

La traducción, perspectivas actuales.

Tópicos del Seminario, 25.

Enero-junio 2011, pp. 53-75.

Algunas reflexiones en torno a la traducción como representación

Christine Calfoglou

Universidad Abierta de Grecia

Traducción de Ismael Jiménez Gómez

Introducción

El propósito de este artículo es argumentar a favor de la función representacional de la traducción, lo cual conduce necesariamente a considerar la motivación icónica en los procesos de traducción. Empezaré por discutir, en la primera parte, los atributos de la traducción como representación en el sistema peirciano de signos y de construcción del significado. Continúo, en la segunda sección, explorando la noción de similaridad y su relación con la iconicidad, ubicando la traducción en el universo de la iconicidad. La tercera sección presenta la noción de iconicidad diagramática remitiéndola específicamente al marco teórico de la gramática cognitiva; en tanto, en el cuarto y último capítulo ilustro la teoría mediante ejemplos de ordenación de palabras, especialmente en griego y en inglés. Aunque los ejemplos fueron extraídos de la poesía, un tema en que hago énfasis es que no existe una división exacta entre los géneros literarios y aquellos que no lo son.

1. La construcción del significado en el marco teórico peirciano

La idea de similaridad entre el texto por traducir y el texto traducido, que es tema de preocupación entre los traductores en general, puede nutrirse mucho de la idea de representación en la semiótica de Peirce que impone una tríada en el proceso de construcción del significado. De manera que “un pensamiento puede ser un sentimiento en un cuerpo orgánico o cerebro, pero un sentimiento en y por sí mismo carece de significado”, porque “el universo [no puede] describirse satisfactoriamente en términos de fuerza mecánica... —el proceso de acción y reacción cuando un objeto choca contra otro”. Yendo todavía más lejos, “un sentimiento es sólo un signo que aguarda una interpretación en su relación con un pensamiento o un sentimiento subsecuente antes de poseer un significado” (Hoopes, 1991: 10). Esto quiere decir que la *estidad* de un objeto requiere no sólo de una instanciación de signo específico en el proceso de significación sino también de un interpretante que predica una relación específica entre un signo y su objeto. En otras palabras, como lo postula el mismo filósofo: “además del objeto relacionado, el fundamento y el correlato” se necesita “una representación mediadora que represente al objeto relacionado, como una representación del mismo correlato que ella representa” (1991: 28 [1867]). Peirce proporciona un ejemplo que parece ser particularmente relevante para la traducción: “Supongamos que al consultar la palabra *homme* en un diccionario de francés, encontramos a su lado la palabra *man*, la cual así colocada representa *homme* como representante de la misma criatura de dos pies, que *man* representa por sí sólo” (*loc. cit.*). En este caso, el ítem por traducir funciona como instrumento de construcción del significado; esto es un componente necesario del acto de significación. Así, la traducción puede ser vista como representación (*cfr.* Calfoglou, 2010b) y, en ese sentido, como fundamental para la

exploración del significado y de las relaciones de significado en el texto fuente (*cfr.* Boase-Beir, 2010).¹

La noción de la traducción como representación recibe una marcada influencia de Pierce en cuanto a la triparticipación en primeridad, segundidad y terceridad que este autor propone. Revisemos más de cerca dichos conceptos. La primeridad es “el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a otra cosa”. La segundidad es “el modo de ser de aquello que es tal como es con respecto a lo segundo, pero sin tomar en cuenta a ningún tercero”. La terceridad es “el modo de ser de aquello que es tal como es, al traer un segundo y un tercero y poner en relación uno con otro” (Stjernfelt, 2007: 13). Tal y como Stjernfelt una vez más lo plantea, en el proceso de la significación, que requiere forzosamente la presencia del tercer polo, que es el polo de la “representación”, de la “realidad” que permite la “posibilidad” inherente en la primeridad para aclarar su significado. De manera curiosa, no obstante, esta representación mientras sea concreta, también es general. Si, de acuerdo con la naturaleza empírica de los ejemplos de Pierce, consideramos el proporcionado por Stjernfelt, según el cual la terceridad puede ejemplificarse por sí misma en la “receta” que media entre “sueño” (primeridad) y “cumplimiento” (segundidad), la terceridad puede ser entendida como específica. Sin embargo, “la receta puede ser más o menos precisa, pero no hay receta alguna que determine cada una de las propiedades del pastel... [de manera que] cualquiera es necesariamente general” (*loc. cit.*). Ahora veamos cómo esto puede ser relevante para los procesos de traducción.

