Qué lengua resulta de ello y quién podría reconocerse en ella? Porque es posible, desde luego, establecer un vocabulario común a todas las variedades del español y atenerse a él

a la hora de traducir un libro. Lo que no es posible, en cambio, es hacerlo sin pagar el precio de redactar esa traducción en un español neutro y desabrido, un “esperanto del español”, parecido a aquel inglés ficticio *que no habla nadie*.

Entiendo que la editorial se preocupe porque sus traductores escriban en un lenguaje llano y accesible. Pero no creo que *llano* sea sinónimo de *pobre*, ni de *neutro*. La lengua llana no esconde sus peculiaridades. Ni las de su localidad, ni las de su tiempo. Uno sabe a qué coordenadas referirse cuando oye hablar a un cubano, a un andaluz, a un yucateco; y sabe a qué coordenadas atenerse cuando lee a Cervantes, a Darío, a Vallejo o a José Agustín. El reconocimiento activo de esas coordenadas forma parte del éxito panhispánico de *El chavo del ocho*, lo mismo que del de Gila o “La tremenda corte”, Rius o Fontanarrosa, los tangos de Gardel, las rancheras de José Alfredo Jiménez, el rock de Mecano, las películas del Indio Fernández y las de Almodóvar... ¿O se imaginan ustedes a Cantinflas doblado al español de España? (Un editor catalán juraba que en tiempos de Franco, cuando su lengua era duramente reprimida, había visto una película de Cantinflas doblada al español peninsular. Y justificaba el ultraje diciendo, entre risas: “¡Es que no se entendía ni jota, mano!”)... ¿Se imaginan a Mafalda “doblada” al español de México? No, no tienen que hacerlo. Aún pueden consultarse los ejemplares de aquel *Excélsior* de los años ochenta donde aparecían las tiras de Quino, y pueden verse en ellos los sucios malabares que hacían los redactores para transformar una “e” en una “i” y viceversa, por improvisar un acento y remplazar una palabra; todo, para que ahí donde antes decía *vos decís*, ahora dijera *tú dices*. Porque sus borrones y pegotes encubrían mal su censura del vocabulario argentino, pero sobre todo su despiadado encarnizamiento con el voseo.

En el mejor de los casos, podríamos suponer que la estrecha visión lingüística de los editores de *Excélsior* suponía que el voseo no se entendería en México —¡como si no se voseara en Chiapas!, ¡como si lo que se habla en Chiapas no fuese español de México!—; en el peor, podríamos sospechar que tenían la firme consigna de reprimir ese voseo —como

se hace todavía hoy en las escuelas de Chiapas, quizá como refrendo de aquellas inseguridades que hace años llevaron al Estado mexicano a hacer una campaña publicitaria bajo el *slogan* de “Todo en Chiapas es México”, pues Chiapas no siempre ha sido parte de México. Ésta bien podría ser la razón por la que en nuestro país no se haya tratado el voseo como una variante del español culto sino como un vicio de ignorantes. Cuando menos, es útil para explicar por qué los editores de *Excelsior* “adecentaban” el habla de Mafalda; a saber, para que la tira cumpliera con la norma del español estándar en México, aunque ello implicara despreciar no sólo la norma estándar de Guatemala, Argentina y muchos otros países de Latinoamérica, sino también la de sus paisanos, los chiapanecos. De este modo, sus borrones y pegotes iban dirigidos a “corregir” no ya sólo las diferencias regionales sino, sobre todo, las que ellos consideraban de nivel lingüístico (los chiapanecos no sólo hablan un español distinto: hablan de plano mal el español). Así como el español estándar varía según los países y las regiones, pero es siempre inteligible entre hispanoparlantes (basta preguntar, o consultar el diccionario), así también el español no-estándar cambia de región en región, pero en este caso suele ser ininteligible. Si el caló de México es a menudo incomprensible para los propios mexicanos, se entenderá que si les hablan en lunfardo no entiendan ni pío.

Éste es quizás el riesgo que quieren evitar las editoriales al pedir a sus traductores que estandaricen su lenguaje. Pero parten de un error: creer que las diferencias de región (como las que hay entre *papa* y *patata*, o entre *chícharo* y *guisante*) son diferencias de nivel de lengua (como las que hay entre *haiga* y *haya*). En la tipología de Steiner, las dificultades que presenta la primera diferencia son “contingentes”; es decir, son investigables y a fin de cuentas “averiguables”. Las de la segunda, en cambio, son “tácticas”. No es que no sean también finalmente “averiguables”, es que su uso se define por un ocultamiento voluntario. Confundir estas dos clases de dificultades podría llevarnos a decir que las variantes dialectales de que echan mano Rulfo (constantemente) y Borges (a veces) no tienen la intención de reproducir un habla particular del

español sino la de hacer que a sus autores sólo los comprenda un grupo reducido de personas, un puñado de iniciados.

2. LOS TRADUCTORES TAMBIÉN SON AUTORES

Me temo que, frente al argumento anterior, los editores del Fondo se saldrán por la tangente alegando que Rulfo y Borges son creadores, y que por tanto son libres de escribir como les plazca; que la política lingüística de la editorial no se aplica a ellos sino sólo a los traductores. De acuerdo: un traductor no es un creador en el sentido en que lo es quien escribe una obra original, pero no por eso es menos amo (o menos esclavo) de su lengua. Cuando un editor corrige a un traductor, no lo hace juzgando su creatividad sino su lengua. Pero, en cuanto tal, la lengua de un traductor no puede ser de segunda con respecto a la del creador, aunque pueda decirse que su creatividad lo es. Así, no se entiende por qué el autor goza de prerrogativas *lingüísticas* que su traductor no tiene. Por principio de cuentas, ya sólo esto haría imposible una traducción de veras fiel. Si un autor que escribe con su acento peculiar (y llena de regionalismos sus escritos) fuese traducido *obligatoriamente* sin acento y sin regionalismos ¿no sería vilmente traicionado? Toda traducción peca en algo de eso, pues por regla general filtra las peculiaridades y opaca los matices, pero en nuestro caso el asunto va más allá, pues se trata de hacer obligatoria la estandarización, y exagerarla.

La norma que hace excepción de los creadores supone que éstos hacen su trabajo libremente y *luego* lo ofrecen a la editorial. Supone además que el traductor, en cambio, es alguien a quien se contrata *ex profeso* para realizar un trabajo. Esto lo coloca en una situación desventajosa: es un subalterno, un empleado al que el jefe puede decirle de qué modo debe escribir. Para las editoriales, el traductor trabaja a destajo, como quien escribe un boletín para uso interno de una compañía cualquiera. Como sabemos, las leyes de México consideran que, para todo efecto legal, el propietario de los derechos de autor de un boletín interno no es

quien lo redacta sino la empresa donde se redacta. Con todo, la ley reconoce que hay ahí un autor, por más que en este caso el autor no sea una persona sino una institución. Vale la pena subrayarlo, pues esto implica que se puede ser autor sin ser *además* creador —a menos que creamos que el boletín es una obra de creación, pero ésa es otra discusión. A lo que voy es a que no todos los autores son creadores y a que hay por cierto una *autoría* que reconocerles a los traductores, a los antologadores, a los adaptadores, a los compiladores, etc. Sólo en este sentido puede alegarse que el traductor es igual al creador, que es *tan autor* como el que escribió el libro que él traduce, pues es *autor de una traducción*, como el otro es *autor de una obra original*, aunque una traducción y una obra original no sean la misma cosa. Por eso los derechos de autor se llaman justamente “de autor”, no “de creador”. Y por eso gozan de ellos y pueden llamarse *autores* los miembros del Sistema Nacional de Investigadores, sin que ello melle su prestigio metodológico —sin hacerle sentir a un químico, por ejemplo, que sus descubrimientos son un asunto lírico y subjetivo; y podemos así mismo llamar *autores* a los miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte, sin que se les ofenda la pequeña musa que llevan dentro. Unos producen obras que valida su propia objetividad; los otros, obras que valida su inspiración, su invención, su creatividad, o como se quiera llamar a la capacidad que los distingue. Pero unos y otros son autores y, en cuanto tales, la ley no tiene por qué hacer diferencias entre ellos.

Se preguntarán ustedes por qué me detengo en una cuestión tan obvia. Lo hago por una razón simple. Aunque en teoría los derechos de autor de un traductor no pueden ser de segunda con respecto a los del autor original (como no puede serlo tampoco su lengua), la verdad es que en la práctica lo son. ¿A qué traductor, por ejemplo, se le ofrece en México un contrato por regalías, como los que se redactan no sólo ya para los creadores sino también para los antologadores, los editores, los adaptadores, etc? Aunque *de jure* el traductor tiene derechos de autor, el Estado y las editoriales de México lo conciben *de facto* como a quien redacta un boletín interno. Su trabajo no está exento de

impuestos, como lo está el de los creadores y el de los autores en general, y nunca cobra regalías, como hacen ellos. Esto significa que, para todo efecto práctico, las editoriales mexicanas no creen que los traductores sean —ya no creadores sino ni siquiera— autores.

3. EDITORES, ÉDITORS Y CORRECCIÓN POLÍTICA

Como se ve, la ley no se cumple debidamente en el caso de los traductores. Pero también ocurre que no se cumpla para el caso de los autores, o que al menos no se cumpla cabalmente, y todo parece indicar que esta práctica se generalizará en el futuro inmediato. Ha ocurrido ya que un comité internacional, instalado por una editorial mexicana, le “sugiera” a un autor —a un autor *ya publicado en inglés*— que corrija la idea central de su libro, con el pretexto de que éste induciría en los niños una idea errónea. Es así como la “corrección política” puede erigirse en censura, por más que hoy ya no tenga la capacidad de montar además piras inquisitoriales. No sé si el autor aceptó la sugerencia o no, pero no importa para mi argumento. El hecho es que un comité editorial se erigió en tribunal para juzgar la ideología de un autor y dictaminó que ésta estaba equivocada... ¿Por qué entonces contratar el libro, traducirlo, corregirlo, publicarlo?

Aquí ya no cabe preguntarse simplemente: “si eso hacen con un autor ¿qué no harán con un traductor?”, pues lo que está en juego no es ya sólo el frágil argumento de que los traductores son creadores sino lo inverso, el de que los creadores acaso no son distintos de los redactores de boletines internos. Al paso que llevan, las editoriales mexicanas acabarán por no reconocerles a los creadores ninguna diferencia específica, por no distinguirlos del que redacta un boletín interno. Por lo pronto, les convendría reconocer, estratégicamente, la igualdad de autores y traductores. Es decir, aprovechar que son los mismos traductores quienes quieren “igualarse” con los creadores, para luego en efecto igualarlos. Sólo que en sentido contrario, convirtiendo a los creadores en “simples

autores”. ¿O no son eso ya en el mundo anglosajón, donde se le confiere al editor (en inglés) una autoridad que el editor (en español) nunca ha tenido? Una autoridad que sólo puede compararse con la que tienen los productores de Hollywood, muy superior a la que puedan alegar el escritor, el adaptador, el guionista, el escenógrafo, los actores, el mismísimo director... Que un comité editorial mexicano le haya siquiera propuesto a un autor cambiar la idea central de su libro es un síntoma de que sus editores se están convirtiendo en editores. Para los traductores, y para los autores en general, pero sobre todo para los creadores, esta actitud no augura sino un mayor sometimiento a las políticas editoriales, cada vez más plenamente “americanizadas”, más globalizadas.

Todo esto, desde luego, no va sin un efecto sobre la literatura en general. Uno no puede dejar de advertir que los editores no sólo mandan sobre el contenido de los libros que publican sino que además, como los productores de Hollywood, son los encargados de crear un *star system* (en su caso, literario); esto es, un mercado de escritores de *best-sellers*, un Parnaso de autores *light*, un Olimpo de novelistas consagrados. Son ellos quienes moldean una literatura para el mercado global y a la medida de su “corrección política”. Esto ha permitido, por ejemplo, que en muchas adaptaciones modernas de la *Caperucita Roja* ya no se incluya la escena en que el lobo se come a la abuelita. “¡Horror!”, grita la “corrección política”, y se apresura a corregir los desaguisados morales de Perrault. ¿Por qué puede hacer esto? Para empezar, porque los derechos de autor de la *Caperucita* ya expiraron; y, caducados los derechos, caduca también el respeto por su autor. A Perrault ya no le queda ni siquiera la *dignidad* de autor. Se reescribe impunemente su cuento en nombre de una moral que hoy lo reprueba y censura... Como sabemos, la *Caperucita* de Perrault es ella misma adaptación y edulcoración de un cuento popular que circulaba con variantes por toda Europa. Pero añadir este dato a la discusión sólo empeora las cosas, pues con ello los editores no sólo sienten más plenamente legitimados sus ataques a Perrault sino que extienden su censura a la tradición occidental entera, que evidentemente no ha sido nunca muy “correcta” a la hora de elegir los cuentos que les cuenta a sus niños.

En el siglo xix mexicano hay un buen ejemplo de esta clase de moji-gatería. Consciente o inconscientemente, al Himno Nacional Mexicano se le borró la horrisona palabra *antros*, que fue remplazada por otra más decente: *centros*. Se conservaba así la medida del verso, y hasta el “retumbo” eufónico de sus sílabas, aunque de ello resultase que la tierra ya no tenía un solo centro, como es común en las esferas, sino varios: “y retiemble en sus *centros* la tierra”... Pero, para cimentar el cambio de esta única palabra, no bastaba con perpetuar la mala caligrafía del autor de la letra del Himno Nacional, Francisco González Bocanegra, o la probable errata del impresor, o el escándalo de Santa-Anna —que despreciaba a Bocanegra y nunca reconoció su himno como nacional, por más que el autor se lo hubiese dedicado y sus estrofas lo adularan servilmente. No, para ello se ha necesitado la sanción expresa del Congreso de la Unión, que ha fijado el texto oficial del Himno Nacional Mexicano y lo ha hecho constar, constitucionalmente, de sólo algunas de las estrofas originales. Además de los comprometedores elogios a Santa-Anna, ha desaparecido de él la mención expresa de un héroe que hoy, después de Juárez, no merece el beneplácito de la “corrección política”: don Agustín de Iturbide.... Por si esto fuera poco, en los años recientes se ha hecho una “corrección” notable a otra de las letras patrióticas que se cantan en la escuela: los niños de antes jurábamos venerar a nuestra bandera “y también por su amor *morir*”; los de hoy, en cambio, juran “por su amor *vivir*”... Tal como pinta el panorama, no me extrañaría nada que el futuro inmediato nos deparara un Congreso de éditores en pleno... Y, si los escandaliza la palabra *antros*, qué cosa no los escandalizará...

4. LEGALÉS Y LENGUAJE CIUDADANO

Se entiende pues que no me haga muchas ilusiones en este terreno. Creo que la globalización ya está haciendo valer la neutralidad lingüística por encima de los diversos acentos, ya sea aduciendo motivos estrictamente comerciales, ya añadiendo a ellos razones descaradamente

ideológicas, como la “corrección política”. Esto podría llevarnos a pensar que las grandes editoriales, las editoriales transnacionales, están condenadas a optar por una de las dos alternativas que se les presentan: o bien estandarizar su lengua, o bien imponerla sobre las demás variantes. En realidad no hay tal opción. Como la “corrección política” manda que las editoriales se cuiden muy bien de imponer *su* lengua, a éstas no les queda más remedio que neutralizarla, homogeneizarla. Pero ¿no acaban entonces por imponer esa homogeneización? Sin duda. Lo malo es que hacen como que no, y eso también es grave. La estandarizan y la imponen. Pero no dicen nada al respecto. No reflexionan sobre el asunto. Se lavan pacientemente las manos ante algo que *es su responsabilidad*...

No es extraño. Cuando una editorial se vuelve transnacional, cuando se globaliza, ya no puede sustraerse a las prácticas que la misma globalización le impone, y que por definición pasan por alto toda consideración local. No le queda entonces más remedio que actuar como la televisión y los otros *mass media*, que no pueden rebasar los límites nacionales sin dejar de ser locales, sin abjurar de su “acento”, sin dejar de observar la tolerancia que antes tenían hacia los otros acentos, si es que alguna tenían. De ahora en adelante, la editorial tendrá que imponer *su acento*, por más que lo haya neutralizado hasta volverlo irreconocible. Como en muchos otros casos (el de los libros, por ejemplo), la libertad que preconiza el libre mercado no conduce aquí a la variedad sino al monopolio. Y, en lugar de enriquecer la lengua, la empobrece. La economía global obliga a la editorial a actuar así, si es que de veras quiere entrar al mercado mundial cumpliendo todos los requisitos; esto es, cumpliendo con los términos que define la nueva “cultura de la eficiencia” y pasando los exámenes del ISO 9000. ¿Augura esto una normatividad lingüística globalizada? Me parece que ya lo estamos viendo.

A la tradicional miseria de los traductores y correctores mexicanos se añade ahora una variante lingüística de la “corrección política”. Por el título de una de las principales agencias que la promueven en Inglaterra, esta nueva “corrección” recibe el nombre de Plain English Campaign (cuya página web puede consultarse en www.plainenglish.co.uk).

Desde los años noventa, esta organización ha logrado imponer en su país un sello mediante el cual sus expertos certifican que un documento cumple con las normas de un inglés “claro como el agua” (o *crystal clear*). No se trata de la sanción de una pomposa Academia de la Lengua (cosa que nunca ha existido en Inglaterra), pero tampoco de una ingenua Comisión para la Defensa del Idioma (como la que hubo en México en los años ochenta): se trata de una compañía privada, que cobra por certificar el uso del “inglés claro” como quien certifica el cumplimiento de las normas iso 9000. Y así, en cuanto el gobierno acepta la autoridad del sello, la sanción se vuelve exigible. Todos sabemos qué clase de imposiciones podemos esperar de ello...

Criticar a la Plain English Campaign no equivale a resignarse al incomprensible lenguaje que usan las burocracias en todo el mundo, como suponen sus defensores. ¿Quién no se alegraría de que las tomas de agua que hay en algunos edificios públicos para combatir incendios se anunciaran con un letrero que dijera justamente así, “toma de agua”, o simplemente “agua”, en lugar de “hidrante”? (¿De dónde viene esto y qué significa? ¿Hidrante es “lo que hidra”? ¿Procede del verbo *hidrar* (yo hidro, tú hidras, vosotros hidráis...)?... Pero alegrarse de que haya una campaña para que se diga “agua” en vez de “hidrante” no obsta para advertir sobre los peligros que genera tal campaña. Entiendo que en su origen ésta se expresó como una cruzada contra el lenguaje de los formularios gubernamentales, de los contratos de compra-venta, de las leyes y los procesos legales. Y entiendo que nadie puede oponerse sensatamente a que se combatan las oscuridades del “legalés” (como llamaba Antonio Alatorre a esa jerga) y a que se exija a los gobiernos hablar con claridad a los ciudadanos: es una aspiración social. Pero lo que ha ocurrido desde entonces es la *privatización* de esa aspiración. Al comenzar sus protestas, Chrissie Maher representaba una exigencia de la sociedad frente a su gobierno; hoy, en cambio, su agencia cobra por certificar que las empresas satisfacen los requisitos de claridad que la propia agencia establece.

Como era de esperar, esta campaña ha sido ya trasplantada a México, con el democrático nombre de “Lenguaje Ciudadano” (escrito así,

con mayúsculas iniciales, como dicta la norma... en inglés). En nuestro país, al menos por ahora, no tiene un carácter privado sino gubernamental —consecuencia sin duda del desinterés de nuestra burguesía por su lengua—, pero se ha dotado ya a sí misma de una Red de Lenguaje Ciudadano, que es “una comisión revisora independiente”. De esta suerte, es bajo el auspicio de la Secretaría de la Función Pública como la campaña mexicana publica en Internet su *Manual de Lenguaje Ciudadano* (que puede consultarse en www.lenguajeciudadano.gob.mx). El prólogo de esta obra va firmado por un célebre autor español, Daniel Cassany, que no se guarda en absoluto de la tentación de firmarlo como “Experto en lenguaje llano”. Pero no vaya usted a pensar que esto es un oxímoron. El lenguaje llano al que se refiere el título no es el que conocemos y hablamos usted y yo. No. Es el que saben los expertos, como bien nos muestran los avatares nacionales de este gurú español al explicarnos que:

El lenguaje ciudadano no es una receta de redacción, ni implica escribir “para que todos lo entiendan”. Por el contrario, su principal propósito es formular mensajes claros y concretos para que el ciudadano reciba la información que necesita.

Supongo que habrá que entender esto en el lenguaje llano de los expertos, porque en el nuestro viene a significar que el Lenguaje Ciudadano no se escribe “para que todos lo entiendan”; “*por el contrario*”, se escribe “para que el ciudadano reciba la información que necesita”. Así, lo contrario de escribir para que otro lo entienda a uno es escribir para darle a otro la información que necesita...

Como no se trata de un lenguaje con pretensiones casticistas sino “eficientistas”, se comprende que los textos publicados por la página de la campaña no se cuiden de emplear algunas de las palabras más condenadas por los manuales de redacción tradicionales (*evento, implementar, dimensionar*, etc.) y ni siquiera de usar algunos de los términos del “legales” que dicen combatir (*transparentar, facilitador*, etc.). No se cuidan de anglicismos ni de galicismos (“ideas a tratar”). No observan siquiera

las reglas de puntuación más elementales, ni vigilan el uso de los gerundios. Así, por ejemplo, el “Diagnóstico” de la *Guía para emitir documentos normativos* nos informa:

Existe sobrerregulación y exceso de documentos emitidos para regular. Los que no están debidamente fundados y motivados, encontrándose situaciones en donde los servidores públicos emisores carecen de facultades para ello.

Si uno de los propósitos declarados del Lenguaje Ciudadano es “escribir eficientemente”, los expertos nos dejan bastante claro aquí que escribir eficientemente no es sinónimo de escribir bien —no: “escribir eficientemente” no es ni siquiera sinónimo de “escribir eficientemente”... ¿“Sobrerregulación”? ¿Así, con ere, no con erre? ¿Ellos leen *sombrerería* donde nosotros escribimos *sombrerería*?... “Los que no están debidamente fundados y motivados”... qué. ¿Por qué dejan a medias la oración?... Y ¿“carecen de facultades para ello”? Es decir ¿para existir, para fundarse, para motivarse, para encontrarse?... Con todo, añaden los autores, “es importante mencionar que esta Guía fue revisada, comentada y discutida por la Mesa de Simplificación Regulatoria de Homologación, donde fue validada”.

A los “expertos en lenguaje ciudadano” no les vendría mal la ayuda de un tradicional corrector de estilo...

5. HABLANTES COMUNES

Los hablantes comunes somos eso: hablantes comunes, no *expertos*. Pero vemos con temor que las agencias privadas, o las gubernamentales, se impongan como encarnación del anhelo social que busca un lenguaje claro. Justamente porque no puede ser ni privado ni gubernamental lo que aquí llamamos *social* —es decir, *social* en el sentido en que decimos que la lengua es social. Social o, si ustedes quieren, poética, pues

se trata de la misma aspiración que Antonio Machado expresaba así (por boca de Juan de Mairena):

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.

Mairena.— No está mal.

En esta visión, la poesía es lengua simple; la lengua simple es poética. Pero, a la vez, la poesía es la lengua del acento; una lengua que puede renunciar al estándar patrio —esa abstracción—, pero jamás a las palabras del terruño, a decir *pizarra* donde otros diríamos *pizarrón*, a sorprenderse de que tú digas “tú decís”... Una lengua que no puede renunciar, como dice Steiner, a dar “nombre y habitación locales”...

NOTAS SOBRE LA LENGUA Y EL DICCIONARIO

Wheresoe'er I turn my view,
All is strange, yet nothing new;
Endless labour all along,
Endless labour to be wrong.

SAMUEL JOHNSON

1. LA TORRE DE BABEL

La Biblia cuenta que en tiempos del Rey Nemrod había un solo idioma en el mundo, y que entonces la humanidad quiso construir en Babel una torre que llegara al Cielo. Irritado ante semejante atrevimiento, Dios destruyó la torre y “confundió las lenguas”. O sea, hizo que los hombres hablaran lenguas distintas y ya no pudieran ponerse de acuerdo para retar al Cielo otra vez. Desde entonces la Torre de Babel es el símbolo de la desunión y la incomprensión entre los pueblos. Para la Biblia, pues, la diversidad de las lenguas es un castigo.

Los lingüistas ven las cosas de otro modo. Todos sabemos que idiomas como el español, el italiano y el catalán se parecen mucho porque todos vienen del latín, así como el inglés, el alemán y el sueco se parecen porque proceden del germánico, pero los lingüistas además han descubierto que, en el fondo, también el latín y el germánico se parecen, y han deducido que ambos vienen de una lengua común, llamada indoeuropeo, como vienen de ella también el sánscrito de la India, el farsi de

Persia y muchas otras. Esto podría hacernos suponer que todos los idiomas del mundo tienen finalmente una única lengua madre —la lengua de Babel—, pero los lingüistas no han logrado hallar similitudes entre el indoeuropeo y el chino, por ejemplo, ni entre el indoeuropeo y las lenguas de los indios de América, que a su vez se agrupan según la lengua madre de la que derivan. Para los lingüistas, pues, no hay una sola Torre de Babel sino muchas... Al parecer, Dios nos condenó a la incompreensión... varias veces.

Pero no hace falta meter a Dios en este asunto. Hay personas que creen, simplemente, que muchos de los problemas del mundo se resolverían si todos habláramos un mismo idioma. Y si no podemos hallar ese idioma en el pasado ¿por qué no hacerlo entonces para el futuro? Con esta idea, el Dr. Zamenhof inventó a mediados del siglo XIX una lengua que llamó *esperanto*. El problema del esperanto —dicen los que lo critican— es que es artificial, que no podemos asociarlo con una historia, un país, una cultura. Es una lengua sin identidad. Los defensores del esperanto, en cambio, alegan que es justo eso (no tener país y no representar ni una historia ni una cultura específicas) lo que lo hace único y, por lo tanto, le da identidad. No importa por ahora quién tiene razón. El caso es que ambos bandos reconocen que una lengua debe tener identidad. ¿Qué quieren decir con esto? Quizá, simplemente, que cada lengua ve y dice las cosas a su manera.

Una lengua permite que cada quien diga lo que siente, lo que cree, lo que quiere, etc., pero supone que quiere decírselo a otro. Para que el otro lo entienda, sin embargo, debe compartir algo con él, y ese algo es la lengua —un conjunto pequeño de sonidos que se organizan para formar muchas palabras, y un conjunto relativamente grande de palabras que se organizan para construir un número infinito de oraciones. ¿Cómo funciona esto? Digamos que cada lengua “escoge” sus vocales y sus consonantes para formar palabras, y luego también “escoge” sus palabras. Porque está claro que podría construir una palabra distinta para designar cada una de las cosas del mundo, pero entonces tendríamos que conocer un número inmenso de palabras. Una palabra para el verde limón,

otra para el verde olivo, otra para el verde de las hojas tiernas del helecho, que no es el mismo que el verde de las hojas tiernas del fresno, y así hasta el infinito... No, las lenguas no funcionan así. Lo que hacen es “escoger” unos cuantos colores básicos y luego matizar —como acabamos de hacer con el verde (verde limón, verde olivo, etc.).

Podemos decir, pues, que una lengua es un sistema de referencias que comparten todos los que la hablan. Y que si no todas las lenguas son iguales es que no son iguales sus puntos de referencia. Las lenguas mayas, por ejemplo, sólo tienen una palabra para referirse a lo que nosotros “vemos” y nombramos como dos colores distintos: el verde y el azul. No se trata de que los ojos de los mayas no vean la diferencia entre estos dos colores; se trata de que en su lengua ambos tienen el mismo nombre y constituyen un solo punto de referencia. Si de pronto a los mayas les pareciera útil hacer la distinción, podrían crear una nueva palabra, o tomar prestada una que ya existiera en otra lengua (como hemos hecho nosotros en español para nombrar ciertos colores, o matices de colores: el *beige*, el *fucsia*, el cian, etcétera).

Estos ejemplos se refieren sólo al vocabulario, que es la parte más externa y visible de una lengua; su carrocería, digamos. Pero, si abrimos la cajuela, encontraremos cosas algo más complicadas, que tienen que ver con la manera en que las lenguas conciben y expresan acciones, relaciones, etc. Por ejemplo, nosotros decimos “Nací en México”, pero en inglés tendríamos que decir “I was born in Mexico”. La diferencia es grande. Mientras que en español quien realiza la acción soy yo (yo nací), en inglés quien realiza la acción es mi madre (yo fui traído... [al mundo por mi madre]). Mientras que en español podemos decir algo tan vago como “Ahí está Juan”, en las lenguas mayas tendríamos que precisar cómo es que Juan está ahí, si de pie, o sentado, o acostado, o hecho bolita, etcétera.

Por todas estas cosas se dice que una lengua es una manera de ver el mundo. Quienes creen que cada una de estas maneras de ver el mundo tiene algo que enseñarnos, no pueden coincidir con la Biblia en la idea de que la diversidad de las lenguas es un castigo. Para ellos más bien es

una bendición, una oportunidad de ver las cosas de otro modo. Y así, quizá, resolver problemas que parecían sin solución, o decir cosas que parecían inexpresables.

2. LA LENGUA COMO SEGUNDA NATURALEZA

Es cierto que una lengua es una manera de ver el mundo, pero me temo que, tomada al pie de la letra, la frase podría sugerir que una lengua es simplemente un lugar para mirar, un punto de vista para el que se sienta pacientemente a contemplar cómo pasa la vida. Y no es eso. Una manera de ver el mundo es también una manera de vivirlo, de estar en él, de que él esté con nosotros. Cuando decimos *blanco*, por ejemplo, el blanco está en nosotros, pero también nosotros en él. Por eso no parece descabellado sostener que una lengua es como una segunda naturaleza. Nacemos a una lengua que también nace en nosotros, como una madre y un hijo que se dan mutuamente la condición de hijo y madre. Pero la lengua es también un instrumento y hasta un órgano sensible: es nuestros ojos y nuestros oídos, nuestro tacto, nuestro gusto y nuestro olfato, nuestro equilibrio, nuestro sentido común, nuestra sensibilidad... Con esto quiero decir que la lengua nos precede siempre y que a veces esto puede verse como un destino, como una condición que no hemos elegido y que nos determina individualmente, igual que nuestra estatura o el color de nuestros ojos. Pero las cosas no paran ahí. Si bien es verdad que cuando nacemos nos recibe una lengua ya hecha y madura, también lo es que esa lengua no está terminada, ni mucho menos clausurada. En realidad vive nuestra vida como nosotros vivimos la suya. Como los sentidos, se aguja o se atrofia; como las herramientas, se perfecciona o se oxida. Y así, para muchos, es casi un deber mantenerla saludable y fuerte como un cuerpo, porque en cierto sentido es un segundo cuerpo.

Digo que es *casi* un deber, y no que es un verdadero deber, porque a nadie se le puede exigir que “ejercite” su lengua *como se debe*, y ni siquiera que la ejercite en absoluto. La relación de cada quien con su

lengua, como la de cada quien con su cuerpo, es cosa suya, por más que los Estados y las academias siempre hayan querido sancionarla como se sancionan los actos jurídicos. No, a nadie podemos obligar a usar correctamente las preposiciones, a nadie podemos meter a la cárcel por conjugar mal un verbo. Y, sin embargo, hay quienes quieren ejercitar su lengua. Se trata, en general, de personas que han adquirido una cierta conciencia de la lengua que hablan o que, más que eso, quieren ejercitarla, pulirla, ampliarla (personas curiosas, por eso); también puede tratarse de gente que, por su oficio u otras necesidades específicas, necesita conocerla en cuanto herramienta de trabajo (por ejemplo los maestros, los abogados, los médicos; en general, todos aquellos que echan mano de una terminología para comunicar un conocimiento o una experiencia). Son estas personas, especializadas o no, las que hacen posible y hasta necesario que una pequeña parte de su comunidad se dedique a redactar un diccionario, incluso a sabiendas de los peligros y problemas que ello entraña.