Sugeriría que el componente referencial o representacional de esta tripartición se asemeja estrechamente a la función que realiza la traducción, que podría ser tratada como mediadora

¹ El enfoque de Boase-Beier es un poco distinto en la medida en que sugiere que debemos leer más atentamente aquellos puntos en los que el texto meta *difiere* del texto fuente.

entre “sueño” (la posibilidad del significado), y “cumplimiento” (la ejemplificación específica del significado); por lo tanto, asume la función de determinante del significado. Esto recalcaría el papel formativo del texto traducido al llegar al sentido y a las relaciones de sentido del texto por traducir (*cfr.* Boase-Beier, 2010 e Ivanovici, 2004, entre otros).² Y siguiendo con lo que se ha discutido respecto a la generalidad de la terceridad, la traducción, en su papel de representación, estaría marcada por una pluralidad que corresponde cabalmente a aquello que es inherente a los procesos de traducción; en otros términos, a la amplitud y naturaleza multifacética de la traducción.

Aunada a esta apertura se halla la noción de continuidad, relacionada con la generalidad de la terceridad. En palabras de Stjernfelt (2007: 16) y retomando el ejemplo que se proporcionó anteriormente, “la receta, de hecho, se refiere al *continuum* de las [digámoslo] tartas de manzana... realizadas”. Sería tentador sugerir que este *continuum* corresponde a una representación que posea la potencialidad de actualizaciones múltiples en la traducción. Visto desde una perspectiva algo distinta pero convergente, al asumir que el papel de un interpretante, “el pensamiento que interpreta (el signo)” (Hoopes, 1991: 12) permite formar una representación, la traducción puede asumir como rasgos propios la reducción *ad infinitum*. Precisamente porque un signo se define como “cualquier cosa que determina otra cosa (su interpretante) para referirse a un objeto al cual él mismo se refiere, de igual forma el interpretante se convierte a su vez en signo, y consecuentemente *ad infinitum*” (Baldwin, 1901-1905, vol. 2: 527) la traducción, como un interpretante, al posibilitar la interpretación del signo a su vez puede convertirse en otro signo por sí mismo, siempre en busca de un interpretante de manera recursiva. Esto conduciría a que el significado del texto fuente, como se da en la traducción, estará sujeto a constantes

² En el capítulo “Poética de la recepción (por la traducción)”, de su libro, Ivanovici explora tal interacción entre el texto fuente y el texto traducido.

reinterpretaciones. Más abajo se sugiere que, dentro de esta continuidad, los ítems por traducir se pueden tratar en grados de iconicidad crecientes o decrecientes.

2. Similitud e iconicidad

Como se ha discutido al inicio de la sección anterior, al postular la función de la traducción como representación, un rasgo importante del proceso, expresamente la similitud, resulta trascendente.³ Esta similitud es destacada en la taxonomía de Peirce con respecto a la relación entre el signo y su objeto, especialmente por su noción de “icono”. Peirce sostiene que “el significado del signo no es necesariamente arbitrario pero puede ser tan lógico como el pensamiento que lo interpreta” (Hoopes, 1991: 12). De modo que, “muchos interpretantes expresan relaciones reales entre signos y sus objetos” (*loc. cit.*), tal y como una veleta acertadamente indica la dirección del viento “debido a que tiene una auténtica relación con el viento” (*loc. cit.*), por ejemplo. A continuación abordaré los “iconos”, que involucran una similitud verdadera entre un signo y su objeto (Jakobson, 1965/1990: 409-410), los cuales “poseerían el carácter que (los) vuelve significantes aun cuando (su) objeto no tenga existencia” (Baldwin, 1901-1905, vol. 2: 527).⁴ Un claro ejemplo sería “una línea hecha a lápiz representando una línea geométrica” (*loc. cit.*).

Esta referencia al icono es particularmente relevante en mi discusión por el hecho de que los iconos involucran similitud prescindiendo de la contigüidad de otros signos pericianos (índices). (Los símbolos serían arbitrarios y, como tales, elusivos en el

³ Como se ha sugerido indirectamente en Stjernfelt (2007: 50), esto hace Peirce al argumentar a favor de “el funcionamiento de un fenómeno como signo de un objeto similar”, idea que subyace en mi discusión acerca de la representación.

⁴ A diferencia de un “índice” o de un “símbolo” en otra tríada peirciana.

sentido de que “perderían el carácter que los convierte en signos si no hubiera interpretantes” (*loc. cit.*). Además —y en concordancia con lo que menciono arriba con respecto al papel explicativo del interpretante en la conformación del signo— “el icono no sólo es la única clase de signo que involucra una presentación directa de las cualidades pertinentes a su objeto; es también [...] el único signo del que con sólo ser observado se puede aprender más de lo que subyace en las indicaciones para su construcción” (Stjernfelt, 2007: 90). En otras palabras, el icono es una fuente rica de información en la construcción del conocimiento, tal y como la traducción también lo puede ser en relación con el texto fuente, en este caso, su objeto. Además, un icono es lo suficientemente concreto como para dar cuenta de las cualidades de un objeto específico y suficientemente diagramático como para dar cuenta de la continuidad a la cual se refiere como una característica de la terceridad. En términos de traducción, esto significaría que podemos tener múltiples posibilidades de información como resultado de la traducción, quizás formando una especie de *continuum*, con diversos grados de similaridad (*cf.* Calfoglou, 2010a y 2010b, por aparecer).

La relevancia de lo icónico en el estudio del lenguaje (y la literatura) se encuentra en el corazón de numerosos estudios, que datan en particular desde la poética de Jakobson y que fueron reagrupados en la serie “Iconicidad en el lenguaje y la literatura”, cuyo primer volumen apareció en 1999. Tiene como fundamento la firme concepción del lenguaje como no arbitrario y, por lo tanto, esta investigación se apoya sobre la significancia de lo no estrictamente verbal —en el componente mental de la significación, el interpretante— para subrayar los lazos entre pensamiento y el mundo natural. La siguiente cita tomada de la introducción de *Insistent Images* de Ljungberg and Tabakowska (2007), un libro de esta serie, realza los vínculos inextricables entre el significado y la forma, el objeto y su representación en la construcción de signos:

[Estamos] obsesionados con las correspondencias. Las similitudes entre esto y lo otro, entre las cosas que parecen sin relación, nos hace aplaudir con satisfacción cuando las descubrimos. Esta es una suerte de anhelo nacional por la forma —o quizá simplemente la expresión de nuestra profunda creencia en las formas que yacen ocultas en la realidad; este significado se deja ver sólo en destellos momentáneos (Rushdie, 1982: 300).

“El significado se deja ver sólo en destellos momentáneos”, como lo permiten los procesos del signo, y especialmente por la claridad proporcionada por las relaciones icónicas entre los signos y sus objetos. Es en tales instancias de iconicidad que podemos seguirle la pista a “imágenes insistentes” de significado. Esto es también, en un sentido, lo que hacemos a través de metáforas, cuando buscamos identificar el significado mediante la identificación con algo más (*cf.* Lakoff y Johnson, 1981).⁵ En palabras de Ljunberg y Tabakowska (2007: 1):

Esta tendencia a percibir la iconicidad, o las relaciones de similaridad entre una representación y el objeto representado, parece ser característica de nuestra propia constitución biológica. La creciente evidencia ha mostrado que “el anhelo por la forma” que permitiera al significado revelarse, lo cual informa la concepción de la realidad del protagonista de Rushdie Saleem Sinai, domina la literatura tan bien como cualquier otra forma de representación. También impregna el habla cotidiana, razón por la cual la investigación respecto de la iconicidad es particularmente adecuada para fecundas colaboraciones entre las disciplinas lingüísticas y los estudios literarios.

Este último punto es particularmente pertinente, puesto que la presente discusión se basa en la idea de que mientras la iconicidad puede ser lo más importante en la expresión literaria (por ejemplo, Prado-Alonso, 2008) también puede funcionar en otros géneros, variando así a lo largo de un *continuum*

⁵ No abordaré el asunto de la metáfora en este artículo, cuya complicación haría necesario un estudio más sistemático.