3. INSTITUCIÓN Y AUTORIDAD

He dicho que ninguna academia y ningún Estado puede meter a la cárcel a una persona por el solo hecho de que conjugue mal los verbos. Está claro que ninguno de los dos tiene autoridad legal para ello y que, si se la arrogara, violaría las más elementales garantías individuales. Pero las cuestiones de autoridad no se limitan al ámbito jurídico, y ni siquiera al de las instituciones formalmente constituidas, como una academia. Hay una clase de autoridad que los miembros de una comunidad conceden a todo lo que posee un conocimiento apreciado o una verdad; esto es, a todo lo que considera como receptáculo de su memoria social. Así, tienen autoridad el cura y el doctor, la maestra y el ingeniero. Cada quien en su medida y a su modo, todos ellos responden a una valoración social del conocimiento y de lo que la comunidad juzga como valioso. El diccionario, como se imaginan ustedes, no sólo no

puede sustraerse a esta valoración sino que acaba por convertirse en su encarnación más acabada (con la sola excepción, quizá, de otro libro bien grueso: la Biblia). Por más que un diccionario se proponga la humilde tarea de sólo registrar los significados de las palabras de la comunidad, sin tratar de imponerles un criterio de corrección o de verdad, de todos modos la misma comunidad lo investirá de una autoridad tan grande que la más simple descripción será vista como una sanción con todas las barbas. Así, las palabras tendrán más o menos prestigio, e incluso más o menos existencia, según la consideración que le merezcan al diccionario. Les pondré un ejemplo:

Dos correctores de galeras discuten sobre dos versiones de una misma palabra. El primero defiende *biósfera* (esdrújula, con acento gráfico, como se usa en México), mientras que el segundo aboga por *biosfera* (grave, sin acento escrito, como dice la Academia que debe ser). Como no logran ponerse de acuerdo, ni siquiera recordando los cursos de etimologías grecolatinas que llevaron en la preparatoria, deciden acudir finalmente al diccionario que tienen más a la mano. Resulta ser el de la Academia Española, que da la entrada *biosfera* y nada dice de *biósfera*. El segundo corrector sonríe socarronamente y dictamina: “¿Ya ves? *Biósfera* no existe”... ¡No existe! ¡Como si el diccionario de veras contuviera todas las palabras efectivas y posibles del español! No digo que la ausencia de la variante mexicana *biósfera* esté justificada —es una omisión que la Academia tendrá que corregir—, digo que la omisión de la Academia se traduce, en el lector común y corriente (y hasta en el corrector de estilo), en una brutal declaración de inexistencia. Y eso aun cuando tiene delante a alguien que dice, y que siempre ha dicho, *biósfera*. Eso es algo que ni siquiera el diccionario más liberal del mundo podría evitar, pues los diccionarios son una institución social que no se cuida mucho de las buenas o malas intenciones de los lexicógrafos. Lo cual no quiere decir que no haya nada que hacer. Al contrario, eso ha dado pie a una larga meditación sobre la manera en que los diccionarios eligen y sancionan las palabras que definen.

4. ACADEMIA Y CORRECCIÓN

Luis Fernando Lara sostiene, por ejemplo (en su *Teoría del diccionario monolingüe*), que los primeros diccionarios de lengua se redactaron al amparo de los nacientes Estados nacionales europeos. Son, pues, obra del Siglo de las luces, diseñados para el esplendor de las lenguas nacionales y de los monarcas ilustrados. Por eso pizcan el vocabulario que definen en el campo de los escritores que hoy llamamos clásicos —en buena medida clásicos justamente porque los eligieron los diccionarios. Dicho de otro modo, los primeros diccionarios definieron las palabras según el uso que hacía de ellas un puñado de escritores que los lexicógrafos consideraron autoridades en cuestiones de lengua. De ahí el nombre del primer diccionario publicado por la Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*.

Pero, un poco después, los nombres de Dante y Petrarca, Racine y Corneille, Góngora y Quevedo serían insuficientes para reflejar la popularización del conocimiento y la conversión de los antiguos oficios en profesiones; es decir, los autores de prestigio añejo ya no servían para reflejar las transformaciones sociales que emprendió la burguesía. Para enmendar esta falla, los diccionarios comenzaron a llenarse de palabras que daban buena cuenta del ideal de progreso burgués. Sin embargo, no acabaron con el criterio de “corrección” que sus predecesores habían establecido como norma. Es cierto que su “nomenclatura” —que es el nombre técnico de la lista de palabras que contiene un diccionario—; es cierto que su nomenclatura —decía— ya no sólo incluía el vocabulario de los escritores clásicos sino también el de las ciencias, el de las técnicas y, cosa notable, el de los periódicos, pero aún persistían el criterio de prestigio y la normatividad del “uso correcto de la lengua”. Así pues, por democratizadora que fuera su reforma, la lista de vocablos de sus diccionarios seguía dependiendo del juicio, el arbitrio y la competencia de un pequeño grupo de editores (en los países anglosajones), cuando no de un puñado de hombres que conservaban vitaliciamente el puesto de académicos (en los países de origen latino). La crítica se ha dado en los dos

ámbitos, el latino y el anglosajón, y en ambos proviene de un juicio más o menos sumario al criterio de autoridad que concede a unos cuantos el derecho de representar a todos los hablantes de una lengua. Pero ha sido especialmente aguda en los países de lenguas latinas, porque fueron ellos quienes tradujeron esa autoridad en una institución formal: la Academia de la lengua. A diferencia de ellos, los países de lenguas anglosajonas no crearon academias, cosa que hoy nos sirve para mostrar que una lengua puede vivir y desarrollarse muy a sus anchas sin una academia y que el prestigio del diccionario puede provenir del éxito que tenga entre sus lectores, más que del prestigio de las personas que lo redactan.

Así, una vez iniciada la crítica a las academias y a los criterios de inclusión de palabras manejados hasta entonces por los lexicógrafos, la lingüística ha comenzado a tomar cartas en el asunto y ha intentado formular unos cuantos principios fundamentales para la redacción de diccionarios, enciclopedias y demás registros de la lengua. Me refiero particularmente a la obra de algunos lingüistas teóricos que han ejercido el oficio de lexicógrafos y que, con base en esa experiencia tan peculiar, han desarrollado una teoría del diccionario, como Alain Rey, Jossette Rey-Devobe y Luis Fernando Lara. Gracias a ellos, la lingüística ha comenzado a preguntarse seriamente por los problemas de la lexicografía, que ya no es vista como un mero oficio de redacción con fines informativos, si no es que francamente comerciales, sino como un fenómeno peculiar de la lengua y un hecho social específico.

Ellos son el motor de la corriente lexicográfica más generalizada hoy en día; una corriente que opta por un criterio de objetividad más o menos impersonal en la selección de las palabras que habrán de entrar al diccionario. La nomenclatura que ellos proponen ya no es competencia de uno o más individuos sino de un método que pondera estadísticamente la frecuencia con que aparece cada palabra en el habla real de una comunidad. Este método opera sin más prejuicios que los que pueda tener el mismo método estadístico. Se trata, pues, de un procedimiento que analiza objetivamente el *uso* de las palabras de una lengua. En este sentido, la lexicografía moderna exige que cada palabra cuente,

no ya con la venia de una academia y ni siquiera con un pedigrí, sino con un registro de aparición en el habla o en la escritura reales. Así, un vocablo, una palabra tal como aparece en el diccionario, es un hecho, un *documento*, el registro de un acontecimiento histórico sobre el que se pueden hacer varios tipos de investigaciones. Las más útiles para los lexicógrafos son, sin duda, las que ayudan a situar las palabras en el contexto de la lengua en general y, más precisamente, del diccionario.

Sin embargo... He dicho que el método estadístico resguarda al diccionario de las veleidades de los redactores a la hora de decidir qué palabras incluir en el diccionario. Esto supone que el diccionario (estadístico o no) *siempre* deja fuera algunas palabras. Porque no existen (como diría nuestro corrector, el que no encontró *biósfera* en el diccionario) o porque no son estadísticamente significativas (como diría la estadística). ¿Se trata de palabras que no lo son? ¿Es que puede haber palabras *in-significantes*? No lo creo. En cualquier caso, el problema de qué palabras incluye o no un diccionario apunta a otro problema —más metafísico si ustedes quieren, pero que tiene su importancia—: el de la autosuficiencia. ¿Puede un diccionario definir todas las palabras de su lengua? Y en cualquier caso ¿puede definir las todas sin morderse la cola a cada rato (definiendo *suficiente* como ‘bastante’ y *bastante* como ‘suficiente’, por ejemplo) sino sólo hasta el final? Dicho de otro modo, ¿puede un diccionario, cada vez que se consulta, remitir a toda la lengua, o debe contentarse con aludir sólo, cada vez, a cierta parte de ella? Es una pregunta difícil, y acaso sin respuesta, pero es a fin de cuentas la que se oculta detrás de un ideal utópico: que la definición de una palabra remita a otra u otras palabras y definiciones, y que la remisión no se agote antes de que el lector haya terminado de leer *todo* el diccionario. Si este ideal se cumpliera, probaría que la lengua es un solo bloque homogéneo, y que no está en cambio formada por bloques más pequeños. Pero ¿es así? No lo sé. Creo, sin embargo, que la prueba que se exige para probarlo no se ha dado porque no puede darse, al menos no en la práctica. En los hechos, los diccionarios echan mano de un puñado de palabras muy generales para definir a la mayoría de las otras palabras (palabras como *cosa*, *objeto*, *persona*, *animal*, etcétera). Su

aspiración a la autosuficiencia se conforma con definir todas las palabras de esta clase, que no son sin embargo todas las palabras.

5. AUTOSUFICIENCIA

¿Hay algún diccionario que, en efecto, defina todas las palabras que emplea para definir? Seguramente los más grandes, como el Oxford, el Webster's, el Robert, el de la Academia Española y otros. Todos ellos han requerido del esfuerzo de grandes grupos de personas durante muchos años: 70 el Oxford, 77 el de la Academia Sueca, 90 el Diccionario histórico holandés, más de 20 el Robert. Se ha calculado que la tercera edición del Webster's costó el equivalente a 757 años-editor, sin contar el tiempo de los tipógrafos, fotocopistas, ayudantes, ni el de los más de doscientos consultores. Hay que decir que entre esta edición y la anterior mediaron diez años, pero también que ésta incluye unas 450,000 entradas.

Sin embargo, que un diccionario de lengua se autocontenga no quiere decir que sea capaz de sostener a su lengua por sí mismo. Ni, mucho menos, que baste para que la aprenda en él alguien que la desconoce por completo. Para ello se requeriría, en todo caso, no de un diccionario monolingüe sino de uno bilingüe, una de cuyas lenguas nos fuera conocida. Han sido justamente textos o glosarios bilingües los que nos han permitido descifrar algunas escrituras cuya clave se había perdido, como la egipcia, y hasta conocer lenguas muertas cuya existencia se había olvidado, como el sumerio. Esto quiere decir que los diccionarios se sostienen en sus lenguas y no, como secretamente quisieran los académicos, las lenguas en sus diccionarios.

Lo que hace pertinente a un diccionario no es su autosuficiencia interna —que en este primer nivel importa poco— sino el hecho de que haya personas que hablen o lean la lengua que en él se describe. Esto bastaría para justificar la redacción de un diccionario descriptivo en lugar de uno francamente normativo; porque, más que la lengua misma, considerada como una abstracción, es el uso de la lengua lo que

hace posible no sólo la escritura sino la lectura de un diccionario. Sin una lengua en uso, el diccionario no se justificaría. (Los diccionarios de lenguas muertas *traducen* a lenguas vivas; las lenguas vivas hacen vivir a las muertas, aunque sea precariamente.) A esta lengua viva recurre el diccionario en todo momento; con ella construye sus definiciones y, en última instancia, ella constituye no sólo su autoridad sino su legitimidad.

Los diccionarios son pequeños o enormes monumentos de piedra dedicados a la vitalidad movediza de las lenguas que los levantan y los derriban según les sople el tiempo. (Este símil trágico concluye que el academicismo es, más que un autoritarismo, una idolatría: amarás a tu diccionario más que a tu propia lengua.)

Pero ¿cómo se inserta un diccionario en una lengua, entre sus hablantes? Parece evidente que no hay nada más cercano a una lengua que su diccionario. Sin embargo, un diccionario depende tanto de su lengua que, fuera de ella y más allá de sus hablantes, no tendría ningún valor: sería un universo cerrado e indescifrable, oscuro, fascinante y mudo. Nada más alejado de la lengua que hablamos todos los días y que nos une a unos con otros; nada más cercano a esas construcciones inquietantes, despo-bladas y absurdas que aparecen en “El inmortal” de Borges.

Trozo de infinito que los hablantes hacen arraigar en el tiempo, construcción del absoluto que ellos fincan sobre la tierra incierta de las cosas perecederas, el diccionario es en sí mismo un mundo. Tal vez el más antinatural —el menos vegetal, el menos mineral, el menos animal, como dice Borges—, pero sin duda más concreto que el de las palabras de inmaterialidad que se lleva el viento, ésas que usamos los hombres en el vano intento de ser Hombres. Mundo acaso imposible, el diccionario posee una “materialidad” que los hombres no tenemos.

6.

En todo diccionario hay algo de libro sagrado, de canon ritual o iniciático; y no estoy seguro de que el carácter científico con que se hacen

los diccionarios de hoy logrará desterrar del todo esta impresión añeja. Siempre que pensamos en él nos deja una suerte de nostalgia, un sabor a metafísica y creación ancestral. La misma palabra *lexicógrafo* tiene algo del prestigio del polvo, un peso de paciencia humanista y de terquedad que se acumula en los estantes del librero. Evoca un viejo taciturno, hundido en quién sabe qué reflexiones concebidas a media luz en la estrechez de un cuarto, de una vida. Su oficio es una ciencia en el viejo sentido —que no distingue entre la física y el ocultismo— y tiene más que ver con el arte que con el método.

A diferencia de las ciencias modernas, la lexicografía se puede transmitir o inculcar —como una enfermedad, una moral o un vicio—, pero no puede enseñarse cabalmente. Los lexicógrafos son aprendices o maestros en su oficio, pero nunca alumnos. No aprenden ni saben su ciencia en el sentido en que lo hacen los universitarios de hoy. Su oficio, como el de los joyeros o los carpinteros, se gana con el tiempo y con el tiempo se pierde. Su obra, sin embargo, quiere ser inmortal, como el arte o la sabiduría: quiere ser por ella misma, y aun a pesar del lexicógrafo, un tratado de alquimia, no un manual de lengua.

Empresa vasta que aspira al absoluto, la lexicografía no alcanza nunca el estado de gracia del infinito, pero sí la humilde inspiración de lo indefinido. ¿Comprenden? El trance de la *indefinición*.

7.

En honor a la verdad, hay que decir que los lexicógrafos se han ganado a pulso y pacientemente la extrañeza de sus semejantes y que el aura de excentricidad que los rodea no es del todo gratuita. Su profesión ha sido practicada por un grupo harto heterogéneo de personas: curas, como Covarrubias, abogados, profesores de lengua, actores, escritores de poco o mucho talento, como el gran Samuel Johnson, maestros de taquigrafía, como Elisha Coles. Gran enemigo de los excesos y las repeticiones, y amante de la verdad, este último publicó un diccionario raro e ingenioso

en 1676: unía en una sola frase palabras de la misma familia y las definía en grupo, de un tirón. Así, la definición de las palabras *lupa*, *lupercal*, *lupercalia* y *luperci*, decía:

Lupa: hembra del lobo que amamantó a Rómulo en el

Lupercal: lugar cerca de Roma, donde se celebraba la

Lupercalia: fiesta en honor del dios Pan, que oficiaban los

Luperci: sacerdotes de Pan.

En 1570, otro lexicógrafo inglés, Levins, publicó un diccionario generoso, el *Manipulus Vocabularum*, un “puñado de palabras” ordenadas según su sílaba final, para ayudar a los poetas en el difícil arte de rimar.

Excentricidad, juego, ironía o manía, el diccionario no siempre ha sido hecho de la misma manera. Los lexicógrafos tardaron siglos, muchos siglos, en descubrir esa composición elemental y diáfana que hoy llamamos *orden alfabético*. Y tardaron también en dar con el nombre *diccionario*. Lo que hoy llamamos así ha recibido otros muchos nombres a lo largo de la historia. He aquí algunos de los nombres que aspiraron a evocar lo que hoy evoca la palabra *diccionario*: cornucopia, catholicon, jonia alveari (o sea: colmena), kamoos (el mar), haft kulzum (los siete mares), tzse tien (modelo de carácter)...

8.

¿Modelo de carácter? En efecto. Todo diccionario tiene un carácter didáctico, ya sea que lo busque o no: a nadie se le escapa su autoridad. Aunque una obra como el *Diccionario fundamental del español de México* no intente mostrar más que lo que se dice efectivamente, y no qué debe decirse y qué no, sin duda acabará teniendo un efecto mucho menos aséptico entre sus lectores. Cualquier persona que crea haber sorprendido a otra en un error de español acudirá a él para demostrarle su ignorancia. Esto es algo que no se puede evitar.

He dicho ya que los diccionarios modernos tratan de no meter las manos en la lengua de sus hablantes y simplemente la describen, pero no estoy seguro de que de ello deba seguirse que los hablantes no deban concederle al diccionario ninguna autoridad por encima de la que tienen ellos mismos. A los lexicógrafos no debería preocuparles demasiado que un diccionario pueda convertirse en el santo patrón de una lengua. No es finalmente la autoridad del lexicógrafo la que se impone ahí sino la imparcialidad y la neutralidad de una obra que se ha hecho de una manera más o menos anónima. El prestigio de lo que es correcto y el desprestigio de lo que no lo es proviene de una actitud social mucho más poderosa que las humildes opiniones de los lexicógrafos, aunque éstos puedan exagerarlas increíblemente para legitimarlas o, en los casos más raros, para burlarse de ellas.

Gustave Flaubert y Ambrose Bierce escribieron sus diccionarios de lugares comunes como quien hace una crítica de las manías, modas, prejuicios y estupideces de la época que le tocó vivir. La misma intención tienen los diccionarios que ha escrito o prologado Camilo José Cela. Todos ellos son, también, una crítica de la lengua. Nada más alejado, pues, de la intención meramente descriptiva de la lexicografía moderna. Pero ¿quiere esto decir que los lexicógrafos han perdido el viejo encanto de su refunfuñona excentricidad y han dejado la crítica completamente en manos de los escritores? Por un lado, sí, pues aspiran al rigor de los científicos, lo cual vale tanto como aspirar a la eterna juventud (las verdades científicas no envejecen, se dice) y a deshacerse de la imagen del viejo huraño y recomido metido en su cuchitril. Sin embargo, su trabajo en el escritorio es al mismo tiempo estricto y exaltado, como el de los alquimistas. Como a ellos, a los lexicógrafos los escandaliza la opinión de que su labor es larga, pesada y aburrida. Porque ¿puede ser aburrida una pasión?

9.

Si la lexicografía es una pasión ¿cómo entender la definición que da Samuel Johnson de *lexicógrafo*: “escritor de diccionarios; esclavo inofensivo”? Hay una manera de hacerlo: la obsesión tiene tanto de esclavitud como a veces de pasión y casi siempre de manía. Pero ¿hay maniáticos pasionales que sean obsesivos y al mismo tiempo inofensivos? Hay seres terribles, tenebrosos, a los que una obsesión vuelve inofensivos, como las brujas-vampiro de Cerdeña. Dice Anthony Masters, en su *Historia natural de los vampiros*, que en dicha isla toman muchas precauciones contra ellas, como

dejar a un perro o un gato muerto atravesado delante de la puerta de la casa. Antes de entrar, la bruja invertirá un buen número de horas contando todos los pelos del cuerpo del animal. Por muy rápido que lo haga no será capaz de terminar la tarea antes del amanecer, lo cual quiere decir que podrá ser atrapada a la salida del sol, completamente desnuda, incapaz de huir y desesperada, contando aún los pelos del animal en el umbral de la puerta.

En Rumania y otras partes de Europa oriental no tenían (no tienen) mejor opinión de los vampiros. Un remedio contra ellos, dice el mismo Masters, era esparcir

granos de mijo sobre su cuerpo, ya que, antes de salir, querrá[n] contar cada uno de ellos.

Extraña manía. Pero si el monstruo es un redactor de diccionarios, entonces bastará con dejar en el umbral de su casa un vocabulario, por pequeño que éste sea. Porque, para esta clase de chupasangres, todo diccionario es infinito y ninguno de ellos entra dos veces en el mismo diccionario.

El diccionario es pues un libro de arena; la lexicografía, una pasión, un vicio, una manía.

Modelo de carácter y manual de perversos, el diccionario es una obsesión imposible, como terminar de contarle los pelos a un gato antes de que amanezca. Pero también es apasionante, como se ve en la obsesión del Conde Drácula por chuparle la sangre de Mina Harker en la novela de Bram Stoker...

LOS ESCRITORES Y EL DICCIONARIO
(A PROPÓSITO DE LOS DICCIONARIOS MONOLINGÜES
DE LAS LENGUAS INDÍGENAS DE CHIAPAS)

1.

Los escritores suelen tener relaciones ambiguas con los diccionarios, y los diccionarios con ellos. Esto se debe, supongo, a que los unos no terminan de reconocerles a los otros *plena autoridad* en cuanto a la lengua se refiere. El caso del español es ejemplar en este sentido. Si bien es cierto que el primer Diccionario de la Academia tomó el título de *Diccionario de Autoridades* porque se basaba en el uso que hacían de la lengua los autores de mayor prestigio en su tiempo (pues no en balde la palabra *autoridad* proviene de *autor*), también lo es que el propio diccionario pronto abandonó a los mismos escritores como fuente de autoridad y modelo de corrección lingüística. No creo que los escritores hayan resentido este cambio como una usurpación de su autoridad (pues, para saber cómo se escribe o qué significa una palabra, el público siempre ha preferido un diccionario a un libro de poemas), pero seguramente vieron en ella una señal de que la Academia se alejaba de las producciones *reales* de la lengua; es decir, de los mensajes reales, llenos de sentido. Y la Academia, en efecto, se apartó de ellas. En las ediciones siguientes, el Diccionario académico no sólo omitió las citas de sus antiguas autoridades sino que dejó a sus lectores sin ningún ejemplo de uso. Así, si el Diccionario se volvía capaz de criticar la autoridad de sus autores (a los que

ahora podía acusar de escribir mal el español), también los autores se iban volviendo críticos del Diccionario (al que acusaban de sordomudo).

Entre nosotros, la ambigüedad de estas relaciones conoció un punto álgido en el periodo que siguió a las independencias hispanoamericanas, que culminaron al tiempo en que surgía el primer movimiento literario nativo de Latinoamérica, el modernismo. Este movimiento volvió uno de sus ojos hacia el terruño y la cultura propia. Desde entonces, lexicógrafos y escritores no han dejado de volcarse sobre las hablas nacionales, regionales e indígenas, lo que refleja dos cosas importantes, cuando menos. Por un lado, los escritores y lexicógrafos hispanoamericanos comenzaron a escribir y consultar diccionarios distintos al de la Academia; por el otro, la misma Academia comenzó a escuchar la lengua más allá de las normas de la literatura impresa en España. Al decir esto quiero simplemente atestiguar que al paso del tiempo se multiplicaron los diccionarios (que rebasaron la norma impuesta desde Madrid y comenzaron a reflejar el habla de las distintas regiones), pero también —aunque más tarde, y ahora sobre todo gracias a las nuevas herramientas tecnológicas— se multiplicaron las fuentes documentales del español (que rebasaron a los escritores y se extendieron a los periódicos, la radio, la televisión, etc.). Tal ampliación y tal diversidad, creo yo, son hoy indicio de una nueva época de bonanza para la lexicografía hispánica.

Sobra decir que no ocurre nada parecido con la lexicografía monolingüe en lenguas indígenas. Y no sólo por el hecho de que no haya aún en ellas una tradición lexicográfica sino también porque su incipiente lexicografía no parece estar tendiendo lazos de ningún tipo con su literatura, ni ésta con aquélla. Pareciera que el único nexo entre ellas es negativo: la desconfianza y la descalificación, cuando no el franco desdén. Hay motivos históricos que podrían ayudarnos a explicar esto (como el hecho de que la educación primaria del país no promueva la lectura —ni siquiera en español, ya no digamos en lenguas indígenas—, de donde se explica que los mexicanos no leamos lo que escriben los mexicanos), pero también hay razones, digamos, “estructurales”, que se refieren a la naturaleza de la lexicografía y la literatura en cuanto empresas y obras de interés social.

He dicho ya que la lexicografía hispánica está gozando de una nueva bonanza, tan rica como aquella que nos dio las obras de Santamaría, Becerra y Maximino Martínez, por citar sólo mexicanos. De mis palabras podría inferirse que tal bonanza se debe a una mayor independencia de la lexicografía con respecto a la literatura, al menos en cuanto toca al asunto de la autoridad. Es cierto que puede entenderse esto, porque es en efecto parte de lo que digo, pero hay algo más. Los diccionarios, tal como hoy los conocemos, aparecieron en Europa con el propósito más o menos explícito de mostrar la unidad lingüística de algo que desde entonces aprendimos a reconocer como una *nación*. Este interés político ligó históricamente a la lexicografía con el Estado y con su autoridad. La Academia no sólo le daba brillo y esplendor a la lengua; también se lo daba al Imperio Español. En este sentido, la *autoridad* del diccionario no provenía realmente de los hablantes —y ni siquiera de los escritores— sino de la Real Academia, que a su vez la recibía del Rey. Era una autoridad *institucional*, pero llegada del Cielo, como la del propio Rey.

De esa suerte de “arbitrariedad lingüística imperial” sí que nos liberaron las guerras de independencia, pero de ello no debe seguirse que a partir de entonces los hablantes somos libres. Lo éramos desde antes, cuando menos si hacemos aquí una diferencia importante: no es lo mismo una norma lingüística que una autoridad lingüística. Las guerras de independencia nos liberaron en el terreno de la *política*, pero no en el de lo *político*, porque en este terreno nunca fuimos vasallos, ni lo somos, ni podríamos serlo. La razón es simple: el habla y la literatura son cosas *instituyentes*, mientras que la Academia y el diccionario son cosas *instituidas*, son *instituciones*. Ésta es la diferencia que se oculta detrás del desprecio con que los escritores acusan al diccionario de ser “el cementerio de la lengua”, un lugar donde las palabras están muertas, y no vivas, como en la literatura. Es como si dijeran que la soberanía y la legitimidad lingüísticas, a diferencia de las políticas, nunca han residido en algo que no sea la comunidad de sus hablantes, por más que la lexicografía hispánica haya nacido intentando secuestrarlas. Pero ¿puede el diccionario expiar de algún modo esta especie de pecado original? Nunca por

completo, creo yo. Sin embargo, puede al menos intentar que su institucionalidad no traicione los principios instituyentes que pretende representar. Para ser fiel a ellos debe acercarse a sus hablantes y escuchar sus palabras. Pero esas palabras, a su vez, deben dejarse oír.

Históricamente, las lenguas que primero produjeron diccionarios gozaban ya de una escritura plenamente desarrollada y de una gran riqueza literaria. No es el caso de las lenguas indígenas de México, cuyos diccionarios no se nutren de un *corpus* comparable de literatura escrita, y nacen casi a la par —apenas un poco después— que las editoriales que publican su literatura. Sin una buena reserva en la despensa, los diccionarios de las lenguas indígenas corren el riesgo de morirse de hambre. Deben entonces procurársela de algún modo y ser ellos los que primero alimenten una literatura vigorosa, para que luego ella los alimente a ellos. Si quieren calar en la sociedad y tener en ella algún valor, deben promover la salud del contexto que los hace útiles; es decir, deben fomentar la lectura y la escritura. Porque, evidentemente, los diccionarios no tienen sentido en una sociedad que no escribe y no lee. Si no son los hablantes mismos quienes instituyan el valor del diccionario, el diccionario será siempre letra muerta, por más que el Estado lo promueva.

De lo que llevo dicho quizá se entienda que veo con recelo que sean las instituciones gubernamentales quienes se propongan la empresa de hacer diccionarios, como ha ocurrido siempre en la tradición hispánica. Pero no es exactamente eso lo que quiero decir. Los Estados pueden proponerse la empresa en cuanto obra instituida, pero no en cuanto obra instituyente, pues este papel pertenece sólo a los hablantes. Y, así como los escritores dicen que, una vez publicada, su obra sigue su camino independientemente de ellos, así también los diccionarios se separan de sus autores y siguen a solas su camino entre los lectores. Pero la suerte que corre un diccionario entre sus hablantes no depende sólo de la intención con que lo hayan escrito sus autores. Les pondré un ejemplo.

Los primeros diccionarios de la Real Academia Española se hicieron *frente* al inglés y el francés; los de los países latinoamericanos, *frente* a los de la Academia, como si el fin último de todos ellos no fuera otro

que el de distinguirse de los demás poniéndose *contra* los demás. Pero no puede negarse que esos diccionarios ofrecían a sus hablantes, *además*, un vehículo de identidad, de conocimiento y gozo en su propia lengua. Así, al nacionalismo impuesto desde arriba, por *la política*, se añadía el reconocimiento de sus hablantes, en *lo político*. La poesía de López Velarde refleja bien esta diferencia. La patria de la que él habla es la que se mueve entre nosotros, no la que se impone en las escuelas como una imagen forjada por el Estado. Es seguramente la misma que animó los “sentimientos de la nación” de Morelos *antes* de que la nación que él soñaba existiese; es decir, una fuerza instituyente que debía cuajar en una institución —o, dicho en términos políticos, una fuerza constituyente que debía cuajar en una constitución (la de Apatzingán, en este caso).

Entiendo pues la desconfianza que provoca en los escritores la intervención del Estado en los asuntos de la lengua. Y entiendo que desconfíen también de las empresas particulares que más recientemente se han echado a cuestras la tarea de volver “claro” el uso de la lengua que emplean los gobiernos, recogiendo así una aspiración legítima de la sociedad, pero privatizándola y comercializándola en beneficio propio, no de la sociedad. Por eso me importa subrayar aquí ese nivel de “entre nosotros”, social y ciudadano, pues creo que sólo una relación de mutua confianza entre los hablantes y su diccionario puede impedir que su lengua sea manipulada o corrompida por los intereses políticos y económicos. La posibilidad de tal colaboración me alivia del pesimismo total y de la total renuncia a emprender una obra cualquiera patrocinada por las agencias estatales. Después de todo, ni vivimos ya bajo el régimen de los monarcas absolutos ni los diccionarios se hacen ya sólo frente y contra los demás.

De esta idea no me desengañan ni la experiencia que he tenido como redactor en el proyecto del Diccionario del Español de México (el DEM) —que ha publicado el primer diccionario del español basado en el análisis estadístico de un *corpus*— ni la que he tenido como asesor del Programa para la Elaboración de Gramáticas y Diccionarios, de la Dirección General de los Servicios Educativos para Chiapas —que hace años

comenzó a publicar los primeros diccionarios monolingües en lenguas indígenas; esto es, los primeros diccionarios redactados por los hablantes de una lengua indígena para los hablantes de esa misma lengua.

El caso del DEM me permitirá mostrar qué esperanzas me caben cuando veo a un gobierno tomar la iniciativa en asuntos lingüísticos. Aunque el DEM nació por decisión presidencial como un fideicomiso (el cual duró lo que el sexenio del presidente que lo instituyó), hoy es acogido como un programa propio por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, que entendió la importancia del proyecto mucho más allá de los límites sexenales que le imponía la presidencia. Dicho de otro modo —con una palabra que está de moda—, El Colegio “ciudadanizó” el proyecto del DEM. No porque haya dejado de recibir dinero proveniente de los contribuyentes, pues El Colegio lo recibe, sino porque el DEM ya no podría adornar los intereses del gobierno en turno. Al acogerlo en su presupuesto, El Colegio dejaba en claro que reconocía en el DEM un proyecto de interés público. Lo había sido siempre, en esencia, pero ahora podía realizarse sin los sobresaltos a que antes lo sometían las veleidades de su fideicomitente y, con ellas, las de la política nacional.

Pero hay algo más, que me gustaría comentar brevemente aquí, pues viene al caso. Desde sus inicios, el director del DEM, Luis Fernando Lara, reclutó a sus redactores no sólo de entre las filas de los lingüistas sino también de entre las de los literatos y escritores. Como en México no había —y sigue sin haber— un programa para formar lexicógrafos profesionales, era natural que el DEM se propusiera formarlos sobre la marcha, eligiéndolos de entre aquellos que tuvieran ya, de por sí, una relación especial con su lengua. Iba de suyo, supongo, que la relación de los escritores con su lengua era indicio de una curiosidad muy amplia y una cierta avidez cultural, lo que aseguraba el interés de los redactores por todas las áreas del conocimiento, pues con todas trata el diccionario. El primer equipo lexicográfico del DEM se formó, pues, juntando algunos lingüistas egresados de El Colegio de México con algunos estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras que querían ser escritores, lingüistas o filósofos.

Al paso del tiempo, algunos de ellos, sin duda influidos ya por el DEM, se inclinaron por los estudios lingüísticos; otros, en cambio, siguieron su vocación literaria. De ese grupo original, que se redujo ostensiblemente cuando se canceló el fideicomiso que fundó al DEM, ya sólo quedamos tres investigadores, además de Luis Fernando Lara. Somos los que elegimos la lexicografía como profesión principal, lo cual no significa, de ninguna manera, que hayamos abandonado nunca la literatura o la lingüística. Sabemos que, con ser una disciplina que se define por sí misma, la lexicografía no puede prescindir de ninguna de las otras dos.

2.