(Calfoglou, 2010b; Tabakowska, 1999; 2006). Y, una vez más, en relación con las raíces biológicas de lo icónico, Haiman (2008: 45) sostiene que “la iconicidad [puede ser] generada una y otra vez no sólo por motivos puramente cognoscitivos, sino porque los hablantes sienten un placer meramente estético al hacer que la forma se adecue al sentido” (Haiman, 1980).⁶

Como ya se ha mencionado, el tema de la iconicidad parte del rechazo de la arbitrariedad del signo lingüístico sostenida por Saussure. Este rechazo es más evidente en la obra de Roman Jakobson, particularmente influido por la concepción de los artistas de vanguardia según la cual hay “una tensión dialéctica [...] entre las partes conjugadas, particularmente entre los dos aspectos de cualquier signo artístico, su *signans* y su *signatum*” (Waugh y Merville-Burston, 1990: 4). La manera en que durante la primera mitad del siglo XX el arte asoció la forma con el contenido apoya las especulaciones acerca de la motivación que subyace a la forma, es decir, a los vínculos causales entre la representación verbal y la experiencia.

Así, se demuestra que “las formas de las categorías gramaticales están estrechamente unidas a sus significados” (*ibid.*: 10), como en el caso del “sincretismo” del acusativo y el genitivo para los sustantivos animados en ruso, que son atribuible a la semántica (*ibid.*: 10). Esta descripción del *signatum* en términos de interpretabilidad tiene ecos de la noción peirceanos en cuanto al papel del interpretante y de la operación del signo, como se explicó anteriormente. Por lo tanto, la traducción una vez más entra en escena como un determinante del significado.

Por otra parte, como el mismo Jakobson afirma (1965/1990: 410), la relación entre la cosa y su nombre se remonta al famoso diálogo de Platón, *Cratilo*, en el que se dice que “el que sabe nombres sabe cosas”. Es aquí donde por primera vez parece que notamos que la forma puede ser asociada al contenido *physei*

⁶ DeCuypere (2008) y Haspelmath (2008) señalan ciertas reservas respecto de esta concepción acerca de la iconicidad.

(por naturaleza) más que *thesei* (por convención).⁷ No obstante, mientras puede ser más simple hablar de iconicidad en términos de correspondencia entre forma fonética y contenido semántico, como lo sugiere Nöth (2008: 78), la idea de similaridad puede ser que involucre de manera más exacta la correspondencia de “dos representaciones mentales”. Como él lo percibe, en el nivel de palabra, “una imagen mental creada por la experiencia típica de un evento acústico se compara con la imagen mental creada por el estándar de pronunciación de la palabra que representa este evento” (*ibid.*: 78-79). Esto es un corolario del hecho de que

el objeto del signo de Peirce, en relación con el icono se define no por la “cosa” evocada por Cratilo, ni por el referente ni por la extensión de un término, en el sentido de la clase de entidades designada por el término [...] En cambio, es “esa cosa la que causa a un signo como tal” [...] la que determina que el signo sea una representación (*ibid.*: 77).

Así, regresamos a la significancia de la representación y, cuando ésta se traslada al área de la traducción, el punto puede volverse operacional en la medida en que la correspondencia de la imagen mental necesita ser reproducida para vindicar la naturaleza representacional de la traducción.

En el siguiente apartado centro el propósito de mi discusión en los diagramas como iconos y en la iconicidad diagramática.

3. Iconicidad diagramática: el paradigma cognitivo

El enfoque de esta discusión es la iconicidad diagramática. En la segunda de dos subclases de iconos en la clasificación de Peirce, los diagramas representan icónicamente las relaciones

⁷ Jakobson (1965/1990: 407-408) se refiere a Wilhem von Humboldt como uno de los precursores de esta idea. También se refiere al valor “evocativo” de las vocales subrayado por el fonetista francés Maurice Grammont: “Los valores de un sonido desde el punto de vista expresivo resultan singularmente de su naturaleza y no tenemos derecho a atribuirle al sonido valores que no correspondan con su naturaleza...” (*ibid.*: 426).

entre sus partes. La iconicidad diagramática se refiere así a la fórmula algebraica, ya que “el lenguaje no es más que un tipo de álgebra” (Peirce, 1932, *apud* Jakobson, 1965/1990: 413). La complejidad conceptual de las relaciones en un diagrama corresponde a la complejidad formal del diagrama. Como fácilmente se infiere, esto tiene implicaciones muy interesantes en el orden sintáctico. La relevancia de estas implicaciones es expresada atinadamente por Benjamín Lee Whorf (1956, *apud* Jakobson, 1965/1990: 416), para quien “el aspecto modelizante [la sintaxis, por ejemplo] siempre supera y controla la lexicalización o el aspecto de dar nombre”. Así, como lo concluye Jakobson (*loc. cit.*), los distintos constituyentes diagramáticos en el sistema de símbolos verbales se imponen al vocabulario de manera universal.⁸

La función de la iconicidad diagramática y el orden icónico de las palabras, como representantes de un orden “natural” en particular, es parecido al concepto de Enkvist (1981) de “iconicismo experiencial”, que envuelve la codificación progresiva de la percepción en el lenguaje de acuerdo al orden de percepción mismo (ver también la discusión en Calfoglou, 2004 y 2010a, por aparecer). El vínculo entre la iconicidad diagramática y el “iconicismo experiencial” de Enkvist (1981) reside en el papel seminal de los iconos, los cuales implican una similaridad entre el signo y su objeto, forma y significado en la semiótica de Peirce. Si, siguiendo a Peirce “pensar *es* conducta” (Hoopes, 1991: 9) y los procesos del pensamiento están experiencialmente determinados, esto quiere decir que “el pensamiento (no está separado) del mundo natural” (*ibid.*: 13), que sería normal esperar que las relaciones entre los objetos de nuestra experiencia

⁸ La iconicidad diagramática podría, por supuesto, también corresponder a la organización de un texto, su arreglo secuencial (o no secuencial) en la página o sus características tipográficas, como en el caso de la poesía (*cfr.* Kyritsi, 2002). La presente discusión trata del arreglo lineal de los componentes de la oración como indicador de la prominencia perceptual.

también reflejaran el orden perceptual. Enkvist provee interesantes ejemplos que indican cómo las relaciones entre las partes constitutivas de la oración, como en el caso de un adverbio de lugar, seguido de una inversión verbo-sujeto, es decir un verbo seguido de un sujeto, imitarían el orden en el cual esas partes aparecen y son, por lo tanto, percibidas experiencialmente de manera semejante a una cadena de eventos en una secuencia “natural”, como en la cadena de palabras atribuidas a César: *veni, vidi, vici* (vine, ví, vencí) (*cf.* Jakobson, 1965/1990: 412).

Sin embargo, la iconicidad (diagramática) obtiene un mayor respaldo del paradigma de la gramática cognitiva, tal como ha sido demostrado plausiblemente por Tabakowska (2003; 2006, y también por Boase-Beier, 2006). Esto es así debido a que la gramática cognitiva se centra primero en la conceptualización de la experiencia, la forma en que la mente humana captura o crea imágenes alternas de los “objetos” en el mundo alrededor nuestro o, en otras palabras, en la forma en que nuestra percepción y conceptualización del mundo deja su impronta en el lenguaje. Esto resalta la motivación de los signos del lenguaje y tiene un resabio a iconicidad dominante, puesto que la interferencia en la secuencia de las partes de la oración a menudo da como resultado constructos alternativos de la escena. El concepto de representación, que es accesorio en los procesos de construcción-de-significado en la discusión anterior, asume de esta manera un papel protagónico en la imagen de la mente que, al conceptualizar, compone signos de acuerdo con la experiencia.

A esto deberíamos agregar las dos categorías gramaticales básicas en las que la experiencia humana está lingüísticamente codificada, es decir, sustantivos y verbos, los cuales son conceptualizados como relaciones que se extienden en el espacio y relaciones que se extienden en el tiempo, respectivamente (ver Tabakowska, 1993, 1997: 32; *cf.* Langacker, 1988: 22-23). Tal conceptualización apunta hacia la significación de la base empírica del lenguaje, y además fundamenta las consideraciones espacio-temporales que son cruciales para aclarar el lenguaje,