Esta breve digresión servirá para que se comprenda mejor dónde está la raíz de los problemas a que nos hemos enfrentado los lexicógrafos indígenas y yo —en cuanto asesor de su proyecto, asignado por el DEM,— al revisar los diccionarios monolingües que se han hecho en Chiapas para las lenguas tsotsil, tseltal, ch'ol, tojolabal, zoque, mam, mocho' y kakchikel. Para empezar, sería imposible que yo hablara todas esas lenguas, y la verdad es que no hablo ninguna. Pero, además, yo soy de esa parte del DEM que provenía de la literatura y sólo se hizo a la lexicografía sobre la marcha. Esto significa que no tengo una formación especializada en lingüística, y ni siquiera en gramática. Pero eso no iba a ser un problema —pensaba yo en mi segundo viaje a Chiapas, en el que comenzaría a revisar los diccionarios—, pues, antes de emprender la definición de sus vocablos, los lexicógrafos con que me encontraría ya habían terminado de escribir las gramáticas de sus lenguas. Mi trabajo, pues, consistiría sobre todo en hacer explícitas las reglas básicas para escribir una definición, componer un artículo lexicográfico, ordenar y almacenar la información en una base de datos y preparar los originales para la imprenta. Como ya sospecharán ustedes, eso ha sido lo de menos. Si mi asesoría se hubiese cumplido con hacer sólo estas tareas, no habría tenido que viajar a Chiapas más que unas cuantas veces. En cambio, comencé a

ir allá en 1997, y aún me queda al menos un viaje antes de ver cumplido el proyecto original. Sé que diez años parecen mucho tiempo, pero no son nada si se toma en cuenta que las primeras reuniones se dedicaron a la cuestión más urgente en ese momento: ¡establecer el alfabeto que emplearía cada una de esas lenguas! Así pues, comenzamos por la A. Pero no la A como primera letra del diccionario sino como primera letra del alfabeto que se usa para escribir. Y en llegando a esto, que es el mero principio de todo, nos encontramos ya con los primeros problemas. Algunos, por ejemplo, proponían abandonar por completo la idea de basar su alfabeto en el del latín y diseñar uno completamente nuevo; otros, eliminar del alfabeto de su lengua una letra, aunque ésta fuera útil para alguna de sus variantes minoritarias. No fue fácil llegar a un acuerdo. Y, si esto no fue fácil, ya podrán imaginarse ustedes lo que siguió. Aquello parecía un campo de batalla donde ejercitaban sus armas las más diversas corrientes de la lingüística descriptiva, cada una representada por alguna de las instituciones que participaban en ese primer encuentro. Si yo pude ahorrarme en buena medida esos debates fue porque en México no había entonces más que un equipo activo de lexicógrafos, el del DEM. Los equipos chiapanecos estaban ya formados, es cierto, pero aún no comenzaban a trabajar. Al encontrarme con ellos, en mi segundo viaje, advertí las primeras diferencias. Los grupos de lexicógrafos indígenas no están formados, como el del DEM, por lingüistas y escritores sino por maestros bilingües a los que se les da una capacitación especial (y mi asesoría forma parte de ella). Por lo general, estos lexicógrafos son los mismos maestros que antes redactaron las gramáticas de sus lenguas respectivas, asesorados por algún lingüista especializado en su lengua, o en alguna perteneciente a la familia de ésta. De ello se colige que tales gramáticas sólo pretenden cubrir los aspectos más básicos y que están dirigidas principalmente a los maestros de educación primaria bilingüe. Pero hace ya tiempo que el proyecto cuenta con un asesor lingüístico, hablante nativo de una de las lenguas mayas de Chiapas, que normalmente asiste a las reuniones lexicográficas y nos ayuda con las dificultades gramaticales más profundas. Y es que los problemas

gramaticales son nuestro quebradero de cabeza más frecuente cuando tratamos de definir el significado de una palabra. Para nosotros, el vínculo entre morfología, sintaxis y semántica no es un asunto teórico: lo sufrimos a diario, en carne propia. Una carne, por cierto, escaldada de antemano por la necesidad de tratar esos problemas en una lengua ajena; es decir, traducidos siempre puntual y detalladamente al español. Para mí esto ha sido como ir avanzando a ciegas por un camino desconocido, del que no logro aún hacerme una imagen completa. Y me imagino que también para los maestros bilingües el trayecto ha sido un poco así, aunque por otras razones. Para ellos, el camino desconocido no ha sido el de su propia lengua, claro, pero sí el del tipo de razonamientos lingüísticos que empleamos para analizarla. En esto no hemos tenido más remedio que ir confiando los unos en los otros. Si yo soy ciego al relieve, me fío de ellos cuando me dicen que hay un bache, o un escalón; si ellos son ciegos a la distancia, se fían de mí cuando les digo que hay que girar a la derecha, o a la izquierda. Muchas veces, sin embargo, no entendemos las indicaciones que el otro nos da. Entonces nos detenemos, agobiados por la desesperación. Son éstos, me parece, los momentos en que más aprendemos todos, pues nos vemos obligados a tantear el terreno con las manos y describirle al otro lo que vamos hallando al ras del suelo. Pero son también los momentos en que más fácilmente podemos equivocarnos. Lo sabemos, y por eso a menudo deseamos que haya alguien que sepa más y pueda sacarnos del atolladero. Porque es seguro que hay alguien que sabe más y que podría guiarnos en este tramo del camino... Y sin embargo, nadie más que nosotros se ha metido al berenjenal con la idea de hacer el camino completo, de la A hasta la Zeta. Esto nos consuela y nos da ánimos. Sabemos que cometeremos muchos errores en el trayecto, pero que al cabo habrá —si no un camino— siquiera un sendero. Lo nuestro, por ahora, es comenzar a abrir la brecha. Ya vendrán otros después a empedrarlo o pavimentarlo, a corregir sus curvas y ponerle rayas, letreros y fantasmas.

Esto, claro, tiene mucho de ilusión; de *wishful thinking*, como dicen en inglés. Es casi seguro que, una vez publicados los diccionarios de las

tres últimas lenguas que ahora trabajamos (el mam, el mocho' y el kak-chikel), el programa cerrará sus puertas. Entiendo que las autoridades piensan “darle seguimiento” al proyecto dedicando a los lexicógrafos a preparar materiales lingüísticos para la educación primaria bilingüe, pero no puedo dejar de pensar que esto es un desperdicio. Es importante, por supuesto, que los diccionarios no sólo existan en las bodegas o los anaqueles sino que se usen efectivamente en las escuelas, pero no por eso debemos dedicar a los lexicógrafos —cuya formación tanto nos ha costado— a un trabajo distinto del suyo; no por eso debemos echar por la borda la preparación que ahora tienen y que podrían no sólo mejorar sino también transmitir a una nueva generación de lexicógrafos, con lo que tal vez podrían ahorrarse la escaldada mediación del español. Pero mucho me temo que en este caso no habrá un Colegio de México que entienda la importancia de continuar el proyecto; que entienda que los diccionarios no se hacen de una vez por todas sino que son una labor continua. Porque las lenguas cambian y los diccionarios envejecen... ¿O se imaginan ustedes que la Real Academia Española hubiese cerrado su área de lexicografía por considerar que con el *Diccionario de Autoridades* concluía su proyecto, al que sin embargo le “daría seguimiento” en escuelas y librerías? Tendríamos un diccionario del español que se hablaba en los siglos XVII y XVIII, pero no del que se habla hoy; y tendríamos un método lexicográfico antiguo y obsoleto... Pero eso, claro, no es algo que las autoridades entiendan fácilmente. Y con autoridades no me refiero sólo a las gubernamentales sino también a las sindicales. Luis Fernando Lara y yo participamos en Oaxaca, hace ya tiempo, en un proyecto parecido al que ha cuajado en Chiapas. Sólo que allá no cuajó. En parte, porque los maestros que asistían a los cursos venían a la capital del estado comisionados por el sindicato, y éste tendía a considerar tal comisión como una especie de premio —¡Ah, la capital! ¡Y con viáticos!... Los lexicógrafos iban y venían según les soplara el favor del sindicato. Y así no hubo manera de formar equipos sólidos y estables. Uno de los maestros de mayor talento lexicográfico, por ejemplo, fue asignado a una escuela muy lejana, donde ni siquiera podía enseñar en

su lengua materna, pues no eran nativo de la región. Veleidades de la burocracia, que no entiende que el bien común rebasa, por definición, al suyo propio.

3.

Todo esto es una queja, por supuesto, casi una protesta. No será la única que se oiga aquí, tratándose de un encuentro sobre la situación de las letras y las lenguas indígenas. Pero también he dejado ver que alguna esperanza me queda todavía, si logramos que las cosas caminen *entre nosotros*. Ya sé que es la lengua la que siempre anda entre nosotros, y nunca —jamás— el presupuesto. Pero he visto al Colegio de México adoptar de buena gana al DEM y he visto al Programa para la Elaboración de Gramáticas y Diccionarios sobrevivir a la administración de tres gobernadores sucesivos. Puede que me equivoque, pero veo ahí una rendija que tal vez podríamos aprovechar para pasar del otro lado. Del otro lado del presupuesto, quiero decir. Del lado bueno del presupuesto. El ideal sería un instituto autónomo de lexicografía en lenguas indígenas, que redactara gramáticas y diccionarios además de preparar a los lexicógrafos que después tomarán la estafeta, pero por ahora podríamos conformarnos con que nos dejen *continuar* con nuestro trabajo, que es un trabajo que no acaba nunca.

Antes de terminar debo insistir, una vez más, en que aun el favor de las autoridades no nos va a servir de nada si no logramos que cada uno de estos diccionarios esté vivo en su cultura, dialogando con sus hablantes. Porque nosotros no estamos redactando estos diccionarios “antropológicamente”, para dejar registro, simplemente, de cómo eran sus lenguas en cierto momento, sino para que cada lengua tenga dónde reflejar su vida y, mirándose en ese espejo, crezca y se enriquezca. En eso nos parecemos a los escritores, y por eso necesitamos de ellos. Porque los escritores son los hablantes más visibles para nosotros, porque son ellos

quienes, de entre todos los miembros de su comunidad, tienen los mejores medios para criticarnos, corregirnos, mejorarnos. Si queremos que nuestros diccionarios sean algo más que una lectura escolar obligatoria, debemos cuidar de que estén vivos en las comunidades a las que van dirigidos. Y, entre ellas, la de los escritores. Necesitamos lexicógrafos que no sólo hablen su lengua sino que lean en ella, que escriban en ella. Lexicógrafos que sean lectores y escritores. Pero también necesitamos escritores que sean lexicógrafos, al menos de vez en cuando. Si lo que pretendemos es crear una conciencia y una cultura lingüística entre los hablantes, no podemos seguir ignorándonos los unos a los otros. Porque la cultura de verdad es algo que no nos llega desde arriba sino que está aquí, entre nosotros.

EL DICCIONARIO, ESE JUGUETE

Hace unos años, una amiga me pidió que fuera a la escuela donde trabajaba y les diera a sus alumnos una clase de introducción a la poesía. Yo acepté rápidamente. O, mejor dicho, precipitadamente, pues no sabía que los alumnos a los que tendría que dirigirme eran los de pre-escolar y primero de primaria. Yo me había figurado alumnos de secundaria (que tienen fama de ser los más difíciles) o de preparatoria, y había hecho un cálculo de qué clase de poemas podían interesarles: los de amor y desamor y los de muerte, claro, y quizás algunos un poco juguetones, con los que podría picarles el interés por las formas de la poesía (como aquel, tan famoso, de Lope de Vega que empieza: “Un soneto me manda hacer Violante”...). Pero ¿qué hacer para capturar la atención de niños tan pequeños? Lo que se me ocurrió fue ponerlos a jugar a las adivinanzas con los haikús y otros poemas por el estilo de José Juan Tablada, en particular aquellos que terminan con las mismas palabras que les dan título. Por ejemplo (y a ver si ustedes adivinan): “Aunque jamás se muda, / a tumbos, como carro de mudanzas, / va por la senda (...)”... ¡La tortuga! ¡Eso es!... Como ven, la rima con *muda* da una buena pista, cosa que yo señalaba cuando me daban respuestas equivocadas: “No —les decía—, no puede ser el caracol, porque el caracol se arrastra, no va dando tumbos, como dice el poema; y, además, *caracol* no rima con *muda*... Pero en algo tienen razón ustedes: el caracol y la tortuga llevan, los dos, su casa a cuestas, y en eso se parecen”... Aprovechaba también, cuando podía, el ritmo y la extensión de los versos. Así podía pedirles que, además de tener lógica, su respuesta *sonara*... Otro ejemplo: “Trozos

de barro, / por la senda en penumbra / saltan...”. No, no pueden ser los grillos; primero porque, aunque también saltan, los grillos no parecen pedazos de lodo —o “trozos de barro”, como dice el poema, anticipando una rima con á-o... “Trozos de bArrO, /por la senda en penumbra / saltan (...) ¡los sApOs!”...

La clase funcionó bien. Los niños se divertieron y yo salí con la impresión de que había logrado, sin demasiadas ni engorrosas explicaciones, que jugaran con el significado de las palabras, con el ritmo, la rima y las metáforas, y que de esa manera juguetona se acercaran a la poesía. Salí de la escuela con aires de triunfo. Pero el mérito del método no era del todo mío. Lo había aprendido en mi trabajo como lexicógrafo del Diccionario del Español de México, leyendo a Luis Fernando Lara, asesorando a los maestros que escribieron los primeros diccionarios monolingües de ocho de las lenguas mayenses que se hablan en Chiapas. Con estos últimos jugaba literalmente el mismo juego que luego jugué con los niños. A cada uno lo hacía leer en voz alta las definiciones que había redactado, pero sin decir cuál era el vocablo definido, a ver si sus compañeros podían adivinarlo. Es un juego que también Elizabeth Heyns nos propone jugar en su reciente libro, *Descubre el diccionario*, para iniciarnos en los misterios de la definición, aunque ella no recurre a poemas ni definiciones sino a verdaderas adivinanzas. Por ejemplo ésta, que encabeza casi a modo de epígrafe el capítulo dedicado a la homonimia y es de un refinamiento digno de Sor Juana Inés de la Cruz o José Gorostiza: “Cuanto más cerca, más lejos. / Cuanto más lejos, más cerca”. Después de oída, la respuesta parece más o menos obvia y automática: la cerca; y uno la acepta sin chistar, aunque con alguna frustración, pues la adivinanza le deja en el alma un no sé qué de misterio que la solución no disipa. Notarán ustedes que en esta adivinanza se pone simplemente de manifiesto —aunque ¡de qué manera!— que una cerca... cerca. Sin embargo, lo ingenioso no se queda en eso sino que se alarga en la idea de que lo que la cerca cerca lo cerca para no dejar que nos quede cerca, sino lejos. Cercar es apartar. Pero lo apartado, como está lejos, puede verse entero, a diferencia de lo cercano, que puede estar tan pegado a

nuestros ojos que no lo vemos... Se juega aquí, pues, con la homonimia entre la tercera persona del presente de indicativo del verbo *cercar* (ella cerca), el sustantivo *cerca* (la cerca) y el adverbio *cerca* (el que se opone a *lejos*)...

Esta clase de juegos de palabras es la base no sólo de muchas adivinanzas sino también de muchos chistes. Por ejemplo, ése en el que un señor le dice a otro: “Oiga, le vendo un huevo”, y éste contesta: “¿Y yo para qué lo quiero vendado?”. El chiste está, claro, en que el probable comprador no interpreta *vendo* como conjugación del verbo *vender* sino del verbo *vendar*... Si ustedes —enteramente por su cuenta y riesgo—, han sumado a este chiste la polisemia de la palabra *huevo*, entonces, aparte de reírse, quizá se escandalicen. Pero no es mi intención que lo hagan sino sólo señalar que al parentesco que antes vimos entre definición, adivinanza y poema podemos ahora agregar el del chiste. Todas estas cosas son parte de la lengua, y aun me atrevería a decir que son la parte más viva y vivaz de la lengua, su parte metafórica y creativa, donde la lengua se busca y se encuentra a sí misma *fuera* del diccionario. Se podría alegar que esto que digo es contradictorio, pues por definición un diccionario no puede definir metáforas —como ha mostrado Luis Fernando Lara en muchos de sus ensayos—, pero yo no estoy diciendo que el diccionario defina metáforas sino que las definiciones mismas son una especie de metáforas, al menos en algún sentido —en ése que las hace parientes de los poemas de Tablada, por ejemplo—, como son también parientes de las adivinanzas y de los chistes, sin dejar por ello de ser, seria, aristotélicamente, lógicas.

No quisiera llevar demasiado lejos esta última afirmación, pues hacerlo me pondría en camino de afirmar que el diccionario mismo es, todo él, una metáfora de la lengua, como la lengua toda es una metáfora del universo. Y no, no quiero llegar tan lejos. No porque no lo crea sino porque llegar hasta allá me llevaría más tiempo del que puedo usar aquí. Y yo quisiera aprovechar el poco que me queda para volver al tema del “método adivinatorio” que empleábamos en Chiapas para validar las definiciones lexicográficas y citar una más de las adivinanzas que pone

Elizabeth Heyns en su libro. Es la siguiente: “Suele tenerla la rosa / y también a tiene el pez. / Aunque no se parecen en nada / ¿sabes tú qué puede ser?”... Esta última pregunta es la del lexicógrafo, y es la que se quedaba resonando en los oídos de los maestros chiapanecos después de oír las definiciones de sus compañeros. Si no lograban adivinar qué palabra era ésa cuya definición acababan de escuchar, entonces no teníamos más remedio que concluir que la definición estaba mal, o incompleta, y entonces la criticábamos entre todos, más o menos como hacía yo con las respuestas equivocadas de los niños. Porque, como dice la misma Heyns, “en la definición se encuentran dos elementos importantes: algo que relaciona al objeto o asunto con otros objetos o asuntos con los que comparte ciertas características, y algo que lo diferencia. Aristóteles habla de ‘género próximo’ y ‘diferencia específica’ [...] Una buena definición debe tener primero esa parte general y luego, poco a poco, definir sus particularidades, hasta lograr que no haya ningún vocablo que comparta estas descripciones”. Adaptando esto a nuestros ejemplos, podríamos decir que tanto los grillos como los sapos son “animales que saltan” (género próximo), pero que sólo los sapos —como bien señala Tablada— parecen “trozos de barro” (diferencia específica).

En cierto sentido, pues, los niños que adivinaban el título de los poemas de Tablada aprendían a definir palabras, y los maestros que adivinaban vocablos se estrenaban como poetas japoneses, aunque ni unos ni otros lo supieran. Es justo ese doble juego, en el que uno se convierte en otra cosa sin saberlo, o se divierte haciendo algo que siempre ha creído aburrido, lo que aprovecha Elizabeth Heyns constantemente en su libro. El cambio sutil que se da al entrelazar estas dos cosas es verdaderamente asombroso. Yo lo uso a menudo para discutir la idea de que los lexicógrafos son unos pobres ratones de cuchitril que tienen un oficio largo y aburrido, mientras que los poetas viven la vida al aire libre y gozan de una serie interminable de estallidos creativos. No es que no haya en esto algo de verdad, claro, pero ésta es sólo una parte del asunto —la parte de la diferencia específica, digamos—; la otra parte —la del género próximo— es la que nos une a todos los seres humanos, la que

dice que todos estamos nadando entre palabras, sumergidos en la lengua que hablamos. Puede ser que unos seamos sapos y otros grillos, pero todos saltamos. Y gozamos saltando...

A todos estos saltarines está dedicado el libro que ha escrito Elizabeth Heyns; y a todos aquellos que, sin saberlo, pueden saltar tanto y tan bien como el que más, pues en todo hablante, por el solo hecho de serlo, existe ese resorte increíble capaz de catapultarlo hasta los siete cielos y los siete mares, los cinco continentes y los ocho planetas; hasta los tulipanes de Holanda y los xoconoxcles de México; puede conducirlo de golpe a la Santísima Trinidad o a las tres personas del verbo; a los diez tiempos del indicativo y los seis del subjuntivo; a las aventuras de Supermán o de Esplandián lo mismo que al abstruso laberinto de los verbos irregulares; a las 50 acepciones de *mano* y las más de 30 de *llevar*; a la odisea científica y la odisea-Odisea... Podría seguir enumerando lugares y circunstancias a donde la lengua podría llevarnos, y de hecho nos lleva, pero me contentaré con decir que la lengua puede llevarnos a todo lo decible... y aun a lo indecible —como acotarían seguramente Sor Juana, Tablada y Gorostiza. El caso es que el libro que presentamos hoy quiere (y logra) enseñarnos esas posibilidades haciendo un recorrido divertido por el diccionario. Nos muestra los deleites del viaje antes que sus peligros, es verdad, pero también nos muestra sus peligros. En esa sinceridad consiste buena parte de su pedagogía: en hacer todo lo gozoso que se pueda el aprendizaje de la lengua, pero sin ahorrarnos las partes difíciles o engorrosas. Digo que nos hace gozoso el aprendizaje de la lengua, y no sólo el del uso del diccionario, porque me parece que es la lengua misma, la lengua entera, lo que se estudia en este libro a través del diccionario, pues el diccionario refleja la lengua entera.

Descubre el diccionario es un libro, y es dos. Es un libro de ejercicios (para los alumnos) y un manual que explica, amplía y resuelve esos

ejercicios (para los maestros). Como todo buen libro sobre la lengua, comienza por la A; quiero decir que comienza por describir las letras, empezando por la A. Después de todo, es un elemento simple, y el primero que aparece en el alfabeto. Luego aborda las palabras, las clases de palabras, la gramática, la ortografía, etc. La autora va siguiendo el orden en que le va presentando sus partes el diccionario, desde su concepción de la lengua y los objetivos que persigue, pasando por la escritura y la ortografía, hasta llegar a la entrada, las marcas gramaticales, la definición y los ejemplos. Curiosamente, sus capítulos son 29, como las letras del abecedario español, cosa que se hace notar en el índice del libro (o de los libros, pues el manual del maestro y el libro de ejercicios tienen los mismos capítulos). Guiándonos por el largo laberinto del diccionario, nos enseña a sacar de él el mejor partido posible. Pero así —como quien no quiere la cosa— nos va enseñando ortografía, gramática, lógica, historia, etc. Desde mi punto de vista, esto constituye una manera novedosa de enseñar el español; una manera no sólo divertida e ingeniosa sino práctica. Pero sus intenciones van mucho más allá. Sobre la práctica de los ejercicios que propone, el libro aspira a despertar, más que un interés fugaz, una curiosidad permanente en los estudiantes de secundaria y preparatoria por su propia lengua y, consecuentemente, su cultura. De ahí que, aunque sus ejercicios puedan echar mano de casi cualquier diccionario (incluso de alguno escrito en una lengua distinta del español), la autora haya decidido usar como base el *Diccionario del español usual en México* —que es, digamos, la versión escolar del más amplio *Diccionario del español de México*.

Esto no es indiferente, y pone el dedo en una llaga abierta: la de la idea que nos hemos hecho los mexicanos de nuestra propia lengua (o, si ustedes quieren, la de la idea que nos ha impuesto la tradición hispánica sobre nuestra lengua). Yo no creo, por ejemplo, que en México se aquite con justicia la importancia de un diccionario que refleje la lengua nacional. Estamos quizá demasiado acostumbrados a depender de las normas que nos dictan la Real Academia Española de la Lengua y su Diccionario —normas que no siempre seguimos y que, consecuentemente,

nos hacen sentir en cierto modo disminuidos, pecadores, culpables; es decir, en deuda con la lengua que blande el Diccionario de nuestra antigua metrópoli. Eso me hace reparar en qué distinto era el caso para los maestros mayas con los que trabajé en Chiapas. Para ellos era importantísimo contar con un diccionario escrito en su propia lengua, no sólo por el prestigio que la escritura y los diccionarios confieren a las lenguas sino también porque los diccionarios preservan y transmiten la riqueza de toda una cultura (no por nada los antiguos diccionarios tendían a llamarse *tesoros*, como el primero que se redactó en España: el *Tesoro de la lengua...*). Para los mayas de Chiapas, redactar esos diccionarios era una cuestión urgente, cosa de vida o muerte, pues sus lenguas están amenazadas por todos los flancos. Amenazadas de maneras que un hablante de español apenas puede concebir, como apenas puede concebir que la edición de un diccionario sea un acto *político*; quiero decir, un acto de *la polis*, hecho en el ámbito de *lo político* más que en el ámbito de *la política*. En este sentido, también el libro de Elizabeth Heyns es político, aunque no penda sobre el español ninguna sentencia de muerte. Es político porque se preocupa por la educación del país —que pasa hoy por uno de sus momentos más aciagos— y responde a sus problemas —como los maestros chiapanecos— confiando más en *lo político* que en *la política*. Su respuesta no es pues institucional, por más que reconozca que, para tener éxito, le convendría hacerse del apoyo de las instituciones y confíe en que lo obtendrá. Pero Elizabeth Heyns no se entretiene en criticar a las instituciones (porque sus interlocutores principales no son los políticos) sino que, tras un rápido diagnóstico de la situación por la que pasa la enseñanza del español en nuestro país, se dedica a promover por su cuenta no sólo ya el conocimiento técnico de la lengua sino, sobre todo, su aprecio en cuanto valor social y cultural (porque sus interlocutores son los ciudadanos; es decir, todos nosotros). *Descubre el diccionario* quiere pues que los maestros y los estudiantes se animen a decir, con pleno conocimiento de causa, pero también alegremente: “Ésta es nuestra lengua”... Y yo añadiría: ¿A poco no es bonita, curiosa, interesante, juguetona, divertida... hasta cuando se hace la remolona?

Abro el libro de Elizabeth Heyns y sus hojas caen a uno y otro lado de su lomo. Tengo entonces la impresión de que son dos manos abiertas que se tienden para mostrarme algo, para entregarme algo: “Ésta es nuestra lengua” ... ¿A poco no es bonita?

CIENCIA, LENGUAJE, CULTURA

(A TRAVÉS DEL DICCIONARIO Y LA ENCICLOPEDIA)

1. OBJETO Y COSA

Digamos que tengo un ajedrez valiosísimo. Sus piezas están hechas de ébano y marfil, según ese diseño tradicional que hace a los peones parecer balaustres de un balcón palaciego. Puedo presumirle a mi oponente esta joya antes de comenzar la partida, pero no puedo presumir que ello afecte el juego, pues para éste las piezas se definen por los movimientos que tienen permitido hacer, no por el material del que están hechas, ni por la forma que tienen. Son las reglas del juego quienes dicen “esto es un peón; esto, un alfil”, y en realidad no afectaría en nada al juego que yo hubiera perdido un alfil y lo sustituyera por una moneda, siempre y cuando la moneda siguiera las reglas que definen al alfil. Con todo, el juego que yo presumo es el que está hecho de ébano y marfil, pues tengo claro que en una subasta de Sotheby’s no me darían nada por un ajedrez hecho de monedas.

Esto significa que estoy llamando “ajedrez” a dos cosas muy distintas. La primera es un conjunto de reglas, que no puedo subastar en Sotheby’s; la segunda es un conjunto de pequeñas esculturas y un tablero, que puedo subastar bajo el nombre de “ajedrez”, aunque nadie juegue nunca al ajedrez con esas piezas. Dicho de otro modo, puedo definir al peón del ajedrez como un conjunto de reglas o como un objeto que representa a ese conjunto de reglas. En el primer caso tengo un objeto bien definido; en el segundo, uno más bien convencional. Al primero lo

llamaré *objeto*, pues es producto de unas reglas, de una definición precisa; al segundo lo llamaré *cosa*, pues forma parte de su naturaleza el ser algo material, destinado a representar físicamente aquellas reglas, aunque la ley que gobierna esta representación no me sea del todo clara. Digo que la representación es convencional pues, si calculo que mi rival me hará trizas, puedo cambiarle las reglas antes de comenzar la partida: “¿Sabes qué? Con esto vamos a jugar a... las damas”. En ese instante todas las piezas del ajedrez se transforman en fichas de damas. El peón es entonces una ficha, y se comportará como tal, lo mismo que la torre, el caballo, la reina, etc. Pero aquí hay algo notable: si tiene sentido decir que jugamos a las damas con las fichas del ajedrez es que hay algo, además de las reglas del juego, que hace peón al peón, alfil al alfil, torre a la torre. Este algo es una convención y, en este caso, una convención sobre la forma estereotípica de cada una de las piezas del ajedrez. Si puedo encontrarme una ficha de ajedrez totalmente fuera de su contexto (digamos, si puedo encontrarme un peón suelto, tirado a media calle) y aun así reconocer que se trata de una ficha de ajedrez (de un peón), entonces sabré hasta qué punto ha calado la convención —y en este caso podría en efecto definir la pieza según su forma convencional, soslayando las reglas que en principio la definen, pues no es imposible que alguien que desconozca las reglas del ajedrez pueda sin embargo reconocer que ese objeto que encontré en la calle es un peón; le basta con reconocer la forma de la pieza, aunque no pueda precisar las reglas del juego en que interviene.

Consideren ustedes lo que dice el diccionario europeo más antiguo, el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias:

Peón, el soldado de a pie, dicho infante, y de allí se dixerón los peones del axedrez.

No es mucho, como tampoco es mucho lo que pone hoy el Diccionario de la Academia como cuarta acepción de *peón*:

Cada una de las ocho piezas negras y ocho blancas, respectivamente iguales y de calidad menor, del juego del ajedrez.

Hay que tener algo de buena fe para colegir algo útil de esta definición, y aun así vemos que se contenta con decir que *peón* significa pieza de calidad menor del ajedrez, de las que hay dieciséis, ocho blancas y ocho negras. Si uno quiere averiguar algo más, hará bien en ir a la entrada *ajedrez*, y luego a la de cada una de las piezas que ahí se mencionan... Pero lo que me importa es la palabra principal de la definición, que en este caso es *pieza*. La acepción 13 de esta palabra, en el mismo Diccionario de la Academia, dice:

Figura que sirve para jugar a las damas, al ajedrez y a otros juegos.

Como se ve, la Academia ha tomado aquí el camino de definir al peón según su representación, más que según su regla, y por eso dice *figura*. En esto no se parece al resto de los diccionarios, que, si no suelen escaparse de mentar la dichosa *pieza*, dan en cambio sus reglas. Pongo por ejemplo la acepción que da el *Diccionario del español usual en México* (DEUM) como tercera acepción de *peón*:

Cada una de las ocho piezas que tiene cada jugador en el juego de ajedrez, colocadas en la segunda fila del tablero en el momento de empezar la partida. Se mueven hacia adelante avanzando una casilla cada vez, y pueden comer diagonalmente a la pieza que esté en esa dirección y en la casilla inmediata.

En este caso hay una definición del objeto, no de la cosa, pues se enuncian las leyes de movimiento del peón. Sin embargo, persiste la dichosa *pieza*, que parece encadenar al objeto peón al mundo de las cosas, las convenciones, las representaciones. Pero ¿podría ser de otro modo? ¿Podría un diccionario de veras definir el objeto mental que llamamos *peón* sin aludir de algún modo a su representación? Ensayemos una definición de este tipo:

peón s m Cada uno de los dieciséis objetos del ajedrez que se caracterizan por estar repartidos a partes iguales entre los dos contrincantes y colocarse unos al lado de los otros al comenzar el juego, llenando los ocho escaques de la segunda fila del tablero (según lo ve cada uno de los contendientes), por moverse hacia adelante un solo escaque cada vez, siempre que tengan la vía libre en esa dirección, y porque pueden eliminar a cualquier objeto contrario (ocupando su lugar) siempre que éste se halle a un escaque de distancia en línea diagonal; pueden además convertirse en cualquier otro objeto del mismo bando, excepto el rey, al alcanzar el extremo opuesto del tablero.

Aquí hay aún algunos problemas. Por ejemplo, he sustituido la palabra *pieza* por el término *objeto*, y, aunque ustedes están ya prevenidos de lo que yo quiero decir con eso, un lector común del diccionario no lo estaría; él seguiría entendiendo ese *objeto* como una *cosa*, como lo entiende la Academia. Pero resultaría absurdo tratar de poner al lector al tanto de mi terminología, pues el papel del diccionario no es convertir en términos las palabras comunes sino, en todo caso, poner en palabras comunes el significado de los términos. Es cierto sin embargo que podría hacer más *objetivas* mis definiciones, situándome en el terreno exclusivo del ajedrez y redactando un diccionario terminológico; esto es, un diccionario especializado, que ya no se dirige al público en general sino a un grupo específico. Me alejaría así un poco más de la lengua natural, para adentrarme cada vez más en la lengua artificial; es decir, en los tecnicismos, en la terminología. En el horizonte me quedaría, sin duda, el algoritmo. Pero definir al peón con un algoritmo ¿me liberaría de toda representación? Eso depende de qué entendamos por *definición* y qué entendamos por *representación*.

Así como podemos ver al peón según las reglas que lo definen en el juego de ajedrez, pero también según la forma convencional que lo hace socialmente reconocible, así también podemos mirar el algoritmo desde dos perspectivas distintas. La primera lo coloca en los límites cerrados del lenguaje matemático; la segunda, dentro de los límites, más amplios,

de los lenguajes en general. La primera no ve en el algoritmo una representación del peón sino un conjunto de reglas, una especie de definición; la segunda, en cambio, ve que el algoritmo mismo está expresado según reglas convencionales. Me explico.