particularmente a lo largo del eje sintagmático y, como tal, para la representación diagramática (y la iconicidad). Es verdaderamente interesante considerar cómo opera este marco espacio-temporal en el lenguaje literario y en la poesía en particular. Como el poeta griego D.P. Papaditsas (1983: 37) lo plantea: “el espacio infinito y el tiempo eterno (son) dos conceptos que [...] dan miedo, nos aniquilan y nos constituyen al mismo tiempo”. El lenguaje, especialmente el lenguaje expresivo, confirma gradualmente su presencia somática a través de su encuentro con el espacio y el tiempo. Este encuentro, el cual puede manifestarse como máximamente icónico en el caso del lenguaje pre-Babélico de la poesía (Calfoglou, 2004; 2010a), necesita hacer patente su huella en el texto traducido. Precisando, el texto traducido necesita representar la configuración icónica del texto fuente de manera efectiva. El hecho de que, como veremos en los ejemplos siguientes, las convenciones que gobiernan la sintaxis de la lengua meta pueden impedir que se reproduzca icónicamente la iconicidad del texto fuente no afecta la validez de lo afirmado. En este mismo sentido, tales “encuentros” actúan globalmente como un “interpretante”, permitiendo así comprender los diagramas icónicos del texto fuente tanto como los diagramas icónicos en general. También refuerzan la idea de que la iconicidad puede variar tanto a través de las lenguas (*cf.* Boase-Beier, 2006) como dentro de una misma lengua, e invitan a indagar aquello que motiva esta variación. Después de todo, como se sugiere anteriormente, los grados de iconicidad en interacción con géneros específicos pueden ordenarse a lo largo de un *continuum*.

4. Una ilustración

Hagamos una aproximación a la “construcción de escenas alternativas” en el paradigma cognitivo. Si el orden de las palabras refleja la relación entre el fondo, que es el punto de referencia en términos de gramática cognitiva, y la entidad proyectada, esto es la “figura”, la relación escénica entre estos dos elementos

necesita preservarse en la traducción, mientras no interfiera (drásticamente)⁹ con las convenciones de gramaticalidad en la lengua meta. En un análisis exhaustivo de ejemplos de secuencias invertidas en inglés, Chen (2003) contrasta las estructuras invertidas —como en los ejemplos del “iconicismo experiencial” de Enkvist— que él denomina construcciones fondo-antes-figura, con sus contrapartes no invertidas. Él postula una motivación en los términos siguientes:

Hay ocasiones en que un hablante quiere que su audiencia ubique y/o preste atención a una entidad (figura) en una ubicación (fondo), pero el oyente desconoce la existencia de ésta *in situ*. Así que el hablante primero presenta el fondo como punto de referencia que se establece más a menudo en el contexto lingüístico previo y a veces en el contexto del discurso. Este orden de presentación figura/fondo invita al oyente a buscar el fondo para ubicar la figura y/o enfocarse en ella (p. 48).

Esto se ilustra en los ejemplos 1a y 1b como sigue:

- (1a) A picture of a beautiful girl hung over the fireplace.
[Un cuadro de una niña hermosa colgaba sobre la chimenea]
- (1b) Over the fireplace hung a picture of a beautiful girl.
[Sobre la chimenea colgaba un cuadro de una niña hermosa]

(Basado en Chen, 2003: 8).

La secuencia invertida en (1b) es legítima en inglés debido al locativo inicial. Generalmente, sin embargo, este tipo de secuencia es mucho menos productivo en una lengua sin sujeto tácito que en una lengua que lo posee, como el griego. Veamos dos ejemplos con textos poéticos, donde tales casos son particularmente comunes:

⁹ Aumentar la tolerancia de una lengua en relación con una estructura específica puede anular preocupaciones de marcación que, sin embargo, como sugeriremos más adelante, puede ser necesario tomar en cuenta (*cf.* Calfoglou, 2010a).