En el cercado que definen las matemáticas no tiene mucho sentido discutir si la escritura de un algoritmo es una representación o no, pues la notación matemática no es ella misma un objeto matemático; dicho de otro modo, las matemáticas no definen *matemáticamente* las reglas de su escritura. Por ejemplo, las matemáticas no explicitan el significado de conceptos como izquierda y derecha, por más que no sea indiferente que, en una operación, un número esté escrito a la derecha o a la izquierda del operador. El resultado de $4-2$ no es el mismo que el de $2-4$, pero la regla que dice que el número de la derecha se sustrae del número de la izquierda no es objeto de una definición matemática sino, en todo caso, de una regla de su notación, del mismo modo en que la ortografía no expresa las reglas de una lengua sino las de su escritura. De este modo, podría argumentarse que, visto desde dentro de las matemáticas, es indiferente que un algoritmo sea o no una representación; pero no puede argumentarse, en cambio, que también sea indiferente visto desde fuera, atendiendo a la escritura de las matemáticas, que tiene sus propias reglas, su propio objeto y su propia historia.

2. LENGUA Y ESCRITURA

Pero ¿no podría también argumentarse que la historia de las matemáticas es, en cierto sentido, la historia de las reflexiones que los matemáticos han hecho en torno a la escritura de las matemáticas? Dicho de otro modo ¿no podría verse el progreso de las matemáticas como un ensanchamiento del poder objetivante de su escritura? En ese mismo sentido podría decirse, por ejemplo, que la superación de las dificultades de la lógica de Russell y Frege emprendida por Wittgenstein en el *Tractatus* se basa en una crítica a sus notaciones respectivas. Esto es algo que

difícilmente podría decirse de la lengua misma, aunque pueda decirse de la lingüística. La razón es simple: hay lenguas sin escritura, mientras que no hay, históricamente, matemáticas sin notación matemática, como no hay lingüística sin escritura. Para la lengua natural, la escritura representa algo así como una proto-lingüística, en el sentido en que la escritura es la primera forma en que una lengua se objetiva. Históricamente, la lingüística se origina como una crítica a las insuficiencias de la escritura en cuanto objetivación de una lengua. Un buen ejemplo de cómo la lingüística ha refinado la objetivación de la lengua que hacían la ortografía y la gramática es la sustitución del antiguo concepto de letra por el de fonema, con lo que ha logrado salvar las incoherencias que en cuanto sistema planteaba la escritura. Esto nos ha dotado de una notación más coherente y sistemática: la de los signos fonéticos. Sin embargo, esta nueva escritura, más lógica y más racional, no ha logrado sustituir a la tradicional. ¿Por qué? Seguramente por razones también históricas, pero no es éste el lugar para especular sobre el asunto. Bástenos con decir, por el momento, que en este caso la tradición lleva aún la ventaja sobre la objetivación científica.

Me detengo aquí para recordarles que todo lo anterior viene a cuento porque antes dije que se puede sostener que la lingüística ha ido ensanchando su poder objetivante, pero que no es fácil sostener lo mismo respecto de la lengua. No porque la lengua no se amplíe constantemente, nombrando cosas nuevas, sino porque no es fácil sostener que la lengua objete algo, como no es fácil sostener que las matemáticas objeten algo. Pero que conste: no digo que sea imposible fundamentar estas objetivaciones; digo que no es fácil. Yo, por mi parte, encuentro bastante difícil seguir los argumentos que se oponen mutuamente Penrose y Hawking al respecto (en *The Nature of Space and Time*), aunque entiendo en términos generales cuál es el debate entre los positivistas y los platónicos —como los llama Hawking—, entre los que opinan que las matemáticas son “un mundo aparte” y los que sostienen que las

matemáticas “son la estructura misma del mundo”. No intentaré, pues, fundar ninguna de estas dos opciones, que representan maneras opuestas de concebir la relación de los modelos científicos con la realidad. Sin embargo, no creo que esto me impida hacer unos cuantos comentarios al respecto, ateniéndome a dos productos culturales que, pareciendo hermanos, pueden también parecer enemigos: el diccionario y la enciclopedia.

3. DICCIONARIO Y ENCICLOPEDIA

Hoy en día, los lexicógrafos, los lingüistas y los antropólogos (por ejemplo Luis Fernando Lara, Jossette Rey-Debove y Dan Sperber) distinguen muy claramente el propósito del diccionario y el de la enciclopedia. Según ellos, los diccionarios se refieren al significado de las palabras, mientras que las enciclopedias se refieren a los objetos del mundo. Puede rastrearse el origen de esta diferencia hasta Aristóteles, pero fue seguramente Occam quien la expresó con más claridad:

La definición tiene dos significados, ya que una es la definición que expresa qué es el objeto (*quid rei*) y la otra es la definición que expresa qué es el nombre (*quid nominis*).

Esta diferencia implica que el diccionario puede hacer algo que la enciclopedia tiene prohibido; a saber, reflejar la valoración cultural de aquello que define. Un diccionario, por ejemplo, hará mal en ahorrarse el rasgo de fidelidad que nuestra cultura atribuye a los perros, pues entonces estaría sordo ante expresiones como “Su marido la siguió como un perro”. ¿Por qué “como un perro”? Pues simplemente porque la fidelidad forma parte de nuestra concepción del perro, como la valentía forma parte de la del tigre, la cobardía de la de las hienas, o la belleza de la de las mujeres. Se trata, desde luego, de valoraciones sin bases objetivas; es decir, de valoraciones ideológicas. Pero ¿qué valoración cultural no es

ideológica en este sentido? Si quiere hacer una buena definición, el lexicógrafo debe suspender un momento su juicio personal (o su prejuicio personal) y reflejar fielmente estas valoraciones, por más que a veces se le hagan nudo las tripas. En cambio, quien define *perro* en la enciclopedia no tiene por qué dar cuenta de esas valoraciones y esos prejuicios. Para él, el perro puede definirse simplemente como “mamífero carnívoro de la familia de los cánidos”. Como él no tiene que dar cuenta de los otros significados de la palabra *perro* —como el que usamos para insultar a alguien: “¡Eres un perro sarnoso!”—, puede conformarse con poner en su enciclopedia la definición que le dan los zoólogos, adaptándola un poco para ayudar a los lectores que desconocen la terminología zoológica, pero sin alterarla esencialmente. En esto la enciclopedia es *casi* un mero reflejo de la visión del mundo que tiene la ciencia, mientras que el diccionario es *casi* un mero reflejo de la visión del mundo que tiene una lengua (es decir, una cultura lingüística). Digo *casi* porque esto es lo que la teoría dice que debería ocurrir, pero que no ocurre en realidad. Y es que, en teoría, tendría sentido para la cultura hispánica traducir al español, palabra por palabra, la *Enciclopedia Británica*, y sustituir con esa traducción todas las enciclopedias que se hayan redactado en español, pues la pertinencia de las definiciones enciclopédicas no depende de la lengua en que éstas se dan; en cambio, resultaría absurdo traducir al español el *Oxford English Dictionary* y pretender que sustituya a los diccionarios del español. Pero esto es en teoría. La realidad dice que una *casi* tiene sentido, y la otra *casi* es absurda; es decir, que ambas cosas ocurren hasta cierto punto, como muestra bien el éxito comercial de ese híbrido que llamamos diccionario enciclopédico. Después de todo, una enciclopedia se redacta con la lengua que es tema del diccionario (y con las valoraciones que ésta supone) y el diccionario suele tomar prestada parte de su información de la enciclopedia, con el pretexto de que el conocimiento científico ha ido permeando tanto en la cultura que ahora las categorías objetivantes de la ciencia comienzan a ser pertinentes para el significado léxico de las palabras. Creo que es un exceso decir esto, no sólo porque a un hablante le sigue teniendo muy sin cuidado

que los tomates, por ejemplo, pertenezcan a la familia de las solanáceas y el perro a la de los cánidos sino porque la taxonomía biológica sólo muy rara vez coincide con la clasificación de los objetos del mundo que hacen las lenguas naturales. Borges decía que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”, ambigua y deficiente, cosa que ilustra con el siguiente ejemplo:

Estas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan la que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.

4. TAXONOMÍA Y ORDEN ALFABÉTICO

Borges se burla, desde luego, pero creo que deja bastante clara la idea de que las taxonomías no son armazones objetivos sino convencionales. Tan convencionales como el orden alfabético, sólo que menos económicos y, a decir verdad, más dependientes que éste del orden del mundo que su cultura les presenta como algo dado de antemano; esto es, como un *dato*. Antes de la invención del orden alfabético, los libros que hacían inventarios de palabras (y que no se llamaban todavía “diccionarios” sino *Cornucopia*, *Catholicon*, *Los siete mares*, *Modelo de carácter* y cosas por el estilo); antes de organizarse alfabéticamente y de ser propiamente “diccionarios”, digo, estos libros disponían sus palabras según un orden más o menos objetivo —quiero decir, según un orden “natural”, no arbitrario. Agrupaban en capítulos distintos las palabras que pertenecían a las diversas áreas de actividad y conocimiento: primero las que

se empleaban en la agricultura, por ejemplo, luego las del taller del carpintero, después las de la cocina, etc. De ahí resultaba un catálogo tal que, para buscar una palabra desconocida, uno tenía que saber al menos a qué área pertenecía y luego leerse el capítulo correspondiente, hasta encontrarla; es decir, uno tenía que comprender de antemano la categorización del mundo que hacía esa lengua. Se dice que esa categorización es ideológica pues responde a la idea del mundo que instaura la lengua en sus hablantes.

Hay en español hoy en día un diccionario que procede de esa manera y que, por ello, lleva el nombre de *Diccionario ideológico de la lengua española*. Se trata de un diccionario que no sólo se consulta como los normales (“de la palabra a la idea”, como dice él mismo; o semasiológicamente, como dice la terminología lingüística) sino también al revés (“de la idea a la palabra”; onomasiológicamente). Si uno no sabe cuál es el nombre del pestillo de la puerta, por ejemplo, busca en él la entrada *puerta* y ahí encuentra todas las palabras relacionadas con puerta, y entre ellas *pestillo*. Y así como *pestillo* aparece bajo *puerta*, *puerta* aparece bajo *casa* y *casa* bajo *edificio*, etc. Julio Casares, el autor de este diccionario, declara sin muchos remilgos que el último escalón de este prolijo ordenamiento del universo es *Dios*. Y está bien que así sea, si atendemos al significado de las palabras en español. Es decir, si atendemos —como los lexicógrafos— a la ideología del español, no a la nuestra en particular.

Pero aun este diccionario recurre al orden alfabético. Si uno quiere averiguar el nombre del pestillo, busca *puerta*, y hallará *puerta* en su orden alfabético. El orden alfabético muestra así que, con ser quizá más arbitrario que la ideología, es también más neutro y más claro. Y tanto, que la misma enciclopedia lo superpone al orden que le dictan las distintas ramas de la ciencia que en ella se reflejan. Dicho de otro modo, la enciclopedia —como el diccionario moderno— procede ordenando palabras, no cosas; aunque luego —a diferencia del diccionario— defina qué son las cosas, y no qué significan las palabras.

La elección del orden alfabético tiene sus consecuencias, pues resulta entonces que la clasificación taxonómica de las ciencias pasa a

formar parte de la definición de la palabra, en vez de ser sólo un índice para ubicarla en la taxonomía. En este sentido, decir en el diccionario que *jitomate* significa “Planta herbácea de la familia de las solanáceas” equivaldría a decir en la enciclopedia que *jitomate* es “la palabra que va colocada entre *jitar* y *jjo!* (en el Diccionario de la Academia). Ninguna de estas dos cosas es falsa, aunque mencionarlas resulte un poco absurdo. Y no sólo porque podría discutirse si un lugar taxonómico equivale a una definición propiamente dicha (cosa que yo acepto, aunque entiendo que sea discutible) sino porque dar en el diccionario esa especie de clasificación taxonómica resumida que es el nombre científico no es distinto de dar su equivalente en otra lengua. Así, por ejemplo, *Lycopersicon esculentum* “traduce” *jitomate* al lenguaje de la botánica. Pero traduce la palabra sin definirla, como es propio de los diccionarios bilingües, no de los diccionarios monolingües a los que nos hemos estado refiriendo aquí.

5. TÉRMINO Y PALABRA

Pero, ya que el diccionario y la enciclopedia han decidido mezclar sus aguas y confundir índices y traducciones con definiciones, resignémonos a ver en ellos algunas inconsecuencias. Por ejemplo, el hecho de que tanto para el diccionario como para la enciclopedia el perro y el gato compartan el nicho biológico de los cordados dice algo, pero algo mediado por la taxonomía que así los clasifica, no por la lengua misma; es decir, explícita en términos de qué el gato y el perro comparten un rasgo, que en este caso es el de tener cuerda dorsal. Pero tener cuerda dorsal es un rasgo pertinente para la biología, no para la lengua. Reproducir en el diccionario una clasificación de este tipo es útil para los hablantes cuando su lengua la comparte, pero resulta extraño hacerlo cuando no lo hace. En este caso, lo único que podría acaso justificar el compromiso del diccionario con la enciclopedia es el afán didáctico que arrastra consigo desde que nació, en los días de gloria de la Ilustración.

Justificadamente o no, el perro —que en la lengua era y sigue siendo simplemente un animal doméstico, enemigo de los gatos, fiel guardián y amigo del hombre— ahora es además, en el diccionario, un mamífero carnívoro de la familia de los cánidos. Esto, desde luego, obliga al diccionario a dar una acepción especializada de *familia* y a agregar la entrada *cánido*. No se trata de palabras que aparezcan en la lengua común, y en teoría deberían dejarse para los diccionarios especializados o terminológicos, pero el diccionario de la lengua debe ahora definir las por sistema, pues las usa para definir otras palabras. Esto viola aquel ideal lexicográfico que exige que las palabras complicadas o desconocidas se definan en términos sencillos y comunes, pues *cánido* es una palabra mucho más acotada que *perro*, a cuya definición sin embargo sirve.

Con todo, hay palabras del vocabulario científico que entran a la lengua común y se vuelven de uso general. Pero, al entrar al diccionario, estas palabras tienen ante sí el horizonte de la desobjetivación. Digamos, por ejemplo, que la física ha definido con claridad el objeto que llama *átomo*. Ha tomado una palabra ya existente —aunque un poco olvidada— para designar ese objeto, y le ha dado una nueva definición. Pero esta palabra, recién desempolvada, se populariza. ¿Qué ocurre entonces? Por principio de cuentas, que pierde su valor terminológico y comienza a comportarse como las demás palabras; a formar derivados, a desarrollar acepciones, a tener usos metafóricos. Uno de esos derivados es el adjetivo *atómico*, que puede haberse formado en el seno de la terminología, pero que no es en sí mismo un término. En cuanto la lengua natural se lo apropia, ya tenemos la *pluma atómica* y a la Hormiga Atómica; es decir, tenemos una valoración cultural respecto de aquello que se relaciona con el átomo. En el caso de la pluma vemos que el adjetivo sirve para indicar su modernidad: la pluma atómica presume de ser tecnología de punta (o presumía, pues ahora lo atómico ya no suena tan de punta; y, si la pluma quisiera seguir presumiendo, haría bien en cambiarse de adjetivo y comenzar a llamarse, quizá, pluma plásmica). Por el

lado de la hormiga, en cambio, vemos el rasgo (el *sema*, dirían los lexicógrafos) de la potencia y la fuerza extremas, casi sobrenaturales. Desde el punto de vista de la ciencia, lo atómico ha perdido su objetivación científica; desde el de la lengua, lo atómico ha sido nombrado en el seno de la cultura lingüística.

Tenemos así dos formas de apropiación de la realidad: la objetivación y la nominación. Son similares en cuanto ambas hacen entrar algo al dominio del conocimiento. No son similares, en cambio, en cuanto a la naturaleza de lo que hacen entrar a ese dominio ni en cuanto a la clase de conocimiento a donde lo hacen entrar. La primera, por ejemplo, define cosas y evita las metáforas y las ambigüedades, mientras que la segunda medra en ellas, pues define significados. La primera busca que a su objeto corresponda una definición y sólo una; la segunda tiende a desdoblarse en acepciones. Esta diferencia no sólo ha distinguido tradicionalmente a los lenguajes artificiales de las lenguas naturales sino que ha provocado que algunos limiten el valor del conocimiento a la primera y, cuando mucho, condesciendan a ver en la otra apenas un proto-conocimiento, una proto-ciencia y un proto-lenguaje, cuando no franca superstición y charlatanería. Son los que consideran absurdo que un peón pueda tener un valor más allá de las reglas que lo definen; los que creen que es sólo por la persistente necedad de los seres humanos por lo que aún puede subastarse un ajedrez en Sotheby's; los que confían en que algún día la verdad científica se impondrá definitivamente sobre las demás. Por su parte, los que opinan lo contrario ven en estos científicos la imagen cínica y horrenda del Dr. Frankenstein... Pero unos y otros hacen de cuenta que no hay entre la ciencia y el resto de la cultura ninguna comunicación, y a nosotros hasta aquí nos ha interesado justamente lo contrario, su diálogo, pues consideramos que, siendo distintos, el conocimiento nominalista y el objetivista son conocimientos que se cruzan, por más que la naturaleza de ese cruzamiento no nos quede más clara que la del cruzamiento entre las matemáticas y su notación, la lengua y su escritura, el ajedrez de los jugadores y el ajedrez de Sotheby's. Es decir, no nos queda muy claro el punto de fuga donde se

tocan, al menos virtualmente, el conocimiento lingüístico y el conocimiento científico, el diccionario y la enciclopedia. ¿Es este punto un tipo de definición originaria, de la que se derivan las otras dos? Fraseado en evolucionismo ¿tienen el nominalismo y el objetivismo un antepasado común? No parece ser así, al menos desde un punto de vista histórico, o sincrónico, donde queda claro que la nominación precede a la objetivación, pues ésta es, justamente, objetivación de lo nombrado. Dicho de otro modo, porque todo lenguaje artificial presupone la existencia de una lengua natural, como la enciclopedia presupone históricamente al diccionario. Y es sólo desde esta lengua natural, no desde la artificial, como podemos dar cuenta, por ejemplo, de las convenciones (de los procedimientos que emplea la notación matemática, del valor que tiene un peón en Sotheby's). De ello se desprende que es sólo el diccionario, no la enciclopedia, quien puede dar cuenta del peón en cuanto a sus reglas y en cuanto a objeto de subasta en Sotheby's.

Pero ¿qué ocurre si dejamos de lado la perspectiva sincrónica y, haciendo caso omiso de la historia, nos concentramos en el estatuto actual, diacrónico, de ambos tipos de definición? Ocurre entonces algo que apuntábamos más arriba: que la definición enciclopédica rechaza la polisemia y sostiene una relación de biunivocidad entre el término y su definición. El diccionario no hace eso, pues acepta la polisemia y extiende ante el lector un abanico de acepciones, cada una de las cuales implica una definición distinta. Esto, que ya suena a verdad de Pero Grullo, implica sin embargo algo que tiene mucha miga; a saber, que la enciclopedia, al no definir palabras sino cosas, tiene como horizonte todas las cosas del mundo, que define con palabras sin definir a su vez esas palabras; el diccionario, en cambio, define palabras, no cosas, y tiene como horizonte todas las palabras del mundo, que define con palabras. Por eso puede decirse que la enciclopedia presupone al diccionario, no sólo histórica sino sistemáticamente, y que en ese sentido su lenguaje es una restricción del de aquél; esto es, que es un lenguaje artificial por comparación con él. Esto ocurre con todos los lenguajes artificiales: lo son en relación con un lenguaje natural. Si desaparecieran esas restricciones —o

desapareciera la lengua natural, sobre la que se basa el sentido de tales restricciones—, entonces el lenguaje artificial dejaría de serlo. Se pondría inmediatamente a soñar, a hacer metáforas, a medrar en las ambigüedades. Va de suyo, entonces, que la dependencia de los lenguajes artificiales con respecto a la lengua natural, como la de la enciclopedia con respecto al diccionario, no sólo refleja una condición histórica sino también una condición del sistema; o, si se prefiere, una condición lógica.

Así, la enciclopedia deja para el diccionario la definición del instrumento que usa para definir sus objetos, mientras que el diccionario tiene como horizonte definir la totalidad de *su* lengua. En cuanto proyecto, el diccionario es borgiano, absoluto, quizá imposible... Me explico.

La Micropedia de la Enciclopedia Británica define *mano* algo así como:

órgano prensil situado al final del antebrazo de ciertos vertebrados, dotado de gran movilidad y flexibilidad en los dedos y en todo el órgano. Se compone de la articulación de la muñeca, los huesos carpos, los huesos metacarpos y las falanges. Los dedos incluyen un pulgar [...] provisto de dos falanges, y cuatro dígitos, con tres falanges cada uno.

A esto sigue una descripción de los usos de la mano y sus variedades entre los vertebrados, especialmente los monos y los hombres. Ésta es, desde luego, la única acepción de *mano* que da la Enciclopedia Británica. Comienza diciendo “órgano prensil”; o lo que yo así traduje, pues el original dice “grasping organ”, pero es inútil buscar en la misma enciclopedia el adjetivo *grasping*, o siquiera el verbo *to grasp*, del que se deriva, pues los ha dejado para el diccionario. El *Diccionario del español usual en México*, en cambio, tiene 48 acepciones de *mano*. La primera, que corresponde a la de la enciclopedia, dice:

Parte del cuerpo humano y del de los primates, unida al antebrazo por la muñeca, que comprende la palma y cinco dedos, de los cuales el pulgar se opone a los otros cuatro.

Esta definición va precedida de una descripción gramatical de la palabra, que nos indica que se trata de un sustantivo femenino, cosa que omite la enciclopedia, pues no le interesa describir la palabra *mano* sino la mano misma. Esto supone que en el caso del diccionario no es inútil buscar las palabras *parte*, *cuerpo*, *humano*, y ni siquiera la contracción *del*. Por principio (principio sistemático), el diccionario debe definir no sólo un número dado de vocablos sino todas aquellas palabras que usa para definir esos vocablos. Y esto, que es sistemático, es también abismal, si recordamos que una definición debe poder sustituir a la palabra definida en cualquier contexto. Si yo digo, por ejemplo, “Mi mano”, debo poder utilizar la definición para hacer la siguiente sustitución: “Mi parte del cuerpo humano y de los primates, unida al antebrazo por la muñeca...” etc. Quedémonos sólo con lo pertinente para el ejemplo; es decir, omitamos a los primates. Si digo: “Me duele la mano”, puedo hacer la sustitución siguiente: “Me duele la parte del cuerpo unida al antebrazo por la muñeca...”. Pero el diccionario también define la palabra *parte*, y lo hace así en su primera acepción: “Cierta cantidad de algo mayor, determinada o indeterminada, que se toma, se da o se divide de ello”. Está claro aquí que la mano es esa “cierta cantidad” de algo mayor, que es el cuerpo. Tenemos entonces que “Me duele esa cantidad del cuerpo que está unida a él por la muñeca”. Pero el diccionario también define *cuerpo*: “Conjunto de las distintas partes de un ser viviente; en el humano, la cabeza, el tronco y las extremidades”... Y aquí comienzan los problemas. ¿Cómo puedo decir que la mano es una parte del cuerpo humano, cuando las partes del cuerpo humano han quedado reducidas a “la cabeza, el tronco y las extremidades”? Puedo suponer que la mano es una parte de una de las partes principales del cuerpo (parte de una de las extremidades), pues no me lo impide la definición de *parte*, pero entonces tengo algo muy complicado: “Me duele la cierta cantidad de la cierta cantidad del conjunto de distintas cantidades que forman a los seres vivos, unida a él por la muñeca”. Como se ve, el problema va más allá de la mera bruma estilística con la que a veces nos abruman los diccionarios, pues reside en que *mano* se define como una parte del cuerpo, mientras que

cuerpo se define como un conjunto de partes (entre las cuales, por cierto, no está la mano). Afortunadamente para el diccionario (aunque no para la enciclopedia), no es ésta la única acepción de *cuerpo* que podemos tomar como base para nuestra sustitución, pues hay otra que también podría cuadrar con nuestros propósitos; la que dice: “Parte central o principal de algo”. En el entendido de que ese algo soy yo en cuanto unidad corpórea, pues es a mí a quien le duele la mano, la sustitución quedaría: “Me duele cierta cantidad de mi parte principal, ésa que está pegada al brazo por la muñeca”.

Estas sustituciones pueden seguir y seguir, y en teoría no deberían terminar antes de haber agotado todo el diccionario, pues unas palabras se definen por otras y, por sistema, se intenta evitar que el círculo se cierre demasiado pronto. Si se cerrara muy pronto, ocurriría lo que en un diccionario que algunos llevamos en la primaria y que definía (si a eso se le puede llamar definir) “elefante. Paquidermo”, y “paquidermo. Elefante”, con lo que se agotaban todas las posibilidades de seguir leyendo. Si uno iba al diccionario porque no sabía qué significaba *elefante*, era bastante improbable que supiera, en cambio, qué significaba *paquidermo*. Pero, si buscaba esta palabra, simplemente lo remitían a *elefante*; es decir, a su duda original. Este procedimiento es el que emplean los diccionarios que usan sinónimos en vez de definiciones, aunque en este caso el desaguizado sea más grave, pues *elefante* no es ni siquiera sinónimo de *paquidermo*. Pero cosas así ocurren todo el tiempo, aun en las ciencias. La física, por ejemplo, define *reloj* como un aparato que mide el tiempo, pero reconoce que no puede dar una mejor definición de *tiempo* que aquella que dice: “magnitud que mide un reloj”. Cerrándose tan rápidamente sobre sí mismas, estas definiciones, con ser verdaderas, nos dejan algo frustrados, con ganas de que alguien venga y predique algo sobre el tiempo, por más *meta-físico* que sea ese predicado y por más que a los físicos pueda parecerles mero esoterismo.

Es sin duda algo por el estilo lo que ocurre en las sustituciones que hemos ido haciendo a partir de la definición de *mano*, pues, aunque un poco más tarde, también ellas se han mordido la cola, al definir las par-

tes del cuerpo como partes del cuerpo, pero al cuerpo como conjunto de esas partes. Sin embargo ¿no es eso algo que tarde o temprano ocurrirá en todo diccionario?

6. EL SILENCIO DEL DICCIONARIO

Hemos dicho que el diccionario ideal debería hacernos recorrer todas sus páginas antes de morderse la cola. Pero un diccionario que utilice como definientes todas las palabras que contiene, y que a su vez define, es un ideal monstruoso. Desde luego, no existe ningún diccionario así. Lo que observamos comúnmente es que los diccionarios decentes (no como aquél de la primaria) usan un conjunto reducido de palabras para definir un conjunto mayor, que las contiene. Valdría quizá la pena preguntarse de qué tamaño debe ser estadísticamente ese subconjunto para cumplir con la condición de dar cuenta del conjunto entero, y en qué condiciones o hasta qué umbral crece el subconjunto cuando crece el conjunto entero. Digamos, por ejemplo, que el diccionario registra una nueva palabra: *clon*. Con ella crece el conjunto mayor, pero no el subconjunto, pues seguramente las palabras que usaré para definir *clon* formaban ya parte de él. Crecerá, en cambio, en cuanto use *clon* para definir otra palabra. Las palabras nuevas se definen con las viejas, hasta que ellas mismas se hacen viejas y sirven para definir a las nuevas nuevas. En este sentido, las palabras más “viejas”, las palabras más “primitivas”, son las que suelen aparecer con más frecuencia en el subconjunto de los definientes. No sólo las palabras vacías (palabras gramaticales), sin significado verdadero, como las preposiciones, las conjunciones, etc., sino palabras llenas, como *objeto*, *utensilio*, *herramienta* y *cuerpo*, pero también como *parte*, *conjunto*, *un*, *cada*, *ser*, *hacer*, *tener*, *acto*, etc. Éstas son las palabras más difíciles de definir, pues casi cualquier palabra que uno elija como definiente de ellas ha sido a su vez definida con ellas. Por eso suele ser ahí donde el diccionario se muerde la cola y donde el lexicógrafo sueña con una *meta-lengua* que venga a salvarlo de su encierro.

Pero esa metalengua es aquí tan esotérica como la metafísica para el físico, y el lexicógrafo sabe que no tiene más remedio que olvidarse de ella. Con todo, sabe empíricamente que sólo muy raramente verá frustrado a un lector, pues esos definientes suelen ser, además, palabras tan frecuentes y conocidas que casi nadie se ocupa de buscarlas en el diccionario. Esto es más significativo de lo que parece, pues presupone que quien consulta el diccionario dispone ya de al menos las herramientas básicas para comprenderlo, y entre esas herramientas suelen estar comprendidas las palabras “primitivas”.

Las preguntas que se le hacen al diccionario se hacen pues dentro de la lengua, y es dentro de la lengua misma donde reciben respuesta. Quien consulta el diccionario tiene de antemano un cabo de su madeja entre los dedos, y puede entonces comenzar a jalar. En este sentido, el diccionario simplemente pone a la vista algo ya dado. No nos ofrece una lengua en sí misma sino su reflejo: es una *re-flexión* de la lengua sobre sí misma. Y en ese sentido podría decirse de él lo mismo que dijo de las proposiciones lógicas el Wittgenstein del *Tractatus*: es verdadero porque es tautológico. Pero, siendo verdadero, no dice nada, no *agrega* nada. Los artículos lexicográficos clasifican gramaticalmente las palabras y explicitan su significado, pero no dicen nada de ellas; no son predicados ni proposiciones sobre ellas sino simples mostraciones, ostentaciones. De este modo, la definición se propone como uno de los miembros de una ecuación (y de hecho algunos lexicógrafos llaman *ecuación sémica* a la relación que se establece entre un vocablo y su definición), lo que supone que sus miembros son equivalentes y se pueden sustituir mutuamente. Por eso puede decirse que, si la definición dice lo mismo que la palabra a la que define, entonces no dice nada *de* la palabra; la hace explícita, mostrándola desde esa perspectiva particular que llamamos *diccionario*, pero no predica nada de ella. A diferencia de la definición enciclopédica, que dice algo sobre los objetos del mundo, la definición lexicográfica no hace sino explicitar el significado que tienen esas

unidades discretas que llamamos *palabras*; unidades que, en principio, sirven para hacer predicados, pero que no son predicados ellas mismas. De ahí que el diccionario aparezca como un gigantesco solipsismo. En una nota de 1931, Wittgenstein decía esto del lenguaje entero:

El límite del lenguaje se revela en la imposibilidad de describir el hecho que corresponde a una frase (que es su traducción), sin repetir justo esa frase.

Otra manera de mostrar esto es señalar que, para decir qué dice la palabra *decir*, el diccionario tiene que decir él mismo; tiene que definir el significado de las palabras significando con palabras. A esto algunos autores lo llaman “circularidad de la significación”, o “del sentido”, o “círculo hermenéutico”. Visto así, el diccionario mira el mundo y además intenta ver con sus propios ojos los ojos con que mira. La enciclopedia, en cambio, mira el mundo, pero está ciega para el ojo con que mira.

7. JALANDO EL HILO

Decir que el diccionario es solipsista y tautológico es una manera de mentar su autosuficiencia. Pero esta autosuficiencia es sólo de orden lógico, sistemático. Con esto quiero decir que su “cerrazón” sólo se ve atendiendo a las aspiraciones internas del diccionario; mirando, por así decir, su fuero interno. Pero si alzamos la vista y nos asomamos más allá, nos quedará claro que el diccionario dice cosas a los lectores; que les es útil para ensanchar su conocimiento de la lengua que hablan y hasta el de las cosas que pueblan el mundo. Así, esa obra que en la teoría calla o es imposible, en la práctica habla y es depositaria de un *tesoro* (que es como primero se llamaron los diccionarios propiamente dichos: tesoros). Este hablar ocurre *dentro* del lenguaje, y lo presupone; esto es, se vuelve posible sólo porque el lector tenía ya entre sus dedos la punta de la madeja. Pero el lector del diccionario no sólo ve cómo se deshace

la madeja hasta volverse un mero estambre suelto sino que la ve girar y mira cómo, de su remolino, se forma un como genio de *Las mil y una noches* que le promete satisfacer todos sus deseos; o, para el caso, responder a todas sus preguntas. Así lo ve Luis Fernando Lara en su *Teoría del diccionario monolingüe*, donde el problema teórico del diccionario se plantea y se resuelve pragmáticamente. En la práctica, el diccionario adquiere sentido porque actúa en un contexto de preguntas y respuestas. Dicho en terminología lingüística: adquiere su pleno sentido en cuanto *acto verbal*. A la pregunta “¿Qué es *un perro*?” o “¿Qué significa *perro*?”, el diccionario responde “[Perro es] un mamífero carnívoro” (en su vertiente enciclopédica) o “[Perro significa] animal que ladra” (en su versión lexicográfica). Y en estos dos casos los verbos *ser* y *significar* pueden considerarse predicativos. El diccionario dice cosas.

Uno siente aquí la tentación de comparar el diccionario mudo de la teoría (el de la “teoría inmanentista”, diría Luis Fernando Lara) con las matemáticas puras, y al diccionario parlanchín de la práctica (el de la “teoría pragmática”) con las matemáticas aplicadas; o con la formulación matemática de la teoría atómica, por un lado, y las bombas atómicas, por el otro. No estoy seguro de que esto pueda hacerse con plena legitimidad, pero el ejemplo me sirve para mostrar la manera en que una cultura se apropia de las afirmaciones de la ciencia. Legítimamente o no, los vocablos *átomo* y *atómico* dejaron de ser términos más o menos acotados, más o menos restringidos a usos especializados, y se popularizaron. No cuando los científicos formularon la teoría atómica sino cuando esa teoría comenzó a mostrar resultados que eran socialmente significativos; cuando la teoría atómica comenzó a ser comprendida y valorada, si no en sus formulaciones teóricas, sí al menos en sus consecuencias prácticas. Así, uno podría consultar las ediciones sucesivas de una enciclopedia para comprobar el estado del conocimiento objetivo en cada momento determinado y cotejar las definiciones de ediciones sucesivas de un diccionario para comprobar la valoración social de ese conocimiento en cada momento. Por ejemplo: ¿qué nos dice sobre esta valoración el aparente desplazamiento del adjetivo *atómico* por el

adjetivo *nuclear*? ¿Se debe esto a una precisión proveniente de la enciclopedia, a una “modernización” del vocabulario, que sustituye una palabra por otra, pero las considera básicamente como sinónimos, de modo que lo que antes valorábamos como *atómico* en la Hormiga Atómica lo valoramos luego como *nuclear* en el Hombre Nuclear? ¿O se trata más bien de una tendencia a distinguir dos categorías distintas en el uso que hacemos de la energía que proviene de los átomos, dado que las palabras no son sinónimos exactos? Si usamos “energía atómica” o “energía nuclear” indistintamente, en cambio es mucho más frecuente hablar de un “reactor nuclear” que de un “reactor atómico”, y es de plano imposible llamar “pluma nuclear” a la “pluma atómica” (tan imposible como usar terminológicamente “número nuclear” en vez de “número atómico”). Podría ocurrir, por ejemplo, que *nuclear* se fuese reservando para los usos pacíficos, y *atómico* para los militares (no puedo asegurar que eso esté ocurriendo, desde luego, pero podría ocurrir).

Puede ser que esta valoración sea indiferente para la teoría en cuanto tal, pero no para sus aplicaciones, y menos aún para los científicos en cuanto actores sociales, pues es ella la que los califica de “genios locos” o de simples “genios”; y es ella, finalmente, quien concede el Premio Nobel no al trabajo de un científico sino al científico en nombre de su trabajo. Por hacer un símil, esto es como darle el premio, no a la definición de *átomo* sino al vocablo *átomo*. Uno es el representante del otro. Y quizá por eso la sociedad concede a los científicos un estatuto peculiar, que los convierte en autoridad aun cuando la sociedad no comprenda el trabajo que les ha conferido tal autoridad, como comprende que la figura que se halla en la calle es un peón, aun cuando no sepa cómo se juega al ajedrez. Es pues en la *figura* del científico, y no realmente en la comprensión de su obra, donde la sociedad muestra el valor que concede a esa obra, aun cuando para hacerlo deba confiar un poco a ciegas en el veredicto de los especialistas. A ciegas y de buena fe, como los pericos del chiste aquel del hombre que entra a una tienda de mascotas y pregunta el precio de un perico:

- Siete mil pesos —dice el dependiente.
- ¡Qué caro! —responde el hombre—. Pues ¿qué hace este perico?
- Ah, pues habla inglés, como podrá comprobar usted si le jala la patita izquierda. El hombre lo hace, y el perico se suelta hablando inglés.
- ¿Y este otro? —pregunta.
- Ése vale diez mil.
- ¿Pues qué hace?
- Habla inglés si le jala la patita derecha, y francés si le jala la izquierda.
- Ahhh. ¿Y aquel otro?
- Quince mil.
- ¿Por qué tanto?
- Es doctor en caos cuántico.
- Es mucho para mí. Pero dígame, ¿cuánto pide por aquél, tan chiquito y calladito, que está allá?
- Ah, pues aquél vale cien mil pesos.
- ¿Por qué? ¿Habla muchas lenguas, tiene muchos títulos?
- No. Ni habla ni tiene títulos.
- ¿Entonces?
- No sé, pero todos los demás lo llaman “Maestro”...

Es esta confianza en el veredicto de sus pares lo que nos hace apreciar los trabajos de los científicos. Pero está claro que ese veredicto no es en sí mismo un acto científico sino un aprecio cultural que se da por razones científicas. Por eso tiene sentido que muchas de las encuestas sobre los grandes genios de la humanidad pongan en primer lugar a Einstein, a pesar de que los encuestados encuentren ininteligibles sus teorías. Ocurre que Einstein ha pasado de la enciclopedia al diccionario, donde sus teorías no pueden tener sino un rostro alterado por la vulgarización, por la divulgación. Pero es éste el rostro que apreciamos los legos, los simples mortales. Valoramos socialmente el conocimiento científico aun sin comprenderlo, como amamos a las personas aun sin comprenderlas. En ese Sotheby's enorme que es la sociedad, es la *figura* de Einstein quien de veras rifa, aunque a fin de cuentas rife porque es figura de algo, signo de algo.

DICCIONARIO Y CULTURA

(POR EJEMPLO EN EL *DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO*)

1.

Suele decirse que una lengua es un punto de vista, una forma de mirar el mundo, y que para distinguirla de las otras lenguas bastaría con describir la manera en que nombra, clasifica y ordena las cosas que hay en él, o la forma en que expresa los actos que en él ocurren. Lenguas tan próximas como el español y el francés miran de maneras muy distintas un simple dolor de cabeza. En español se dice normalmente: “Me duele la cabeza”, donde el sujeto es la cabeza, que ejerce sobre mí el acto de doler (la cabeza duele... a mí); en francés, en cambio, lo normal es decir: “J’ai mal à la tête”, donde el sujeto de la acción soy yo (yo tengo un dolor en la cabeza)... La diferencia es radical: mientras que en francés yo tengo el dolor, en español es más bien el dolor quien me tiene a mí. Curiosamente, en este caso el francés está más lejos del español que del inglés, lengua en que uno diría “I have a headache”, donde el sujeto sigo siendo yo, pero la cabeza ya no es el lugar donde ese dolor ocurre sino que califica el tipo de dolor que tengo (tengo un dolor “cabezal”). Estas diferencias se presentan aun dentro de una misma lengua, aunque no de forma radical, y a menudo actúan sobre algo más profundo que el mero vocabulario. Pueden, por ejemplo, afectar el uso de los tiempos verbales. Un español al que le preguntáramos “¿Has comido?” entendería que nos referimos a la última comida que debió haber hecho, y respondería: “Sí, ya he comido”. Pero, ante la misma pregunta, un mexicano se

sentiría algo desconcertado, pues él tendería a interpretar que la pregunta se refiere a todas las comidas de su vida, y seguramente respondería: “¡Claro, he comido miles de veces!”. Para él, la pregunta por el pasado inmediato tendría que haberse expresado en pretérito (“¿Ya comiste?”), cosa que le parecería muy extraña al español. El antepresente es, para el europeo, pasado perfecto (la acción está acabada); para el americano, pretérito imperfecto (la acción continúa indefinidamente).

Es cierto, pues, que la lengua es un punto de vista, como se dice a menudo. Lo que en cambio no suele decirse —o no lo suficiente— es que ese punto de vista no es una invención exclusiva de la lengua, ni es neutro; que la lengua con que miramos está permeada por nuestra historia, nuestra cultura, nuestra valoración del mundo... Miramos desde nuestra cultura y en lo mirado vemos, además de lo mirado, un reflejo de nuestra cultura... La lengua es parte muy principal en la constitución de una cultura, pero al mismo tiempo es recipiente de esa misma cultura. Como la cabeza de nuestro ejemplo, es sujeto y es objeto, según se mire.

Las lenguas se empapan de la experiencia histórica de sus hablantes y en su uso cotidiano expresan el valor que para ellos tienen esas experiencias. Así, por ejemplo, aunque en sentido estricto la expresión “guerra de independencia” no alude a ninguna guerra en particular, ningún español dejará de escuchar un retintín: “guerra de independencia... contra los franceses”; un hispanoamericano, en cambio, escuchará: “contra los españoles”. Estas “resonancias” acompañan a las palabras como los sonidos armónicos acompañan a las notas musicales, dándoles su color característico. A veces lo hacen de manera tan intensa y profunda que la coloratura puede servir de emblema a una identidad nacional, como en este caso. Pero, así como los armónicos no son la nota a la que acompañan, así tampoco las resonancias son el significado léxico de la palabra en que resuenan. Por eso los diccionarios no suelen dar cuenta de ellas, al menos no de forma explícita. Pero uno no lee un diccio-

nario mexicano o un diccionario argentino sin escuchar de algún modo (aunque sea inconscientemente) el retintín de la cultura que lo sustenta. Bien mirada, la diferencia entre estos dos diccionarios no sólo atañe a las peculiaridades del vocabulario de cada uno (a los préstamos de las lenguas indígenas en el español mexicano, digamos, o a la tendencia rioplatense a la metátesis de sílabas, o “vesre”) sino también a la historia de cada país en particular, lo que determina la formación de algunas palabras características, como las que derivan del nombre de algún personaje histórico: *rosista* o *peronista*, en Argentina; *porfirista*, *zapatista* o *carrancista*, en México.

Mexicanos y argentinos tienen historias diferentes, pero también maneras un poco distintas de ver las cosas. Podría alegarse, por ejemplo, que —a contrapelo de lo que dice el *Diccionario Integral del Español de la Argentina* (el DIEA)— para un argentino el *celeste* es un color bien aparte del azul, y no sólo una de sus tonalidades, como lo es sin duda para un mexicano, que sólo se refiere a él en la combinación *azul celeste*. ¿Y qué decir de esas resonancias cuando se convierten en francos sobreentendidos? Para nadie que no conociera el contexto (para nadie que no estuviera en el ajo) tendría sentido una frase como “La albiceleste doblegó a la tricolor”, y tendríamos que traducírsela: “La selección argentina de fútbol soccer derrotó a la mexicana”... La cultura es pues la caja de resonancia donde vibran estos armónicos, pero hay que estar en el ajo para escucharlos... (A decir verdad, las resonancias pueden llegar muy lejos. Un día oí a un amigo mío decir: “Yo no puedo ver una libélula sin que en mi cerebro se dispare la siguiente configuración sináptica: ‘la libélula vaga de una vaga ilusión’”... Mi amigo no podía disociar el hecho natural —ver una libélula— del hecho cultural —recordar un verso de Rubén Darío.) En cualquier caso, los diccionarios están plagados de esta clase de resonancias, que los anclan a la cultura de la que forman parte. Aunque no suelen explicitarlas, las resonancias culturales están ahí y se hacen evidentes en la redacción de los artículos lexicográficos.

2.

Aparte de estas resonancias, que son de orden connotativo, existe en las distintas regiones culturales de cada lengua un vocabulario denotativo que les es característico. Como hemos dicho ya, en México se usan las palabras *porfirismo*, *zapatismo* y *carrancismo*, que remiten a los programas políticos y sociales propugnados respectivamente por Porfirio Díaz, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. De estos nombres se han derivado adjetivos y sustantivos, pero en algunos casos el uso de éstos se extiende más allá de las personas o cosas relacionadas con los movimientos políticos a los que se referían originalmente. Así, una *casa porfirista* no es aquella que sigue la doctrina política de Porfirio Díaz sino la que se apega al estilo arquitectónico dominante durante el régimen de éste (y, acaso para subrayar esta distinción, hay quien prefiere decir que la casa es *porfiriana*, no *porfirista*). Del mismo modo, el verbo *carrancear* no significa ‘andar entre los carrancistas’, ni ‘coquetear con el carrancismo’, sino francamente ‘robar’, pues los carrancistas —llamados también, despectivamente, *carranclanes*— tenían fama de ladrones.

Encontramos aquí un problema, pues estos nombres comunes derivan de nombres propios, pero los nombres propios no son objeto de la lexicografía y, en consecuencia, no tienen entrada en los diccionarios. Si alguien quiere saber algo sobre Porfirio Díaz o Emiliano Zapata, hará mejor en soltar el diccionario y tomar la enciclopedia, que se permite un lujo que los diccionarios tienen prohibido: el de resumir por escrito el conocimiento objetivo que se tiene sobre algo o alguien —por lo que pueden, como en este caso, redactar biografías. Los diccionarios no proceden igual: ellos no definen las cosas del mundo (sus objetos, diría un científico) sino el significado de las palabras. Esto plantea un problema para nosotros, pues los diccionarios no atribuyen ningún significado al nombre de una persona, lo cual no quiere decir, sin embargo, que sea absurdo preguntar qué significa el nombre de Emiliano Zapata, pues para la cultura mexicana es claro que Zapata encarna la lucha revolucionaria de los campesinos, los desposeídos, los pobres y, en este senti-

do, *simboliza* algo para la comunidad mexicana. En cuanto tal símbolo, el nombre no sólo designa al individuo que lo llevaba sino que apunta al sentido que en la historia de México tuvieron y tienen su vida y su obra. No es extraño, por eso, que las palabras derivadas de los nombres de los héroes o villanos de México sirvan para aludir a algo que la cultura mexicana atesora; es decir, a algo valioso; o, mejor dicho, *significativo*.

Pero ya hemos visto que, para entrar al diccionario, las cosas y los hechos deben convertirse en signos propiamente dichos; esto es, en palabras o locuciones comunes. No ya sólo en objetos de predicación, como los nombres propios, sino, además, en instrumentos de predicación, como los nombres comunes; no sólo en cosas *de las que se habla* sino, además, en cosas *con las que se habla*. Un poeta diría que los signos de los que se ocupa la enciclopedia sirven para observar, mientras que los que define el diccionario sirven para hacer. Y eso es, en efecto, lo que dijo Paul Claudel en su *Arte poética*:

la ciencia no se ocupa más que de las cosas visibles; su tarea es ir del efecto a la causa; domina lo que las cosas son, no lo que *significan*. La ciencia es un poder de comprobación, no de creación. La ciencia procura clasificar, sistematizar. Es muy distinto, empero, ver una cosa que *hacerla*. El dominio propio del arte es hacer. De algo que era solamente percibido por los sentidos, el hombre hace algo que la razón puede comprender y la sensibilidad saborear; de algo material, hace algo espiritual.

No es esto, por cierto, lo que vemos en la enciclopedia, pues la enciclopedia no toma realmente las palabras en cuanto signos léxicos sino en cuanto etiquetas que le sirven para localizar el tema de sus entradas y articular el discurso del saber que en ella misma se expresa. Dicho de otro modo, la enciclopedia aprovecha el orden alfabético para disponer sus entradas como lo hace el diccionario, pero redacta sus artículos de acuerdo con las necesidades lógicas del discurso científico, no según las que le dictarían las propiedades lingüísticas del vocablo (su origen, su evolución histórica, sus semas, acepciones, derivaciones, etc.). Como a

la enciclopedia le interesa decir qué son las cosas, y no qué significan las palabras, deja para el diccionario las consideraciones lingüísticas. De esta manera, el discurso enciclopédico se presenta como una serie de artículos independientes de cada lengua particular, pues da por hecho que cada cosa es una y la misma para la realidad objetiva. Para ella, una lechuza es una lechuza, aquí y en China, y no le incumbe realmente que en algunos sitios exista la creencia de que augura la muerte. De este modo, las definiciones objetivas de la enciclopedia pueden usarse para contrastar con ellas todas las que se hagan en lenguas particulares, de suerte que la enciclopedia se convierte en una especie de rasero con el cual medir y sancionar las diferencias que cada lengua tiene con el conocimiento objetivo. Además, usando como punto de comparación la definición universal de la enciclopedia, las distintas lenguas pueden aquilatar las diferencias que existen entre ellas y contrastar sus distintas formas de clasificar y valorar las cosas del mundo. Dicho en palabras de Alain Rey, la enciclopedia se propone como una “descripción didáctica de un universo referencial translingüístico”, donde queda claro que el carácter “translingüístico” vale casi lo mismo que el carácter de “objetivo” en las ciencias exactas. Parafraseando a Alain Rey, Jossette Rey-Debove y Luis Fernando Lara, la enciclopedia usa el orden alfabético para acomodar de manera clara las descripciones que hace de las cosas del mundo, pero estas descripciones ponen a la vista la articulación de las cosas en cuanto objetos de la ciencia, no en cuanto palabras de la lengua. Como puede adivinarse, el diccionario monolingüe procede exactamente al revés, pues él se refiere a un universo lingüístico particular y a signos propiamente dichos, capaces de expresar no sólo ya el significado principal o estereotípico propio de cada palabra —el “sentido recto” del que hablaba la Academia hace no mucho— sino también sus otras acepciones, que las enciclopedias a veces recogen, aunque no por sistema.

En resumen, podemos decir que la diferencia entre enciclopedia y diccionario consiste en que la enciclopedia trata sus entradas como si éstas remitieran a hechos universales y objetivos (la lechuza *es* el mismo animal para todo el mundo), mientras que el diccionario define sus

entradas atendiendo al significado particular de cada lengua (la lechuza *significa* cosas diferentes en lenguas diferentes). Alain Rey dibuja con un solo trazo las diferencias entre enciclopedia y diccionario al decir que es concebible —y se ha hecho muchas veces— traducir completa una enciclopedia; en cambio, resulta absurdo traducir un diccionario monolingüe.

3.

Hasta aquí me he referido a la enciclopedia en términos muy estrictos, casi ideales. La realidad es un poco diferente, pues las enciclopedias suelen incluir una sección lexicográfica antes de adentrarse en la parte propiamente enciclopédica, como hace la *Gran Enciclopedia Larousse*. Los diccionarios enciclopédicos proceden del mismo modo, aunque sus prioridades son las inversas: más información sobre las palabras que sobre las cosas que éstas designan. Con todo, los diccionarios de lengua no han dejado de sentir el influjo del saber científico y se han hecho eco del modo de definir de la enciclopedia, lo que ha traído aparejados algunos problemas. Josette Rey-Debove y Luis Fernando Lara han dedicado muchas páginas a describir la diferencia que existe entre los diccionarios que responden a la pregunta “qué es... (lechuza)”, como la enciclopedia, y los que responden a la pregunta “qué significa... (lechuza)”. La diferencia en la pregunta no es meramente estilística, pues supone concepciones radicalmente distintas de la lengua. Respondiendo a “qué es”, la enciclopedia y los diccionarios que la siguen buscan la universalidad de las afirmaciones científicas y, de acuerdo con ello, tratan sus entradas como etiquetas que designan cosas o hechos. Estas etiquetas se organizan en un sistema (alfabético en la enciclopedia, taxonómico en las ciencias), pero no tienen un verdadero significado; sirven, digamos, como las coordenadas que permiten situar a la cosa definida en el sistema de clasificación y son, en ese sentido, autorreferentes. El diccionario de lengua, que responde a “qué significa”, se ocupa en cambio de signos

cuyo significado expresa mucho más que su mera localización en el sistema de clasificación; es decir, se ocupa de signos propiamente dichos; de signos sobre los que no sólo se predica sino que además sirven para predicar; de signos que ayudan a interpretar otros signos; signos que sirven para comprender enunciados que no se refieren a sí mismos y con los que pueden construirse nuevos enunciados; signos que van más allá de la mera designación y sirven para decir “otras cosas”, expresar nuevas experiencias y ensanchar el conocimiento.

El párrafo anterior puede verse como un ensayo de definición del signo lexicográfico, pero trae aparejadas algunas complicaciones. La más evidente es que algunos nombres propios parecen cumplir cabalmente con tal definición. Hemos mencionado ya el caso de Emiliano Zapata, al que líneas arriba consideramos un *símbolo* de las reivindicaciones campesinas de la Revolución Mexicana. Lo llamamos así para distinguirlo tanto de los nombres propios en sentido lato (esto es, de los nombres que sirven para identificar a una persona pero carecen de carga semántica) como de los nombres comunes (esto es, de las palabras ordinarias, que son los signos lexicográficos propiamente dichos). ¿Sugeríamos de esta manera que los nombres propios que llamamos *símbolos* significan a la manera de las palabras comunes? Sí y no. En una frase como “Juventino Rosas es el Johann Strauss mexicano” está claro que el nombre de Johann Strauss nos ayuda a entender algo de Juventino Rosas —es decir, algo que no está contenido en el mero nombre de Juventino Rosas— y por lo tanto podríamos decir que *Johann Strauss* le comunica a *Juventino Rosas* algún significado (el de ser el mejor compositor de valsés). Pero esta significación es una vibración en la caja de resonancia de la cultura, y no propiamente en la del léxico. Por eso hemos dicho que el nombre propio, el nombre de Zapata, actúa al modo de los símbolos, no al modo de las palabras. Es otra manera de decir que no es un mero nombre propio, uno que sólo identifica y localiza un conjunto de información (como haría en una enciclopedia), pero que tampoco acaba de convertirse él mismo en un vocablo de la lengua, aunque dé origen a uno: *zapatismo*. El nombre de Emiliano Zapata no tiene entrada

en los diccionarios, pues es un nombre propio (un signo enciclopédico, un signo sobre el que se predica), pero forma parte de algunas definiciones del diccionario en cuanto definiente (en cuanto signo léxico, en cuanto sirve para predicar). Desde este punto de vista, las definiciones del diccionario no usan el nombre de Zapata en cuanto símbolo o etiqueta de un hecho o conjunto de hechos, como hace la enciclopedia, sino en cuanto signo propiamente dicho, pues en efecto significa algo para la historia y la cultura de los mexicanos.

Parecería posible, pues, justificar que un nombre propio tenga un significado y que se use como definiente dentro de un artículo lexicográfico. Pero esto no resuelve todos nuestros problemas, pues el uso de un nombre propio como definiente contradice uno de los ideales básicos de la lexicografía; a saber, aquel que establece que un diccionario debe definir todas las palabras que usa para definir. Si Emiliano Zapata sirve como definiente pero no recibe a su vez una definición ¿diremos que funciona como una paráfrasis (aunque más parece una anti-paráfrasis); esto es, argumentaremos que funciona como las oraciones de un artículo lexicográfico, que sirven para definir un vocablo pero que, en cuanto tales oraciones, no merecen a su vez una definición? Quizás, aunque lo dudo... Pero ¿por qué no resolver el problema cortando por lo sano? Lo cierto es que la mención de Emiliano Zapata en el artículo *zapatismo* es un rasgo enciclopédico que el diccionario monolingüe bien podría evitar. Hagamos la prueba. Copiemos primero la definición de *zapatismo* que da el *Diccionario del español de México* (el DEM), y luego eliminemos de ella todos los nombres propios. Dice el DEM:

zapatismo s m **1** Movimiento campesino encabezado por Emiliano Zapata durante la Revolución Mexicana; se desarrolló de 1911 a 1919 en los estados del centro y el sur del país, principalmente en Morelos. Se caracterizó por haber intentado recuperar las tierras de las que fueron despojados los pueblos campesinos por los hacendados; sus objetivos fueron planteados en el Plan de Ayala, firmado en 1911. Fue rebelde a los gobiernos de Madero, Huerta y Carranza, quienes no reconocieron el Plan de Ayala,

y junto con el movimiento villista estableció el gobierno de la Soberana Convención Revolucionaria que actuó de 1914 a 1916 [...]

Pero bien pudo haber dicho:

zapatismo s m **1** Movimiento campesino que se desarrolló en el seno de la revolución mexicana, entre 1911 y 1919, en los estados del centro y el sur del país. Se caracterizó por defender el derecho de los campesinos a la tierra y por intentar recuperar las que éstos habían perdido a manos de los hacendados. Fue rebelde tanto al régimen dictatorial anterior a la revolución como a los distintos gobiernos instalados tras la caída de éste. Junto con el movimiento villista, estableció un gobierno que actuó de 1914 a 1916 [...]

¿Perdemos algo con esta definición? Un poco, sí, pues el estilo enciclopédico le permitía al DEM darnos una información valiosa sobre el origen del vocablo *zapatismo*, aunque esto a su vez tuviera sus vericuetos. Por sistema, el DEM omite toda información etimológica sobre los vocablos que define, pero acaso a alguien podría ocurrírsele que en este caso hace una excepción y explicita el origen de *zapatismo*. Creo que en esto se equivocaría. La relación que presenta el DEM entre el nombre propio Emiliano Zapata y el nombre común *zapatismo* no es como la que pinta el Diccionario de la Real Academia Española (el DRAE, 22ª ed.) cuando, refiriéndose a *ciruela*, dice: “Del lat. *cereōla*, que tiene color de cera”, sino más bien como la que se da entre el adjetivo *lento* y el adverbio *lentamente*. *Lentamente* se define como “de manera lenta”; esto es, mencionando el adjetivo del que procede el adverbio, pero no en cuanto origen etimológico sino en cuanto punto de partida de una derivación regular en español. En cierto sentido, la derivación no es un fenómeno cumplido, al modo de las etimologías, sino un fenómeno que *está ocurriendo* en la lengua mientras se redacta el diccionario. Las etimologías, en cambio, son externas y proceden del conocimiento histórico. Por eso se explicitan antes de la definición del vocablo, en un sitio aparte que

los lexicógrafos llaman *lema*, donde se contiene la descripción técnica de la palabra. Esta descripción no es parte de la definición del vocablo y no debe confundirse con ella... Pero ya trataremos sobre eso. Volvamos por ahora a nuestro ejemplo.

Como hemos visto, la definición de *zapatismo* que da el DEM es de orden claramente enciclopédico. Esta “intromisión” de la enciclopedia en el diccionario podría justificarse genealógicamente argumentando que las primeras versiones del DEM (tanto el *Diccionario fundamental del español de México*, como el *Diccionario básico del español de México*, e incluso el *Diccionario del español usual en México*) han estado dirigidas principalmente a los estudiantes de las escuelas primaria, secundaria y preparatoria. Es pues un afán didáctico (enciclopédico) el que dicta el estilo de estas definiciones. Si bajo *zapatismo* no se mencionara el nombre de Emiliano Zapata, el lector podría acaso adivinar que el vocablo proviene del apellido Zapata, pero sería difícil que además adivinara el nombre de pila de ese vago Zapata. Al hacerlo explícito, el DEM despeja esa duda y da una breve lección de historia. Pero el problema no se reduce a los casos pertinentes para la educación, y mucho menos a los que remiten a la historia de México, sino que se extiende a todos los campos donde el significado tradicional de una palabra entra en conflicto con el conocimiento científico moderno y, por lo tanto, con la enciclopedia. Tal es el caso de la definición de plantas y animales, que los diccionarios modernos suelen describir echando mano de su clasificación taxonómica —esa especie de nombre propio que se opone al “nombre vulgar” de la planta. La definición de *ahuehuete* que da el DEM, por ejemplo, dice:

ahuehuete s m (*Taxodium mucronatum*) Árbol grande y corpulento de la familia de las taxodiáceas, originario de México y Guatemala. Su corteza es muy gruesa, café grisácea y con largas estrías. Tiene hojas pequeñas, de unos 2 cm de largo, que crecen en ramitas cortas formando dos hileras opuestas, de entre 20 y 60 pares. Sus frutos son conos que van del verde azulado al color café, globosos los femeninos y muy pequeños los mascu-

linos. Crece en lugares húmedos y pantanosos, donde llega a vivir varios siglos, pero también se le encuentra en pueblos y ciudades, como ocurre con el famoso Árbol del Tule; sabino, ciprés de Moctezuma

Al leer esta definición, el lector mexicano quizá no advierta un rasgo que los demás lectores asociarán sin duda con México: el uso de “café” para referirse a ese color que en otros lugares prefieren llamar “castaño” o “marrón”. En cualquier caso, es seguro que la mayoría de los lectores (mexicanos o no) pasarán por alto el nombre científico y la clasificación botánica del árbol y se quedarán sólo con los rasgos que destaca la definición de *ahuehuete*: árbol grande, de tronco grueso y hojitas pequeñas, que habita en lugares húmedos, donde llega a vivir muchísimos años. El lector mexicano podría incluso escuchar cómo “resueña” en él el nombre del famoso rey Nezahualcóyotl, pues fue él quien —antes de ocupar el trono de Tezcoco— diseñó y formó el bosque de Chapultepec para el monarca azteca Moctezuma Ilhuicamina. Ahí sembró muchos ahuehuetes —esos mismos, dice la leyenda, de que aún gozamos hoy en día. Y quizá por eso mismo le parezca absurdo e incluso injusto otro de los nombres que se dan al árbol: *ciprés de Moctezuma*. ¿Por qué llamar ciprés a un sabino? Pero sobre todo ¿por qué decir que es “de Moctezuma” si debiera ser más bien “de Nezahualcóyotl”? En cualquier caso, reparará sin duda en la mención del llamado “Árbol del Tule” (acaso el árbol más vetusto de México hoy en día), al que de inmediato identificará como aquél del que tanto le hablaron sus maestros y del que seguramente vio una ilustración en sus libros escolares. La mención del “Árbol del Tule” apela al conocimiento tradicional del lector mexicano y le permite encontrar en su experiencia un ejemplar reconocible de *ahuehuete*. Lo mismo ocurre en la definición de *barroco*, donde se menciona a Bernini, Bach, Quevedo y Góngora, pero también a sor Juana Inés de la Cruz; o en la de *bolero*, que sólo menciona compositores mexicanos: “Son famosos —dice— los [boleros] románticos de Agustín Lara, de los Panchos o de Gonzalo Curiel, y los rancheros de Cuco Sánchez o de Juan Gabriel”. Estas definiciones le ofrecen al lec-

tor, mediante la mención de un ejemplar ilustre, un ancla cultural bien firme. Al lector común le interesará sin duda mucho más la mención del árbol del Tule, bajo *ahuehuete*, que el nombre científico del árbol, que no le dice gran cosa. ¿Por qué no *le dice* gran cosa? Por un lado, porque el nombre científico remite a una taxonomía que se estructura según unas reglas que a él seguramente le parecerán oscuras, cuando no francamente esotéricas; por el otro, porque *ahuehuete*, para decirlo de una vez, *no significa* ‘*Taxodium mucronatum*’ sino ‘árbol grande y corpulento, de hojas pequeñas [...]’. Reconociendo esto, la lexicografía moderna introduce con cierta timidez (entre paréntesis) el nombre científico, como para indicar que este segmento de la definición responde a *qué* es el objeto llamado *ahuehuete* y no a *qué significa* la palabra *ahuehuete*; es decir, reconociendo su compromiso con los saberes de la ciencia. Tal vez haría mejor en colocar esta información al lado del lema; es decir, al lado de las marcas gramaticales y de uso, pero separada de la sección en que se describe el significado de la palabra. Esto serviría para distinguir con nitidez lo enciclopédico de lo léxico, que por ahora se entremezclan, pues si bien es cierto que el nombre científico se escribe entre paréntesis y en cursivas, aparte de la redacción, también lo es que en ésta aparece mencionada la familia taxonómica del árbol: “Árbol [...] de la familia de las taxodiáceas”. Si las dos clases de información se separaran, tendríamos algo así como:

ahuehuete s m [*Taxodium mucronatum*; Fam. Taxodiáceas] Árbol grande y corpulento, de corteza muy gruesa, café grisácea y con largas estrías [...]

Pero no sólo no vemos un deslinde tan nítido como éste en los diccionarios monolingües sino casi lo contrario: como hemos dicho ya, su compromiso con la enciclopedia puede llegar tan lejos como para hacerlos construir su “ecuación sémica” sobre la base de *ser*, no de *significar*. El Merriam-Webster’s, por ejemplo, dice:

oak *noun, often attributive* \`ōk\ a type of tree that grows in northern parts

of the world and that produces acorns: the wood of an oak tree **1 a**: any of a genus (*Quercus*) of trees or shrubs of the beech family that produce acorns; *also*: any of various plants related to or resembling the oaks **b**: the tough hard durable wood of an oak tree **2**: the leaves of an oak used as decoration

Al comenzar la definición con un artículo (*a type of tree*), el Webster's delata que responde a la pregunta "¿Qué es un roble?", pues su respuesta es: "[Un roble *es*] un tipo de árbol que [...]". En este sentido, el Webster's define la cosa, no el significado, y es por lo tanto un diccionario enciclopédico. Lo es, además, porque incluye la información botánica: "cualquier árbol o arbusto del género *Quercus*". Pero, como hemos dicho, es muy probable que el lector común no preste mucha atención a la clasificación botánica del árbol y la olvide apenas la haya leído. ¿Para qué darle entonces esta información?

4.

Los nombres científicos de las plantas son tan convencionales como sus nombres comunes, pero tienen la ventaja de que se atienen a una clasificación fija, uniforme e internacional ("translingüística", diría Alain Rey). Esto los distingue de los nombres comunes, pues los nombres comunes siguen la clasificación de las lenguas naturales, que van cada una por su lado y ordenan las plantas según los rasgos que consideran más evidentes *en cada caso*; esto es, sin formular un criterio fijo ni una jerarquía aparente. Para estos ordenamientos, lo más característico suele ser la forma de las hojas, las flores o los frutos, pero muy a menudo se dejan guiar por alguna otra propiedad, como el color del tronco, el de la savia, etc. Como se ve, estas clasificaciones pueden ser coherentes dentro de cada grupo (árboles de tronco rojo, por ejemplo), pero las reglas que permiten formar los distintos grupos no sólo no son explícitas sino que a menudo basta que un rasgo sobresaliente se repita para formar un grupo de dos. Este rasgo puede ser casi cualquier cosa. Como hemos

dicho, la clasificación botánica no procede igual. Aunque también elige de manera más o menos arbitraria los rasgos que usará para clasificar las plantas, tiene la ventaja de elegir siempre los mismos. Sus clasificaciones no sólo son coherentes dentro de cada grupo (plantas que producen flores contra plantas que no las producen) sino que describe los grupos según una lista fija de rasgos pertinentes (número de estambres de cada flor, o de flores en un racimo, forma de la hoja, del fruto, etcétera). Es esta uniformidad de criterios lo que, apartándola de las valoraciones culturales que se reflejan en cada lengua particular, vuelve “translingüística” la clasificación botánica; es decir, la vuelve “científica” y “objetiva”, aunque sólo sea porque resulta metodológicamente estable.

Las ventajas de las taxonomías científicas saltan a la vista cuando se trata de describir plantas y animales, pero dejan de lado el conocimiento tradicional (el de la herbolaria, por ejemplo), que suele formar parte del significado o los significados de un vocablo. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la palabra *llorasangre*, que en México remite a un conjunto de árboles o arbustos que se caracterizan por producir (por “llorar”) una savia roja o rojiza. Dice el DEM:

llorasangre (A veces escrito *llora sangre*) s m **1** Árbol o arbusto de savia roja, rojiza o amarillenta, o cuya corteza, al ser herida, exuda un líquido de ese color **1** (*Bocconia arborea* o *Bocconia frutescens*) Árbol de la familia de las papaveráceas cuyo tronco tiene la consistencia del corcho y produce un jugo amarillo anaranjado; alcanza hasta 8 m de altura; tiene hojas lobuladas y dentadas que miden hasta 45 cm, verdes por el haz y grisáceas por el envés; sus flores son apétalas y brotan en grandes panículas de forma piramidal; sus frutos son amarillentos y también crecen formando pirámides; sus semillas son pequeñas y brillantes; su savia y sus hojas se usan, entre otras cosas, para tratar enfermedades de la piel, la anemia y la diabetes; chicacote o chicalote, palo amarillo, palo del diablo **2** (*Pterocarpus hayesii* o *Pterocarpus orbiculatus*) Árbol de la familia de las leguminosas, de hojas

compuestas y entre 7 y 9 hojuelas, flores amarillas y papilionadas que crecen en racimos, y fruto orbicular con ala ancha y delgada; su savia es de color rojo **3** (*Croton draco*) Sangre de drago (o de dragón), sangre de perro, sangre de toro, chorro de sangre **II** (*Phrynosoma orbiculare*) Especie de lagartija vivípara de la familia Phrynosomatida, de entre 8 y 12 cm de largo, de color gris pardusco con algunas manchas claras y difusas en la espalda, y amarillo claro con puntos oscuros en el vientre; tiene dos cuernos cortos en la frente, por los cuales expelle un líquido rojizo cuando se la molesta, además de otros tres cuernos a cada lado de la cabeza; a ambos lados del abdomen tiene muchas espinas; se alimenta de insectos, muy especialmente de hormigas, a los que atrapa con su lengua pegajosa; habita exclusivamente en México, desde los estados del noroeste (Sonora y Chihuahua) hasta los del sureste del altiplano central (Morelos y Veracruz), donde prefiere las zonas semidesérticas, aunque también puede vérselo en algunas regiones templadas de cierta altura (entre los 1,370 y los 3,350 m); es especie amenazada, especialmente por las actividades agrícolas y la urbanización; tapayaxin, tapayajin o tapayajín; camaleón, camaleón de montaña, torito de la virgen.

En la acepción 3 del grupo I, el que contiene a los árboles, no hallamos una verdadera definición sino una remisión a otros de los nombres que recibe el árbol, más usuales que el de la entrada: sangre de drago o de dragón, sangre de perro, etc. Si buscamos bajo *sangre*, hallamos la definición de todos estos nombres:

sangre... **V 1** *Sangre de drago (o de dragón), sangre de perro, sangre de toro, chorro de sangre, llora sangre (Croton draco)* Árbol de la familia de las euforbiáceas, de hasta 25 m de altura, de hojas alternas, tomentosas y ovadas; flores pequeñas en grandes racimos; su fruto es una capsulita trilobulada; su corteza produce un jugo rojo que tiene propiedades febrífugas y su cocimiento endurece las encías [...]

Bajo *sangre* encontramos otros árboles o arbustos que también se llaman *sangre de drago* o *sangre de toro*. Hallamos además otros cuyos

nombres aluden igualmente a su savia roja o rojiza: *palo de sangre*, *sangre de doncella*, *sangre de Cristo*. Limitándonos a los que se llaman *sangre de drago*, vemos que reciben tres nombres científicos distintos (*Croton draco*, *Jatropha spathulata* y *Pterocarpus officinalis*), los que a su vez remiten a dos familias botánicas diferentes: euforbiáceas y leguminosas. A la primera pertenecen *Croton draco* y *Jatropha spathulata*, árbol y arbusto respectivamente; a la segunda, *Pterocarpus officinalis*, otro árbol.

Como era de esperar, una rápida búsqueda de *llorasangre* por los diccionarios que ofrece la Internet no arroja ningún resultado (con excepción, por supuesto, de lo que trae el DEM, que puede consultarse en línea). No hay nada en la página de la Real Academia Española, y ni siquiera entre los diccionarios bilingües. Abriendo la búsqueda a todo lo que Google pueda hallar, el vocablo aparece en dos páginas especializadas: una (Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana) se refiere a uno de los árboles (*Bocconia arborea*); la otra (Viva Natura), a la lagartija. En este caso, el DEM ofrece más información que el resto de la Internet. Además, sus herramientas de búsqueda permiten cruzar ambas clasificaciones. Si uno busca el vocablo *llorasangre*, encontrará el artículo del DEM citado arriba, que incluye todos los árboles, además del reptil, seguidos todos de sus nombres científicos. A la vez, si uno busca estos nombres científicos, encontrará los diversos “nombres vulgares” que equivalen a éstos en el español de México. Encontrará, por ejemplo, que el nombre *Phrynosoma orbiculare* se encuentra mencionado en las entradas *llorasangre*, *camaleón*, *tapayajín* y *toro* (*torito de la Virgen*), que son en efecto los diversos nombres que recibe la lagartija en el país. Esto resulta muy útil; en especial si, como parece, los diccionarios monolingües habrán de respetar el pacto con el conocimiento enciclopédico-científico al que se obligaron nomás despuntar la época moderna; es decir, apenas un poco después de su nacimiento.

5.

Los diccionarios modernos nacieron más de un siglo antes que las enci-

clopedias modernas. Según Alain Rey, los diccionarios de la Antigüedad y la Edad Media fueron sobre todo glosarios destinados a especialistas; los del Renacimiento, obras de consulta bilingües o multilingües. Fue sólo al llegar la Ilustración cuando aparecieron los diccionarios monolingües tal como hoy los conocemos —acicateados, añade Luis Fernando Lara, por el nacimiento de las naciones y las nacionalidades europeas. Pero también fue la Ilustración quien produjo las primeras enciclopedias modernas, a las que guiaba ya no sólo la curiosidad de las antiguas sino, además, el método científico. El primer diccionario moderno, el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, es de 1611; la primera gran enciclopedia, la Enciclopedia Francesa de Diderot y D’Alambert, empezó a publicarse en 1751, aunque tuvo algunos antecedentes de mención, como la *Cyclopaedia* de Chambers, que es de 1728. Podría alegarse, desde luego, que también son antecedentes de la enciclopedia ilustrada los prolijos comentarios de Francisco Hernández a la traducción que él mismo hizo de la *Historia natural* de Plinio, hacia los años 70s del siglo xvi, pero esta obra permaneció inédita hasta bien entrado el siglo xx. Si la menciono ahora es porque se enmarca en la cima del esplendor cultural de España, cuando los médicos y científicos usaban su lengua materna como vehículo de conocimiento. Pero hablamos, entonces, del periodo final del Renacimiento. Un poco después, llegada ya la Ilustración, los científicos hispanos volverían a escribir sus obras en latín (como ahora las escriben en inglés), lo que delata la decadencia de la cultura científica hispánica.

En cualquier caso, la Enciclopedia Francesa (subtitulada, elocuentemente, “Diccionario razonado de ciencias, artes y oficios”) se considera uno de los logros más altos de la Ilustración y fue el modelo de todas las que la siguieron, pues todas compartieron el afán de reflejar el conocimiento objetivo de las ciencias naturales, que tanto prestigio acumulaba ya. En efecto, los éxitos de las ciencias naturales y los de la filosofía que las sustentaba —tan brillantemente expuesta por Kant y continuada después por los filósofos positivistas— construyeron un modelo de conocimiento que todas las otras disciplinas se apresuraron a adoptar,

incluidas desde luego las humanísticas —y hasta las esotéricas, como bien muestra Frances A. Yeats. Entre estos ideales se encontraba el de un lenguaje objetivo, universal y conciso, que tenía como horizonte último la fórmula matemática. Trasladado a las ciencias del lenguaje, a este ideal le convenía una concepción nomenclaturista de la lengua; esto es, una teoría lingüística que tomara las palabras como etiquetas para identificar las cosas. Digo que le convenía porque de esta manera podía alcanzar la tan anhelada universalidad y objetividad en la descripción de sus objetos. Así, por ejemplo, a la variedad de etiquetas o “nombres vulgares” con que las distintas lenguas nombraban un árbol correspondía un solo “nombre verdadero”, común a todos los hombres y todas las culturas: el de su clasificación botánica. Este nuevo nombre era exclusivo, biunívoco y “translingüístico”; en ese sentido, universal y objetivo. Al adoptarlo, los diccionarios de lengua abrazaban los ideales científicos de la Ilustración. En consecuencia, sus definiciones se volvieron más y más escuetas, como si trataran de resumir la respuesta de la enciclopedia a la pregunta “qué es (tal cosa)”, como hemos visto que hacía y hace el Webster’s. Nada de prolijos comentarios al estilo de las antiguas enciclopedias, como la de Plinio o la de Eliano, tan llenas de anécdotas, apreciaciones personales y detalles sabrosos pero impertinentes. Y nada de describir los usos tradicionales (culturales) de las plantas. Lo de prestigio era cancelar esas valoraciones y referencias culturales, tildadas ahora de subjetivas, prejuiciosas, ideológicas. Consecuentemente, la vieja filología, que las tomaba en cuenta como partes de una sola cosa, se dividió en tantas ciencias de la lengua como métodos independientes pudieron definirse tras su desmembramiento: el de las etimologías, el de la lingüística, el de la teoría literaria, el de la historia... La definición lexicográfica comenzó entonces a excluir las valoraciones culturales. Compárense, para el caso, la definición de *hermafrodita* que daba Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, donde no se ahorra la mención de los sabios de la Antigüedad, la del *Diccionario de Autoridades*, que todavía las recogía (aunque más bien bajo *andrógeno*), y la de la 22ª edición del diccionario de la Academia española.

Decía Covarrubias (1611):

ERMAPHRODITO. ha fe de escriuir con aspiraciō Hermaphrodito, nombre de vn mancebo: el qual dizen aver sido hijo de Mercurio, y de Venus, como se colige facilmēte de su cōposiciō; porq Mercurio en griego se llama Ἑρμῆς, hermes: y Venus, *αφροδιτη*, aphrodite, inde *ερμαφροδιτοζ*, *hermaphroditus*. Damos este nōbre al que tiene ambos sexos de hōbre y muger, dicho por otro termino Androgyno: y por no repetir lo dicho, veras la palabra Androgyno. Escriue Plinio lib.7. cap. 2 de autoridad del Filosofo Califanes, que en los confines de los Nafos auia cierta gēte a la qual llamauan Androgenos, por ser todos Hermaphroditos, y vñauan igual e indiftintamente el acto de engendrar, y el de concebir, y así tienen las tetas derechas como hōbres, y las izquiedas como mugeres.

El *Diccionario de Autoridades* decía (1726-1739):

ANDROGENO, O ANDROGYNO. adj. Lo mismo que Hermaphrodíta. Es voz Griega compuesta de la palabra *Andros*, que significa hombre, y de la palabra *Gena*, que significa muger, de cuyo origen se sigue que mas propriamente se dice Andrógeno, que Andrógyno. Trahe esta voz Covarr. en su Tesoro. Lat. *Hermaphroditus. Androgynus*, i. MEN. Coron. fol. 17. Dicen al tal cuerpo *Andrógeno* de Andros, que dicen por hombre, y *Gena* por muger.

HERMAPHRODITA. s. m. La persona que tiene los dos sexos de hombre y muger, que por otro nombre se llama Andrógeno. Trahen los Autores varias opiniones de el motivo o causa para esta monstruosidad: y por extensión se dice de otras cosas. Es voz Griega, que quiere decir Mezcla de Mercurio y Venus. Latín. *Hermaphroditus. Androgynus*. ANT. AGUST. Dial. pl. 199. Un sátyro que enseña a un Hermaphrodíta a tañer una campana. LOP. Dorot. f. 106. Tiene la hierba que digo la raíz hermaphrodíta, y como vé la diferencia a hombre o muger, así hace el efecto.

El Diccionario de la Academia dice (2001):

hermafrodita. (Del fr. *hermaphrodite*). **1.** adj. Que tiene los dos sexos. **2.** adj. Dicho de una persona: Con tejido testicular y ovárico en sus gónadas, lo cual origina anomalías somáticas que le dan la apariencia de reunir ambos sexos. U. t. c. s. **3.** adj. *Bot.* Dicho de un vegetal: Cuyas flores reúnen en sí ambos sexos. **4.** adj. Se dice de estas flores.

Como se ve, Covarrubias da la etimología griega y cita a Plinio como autoridad; el *Diccionario de Autoridades*, por su parte, también da la etimología griega y, a su vez, cita a Covarrubias. El DRAE, en cambio, dice extrañamente que es palabra de origen francés y no cita a nadie como autoridad, aunque es evidente que se deja guiar por el conocimiento científico. Su actitud es la opuesta a la de Francisco Hernández, primer traductor de Plinio al español, que no sólo vierte en romance el pasaje citado por Covarrubias sino que lo comenta por extenso.

Dice Plinio, en español:

Callíphanes cuenta, encima de los nasamones y machlias, sus comarcanos, habitar hombres de dos naturas, dichos andróginos, que algunas vezes se ayuntavan carnal y trastrocadamente los unos a los otros. Aristóteles añade ser la teta derecha déstos de varón y la izquierda de hembra.

El comentario de Hernández a este breve párrafo es extensísimo y no se deja nada en el tintero. Repasa las opiniones de los antiguos y los modernos, ofrece datos sobre la frecuencia del hermafroditismo entre los animales y los seres humanos y termina argumentando que la imagen de los sexos reunidos en un mismo cuerpo expresa una idea de perfección presente ya entre los egipcios, pero también en Platón y... en la Biblia. Si Eva salió de una costilla de Adán ¿no fue arrancada y separada de él, tal como dice Platón que fueron separados entre sí los dos sexos del andrógino?... La verdad es que Hernández no se ahorra nada. Su comentario es una muestra de erudición, pero también del tenor en que se plan-

teaban las dudas en su tiempo, lo cual no dista mucho de decir que en él se expresa *su cultura* en los dos sentidos del término: los saberes y dudas de su siglo, y su erudición personal. Un lexicógrafo moderno podría ver en estos comentarios, más que la revisión enciclopédica de un clásico, un verdadero diccionario cultural, al estilo del que ha publicado Alain Rey, del que hablaremos más adelante.

6.

La inclinación del diccionario hacia la enciclopedia no siempre se ha conformado con excluir las valoraciones culturales. La verdad es que el estilo enciclopédico a veces ha arrasado y usurpado por completo el sitio de la definición léxica. Es lo que ocurre, por ejemplo, entre la definición de *día* que daba María Moliner en la primera edición de su *Diccionario de uso del español* (el DUE) y la “corrección” a la que lo sometieron sus editores al publicar la segunda y la tercera, ya desaparecida ella (DUE2 y DUE3). Atendiendo a lo que dice la lengua, el DUE de María Moliner definía *día* como “Tiempo que tarda el sol en dar una vuelta completa a la Tierra” —de donde se entiende que se diga que el sol sale, que sube por el cielo y llega al cenit, antes de descender y ocultarse. Sus correctores le enmendaron la plana y ahora el DUE3 dice: “Tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta sobre su eje; equivale a 24 horas” —de donde resulta ininteligible decir que el sol sale y se pone. La definición del DUE3 es prácticamente idéntica a la que da el DRAE y, para el caso, igual a la de cualquier enciclopedia que se precie. Pero esto no va sin algunas complicaciones. Si en la definición de *día* el DRAE no menciona como punto de referencia al Sol, ni a ningún otro astro ¿cómo saber cuándo la Tierra ha completado un giro sobre sí misma? Está claro que cuando vuelve al punto de partida, sea éste el que fuere, pero no hay mención de ninguno. Por eso el DRAE y el DUE3 se ven forzados a dar una equivalencia: un día equivale a 24 horas. Lo malo es que la división en 24 horas es división del día, que es lo que se define, por lo que quizás debamos

buscar la respuesta siguiendo el hilo de *hora*. *Hora* —dice el DRAE— significa “Tiempo que equivale a 60 minutos, es decir, 3600 segundos. Dos períodos consecutivos de 12 horas, o uno de 24, contadas desde las 12 del día, constituyen un día solar”. Y lo dice como ocultando que “las 12 del día” alude a la posición del sol en lo más alto del cielo. ¿Qué hacer? Tomar ahora el hilo de los minutos, supongo. Pero, una vez más, los minutos se definen como una división de las horas. Sigamos entonces con *minuto*: “Tiempo que equivale a 60 segundos” (y es de notar que ésta ya no es la primera acepción del vocablo sino la segunda). Llegamos así a *segundo* (y a la sexta acepción de este vocablo): “Unidad de tiempo en el Sistema Internacional, equivalente a la sexagésima parte de un minuto de tiempo. Se ha establecido como 9 192 631 770 períodos de la radiación correspondiente a la transición entre los dos niveles hiperfinos del estado fundamental del átomo de cesio 133”. Clarísimo ¿verdad? Como se ve, la serie de definiciones se muerde aquí la cola —pues se dice que un minuto equivale a 60 segundos y que un segundo es “la sexagésima parte de un minuto”—, así que el DRAE acude una vez más a la ciencia para salir del embrollo. Habla entonces de los 9 mil millones y pico de periodos de la radiación del cesio 133. Siguiendo a la Academia, si digo que “llegaré a casa en tres días”, lo que estoy diciendo es que llegaré cuando hayan pasado 2 382 billones 730 154 millones 784 000 “períodos de la radiación correspondiente a la transición entre los dos niveles hiperfinos del estado fundamental del átomo de cesio 133”... ¡Tan fácil que hubiera sido decir que “llegaré cuando el sol haya pasado tres veces por el mismo sitio”!

Como se ve, y por ridícula que parezca, la corrección que se le hizo a María Moliner implica una descalificación de la manera en que la lengua ha significado siempre el día, tachándola ahora de engaño, de ficción, de mera apariencia. En este caso ya no vemos la timidez de los paréntesis taxonómicos: la nueva definición ha sustituido el significado de la palabra por la descripción científica del fenómeno natural... Detrás de la corrección se esconde la idea de que la lengua falsea la realidad. Y no sólo ésta; también la de que la lengua alucina, pues ve

cosas que no existen objetivamente: duendes, marcianos, ¿almas?... El DRAE define *duende* del siguiente modo:

duende (De *duen de casa*, dueño de la casa) **1** m. Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesear, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales.

Salta a la vista el extraño verbo *travesear*. También eso de *espíritu*, que la Academia define como 1) Ser inmaterial pero racional, y 2) Alma racional... Pero, sobre todo, es notable que la Academia nos advierta que los duendes son seres *fantásticos* y que de ellos “se dice que...”, como advirtiéndonos de que a ella nada de eso le consta. Algo parecido ocurre a veces en el DEM, como cuando dice que “según la Biblia” el *arca de Noé* era una embarcación en la que Noé “salvó del diluvio a su familia y una pareja de cada especie de animales”. Estos reparos nos dejan entender que para los lexicógrafos los duendes no existen, como no existen tampoco para la ciencia. La definición de *alma* que da el DRAE dice, en cambio:

alma¹ (Del lat. *anīma*) **1** f. Principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida [...]

Aquí no hay muchos reparos; nos encontramos ante una afirmación rotunda. Nada de fantasías ni de cosas que “se dicen”. ¿Debemos pues entender que los lexicógrafos de la Academia no creen en los duendes pero sí en ese vago “dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual” llamado *alma*? ¿Es ese dinamismo algo objetivo? Tal parece. Pero, en cualquier caso, habría que señalar que la distinción entre lo fantástico y lo real no es aquí cosa de la lengua misma sino de sus lexicógrafos. Son ellos los que no creen en “la realidad” de los duendes y sí en la del alma. Porque la lengua no dice nada sobre la existencia real y objetiva de ninguna de estas dos cosas. Se atiene a decir que las palabras *duende* y *alma* significan algo y que, en términos de tal significación, no se dis-

tinguen en nada. Si el hablante cree o no en los duendes, o en el alma, es cosa suya. Tomarse la molestia de declarar cierto escepticismo, como ocurre en las definiciones de *duende* y *arca de Noé*, es una intromisión del redactor, que delata así su ideología. Las palabras no llevan implícita ni una afirmación ni una negación de la existencia real de aquello que significan.

El contraste entre lo real y lo fantasioso nos devuelve al problema de la diferencia entre ser y significar, entre aquello a lo que responde la enciclopedia y aquello a lo que responde el diccionario. Como se ve, la tendencia de los lexicógrafos modernos a responder por el ser de las cosas los acerca a la enciclopedia y, en consecuencia, a la concepción nomenclaturista de la lengua. Dice Luis Fernando Lara que:

el nomenclaturismo (como lo caracterizó Saussure) [es] la idea de que el signo lingüístico sólo es un soporte material, arbitrario, convencional y aleatorio de la referencia a las cosas o los conceptos, que son necesariamente anteriores al lenguaje e independientes de las lenguas. Una semántica que derive de esta concepción confunde las cosas, la experiencia de la vida, con el significado y, por lo tanto, su capacidad de comprensión de las peculiaridades del significado en cada lengua se ve reducida, a la vez que llega a suponer que, siendo los “conceptos” anteriores a la lengua, se puede encontrar “el mismo concepto” en cualquiera de ellas.

Es este “mismo concepto” lo que quiere materializarse a través del nombre científico de las plantas y animales, como si la referencia que a él hacen todos los diccionarios de todas las lenguas mostrara —no ya la traductibilidad de una palabra a las diferentes lenguas sino— una especie de sinonimia común a todas ellas. Si *Phrynosoma orbiculare* no sirve para traducir *llorasangre* a la lengua objetiva de la ciencia sino que es su “nombre verdadero” (y su sinónimo en cualquier lengua natural), y si a la vez este “nombre verdadero” tiene en inglés su sinónimo correspon-

diente (*Mexican Plateau horned lizard*), entonces se entenderá que *Mexican Plateau horned lizard* no es traducción sino sinónimo de *llorasangre*. Así, todas las lenguas son reductibles a una sola lengua, pues la realidad es una. Pero Lara muestra con claridad que la definición por sinonimia no es una verdadera definición y que, por lo demás, la supuesta sinonimia entre el nombre vulgar y el nombre científico es una falacia. Sus argumentos pueden leerse en varios de los ensayos contenidos en *De la definición lexicográfica* y en *Teoría del diccionario monolingüe*. Yo me conformaré con decir aquí que, así como resulta algo absurda la definición de *día* que dan el DRAE y el DUE3, así también resultaría absurdo “definir” *agua* como H_2O . Quizá podríamos sustituir la palabra *agua* por su fórmula química en algunos casos aislados (“Bebo H_2O ”, en vez de “Bebo agua”), pero resultaría ridículo en la mayoría de ellos. Solamente como burla tendría caso decir que a alguien “se le hace H_2O la boca” o que “ya llegó el tiempo de H_2Os ”. Y nos veríamos en problemas para decir muchas otras cosas, pues la fórmula no está sujeta a los fenómenos que afectan al vocablo, como la flexión, la derivación, etc. ¿Cómo se dice *acuoso* usando la fórmula H_2O ? ¿ H_2Oso ? ¿Y la interjección, tan mexicana, de ¡*Aguas!*? ¿¡ $H_2Os!$? No, la verdad es que H_2O *no significa agua*. Formular no es nombrar. *Agua* es mucho más que H_2O . Y añadiré aún otra cosa: si fuera de veras posible someter la fórmula a todas las transformaciones y usos de la lengua natural ¿no acabaríamos por borrar las cualidades que la distinguen para quedarnos finalmente con una nueva palabra común? Toda la empresa resultaría inútil... Wittgenstein y Borges han mostrado, cada uno a su manera, que el ideal de una lengua lógica, científica, conduce al absurdo, y que todos los intentos que se hicieran para lograrlo acabarían produciendo una nueva lengua... natural,

7.

El nomenclaturismo es turismo por los nombres, una visita de pisa y corre a las palabras (cuando no a la mera escritura de las palabras).

El nomenclaturismo echa una mirada somera a las palabras, sin detenerse a vivir entre ellas, sin calarlas ni sopesarlas, sin oírlas hablar entre ellas, como hablan comúnmente, pronunciadas y escuchadas en los labios y oídos de los hombres, pasando de unos a otros en un murmullo constante, en su comunidad, su geografía, su historia... En este sentido, el nomenclaturismo es lo opuesto a la vieja filología, al aquilatamiento de las palabras en su contexto, en su historia y su polisemia, incluso en sus valores y prejuicios. Porque es verdad que las palabras se contagian de los valores y prejuicios de sus hablantes. Si no siempre son copernicanas, como hemos visto, a veces tampoco son políticamente correctas. Y el diccionario debe dar cuenta de ello. No digo, claro, que el diccionario deba perpetuar los prejuicios; digo, simplemente, que no debe callárselos. Y en general ni se los calla ni deja de comentarlos. Pero suele hacerlo a su manera, marcando las palabras según juzgue que su uso resulta grosero, ofensivo, coloquial, etc. Estas *marcas de uso* forman parte de la descripción de la palabra (forman parte del lema), pero no de su definición propiamente dicha, lo cual significa que no es la lengua misma quien las juzga sino el lexicógrafo. Para ello, éste se vale de una tipología propia, parecida a la de la biología en su estabilidad metodológica. En ella se establece, por ejemplo, una división entre distintos niveles de lengua (rural, popular, coloquial, caló, etc.), o las diversas zonas dialectales (Noroeste, Yucatán, etc.), así como la pertenencia a ciertas áreas del conocimiento o la práctica (biología, filosofía, deportes, etcétera). Los lexicógrafos suelen justificar esta tipología diciendo que responde a la valoración de su propia comunidad de hablantes, lo cual les sirve además para explicar por qué la sanción es variada y cambiante. Aunque se puede discutir si la variación tipológica es un fenómeno estrictamente lingüístico, o más ampliamente socio-cultural, queda claro que se trata de un fenómeno histórico. Las palabras cambian y cambia también el juicio que los hablantes tienen sobre su uso. En México, por ejemplo, solía considerarse que *giüey* era una palabra grosera; ya no. En España resulta del todo natural decir *culo*, mientras que en México es grosería, y de las gordas. El diccionario debe consignar estos cambios, y casi

siempre lo hace. La calificación de una palabra como grosera u ofensiva es una sanción social que indica que el vocablo en cuestión no es bien visto en general y que su uso debe restringirse a ciertas condiciones de comunicación. Pero, como esta sanción no forma parte del significado de la palabra sino más bien de su descripción, los lexicógrafos la relegan al lema. En esto tienen y no tienen razón. Con esto quiero decir que la lexicografía separa por sistema la descripción del uso de una palabra de la descripción de su significado, pero que esta separación no siempre es tan nítida como la presentan los diccionarios. A decir verdad, sólo aparece con claridad en el propio discurso lexicográfico, que es una especie de género de la lengua, tan definido y característico como el poético o el novelístico. Podría decirse, incluso, que la definición misma de una palabra, y su división en distintas acepciones, es la característica central de este género, pues el uso cotidiano de la lengua, aunque sin duda distinga entre las distintas acepciones y los distintos niveles, ni los sanciona ni los clasifica necesariamente como los diccionarios. Estos ordenamientos pueden variar tanto que parecen arbitrarios. Lo muestra el hecho de que ni siquiera los diccionarios se pongan de acuerdo en el orden que deben seguir las acepciones de una palabra, o qué lugar deben ocupar las locuciones a que da lugar. El *DEM*, por ejemplo, coloca las locuciones a continuación de la acepción con la que según él se relacionan; el *DRAE*, en cambio, las acumula al final del artículo lexicográfico, donde las ordena alfabéticamente. La mera posibilidad de estas variaciones indica que no es la lengua misma quien dicta el orden de las acepciones, de modo que éste no se le presenta al lexicógrafo como una necesidad sino como una opción. Y, así, algunos diccionarios eligen guiar la sucesión de acepciones según un criterio etimológico o histórico; otros, por uno lógico, etcétera. Todos suponen que este orden se hará de algún modo evidente a los lectores y todos se avienen a seguir siempre un mismo sistema, que así se convierte en un método más o menos estable. Sin embargo, un sistema completamente ajeno a la semántica —como el orden alfabético empleado por el *DRAE*—, aunque puede parecer claro a los lectores, no refleja ni de lejos los esquemas de interpretación que usan los hablantes

cuando reflexionan sobre las palabras de su lengua. Lara afirma que, en el fondo, estos esquemas no difieren mucho de los que emplean los lexicógrafos. Aunque los profesionales tienen más y mejores argumentos para defender el orden en que disponen las acepciones del vocablo, éste coincide en lo general con el que reconocen los hablantes. La base de esta coincidencia es perceptual y depende de la manera en que los seres humanos perciben la realidad a través de los sentidos, lo que les permite construir un prototipo común a todos. Este prototipo sirve como “acepción principal” del vocablo. Pero Lara alega que ese prototipo no se ofrece a la percepción de manera neutral (como suponen los psicólogos) sino que está teñido por la pertinencia social de su significado; es decir, por lo que hasta aquí nosotros hemos llamado historia, cultura, tradición. A este prototipo teñido de cultura Lara lo llama *estereotipo*. El estereotipo es el eje en torno al cual cada lengua (cada cultura) desarrolla un esquema taxonómico que le permite ordenar “lógicamente” las acepciones que lo rodean. Así, el significado principal de un vocablo es seguido por significados secundarios según un esquema cognoscitivo que es común al hablante y al lexicógrafo. Por eso los hablantes le conceden autoridad al diccionario. Para Lara, pues, el orden de las acepciones no es ni completamente arbitrario, ni estático y fijo.

Puede concluirse, entonces —dice—, que el orden de acepciones, que es de carácter cognoscitivo, se produce de la misma manera en el hablante individual y en el lexicógrafo, cuando necesitan generar un dispositivo de interpretación de significados variados de un vocablo; la cuestión de la existencia de tal orden en la memoria es una cuestión abierta. ¿Existe como un esquema estático de almacenamiento o se genera como un proceso interpretativo? Pero seguramente no es una simple descripción de hechos de la lengua, ni un orden externo de carácter exclusivamente metódico.

En la hipótesis de Lara, “el orden de acepciones en el artículo lexicográfico monolingüe sí obedece a un fenómeno semántico y no es un asunto exclusivo del método lexicográfico”.

Como los fenómenos semánticos son de naturaleza histórica y social, puede decirse que la lexicografía tiene como tarea explicitar no sólo el significado sino también *el uso* que tienen las palabras en una lengua. Sé que es difícil sostener que el significado de una palabra es distinto del uso de esa palabra, pero subrayar que la lexicografía trata de explicitar el *uso* de la lengua, y no sólo el significado de las palabras, me permite resaltar dos cosas: primero, que el uso se describe en el lema según una tipología más o menos ideal, pero también histórica y cambiante; y, segundo, que en la definición lexicográfica —como en toda definición— la palabra definida no puede aparecer realmente en uso, so pena de violar las condiciones que hacen de la definición una definición. Pero, como decía Voltaire, “un diccionario sin ejemplos no es más que un esqueleto”, y de ahí que muchos sientan la necesidad de ofrecerlos. El DRAE lo hace muy ocasionalmente, y sólo en casos especiales; el DEM, en cambio, lo hace por sistema. Esto le permite mostrar las palabras en su uso, y de paso le ofrece la oportunidad de mostrar en ellos algunos de los rasgos que caracterizan a la cultura mexicana. Digo que le ofrece *de paso* esa oportunidad porque el DEM intenta tomar sus ejemplos del corpus en que ha documentado el uso real de la lengua, y no de la inventiva de sus redactores —cosa que no impide que a veces se deje llevar por el didacticismo y aproveche algún ejemplo para completar la información que da sobre el significado de la palabra, como ocurre bajo la entrada *armónica*, cuyo ejemplo dice: “La *armónica* de cristal fue inventada por Benjamín Franklin en 1763”—, pero la verdad es que los redactores del DEM sólo rara vez tratan de encontrar y encuentran ejemplos de uso que revelen rasgos específicos de la cultura mexicana. Cuando lo hacen, prefieren estos ejemplos sobre los demás. Es lo que ocurre en *destilado*, que pone como ejemplo “Los *destilados* de agave, como el mezcal...”; o en *anverso*, que dice: “El nuevo billete lleva grabada en su *anverso* una efigie del Benemérito de las Américas”, o incluso en *guajillo*, cuyo ejemplo sentencia que “Sin chile *guajillo* no se puede hacer el mole de olla”.

8.

Hemos visto que la percepción, ordenación y valoración del mundo que la cultura mexicana hace a través de su lengua, y sobre su propia lengua, se refleja o trasmina a lo largo y ancho del DEM; es decir, tanto en sus lemas como en sus definiciones y ejemplos. Esto muestra, como decíamos al principio, que las lenguas determinan a la cultura, pero que la cultura a su vez empapa a la lengua. Aunque el análisis a veces las separe, lengua y cultura siempre van juntas, como dos manos que entrelazan sus dedos y se traban entre sí. Esto no significa que sean una misma cosa, como se ve en el hecho de que una misma cultura puede expresarse en lenguas distintas y una misma lengua puede servir como vía de expresión a culturas diferentes. Por lo demás, los mismos términos *lengua* y *cultura* son relativos y variables. Podría decirse, por ejemplo, que la cultura mexicana es una, y hacerla coincidir con todo lo que hoy cabe dentro del territorio que rige el Estado mexicano, dando por hecho que todos los habitantes de ese territorio comparten una historia, un régimen jurídico, una lengua oficial, etc. Pero también podría decirse que en México no hay una sino varias culturas: la cultura indígena, la mestiza, la del Norte, la del Sur, etcétera. O, hilando aún más finamente, podría decirse que incluso entre las culturas indígenas hay una inmensa variedad, que podríamos empezar a caracterizar según su tronco lingüístico y aun su lengua particular, con lo que tendríamos una cultura maya (y dentro de ella una cultura yucateca, una tsotsil, una lacandona, etc.), además de una cultura nahua (con sus variantes), una zapoteca, una tarasca... Uno puede trazar la frontera cultural más o menos lejos. Pero, si quiere hacer un diccionario, debe trazarla en algún sitio. Como hemos dicho ya, la Ilustración determinó que la frontera cultural del diccionario de lengua coincidiera con la del Estado. Sin embargo, la historia ha determinado que no todos los diccionarios respeten esta convención. Y, así, los que se escriben en los países colonizadores extienden su dominio hacia las naciones que algún día colonizaron, como hace el DRAE, que

nunca ha limitado al territorio de España el español que trata e incluye vocablos que no se usan en él. De ello resulta que hoy sean especialmente los diccionarios de los países que han ganado una guerra de independencia los que reclaman para sí esa coincidencia entre la frontera nacional y la cultural, como hacen el DEM y el DIEA. La publicación de estos dos últimos diccionarios es significativa. Antes de ellos, los diccionarios que se publicaban en Hispanoamérica eran dependientes del de la Academia española, pues se escribían frente a ella para mostrar las diferencias de su español con respecto a la norma culta de España. El DEM y el DIEA se presentan de otro modo: no como diccionarios de regionalismos sino como diccionarios integrales. Declaran así su independencia de la Academia española y, en este sentido, se constituyen también como ejemplos de independencia cultural. Es su lengua entera, no sólo la que los distingue de España y los demás países hispanoparlantes, la que expresa su cultura nacional.

Como dice Luis Fernando Lara, el diccionario (cualquier diccionario) es un hecho cultural. El reconocimiento de esto ha vuelto algo problemáticas las ya viejas aspiraciones enciclopédicas y científicas de la lexicografía, aunque sólo sea porque lo cultural admite la veta no copernicana y la veta políticamente incorrecta de los significados léxicos; es decir, porque, reconociéndose como un hecho cultural, el diccionario acepta su carácter social, histórico, ideológico. Dicho en términos de Alain Rey, acepta que no puede ser neutral. Basándose en esto, el propio Alain Rey ha coordinado la redacción de un diccionario cultural francés: el *Dictionnaire culturelle en langue française*, publicado en cuatro volúmenes por la casa Robert. Es notable que el título de la obra se refiera a la cultura “en lengua francesa” y no a la cultura “de la lengua francesa”. Como vimos antes, lengua y cultura no suelen ser coextensas. Las resonancias culturales llegan al francés que se habla en países muy distintos y desde lugares también muy distintos. Llegan al francés de Francia, pero también al de Québec o la Martinica, desde la antigua Roma y

la antigua Grecia, por supuesto, pero también de Egipto, Israel, China, Japón y un largo etcétera. La obra es pues un resumen de cultura general (o lo que un occidental llamaría así) redactado en lengua francesa. En cualquier caso, uno supondría que, recogiendo la cultura del mundo entero, el diccionario de Rey tendría una actitud contraria a la de la enciclopedia científica. Y es verdad que la tiene; es verdad que —como dijo el propio Alain Rey en una entrevista concedida al *Nouvel Observateur* (13/19 de octubre de 2005)— su obra es “un antidiccionario y una anti-enciclopedia”. Pero sólo hasta cierto punto, pues el conocimiento enciclopédico ha echado raíces muy profundas y el equipo del *Dictionnaire culturelle* ni le niega legitimidad ni omite su información, a la que a veces (nunca se sabe cuándo ni por qué) añade pequeñas monografías. Estas monografías son la parte cultural propiamente dicha. Quizás valdría más decir que son la parte antropológica, aunque enfocada y ordenada desde el punto de vista de la lengua. En esto no procede contra la enciclopedia sino más bien como ella; es decir, utilizando el orden alfabético como sistema para organizar sus entradas. El diccionario cultural es, así, una especie de híbrido donde se conjunta la información de los diccionarios etimológicos, los históricos y los de lengua, además de los conocimientos de las ciencias duras, a los que ahora se añaden los de la antropología.

El ejemplo que la casa editorial usa para promover la obra es el siguiente:

CERISIER [(sə)Rizje] n. m. (1165; dér, de *crise*)

1 Arbre fruitier à fleurs en bouquet (genre *prunus*), qui produit le fruit appelé cerise (famille des *Rasacées*; nom sc. : *cerasus*). *Cerisier sauvage*. → **mahaleb**, **merisier**. *Cerisier du Japon*, variété ornementale, à belles fleurs. *Plantation de cerisiers*. → **cerisaie**. «[...] les cerisiers de la forêt transplantés dans la plaine [...] fleurissaient en quenouilles blanches» (René Bazin, *les Oberlé*).

2 Bois du cerisier, employé en ébénisterie. *Un salle à manger en cerisier*.

3 (Qualifié). *Cerisier de Cayenne*, nom d'un giroflier*.

cerisiers et cerises

Selon une tradition ancienne, le cerisier, qui venait d'Asie, aurait été acclimaté en Occident au I^{er} siècle avant notre ère :

On ne connaissait pas la cerise en Italie avant la victoire de Lucullus sur le roi du Pont, Mithridate. Lucullus est donc le premier à l'avoir importée dans la région du Pout, et en cent vingt ans, le cerisier a franchi les mers pour venir jusqu'en Grande-Bretagne.

PLINE, *Histoire naturelle*,
XV, [30] 102, trad. D. Sonnier.

Pour les botanistes, le cerisier de Pline est à l'origine des cerises acides, alors que le cerisier sauvage qui poussait en Europe auparavant est à l'origine des bigarreaux (fruits à chair incolore) et des guignes (à chair pourpre).

Ce n'est pas pour ses fruits, mais pour ses fleurs, qui annoncent le printemps, que l'arbre est apprécié au Japon. On connaît des représentations, remontant au IX^e siècle, de nobles qui contemplent les cerisiers en fleur, et le spectacle de la floraison reste dans le Japon moderne un moment privilégié; il a donné lieu à de multiples peintures depuis *l'Epoque des cerisiers en fleurs* à Ueno de Moronubu (XVII^e s). C'est par ailleurs le motif de nombreux haïkaïs, de Bashō, par exemple, pour en dire le plaisir : « l'extase des pèlerins / au mont Hatsuse / sous les cerisiers », plaisir saisonnier et répété qui rythme l'existence : « tant et tant / de souvenirs / au long des cerisiers ». On continue à offrir, lors d'un mariage, une infusion de fleurs de cerisier aux invités, gage de prospérité pour les nouveaux époux. Ces fleurs symbolisent la pureté – elles sont liées à la nouvelle saison – et, en même temps, la précarité – elles sont fragiles et de peu de durée.

Dans le monde occidental, le retour du fruit – et non plus de la fleur – n'est pas toujours vu sous son aspect matériel mais évoque la symbolique du printemps et d'un âge d'or relatif : à preuve, la thématique de la célèbre chanson *le Temps des cerises*.

T.H.

Si esta pequeña monografía sobre el cerezo es distinta de los comentarios que añadía Francisco Hernández a la enciclopedia de Plinio para ponerla al día con los conocimientos de su época, es quizá sólo porque no pretende abarcarlo todo. No es exhaustiva y no pretende serlo. Pero hay una diferencia más importante, que conviene aclarar: mientras que Hernández dirigía sus comentarios al mundo entero, “translingüísticamente”, el diccionario de Alain Rey pretende acotar lo que dice a la lengua francesa; esto es, pretende acotar la lengua en la que escribe, pero no la verdad de lo que dice, que podría muy bien ser traducido al inglés o a cualquier otra lengua europea. Subraya que los cerezos son particularmente importantes para la cultura japonesa, es cierto, pero parece hacerlo porque este hecho resuena fuertemente en la cultura francesa (en la europea, en realidad, en la occidental), donde es casi un lugar común caracterizar a los japoneses señalando cuánto aprecian ellos los cerezos. En cierto sentido, pues, el artículo nos dice tanto sobre los cerezos y los japoneses como sobre aquello que los occidentales en general consideran típico de los japoneses, aunque nos lo diga en francés. Así, si este diccionario no acaba por ser un verdadero diccionario de tópicos (como los de Gustave Flaubert y Ambrose Bierce) es porque conserva la distancia del científico con respecto a su objeto y no juzga ni denuncia la cultura que refleja. Nadie podría decir de él —como se dijo de Flaubert y de Bierce— que peca de cinismo, de amargura, de misantropía. El diccionario cultural de Rey reivindica así, a su manera, la obra híbrida de los antiguos enciclopedistas —como prueba el hecho de que no se prive de citar a Plinio. Es cierto que lo hace a contracorriente de la enciclopedia moderna (esto es, dejándose guiar más por el significado de las palabras que por la realidad objetiva de las cosas), pero sólo después de haber recibido el poderoso influjo de la ciencia y el método científico.

¿Representa pues esta obra un punto de retorno, el comienzo de una diferenciación clara entre los diccionarios enciclopédicos, los de lengua y los culturales? No lo creo, pues no parece probable que las casas editoriales abandonen el formato del diccionario enciclopédico al que nos han acostumbrado y del que tantas ganancias han extraído. A lo sumo,

harán lo que este *Dictionnaire culturelle en langue française*: sumarán a la parte léxica y a la enciclopédica una nueva parte antropológica. Pero no puede negarse que este diccionario tiene algo novedoso y original: su aprecio por la vieja filología, que tanto ha sufrido a manos del objetivismo enciclopedista. Y eso ya es algo.

Puede decirse que, en términos generales, todo diccionario de lengua es un diccionario cultural, pues no puede evitar que en él resuene la cultura de la lengua en que se escribe, pero en términos estrictos el diccionario cultural explica esas resonancias, cosa que no hace el diccionario de lengua. Si alguien alguna vez quisiera redactar un diccionario cultural *en* español mexicano, podría aprovechar como base las resonancias culturales que ofrece el DEM, sistematizándolas y ampliándolas con monografías sobre temas específicos. De esa manera se explicitaría lo que por ahora queda sólo implícito en sus páginas.

UNA SEÑORA CADA VEZ MÁS RECOLETA
(LA TERCERA EDICIÓN DEL *DICCIONARIO DEL USO DEL ESPAÑOL*)

El equipo que ha redactado la última edición del *Diccionario del uso del español* (el DUE) declara haber echado mano de una ventaja que no tuvo María Moliner, su autora original; a saber, los poderosos recursos informáticos modernos. Sin embargo, no parece haber sacado de ellos todo el jugo que podría esperarse. Pongo por caso el término *corpus*. Aunque la nota sobre esta edición usa *corpus* en párrafos seguidos para referirse tanto al conjunto de los textos en que documenta las palabras que define como al conjunto de los vocablos efectivamente definidos, queda claro que tales recursos le sirven sobre todo para manejar los datos de su acervo, no para descubrir relaciones nuevas entre sus partes ni para explicitar las increíbles conexiones que María Moliner establecía entre los vocablos de su diccionario. Sé que esto representaría una tarea casi metafísica, pues en el fondo implicaría desenredar la complicada trama que tejían la lengua, la lógica y el mundo en la cabeza de doña María Moliner, pero es algo que hoy al menos podría intentarse. Digo esto porque el DUE pretendió desde el principio —como antes el *Diccionario ideológico* de Julio Casares— reunir en una sola obra lo que antes tenía que buscarse en dos: una que permitiera hallar el significado de una palabra (un diccionario semasiológico) y otra que nos ofreciera la palabra que correspondía a un significado (un diccionario onomasiológico). Dicho en palabras del propio Casares, la primera obra va “de la palabra a la idea”; la segunda, “de la idea a la palabra”. No es éste el lugar para discutir si el significado de una palabra es de veras una idea, o siquiera

un concepto, pero se entenderá que es fácil ordenar las palabras de un diccionario semasiológico, pues basta con aplicarles el orden alfabético; es mucho más difícil, en cambio, ordenar los significados de un diccionario onomasiológico, pues las ideas no pueden alfabetizarse. Casares empleó una solución a la vez lógica y arbitraria, que en cierto modo repetía la que habían empleado los diccionarios más antiguos, antes de la extraordinaria invención del orden alfabético: agrupar las palabras según el área de actividad, el campo semántico o el contexto comunicativo en que se emplearan (el taller, la cocina, la pesca, el cuerpo, etc.). Casares concibió estos grupos en una secuencia que los englobaba unos dentro de otros siguiendo una progresión que iba de lo más particular a lo más general. Así, por ejemplo, si uno no conociera la palabra que sirve para designar al pestillo de la puerta, pero supiera que éste forma parte en efecto de una puerta, podría buscar bajo la entrada *puerta*, donde encontraría todas las palabras relacionadas con ella, como los tipos de puerta (*portezuela, portón, cancel...*), los espacios que ella misma ocupa o define (*vano, quicio, entrada, salida, umbral, portal...*), las partes que la componen (*hoja, batiente, postigo, mirilla* y ...*¡pestillo!*). A estas listas de palabras María Moliner las llamaba “catálogos”. Como se ve, estos catálogos suponen un orden: el pestillo forma parte de la puerta, que forma parte de la casa, que forma parte de las construcciones, etc. Pero ¿no podría el orden tomar otro camino? ¿No podríamos decir que el pestillo forma parte de la cerradura, la cerradura de la puerta, la puerta del muro, el muro de la albañilería, etc.? Casares, por supuesto, se dio cuenta de que la sucesión de estos grupos era más o menos arbitraria y por eso llamó *ideológico* a su diccionario. Dicho de otro modo, reconoció que si bien su diccionario colocaba a Dios y al Universo en la última categoría, la que lo engloba todo, otros diccionarios podrían terminar en una categoría distinta. Es lo que ocurre, en efecto, con el diccionario de María Moliner, que culmina, más liberalmente, en una categoría de cinco caras: Ente, Ser, Cosa, Objeto, Lo que... De este modo, un *escolar* es un niño, que a su vez es un hombre (aunque no adulto), que es un primate (aunque racional), que es un mamífero, que es un vertebrado,

que es un animal, que es un organismo, que es un ente. Así, si las definiciones deben hacerse pasando del género próximo a la diferencia específica —según quería Aristóteles—, lo que hace el ejemplo anterior es poner en perspectiva la secuencia de precisiones sucesivas que hay que hacer para llegar desde el *ente* abstracto y general al concretísimo *escolar*, y viceversa. Esto no sólo es una herramienta para el lector. También forma parte del método que sigue el lexicógrafo para sortear los círculos viciosos y evitar, por ejemplo, que *amparar* se defina como “favorecer, proteger” y *favorecer* como “amparar, socorrer [...]”, como hacía el Diccionario de la Academia (el DRAE) cuando María Moliner comenzó a redactar el suyo. Su método, pues, implicó una profunda revisión del DRAE, al que agregó un sinfín de vocablos, acepciones y usos que aquél no recogía (entre los cuales había muchos del español de América) y cuyas definiciones mejoró sustancialmente. Incluía además los catálogos, donde la entrada se veía como una especie de átomo cuya valencia convocaba la presencia ordenada de otras palabras y expresiones (sinónimos, antónimos e “ideas afines”, pero también frases, construcciones y formas fijas, entre las cuales no eran de poca importancia las que referían al régimen preposicional). Así, por ejemplo, el catálogo de *asustar* recogía *achicar[se]*, *poner[se] alerta*, *arrugarse el ombligo*, *estar en ascuas*, *no quedar gota de sangre en el cuerpo [en las venas]*, *alarido*, *respingo*, *coco*, *demonio*, *mandinga*, *trasgo*, *cobarde*, *melindroso*, y un largo etcétera. Por lo demás, el DUE organizaba las entradas en familias de palabras que hacían evidente su etimología o su derivación. Así, por ejemplo, bajo *armonía* se hallaban, a manera de subentradas, *armónica*, *armónicamente*, *armónico*, *armonio*, *armoniosamente*, *armonioso*, *armónium*, *armonizable*, *armonización* y *armonizar*, palabras que además podían hallarse en sus respectivos lugares alfabéticos, desde donde todas, a su vez, remitían a *armonía*.

Como puede verse, la aparición del DUE representó una verdadera revolución en la lexicografía hispánica. Pero su radicalismo no habría de

sobrevivir a la segunda edición, y menos aún a la tercera. Atendiendo sin duda a las muchas críticas que suscitó, y en especial a las de don Manuel Seco, el equipo lexicográfico de la editorial Gredos se deshizo del árbol en que María Moliner declaraba su “ideología”, suprimió las subentradas y eliminó la definición de prefijos, sufijos e infijos. Conservó, es cierto, los ejemplos y aun los catálogos, aunque desplazándolos de sus acepciones y enviándolos en conjunto al final de la entrada, como cosa aparte. Lo mismo hizo con la riquísima información gramatical que doña María incluía en las entradas y que el equipo de Gredos ahora relega a un apéndice. En más de un sentido, pues, la editorial ha ido aguando cada vez más el radicalismo de la primera versión del DUE. María Moliner podía ser —como decía ella misma— “una señora recoleta”, pero no pactaba con el saber científico o enciclopédico a la hora de definir una palabra. Ella definía *día* como “Tiempo que tarda el sol en dar una vuelta completa a la Tierra”, porque le parecía que es así en efecto como *la lengua* mira el día, pues en español se dice que *el sol sale*, que *recorre* el cielo y que finalmente *se pone*. El español no es copernicano. Para él, la Tierra está fija y es el sol quien da vueltas. Pero querer reflejar la idea del mundo que tiene la lengua —no la que tiene la ciencia objetiva— es una postura radical; una postura que la ediciones ulteriores del DUE han ido rebajando hasta volverlo irreconocible. Y así, la segunda edición definía *día*, timoratamente, como “Tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta sobre su eje”; y la tercera como “Espacio de tiempo que tarda la Tierra en dar una vuelta completa alrededor de su eje”. La edición vigente del DRAE dice, por su parte: “Tiempo que la Tierra emplea en dar una vuelta alrededor de su eje; equivale a 24 horas”. Por decirlo todo en una frase, la nueva edición del DUE se parece más al viejo DRAE que al DUE original. Es el precio que paga la editorial, supongo, por hacer que el diccionario sea más asequible al público en general, y más vendible, pero menos “de uso”. *De uso* en el sentido en que María Moliner entendía este concepto; es decir, no como un registro documental de lo que efectivamente se usa sino como un instrumento que permite aprovechar las posibilidades que ofrece la lengua para ser usada.

Los cambios entre la primera y la segunda ediciones no se dieron sin una airada protesta de los hijos de María Moliner, que vieron en ellos una traición al espíritu original del diccionario y exigieron que la editorial Gredos retirara *su* diccionario del comercio. Entablaron para ello una demanda judicial, que perdieron (si entiendo bien el fondo de un asunto expresado en “legalés”, esa jerga abogadil tan complicada)... que perdieron —decía— porque los jueces españoles no hallaron jurisprudencia suficiente para decidir entre los dos argumentos que se les ofrecían. Por un lado, los derechos que protegen al escritor de un libro e impiden a la editorial modificar lo que él ha escrito; por el otro, el reconocimiento de que los diccionarios son libros especiales, que deben renovarse de tiempo en tiempo pero constantemente. Aunque el asunto no dejaba en firme sino la incompetencia de los jueces, en los hechos la familia perdió el caso, pues se permitió a la editorial conservar no sólo el título del diccionario sino también el ya para entonces prestigiosísimo nombre de su autora. Y digo *para entonces* porque, en su momento, la Academia negó a María Moliner una silla en la institución —a propuesta de Rafael Lapesa y Dámaso Alonso. De haber tenido éxito esta candidatura, María Moliner se hubiera convertido en la primera mujer que entrara a la Academia de la Lengua. ¿Venganza lexicográfica, represalia franquista, simple misoginia? Los hijos de doña María nunca dejaron de reprocharle (ni de restregarle) este desaire a la Academia.

Comparado con lo que ocurrió entre la primera y la segunda ediciones, lo que ha cambiado en la tercera no es de gran importancia. El DUE ha corregido algunos errores, ha añadido un par de apéndices (de nombres científicos y de topónimos y gentilicios) y se ha modernizado en el mismo sentido en que lo ha hecho el DRAE. Ya no recoge sus entradas sólo de las que sugieren sus redactores sino que se basa en un *corpus* (aunque éste sea, básicamente, el *corpus* de la propia Academia). Esto redundará en la inclusión de un buen número de vocablos que antes no se habían documentado y que en su mayor parte corresponden a los de las ciencias

y técnicas que han tenido mayor desarrollo durante los últimos años, como la biología, las comunicaciones y, en especial, la informática. Lo que nos trae de nuevo a su presunción inicial. Fuera de permitirle un acopio sistemático de sus datos ¿aprovecha de veras la nueva edición el poder de los recursos informáticos? No lo creo. Hubiera valido la pena, por ejemplo, hacer un CD que acompañara a la nueva edición (como hubo uno que reproducía la primera, aunque se vendía aparte) y dar ahí quizá los primeros pasos para poner en una perspectiva visual el contenido del diccionario, como si se tratase de un Google Earth, de forma que pudiera hacerse una especie de *zoom* para acercarse a lo más nimio (el *escolar* del ejemplo) o alejarse a lo más general (el Ente), pasando por una sucesión de acercamientos, muchísimos quizá, pero continuos. En lugar de listados separados, *vistas* de una sola cosa. Esto explicitaría la red semántica que el DUE ha tejido hasta ahora a mano, de forma más o menos lineal, y permitiría enriquecer las relaciones entre palabras, ideas, cosas, atributos, actos; o, mejor dicho —mucho mejor dicho—, entre sustantivos, verbos, adjetivos y demás categorías gramaticales. Porque, más allá de las “ideas”, de las “ideologías”, ésa es en el fondo la manera en que las lenguas de veras categorizan el mundo.

A María Moliner tal vez la hubiera emocionado esta posibilidad. Pero es seguramente demasiado radical para la editorial Gredos, que sin embargo ha vuelto a poner en el mercado un diccionario libre de los lastres dieciochescos que aún arrastra el DRAE, lo cual sigue siendo un buen motivo para preferirlo. Aunque, tal como van las cosas, este motivo podría desvanecerse ya por completo en la próxima edición, como se ha ido desvaneciendo poco a poco la novedad que supuso la primera. En cualquier caso, si la editorial sigue el rumbo que lleva en sus correcciones al DUE, acabará publicando un diccionario que no se distinguirá del de la Academia por sus definiciones sino sólo por sus catálogos. Y eso será una lástima y, sobre todo, una traición a su autora, que quizá, si viviera, no se atrevería ya a firmar *su* diccionario.

OTRA MANERA DE COMPONER EL MUNDO (EL ORDEN EN EL *DICCIONARIO DEL ESPAÑOL ACTUAL*)

En la Guía del lector del *Diccionario del español actual* dicen sus autores que:

Los diccionarios generales tienen por misión informar sobre las palabras; las enciclopedias y los diccionarios técnicos tienen por misión informar sobre las cosas. Es cierto que las *palabras* del diccionario general designan cosas, y que las *cosas* de la enciclopedia se designan con palabras. Pero la aparente coincidencia no es más que una intersección: las palabras con que la enciclopedia ordena la realidad del mundo son básicamente nombres, mientras que las palabras con que el diccionario ordena la realidad de la lengua son, además de nombres, todas las demás clases de palabras.

El párrafo parece justo, pero sólo a condición de que uno logre separar unas cosas de otras. Con esto quiero decir que las cosas de las que habla la enciclopedia no siempre son del mismo orden que las cosas que designan las palabras, pues mientras unas se refieren en efecto a “la realidad del mundo” (donde no cabrían por ejemplo las cosas improbables, como el alma y los marcianos), las otras se refieren a “la realidad de la lengua”, que no sanciona la existencia de un vocablo según exista o no su referente (su cosa): le basta que exista su significado. Por eso no me parece del todo justa la frase recién citada, según la cual “las *palabras* del diccionario general designan cosas”, aunque entiendo que este uso relajado del término se justifica porque le ahorra mayores complicaciones al sufrido lector.

En cualquier caso, me importa subrayar que para los autores del *Diccionario del español actual* (el DEA) “el diccionario ordena la realidad de la lengua”, porque ese orden siempre me ha parecido bastante milagroso y, desde luego, completamente ajeno a la lengua misma. ¿O no es sorprendente que alguien haya podido inventar (porque es un invento) esa forma convencional de organizar el repertorio entero de una lengua que llamamos “orden alfabético”? No es un orden evidente o natural —y por eso en la escuela nos obligan a aprendernos de memoria el alfabeto—, pero es quizá en razón de esa misma, extrema arbitrariedad por lo que funciona tan bien. Desde que dimos con él, no lo hemos abandonado. Lo hemos cambiado un poco a lo largo de los siglos, es verdad (el DEA, por ejemplo, como antes el *Diccionario de dudas* de Manuel Seco y la Academia misma, se ha desprendido de la letra *ch*), pero es básicamente el mismo del principio.

Con todo, el alfabeto es sólo la estructura mayor que emplea un diccionario moderno para organizar su vocabulario (y por eso suele mandar sobre la “macroestructura”). Por debajo de ella hay una “microestructura” que gobierna, por así decir, la “lógica” del artículo lexicográfico, y ésta es mucho más difícil de explicar, y más y más difícil mientras más cerca se halle de la lengua misma —y más lejos, por así decir, de su mera descripción en una teoría lingüística o en una simple gramática. Me refiero a la manera en que un diccionario ordena los usos reales de la lengua, las acepciones y los grupos de acepciones, que es donde los lexicógrafos se enfrentan de verdad a sus demonios. Porque es ahí justamente donde el “ámbito” semántico de una palabra debe ordenarse de un modo necesariamente sucesivo —pues leemos sucesivamente— y hacerse todo lo guaje que pueda con respecto a los usos metafóricos que hacemos de ella y que, de algún modo, reverberan sin embargo en nuestros oídos con un retintín que va desde las valoraciones o manías sociales y culturales hasta las individuales y más o menos psicológicas. Por eso los límites del uso metafórico de una palabra han sido siempre un lío para la lexicografía, que a menudo los excluye. Pero no deja de sorprender que en el diccionario que hoy presentamos el argumento alcance casi una dimensión

platónica: la de excluir de su República a los poetas. Dice la Guía del lector:

No hay que perder de vista que en un diccionario las fuentes documentales, literarias o no literarias, no han de intervenir sino como espejo de la *lengua*, es decir, como imagen real del sistema general que permite comunicarse entre sí a unos hablantes con otros. Esto explica que, en lo que a literatura se refiere, se haya atendido aquí preferentemente a sus manifestaciones más “sociales” —narrativa, teatro— y, por el contrario, se haya prescindido de las más “individuales” —poesía—.

A mí no acaba de convencerme el argumento, aunque concedo que no es exactamente lo mismo el uso artístico de una lengua que su uso normal, con todo y ser también uso pleno de esa misma lengua. Lo que me extraña de la declaración es que parece ver sólo la paja en el ojo ajeno, pues en cierto sentido los lexicógrafos también se enfrentan a la lengua de un modo más o menos “artístico” (es común oírlos decir a ellos mismos que la lexicografía es un arte —no tanto que es una ciencia) y que la pregunta que se hacen antes de definir una palabra es muy parecida a la de los poetas; a saber: “¿Cómo se dice esto?”. En teoría, la pregunta del lexicógrafo hace de cuenta que la palabra que define no existe en su vocabulario, pues no puede emplear la palabra que define en su propia definición, de modo que hace una excursión por la lengua toda para allegarse otras palabras que lo ayuden a sustituir a aquella que define. Yo tengo para mí que, mientras más aliados halle, mejor resultará la empresa, pero no todo el mundo opina como yo. Los autores del DAE, por ejemplo, dicen:

La definición es en general un enunciado, de una o varias palabras, equivalente a la palabra estudiada, de tal modo que prácticamente —salvo, si acaso, transformaciones elementales— se podría sustituir la una por la otra en un contexto.

Se trata pues de una “definición sinonímica”, para la cual es indiferente que la definición misma conste de muchas palabras (que sea una perífrasis) o de una sola (un sinónimo). Pero ¿no hay mucho trecho entre una y otra? Es como si la perífrasis se abriera sobre la lengua toda —y nos abriera a toda la lengua— para señalar una sola palabra y, en cambio, el sinónimo fuera simplemente un mensajero que nos remitiera a un nuevo mensajero —y éste tal vez a otro— para dar al fin, si la cosa va bien, con una perífrasis.

No se me escapa que en la preferencia por uno u otro tipo de “definición sinonímica” se refleja toda una posición frente a la relación que existe entre una lengua, un diccionario y un hablante cualquiera, pero aquí me conformaré con insistir en que, en cuanto lector, prefiero que mis dudas sobre una palabra queden resueltas en una sola consulta y no que tenga que ir de una palabra a otra, siempre con la esperanza de que en la nueva palabra no me tope una vez más con una remisión. Es quizá una simple cuestión de gusto personal, pero el puro hecho de que haya una preferencia indica ya que los diccionarios no se traman todos del mismo modo —o, dicho de otro modo, que no se estructuran todos igual.

Dije antes que un lexicógrafo se plantea —casi como un poeta— la pregunta de “¿Cómo se dice esto?”. Pero muchas veces —en las palabras que tienen varias acepciones o son muy rendidoras— esta pregunta no va sin cola: “¿Cómo se dice esto *ordenadamente*?” No me refiero sólo a las opciones que nos llegan desde fuera ya instituidas (esto se ordena etimológicamente, o históricamente, o siguiendo un criterio meramente estadístico) sino a algo mucho más vago e incierto: a cómo se ordena lo que se ha dicho como respuesta a la pregunta “¿Cómo se dice esto?”

No sé si se advierte de qué manera las dos preguntas (“cómo se dice esto” y “cómo se ordena lo dicho”) articulan dos preferencias que, si no son de plano consecuencia una de la otra, deben al menos ser solidarias. Lo diré de un modo directo, aunque tal vez exagerado: en una palabra

de muchas acepciones, el estilo de la definición es solidario del orden en que aparecen sus acepciones. Puede que esto parezca una verdad de Pero Grullo, pero entonces habrá que notar que he dicho *estilo*, y aun podría agregar *estilo literario*. Así como me parece milagroso que el mundo de una lengua se pueda ordenar convencionalmente según el alfabeto, me parece extraordinario que un estilo peculiar de redacción sea solidario de una estructura convencional —tan extraordinario como que los sonetos de Garcilaso sean sonetos sin dejar de ser de Garcilaso. Todo lo cual me lleva de nuevo al problema de la forma en que un diccionario ordena el mundo en el nivel de la microestructura; es decir, a la hora de redactar de veras, en la práctica, un artículo lexicográfico.

A lo largo de cuatrocientos años —o casi—, la tradición lexicográfica española ha ido determinando unas cuantas casillas para colocar en ellas toda la información pertinente respecto de una palabra. Estas casillas tradicionales son, a saber: la entrada, la información gramatical, los grupos de acepciones (marcados en números romanos que se imprimen en negritas), las acepciones individuales (marcadas en números arábigos, también en negritas) y de vez en cuando los ejemplos. Son bastantes. Quiero decir, bastantes para que la tecnología moderna los use como base para ordenar una base de datos maleable y eficiente. Pero las casillas son también arbitrarias y pueden cambiar según las necesidades de cada diccionario (don Sebastián de Covarrubias, por ejemplo, se las arreglaba sin números). Esta arbitrariedad es importantísima para el DEA, pues de ella se han aprovechado a fondo sus autores y —es apenas justo mencionarlos, visto como está que se los olvida siempre en las reseñas— sus tipógrafos: Carlos Domínguez y Elena Hernández. Se han aprovechado de la arbitrariedad, digo, para agregar a la lista de casillas convencionales otras que antes no existían: letras minúsculas precedidas por un signo que parece un banderín, letras minúsculas seguidas de paréntesis y, finalmente, letras mayúsculas (las tres clases, como es costumbre, impresas en negritas). No es que otros diccionarios no hayan

usado antes letras u otros signos en negritas; es que, si lo hacían, estaban ahí en lugar de los números, lo cual no es el caso del DEA, donde la estructura del artículo lexicográfico se ordena en cinco categorías:

- 1) **I, II, III** Grupo de acepciones correspondientes a una clase de palabras (nombre, adjetivo, verbo, etc.);
- 2) **A, B, C** Subgrupo de acepciones correspondientes a una subdivisión de la clase anterior (nombre masculino, nombre femenino, etc.);
- 3) **⚭a, ⚭b, ⚭c** Subdivisión de un subgrupo de acepciones (dentro del verbo intransitivo: normal, pronominal, etc.);
- 4) **1, 2, 3** Acepciones individuales (numeradas de corrido, sin atención a que queden colocadas o no dentro de alguno o algunos de los grupos anteriores) y, finalmente,
- 5) **a), b), c)** Subacepciones.

Como se ve, esta estructura es bastante más compleja que la tradicional, aunque no por eso menos clara. Lo que resalta en ella es —por así decir— la égida de la gramática. Habrán notado ustedes que el conjunto más general de todos se define por la pertenencia de todas sus acepciones a una misma categoría gramatical, y que los dos grupos siguientes son en realidad un subgrupo y un subsubgrupo de esa misma categoría... Parece simple ¿no? Sí, pero es justamente ahí, en ese ordenamiento, donde reside lo mejor y lo más novedoso (que no siempre son lo mismo) del *Diccionario del español actual*. No es que los otros diccionarios nos ahorren la información gramatical; es que no sistematizan sus entradas de acuerdo con ella, lo cual a menudo implica que en ellos un mismo grupo de acepciones (señaladas por un número romano) contenga varias categorías gramaticales, marcadas después del número arábigo de la acepción. En el DEA nunca ocurre algo así: la única información que él nos cuela entre una acepción (o subacepción) y su definición se refiere a regiones o niveles de uso, no a categorías gramaticales. El detalle gramatical del DEA es pues grandísimo, y a él se debe tanto el añadido de los nuevos grupos de clasificación como la innovación en la

tipografía lexicográfica. Y a ese detalle gramatical hay que añadir la ejemplificación minuciosa de cada una de las acepciones, documentada en algún ejemplo de su uso real (es decir, comprobable).

La preponderancia del criterio gramatical es solidaria de las otras novedades que nos ofrece el DEA, pues no sólo se anima a componer sus definiciones de un modo peculiar y a su manera sabroso (a componerlas en ambos sentidos: a redactarlas por una parte; y por la otra a disponerlas tipográficamente en la página) sino que, con ello, se anima a componer de nuevo el mundo —aunque sólo sea, como dicen sus autores, “el mundo de la lengua”. Tocaré a los lectores comprender este nuevo arreglo, acostumbrarse a él y aceptarlo o rechazarlo. Pero, sea como sea, creo que los autores tienen toda la razón al advertirnos sobre la novedad de sus esquemas de definición, que pueden resultar “algo novedosos, pero que son de interpretación perfectamente inteligible”.

Para terminar, quisiera señalar una última valentía: el *Diccionario del español actual* es el primero de los que se han hecho en España que declara sin miramientos que, cuando dice “español general” se refiere al español general que se habla en esa región particular del español que se llama España y que, cuando dice actual, se refiere al español que se habla efectivamente hoy en España. Sólo es de lamentar que, por motivos comerciales, la publicidad nos escamotee tal precisión en México y nos haga creer que cuando dice “español” incluye también la lengua propia de los mexicanos. Termino citando:

el Diccionario del español actual ha prescindido de toda fuente lexicográfica, estableciendo su propio catálogo léxico a partir de la *realidad comprobada* del uso de la lengua. Ha creado, con este fin, una base documental constituida por textos reales de lengua española no anteriores a la segunda mitad del xx, en los cuales se registra el testimonio auténtico de las palabras usadas por los españoles a lo largo del último medio siglo, es decir, las usadas por todas las generaciones que están vivas en el momento de publicarse el diccionario.

ABECEDARIO Y ALFABETO

(O ERRE CON ERRE ... ¿CIGARRRRO?)

La edición del Diccionario de la Real Academia Española (el DRAE) publicada en 2001 declara escuetamente que dispone sus entradas

de acuerdo con el orden latino internacional. Por acuerdo del X Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española (Madrid, 1994), las voces que contienen las combinaciones **ch** y **ll** se sitúan en sus lugares correspondientes dentro de **c** y **l** respectivamente, con un encabezamiento (**CH**, **LL**) que recuerda su condición convencional de letras del alfabeto español.

La *Ortografía de la lengua española*, publicada en 1999 por la misma Academia, es algo más prolija y dice:

Como las demás lenguas románicas, el español se sirvió básicamente desde sus orígenes del alfabeto latino, que fue adaptado y completado a lo largo de los siglos. El abecedario español quedó fijado, en 1803, en veintinueve letras, cada una de las cuales puede adoptar la figura y tamaño de mayúscula o minúscula.

He aquí sus formas y nombres:

A a,	B b,	C c,	Ch ch,	D d,	E e,	F f,	G g,
<i>a</i>	<i>be, be alta</i> <i>o be larga</i>	<i>ce</i>	<i>che</i>	<i>de</i>	<i>e</i>	<i>efe</i>	<i>ge</i>

H h, <i>hache</i>	I i, <i>i</i>	J j, <i>jota</i>	K k, <i>ka</i>	L l, <i>ele</i>	Ll ll, <i>elle</i>	M m, <i>eme</i>	N n, <i>ene</i>
Ñ ñ, <i>eñe</i>	O o, <i>o</i>	P p, <i>pe</i>	Q q, <i>cu</i>	R r, <i>erre, ere</i>	S s, <i>ese</i>	T t, <i>te</i>	U u, <i>u</i>
V v, <i>uve, ve, ve baja o ve corta</i>	W w, <i>uve doble, ve doble o doble ve</i>	X x, <i>equis</i>	Y y, <i>i griega o ye</i>	Z z. <i>ceta, ceda, zeta o ceda</i>			

En realidad, *ch* y *ll* son dígrafos, signos ortográficos compuestos de dos letras. Desde la cuarta edición del *Diccionario* académico (1803) vienen, sin embargo, considerándose convencionalmente letras —cuarta y decimo-cuarta, respectivamente, del abecedario español—, por el hecho de que cada uno de ellos representa un solo fonema.

A petición de diversos organismos internacionales, la Asociación de Academias de la Lengua Española acordó en su X Congreso (Madrid, 1994) reordenar esos dígrafos en el lugar que el alfabeto latino universal les asigna. Así pues, en el *Diccionario*, las palabras que comienzan por *ch* se registrarán en la letra C entre las que empiezan por *ce* y *ci*; las que comienzan por *ll*, en la letra L entre las que empiezan por *li* y *lo*. En el resto de la ordenación alfabética, las palabras que contengan *ch* y *ll* en otras posiciones distintas a la inicial pasarán a ocupar el lugar que en la secuencia del alfabeto universal les corresponde.

Hay aquí varias cosas notables, pero una en especial salta a la vista: la omisión del dígrafo *rr*, que seguramente quedó relegado porque, siguiendo las convenciones ortográficas del español, no se emplea nunca como inicial y por lo tanto no tiene mayúscula. Lo curioso es que la *Ortografía* lo trata más adelante del mismo modo en que trata a los demás dígrafos; esto es, no como una letra propiamente dicha sino como un “signo ortográfico” que resulta de la combinación de dos letras, esta vez sí propiamente dichas, aunque aclara, como hemos visto, que la tradición ha

impuesto la convención de considerar a los dígrafos como *una* letra porque representan un fonema en particular. Así como la *ch* no es la suma de *c* + *h*, ni la *ll* representa *l* + *l*, así tampoco la *rr* es el resultado de sumar *r* + *r* sino la representación gráfica de un fonema distinto. Dice al respecto la *Ortografía* de la Academia:

2.9 Letra *r*; dígrafo *rr*

La letra *r* puede representar, según la posición en que aparezca, el fonema vibrante simple de *donaire* y el múltiple de *rosa*. El dígrafo *rr*, escrito siempre entre vocales, solo representa el fonema vibrante múltiple de *corro*.

Así pues, en el catálogo de las 29 letras del alfabeto español no consta una de las formas de representar el fonema vibrante múltiple, a pesar de que la ortografía establece claramente la regla que nos dice cuándo usar *r* y cuándo *rr*, de forma que podamos distinguir entre *pero* y *perro*, *coro* y *corro*, *caro* y *carro*. Y las cosas se complican todavía un poco cuando en el catálogo vemos que la letra *r* se llama indistintamente ere o erre, y en la ortografía se llama letra sólo a la *r*, y dígrafo a la *rr*. Esta confusión se extiende a los hablantes, que tienden cada vez más a emplear el nombre *erre* para nombrar a la *r*, y en cambio se refieren a la *rr* como “doble erre” o “doble ere”. Así lo atestigua, por ejemplo, la segunda edición del *Diccionario del español usual en México* (el DEUM, México, 2009) cuando, corrigiendo su edición anterior, ahora dice:

r s f Vigésimoprimera letra del alfabeto. En posición inicial de palabra y cuando es inicial de sílaba después de *l*, *n*, *s* o *b*, representa el fonema consonante ápticoalveolar, sonoro, vibrante múltiple, como en *ratón*, *alrededor*, *Enrique*, *Israel* y *subrayar*. En posición intermedia y entre vocales representa el fonema consonante ápticoalveolar, vibrante simple, como en *pero*, *caro*, *coro*, etc. Su nombre es *ere*.

ere s f Letra *r*. En posición intermedia representa al fonema consonante ápticoalveolar vibrante simple (como en *pero*, *caro*, *coral*, etc.). Cuando es

inicial representa al fonema consonante ápticoalveolar, sonoro, vibrante múltiple, como en *rosa* o *ratón*, y en ese caso puede tener mayúscula (*R*), como en *Raúl*, *Ricardo* o *Roma*.

rr s f Vigésimosegunda letra del alfabeto. Representa el fonema consonante ápticoalveolar, sonoro, vibrante múltiple. Sólo aparece entre vocales, como en *perro*, *carro*, *corro*, etc. Su nombre es *erre*, *doble ere* o *doble erre*.

erre s f Letra *rr*. Representa el fonema consonante ápticoalveolar sonoro vibrante múltiple (el que se oye en *perro*, *carro* o *corral*). Esta letra carece de mayúscula, pues el fonema que representa se escribe con *R* o *r* cuando es inicial de palabra, como en *rosa*, *ratón*, *Raúl*; doble erre, doble ere: “*Erre* con *erre* cigarro, *erre* con *erre* barril, rápido ruedan las ruedas del ferrocarril”.

En estas definiciones se destaca el hecho de que el dígrafo *rr* carece de mayúscula, lo que sin duda ha contribuido a su exclusión del orden alfabético, aunque no del catálogo de las letras (pues —dice el DEUM— es la “vigésimo segunda letra del alfabeto”). Pero ¿se justifica su exclusión del orden alfabético? A primera vista podría parecer que sí, si las palabras sólo tuvieran la disyuntiva entre *r* y *rr* iniciales, pero ambas letras ocurren también en el interior de las palabras y es ahí donde la forma de alfabetizarlas muestra de qué modo las considera un diccionario cualquiera. Si alfabetiza según la secuencia *arq- arr- ars- ... arz*, entonces estará claro que su alfabeto se recita con “... o pe cu erre ese te...” y que no considera la *rr* como una letra independiente sino como una secuencia *r-r*. Si en cambio alfabetiza *arq- ars ... arz- arr-*, entonces sabremos que su alfabeto enlista “... o pe cu ere erre ese te...” y que considera la *rr* como una letra entre las demás. Pero ningún diccionario parece ordenar las palabras según este último alfabeto. Ni siquiera el DEUM, que es el que llama la atención sobre el problema, deja de colocar el vocablo *aborrecer* entre *aborigen* y *abortar*, cuando —para ser consecuente con el hecho de llamar letra a la *rr* y darle un número de aparición en el

alfabeto, como hace con la *ch* y la *ll*— debió colocarlo entre *abrumador* y *absceso*; y lo mismo con *barra*, *barraca*, *barranca*, etc., que coloca después de *barómetro*, cuando debieron ir después de *barzón*; o con *corral*, *correa*, *corrección*, etc., insertados después de *corporal* y antes de *corsetería*, *corta*, etc., cuando debieron ir antes. Como es previsible, este problema se repite a lo largo de todo el diccionario. Y así resulta que el orden alfabético del DEUM coincide en esto con el que emplea la última edición del DRAE, y en este caso —pero no en el de los dígrafos *ch* y *ll*— alfabetiza según rasgos gráficos únicos (monógrafos), que son los que se mientan al recitar en el alfabeto latino internacional: a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z. Señalemos a la pasada que, como puede advertirse en esta lista, la Academia no atendió del todo la solicitud de ceñir su alfabeto a la convención internacional, pues se negó a eliminar la *eñe*, que no aparece en esta convención. Puede deducirse de esto que la Academia no cree que la *ñ* sea un dígrafo por el simple hecho de llevar una tilde. Pero ¿le hace falta de veras esta letra? La verdad es que la Academia podría ceñirse de veras al alfabeto latino internacional copiando alguna de las formas en que otras lenguas representan el fonema que en español escribimos con *eñe*; a saber, los dígrafos *gn* (como el francés y el italiano) o *nh* (como el portugués). Es quizá sólo un miramiento sentimental lo que la lleva a defender tan fervientemente la *eñe*. ¿Cómo podría la Real Academia Española deshacerse de una letra que representa la identidad nacional de su país y mandar que sus compatriotas escribieran ahora *Espagna*, o *Espanha*? Así como los mexicanos llevamos —en palabras de Alfonso Reyes— “la equis en la frente”, así los españoles llevan la *eñe*. Pero hay algo más: la *eñe* no es muy productiva como cabeza de palabra. El DEUM sólo incluye tres vocablos con *eñe* inicial, todas ellos a su modo raros: *ñapa*, *ñero* y *ñoño*. ¿Qué pasaría si desaparecieran estos tres vocablos? ¿Correría entonces la *ñ* la suerte de la *ch* y la *ll*; o, peor, el de la *rr*? Es decir ¿dejaría de tener un lugar en el orden alfabético? ¿Nos saltaríamos la *eñe* al recitar el alfabeto y diríamos: “...ele, eme, ene, o, pe, cu...”, como hacen los que de veras usan el alfabeto latino internacional?

Sea como fuere, la disposición alfabética del último DRAE es en realidad una vuelta a la que empleó la Academia en su primer diccionario, el *Diccionario de Autoridades*, con la sola excepción de que el nuevo agrega la *w*. Uno podría argumentar, desde luego, que esta letra lleva en el pecado la penitencia, pues su mero nombre pregon a todas luces que se trata de un dígrafo: *dobles uve* (o, como decimos en México empleando un anglicismo: *dobles u*). ¿O deja de ser dígrafo porque ocupa un solo tipo en la imprenta y una sola tecla en las máquinas de escribir, por ser un monógrafo, como la *ñ* y la *£*? ¿Dejaría la *qu* de ser un dígrafo si pudiéramos escribirla en letras de molde sin tener que alzar la pluma del papel, o si los teclados lo escribieran de un solo golpe, como proponía hace tiempo Gabriel Zaid en un artículo titulado “La tecla qu” (*Vuelta* 48, noviembre de 1980, p. 47)? No lo creo, como no creo que la *equis* sea un dígrafo por el solo hecho de que su trazo nos obliga a despegar la pluma del papel incluso cuando escribimos en letra cursiva, pero no me detendré a discutirlo. Por ahora me basta con hacer notar que el orden alfabético adoptado por la Academia es en efecto la ordenación convencional más extendida entre los diccionarios que emplean un alfabeto basado en el latino, y que es en efecto una convención bastante clara. Pero hay otras posibles, como la que empleó el mismo DRAE entre 1803 y 2001.

Entonces justificaba su elección diciendo que

Como la *ch* *che* y la *ll* *elle* son letras distintas de las demás de nuestro alfabeto, aunque dobles en su composición y figura, ha creído la Academia más sencillo y oportuno darles el lugar y orden que les corresponde con separación. Por esa causa todas las palabras que empiezan con las combinaciones que empiezan con *cha*, *che*, *chi*, *cho*, *chu*, se han entresacado de en medio de la letra *c*, donde se colocaron en las ediciones anteriores, y se han puesto ahora después de concluida ésta; y lo mismo se ha ejecutado respectivamente con las voces pertenecientes a iguales combinaciones de la *ll* *elle*.

A partir de entonces, la *ch* fue la “cuarta letra del abecedario español” y la *ll* la “décimocuarta”, cosa que la Academia sigue respetando, pues, aun cambiando el orden alfabético, declara que aún es válido el catálogo de las letras establecido en 1803; es decir, que las letras siguen siendo las 29 que muestra el cuadro que reproducimos anteriormente. Esto tiene una explicación. Bajo la entrada *abecedario*, la segunda edición del *Diccionario panhispánico de dudas* (publicado por la Academia en 2006) aclara que el nuevo orden alfabético no significa que los dígrafos *ch* y *ll* hayan dejado de ser letras del alfabeto español: “Esta reforma —dice— afecta únicamente al proceso de ordenación alfabética de las palabras, no a la composición del abecedario, del que los dígrafos *ch* y *ll* siguen formando parte”. Ocurre pues que la *ch* y la *ll* ya no abren capítulo aparte en el diccionario, como no lo ha abierto nunca la *rr*, pero siguen formando parte del abecedario.

Sin embargo, el mismo *Diccionario panhispánico* comenta, unas líneas más adelante: “Mientras que los dígrafos *ch* y *ll* son las únicas grafías que representan, respectivamente, los sonidos /ch/ y /ll/, el sonido que representa el dígrafo *rr* es el mismo que el representado por la *r* en posición inicial de palabra o precedida de las consonantes *n*, *l* o *s*. Este solapamiento explica que la *rr* no se haya considerado nunca una de las letras del alfabeto”. En realidad el argumento no se sostiene, pues lo mismo podríamos decir que “mientras que los dígrafos *ch* y *ll* son las únicas grafías que representan, respectivamente, los sonidos /ch/ y /ll/, el sonido que representa la grafía *c* ante *e* o *i* es el mismo que el representado por la *z* (en España) o la *s* (en Latinoamérica) ante cualquier letra distinta de *e* o *i*”, y ya se ve que este empalme no ha excluido nunca a la *c* del alfabeto, aunque no haya faltado nunca quien lo lamente. Y tampoco la ha llevado a ceder a la *z* su lugar en el orden alfabético. No es pues la biunivocidad de la grafía y el fonema lo que importa, como parece implicar el *Diccionario panhispánico de dudas*, pero su argumento parece hecho a la medida para sacar a la palestra esos otros dígrafos que nunca se han considerado letras aparte: *qu* y *gu* ante *e* o *i* (como en *que*, *quien*, *guerra* y *guiso*). Si el problema con ellos es distinto al de la *rr*, y no ha sido

motivo de polémica, es sólo porque la ge y la cu se mientan siempre al recitar el alfabeto y ambas abren capítulo aparte en el diccionario. No cabe duda pues de que son letras.

El principal problema de la *rr* proviene pues de la regla ortográfica que obliga a representar el fonema múltiple, cuando es inicial, con la misma grafía que representa al fonema simple. Se trata de una regla que privilegia la economía en la escritura valiéndose de una propiedad del fonema simple; a saber, que el fonema simple nunca aparece como inicial de palabra. Decimos *rosa* (con erre, /ʀ/) porque no podemos decir *r-osa* (con ere, /r/). Y así pagan justos por pecadores, pues en realidad es el sonido simple de la ere el que nunca aparece como inicial, aunque la consecuencia de la regla ortográfica sea que es la letra *rr* la que no aparece como inicial y por lo tanto quede excluida del alfabeto (o, como dice el *Diccionario panhispánico de dudas*, que no se haya “considerado nunca una de las letras del alfabeto”). Para evitar confusiones, llamemos *alfabeto* a la lista que contiene sólo las letras pertinentes para ordenar las palabras en el diccionario, y llamemos *abecedario* en cambio a la que enlista todas las letras del español, incluidas aquellas que no se usan para alfabetizar. Así se entenderá que lo que el *Diccionario panhispánico de dudas* quiere decir es que la *rr*, siendo una de las letras del *abecedario*, no es en cambio una de las letras del *alfabeto*, como tampoco lo son ya, para la Academia, la che y la elle.

Pero la regla que obliga a representar con *r* el fonema múltiple cuando es inicial de palabra es convencional, como toda regla ortográfica, y no siempre ha tenido vigencia (o, aun teniéndola, no siempre ha sido respetada). Así lo muestran Gregorio Salvador y Juan R. Lodares en su *Historia de las letras* (Espasa, Madrid, 1996), donde explican que

la historia ortográfica de las erres españolas ocupa un interesante capítulo donde se encuentran opiniones para todos los gustos, pues el hecho de que una sola letra, la *r*, sirva para representar la vibrante simple y a la vez

la múltiple [...] ha sido motivo de controversia. En la ortografía anterior al siglo xv resulta bastante corriente encontrar *rr* allí donde suene: *rrencor*, *honrra*, *sonrrisar* ‘sonreír’ podían alternar con *rencor*, *honra* y *sonrisar*; esta costumbre se prolongó prácticamente hasta la intervención académica de principios del siglo xviii.

Si no hubiésemos adoptado esa regla (como no la adoptaron Gonzalo Correas ni Mateo Alemán en su momento, ni la adoptan actualmente algunos alfabetos de las lenguas indígenas de México); si no hubiéramos aceptado esa regla, digo, y escribiéramos *rrosa* en vez de *rosa*, entonces la erre sería inicial y encabezaría un apartado en el diccionario, con lo que saltaría de nuevo a la lista de las letras que se mientan en el orden alfabético. Entonces recitaríamos un abecedario de 30 letras —o, mejor dicho, un “abecechario”—, como aprendimos a hacer algunos de nosotros en la escuela primaria: a b c *ch* d e f g h i j k l *ll* m n ñ o p q r *rr* s t u v w x y z. Y al recitar el abecechario estaríamos mostrando no sólo todas las letras del español sino, además, el orden en que se alfabetizan las palabras. Nuestro abecechario sería también nuestro alfabeto. El alfabeto que ha adoptado la Academia omite 3 de las 30 letras del abecechario (*ch*, *ll* y *rr*), lo que da como resultado que su abecedario y su alfabeto no coincidan, pues tenemos entonces dos listas diferentes: una de 27 letras, que contiene sólo las letras pertinentes para ordenar alfabéticamente las palabras en el diccionario, y otra de 29, que contiene el catálogo de las letras empleadas para escribir el español (aunque omite la *rr*).

En cualquier caso, si la *rr* no es una letra, como dice el *Diccionario panhispánico de dudas*, entonces ¿qué demonios puede ser? ¿Es que, así como una letra puede ser letra del abecedario sin ser además letra del alfabeto, así también un “signo ortográfico” puede usarse para escribir el español sin ser una letra del español? Así parece. Y parece que así seguirá siendo mientras los diccionarios tomen decisiones a medias y poco consecuentes con la convención que dicen acatar. Mientras el DRAE se alce el cuello al decir que ha decidido aceptar benévola la petición de adoptar el alfabeto latino internacional pero conserve a capa y

espada la eñe; mientras el DEUM quiera hacer coincidir su abecedario y su alfabeto pero no tome en cuenta la *rr* al momento de alfabetizar sus entradas.

Las convenciones son al cabo eso, convenciones, y se pueden aceptar o rechazar, pero no aplicar solamente a medias. Por lo pronto, ambos diccionarios podrían explicitar la divergencia entre sus abecedarios y sus alfabetos y enlistarlos por separado en algún lugar. Así sabríamos que al menos han reparado en el problema.

NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

I.

HABLAR, RIMAR, ESCRIBIR. Escrito en Cuernavaca en septiembre de 2002. Leído en El Colegio de México el 12/09/2002 como presentación de *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, de Emilia Ferreiro (comp.), Gedisa, colección LeA N° 21, Barcelona, 2002. Publicado en *Al pie de la letra* (Suplemento de libros de la *Revista de la Universidad de México*) 4, México, noviembre de 2002.

PAZ, BORGES Y LA TRADUCCIÓN. Escrito en México y Chiconcuac en octubre de 2014 para leerlo en el homenaje a Paz que organizó el *Periódico de Poesía* en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el 05/11/2014 (cancelado por el paro universitario en protesta por los asesinatos y desapariciones de los estudiantes de Ayotzinapa en Iguala, Guerrero).

TRADUCCIÓN Y CULTURA: EL ORO DE LOS TIGRES. Escrito en México en noviembre de 2011. Leído como presentación de *El oro de los tigres III* en la Capilla Alfonsina, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, el 05/12/2011. Publicado en *Deslinde*, Revista de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, Nueva época, No. 71, enero-diciembre de 2016.

EL TRADUCTOR ¿ES CREADOR? Notas escritas en México en noviembre de 2006.

TRADUCIR VERSOS. Escrito en Cuernavaca en octubre de 2002. Leído en el XII Encuentro internacional de traductores literarios, en el Colegio de San Ildefonso, el 24/10/2002. Publicado en el *Boletín editorial* de El Colegio de México 102, marzo-abril de 2003. Publicado de nuevo en *Acta poética* 25, 1, México, primavera de 2004.

VERSIONES DE UN POEMA DEL ANTIGUO EGIPTO (O DE CÓMO Y POR QUÉ LOS POETAS TRADUCEN DE LENGUAS QUE NO CONOCEN). Escrito en México en septiembre de 2010. Leído en el XIX Encuentro Internacional de Traductores Literarios el 06/10/2010. Retocado el 12/10/2010. Publicado en el *Periódico de poesía* (revista electrónica de la UNAM) 37, Nueva Época, México, abril de 2011.

VERSIÓN OCCIDENTAL DE MOON CHUNG-HEE. Escrito en la Hacienda San Andrés, Edo. de México, en noviembre de 2006. Leído en El Colegio de México el 23/11/2006 como parte del Encuentro Literario México-Corea.

MÁS SOBRE UN POEMA DE SAFO. Este texto resume las consideraciones que fuimos haciendo Alejandra Piña y yo al traducir al alimón el poema de Safo. Lo redacté yo, pero ambos lo dimos por terminado en México el 13/08/2008. Fue publicado en *Letras Libres* 118, México, octubre de 2008. La versión que aparece aquí es ligeramente distinta, pues atendimos a dos comentarios que nos hizo Pedro Torres después de leer la nota impresa.

SELMA ANCIRA: DETRÁS DE LAS PALABRAS. Nota escrita en México en octubre de 2008. Leída en el Homenaje a Selma Ancira celebrado en Querétaro el 16/10/2008.

SERGIO PITOL: UNA APARICIÓN. Escrito en México en noviembre de 2013. Leído en la presentación de los últimos tres libros publicados en la colección de la Universidad Veracruzana que recoge sus traducciones. Feria Internacional del Libro de Guadalajara, 01/12/2013. Publicado en *La Jornada Semanal* 1134, 27 de noviembre de 2016.

YO, TRADUCTOR. Escrito en México en abril de 2012, a petición de Jorge Fondebrider, para un libro que, hasta donde sé, nunca apareció.

II.

¿DE QUIÉN ES EL ESPAÑOL? Escrito en México en septiembre de 2011 para responder a la encuesta de la revista *Ñ* (suplemento de *El Clarín*) de Buenos Aires. Publicado en esta misma revista como “¿Quién elige a quien enuncia las normas?” el 03/09/ 2011.

SOBRE ALGUNAS POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS. Escrito en México en octubre de 2006. Leído en el xvi Encuentro de Traductores Literarios, “Censura, subversión y discursos de poder”, UNAM, México, 27/10/2006. Publicado como “En defensa del acento” en el *Boletín editorial* de El Colegio de México 124, México, noviembre-diciembre de 2006.

NOTAS SOBRE LA LENGUA Y EL DICCIONARIO. Este texto es un “animal desemejado”, como diría el *Baladro del sabio Merlín*; o sea, una bestia compleja. Está armado con fragmentos de tres ensayos de divulgación lexicográfica escritos en tres momentos diferentes y para tres públicos distintos. Dos de ellos sirvieron como presentación de alguna de las versiones del Diccionario del Español de México, de modo que los datos que presentaban han perdido actualidad. Con todo, creo que algunas de las consideraciones generales que contenían siguen teniendo vigencia. Son las que coso aquí (entre ellas y a las de un tercer apunte) aun a sabiendas de que corro el peligro de formar un monstruo como el de Frankenstein. Los textos son: 1) “El juego de la lexicografía”, escrito en México en febrero de 1984, leído en el Instituto Superior de Intérpretes y Traductores el 02/03/1984 y publicado en el número 8 de la *Gaceta* del propio Instituto en abril-junio del mismo año; 2) “El mundo de las palabras y las palabras del mundo (o de cómo ponerle punto final a un diccionario)”, escrito en México en marzo de 1997, leído en Tuxtla

Gutiérrez el 18/07/1997 como parte del Primer Foro-taller “Estudios y avances sobre la escritura y producción de materiales en lenguas mayas y zoque en Chiapas” y publicado en las *Memorias* del mismo Foro al año siguiente; 3) “Una lengua, muchas”, escrito en Cuernavaca en febrero de 2007 para un libro de educación escolar que nunca apareció.

LOS ESCRITORES Y EL DICCIONARIO. Escrito en Cuernavaca en octubre de 2007. Leído en el Encuentro Nacional de Literatura en Lenguas Indígenas, Palacio de la Autonomía Universitaria de la UNAM, México, 18 de octubre de 2007.

EL DICCIONARIO, ESE JUGUETE. Escrito en México en abril de 2013. Leído en la Universidad Pedagógica Nacional el 24/04/2013 como presentación de *Descubre el diccionario*, de Elizabeth Heyns, El Colegio de México, México, 2012. Publicado en el *Boletín editorial* de El Colegio de México 162, México, octubre de 2013.

CIENCIA, LENGUAJE, CULTURA (A TRAVÉS DEL DICCIONARIO Y LA ENCICLOPEDIA): Escrito en Cuernavaca en marzo de 2004. Leído en Universum (UNAM) el 27/05/2004.

DICCIONARIO Y CULTURA (POR EJEMPLO EN EL *DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO*). Escrito en México en septiembre de 2015 para la revista *Estudios de lexicografía*, que al parecer desapareció.

UNA SEÑORA CADA VEZ MÁS RECOLETA. Reseña crítica sobre la tercera edición del *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, Gredos, 2007. Publicada en *Hoja por hoja* 130, México, 01/03/2008.

OTRA MANERA DE COMPONER EL MUNDO. Escrito en Cuernavaca en mayo de 2000. Leído el 16/05/2000 como presentación del *Diccionario del español actual* en el Centro Nacional de las Artes. Publicado en el *Boletín Editorial* de El Colegio de México 86, México, julio-agosto de 2000.

ABECEDARIO Y ALFABETO O ERRE CON ERRE ¿CIGARRRRRO? Escrito en México en marzo de 2009. Publicado en *de la lengua por sólo la extrañeza*, libro de homenaje a Luis Fernando Lara editado en dos volúmenes por María Eugenia Vázquez Laslop, Klaus Zimmermann y Francisco Segovia, El Colegio de México, México, 2011.

Detrás de las palabras

(Reflexiones en torno a la tramoya de la lengua)

se terminó de imprimir en abril de 2017,
en los talleres de Reproducciones y Materiales, S.A. de C.V.,
Monte Alegre 44 bis, col. Portales Oriente, 03570, Ciudad de México.

Portada: Pablo Reyna

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

Cuando alguien busca alguna cosa, se dice que la persigue, o que va en pos de ella; también, que va tras ella, o que anda detrás de ella. Es en este doble sentido de buscar y desear como puede decirse que un poeta, un traductor y un lexicógrafo andan detrás de las palabras. No sólo eso. Aparte de andar tras ellas, miran detrás de ellas, como quien se asoma a ver lo que hay más allá del telón de fondo: poleas y palancas, cuerdas, engranajes y trampas: la tramoya.

Los ensayos de este libro van detrás de las palabras en estos dos sentidos: las siguen, las persiguen y escudriñan su tramoya. Pero no lo hacen desde fuera. Reflexionan sobre algunos aspectos de la lengua desde el punto de vista de alguien que se dedica a ella por oficio; esto es, desde la perspectiva del traductor y la del lexicógrafo, aunque también la del poeta. No tienen la intención de exponer una teoría sino la de expresar algunas de las ideas que se le ocurren a un oficial mientras practica su oficio. Son pues testimonio de una experiencia y se atienen a aquello que decía T. S. Eliot que debía ser la crítica de poesía: un esclarecimiento de ciertas técnicas del oficio.