- (2a) Verbo Sujeto
στο σώμα σου βαθαίνει μια κλεισιή πληγή
 (sto soma su vatheni-3^a persona sing. intr. Mja-fem.nom. sing.indef.klistí fem.nom.sing. plijí-fem.nom.sing.)
- 2a) In-the-body-your deepens one old wound
 [en-el-cuerpo-de ti se *profundiza una vieja herida*]
 (De Nikolaides, *Juicio y Hoguera*, 1946/1960/1991: 14)
 (Ejemplo de Calfoglou, 2010a: 97)
- (3a) Verbo Sujeto
Άμνουν στο αίμα μας νεανικές φρεγάδες
 (lamnun-3^a persona pl.intr. sto ema mas neanikés-fem.nom.pl.fregades-fem.nom.pl.)
- 3a) Paddle in our blood youthful frigates
 [Reman en nuestra sangre juveniles fragatas]
 (De Papaditsas, *El pozo con las liras*, 1947/1997: 15)
 (Ejemplo de Calfoglou, 2010a: 98).

¿En qué se convertirían estas estructuras de sujeto post-verbales en inglés? Considerando el hecho de que el lenguaje de la literatura y de la poesía en particular puede ser más intensamente así como directamente icónico que el de otros géneros, estando más cerca del lenguaje de la infancia y de la era pre-Babélica (ver particularmente Calfoglou, 2004; 2010a y las referencias en el documento), el traductor es llamado a producir una secuencia en lengua meta que señale la iconicidad tan directamente como sea posible. Gracias a la apertura de la traducción como representación las siguientes oraciones pueden ser válidas:

- (2b) In your body deepens an old wound
 [En tu cuerpo se *profundiza una vieja herida*]
 o
- (2c) In your body there deepens an old wound
 [En tu cuerpo *profundízase una vieja herida*]

o

- (2d) An old wound deepens in your body
[Una vieja herida se profundiza en tu cuerpo]

pero, ya que (2a) es aceptada por los convencionalismos de la lengua meta, pudo haberse escogido esta opción más directamente icónica, dejando la opción totalmente no-icónica para el final.¹⁰ Esto nos permitiría desarrollar una concepción de traducción graduada para representar el texto fuente ya sea menos o más icónicamente.

En el caso del ejemplo (3a), en contraste, donde no hay locativo inicial, la multiplicidad del interpretante nos presentaría una vez más tres opciones, la primera de las cuales, como en la traducción, palabra-por-palabra después del ejemplo, estaría descartada por los convencionalismos de la lengua meta, dejándonos con

- (3b) There paddle youthful frigates in our blood
[Se reman juveniles fragatas en nuestra sangre],

que es más cercano a la iconicidad esquemática del texto fuente.

Lo imperativo de lo icónico en la expresión literaria también se enfatiza en Fonagy (1999: 15), quien habla de “el disparar hacia delante de un núcleo de oración (el cual) refleja emoción genuina” en uno de los últimos poemas de Heine:

- (4) ... für dich, für dich
Es hat mein Herz für dich geschlagen!
[...por ti, por ti,
mi corazón por ti latió!]

(Die Letzte Gedichte),

¹⁰ Yo postulo (Calfoglou, 2010a) restricciones específicas que actúan sobre las opciones de traducción y que filtran el resultado de la traducción de manera estructurada.

un efecto producido por el uso de un pronombre indefinido en la posición del sujeto y la permutación correspondiente en la segunda línea (en lugar de “Mein Herz hat für dich geschlagen!”). En palabras de Fonagy (p. 16), en tales casos “tenemos que usar lupa, para retransformar las irregularidades verbales ligeras en movimientos corporales o en organización espacial”. Si esto es así, la traducción necesita encargarse de tales movimientos. Por otro lado, también en apoyo de la reducida marcación de tales “irregularidades” en la expresión poética es el hecho que hasta las lenguas de no-inversión, como el inglés, muestran una incrementada ocurrencia de sujetos postverbales (con un locativo inicial) en la poesía, a menudo anulando a la otra, generalmente parámetros comunicativos de prominencia.¹¹ Tal isomorfismo entre la prominencia perceptual y comunicativa (Givon, 1988) también debe buscarse entre otros tipos de diagramas, esto es sustantivo-adjetivo o sustantivo-genitivo. Respecto al orden sustantivo-adjetivo en particular, Fischer (2001; 2006) ha argumentado que, cuando el adjetivo puede alternar entre la posición de pre o de post-modificador, como era en el caso del inglés antiguo —y, hasta cierto punto en griego moderno también (*cfr.* Stravou, 1996; 1999)—¹² esta alternación ha menudo es motivada por el principio de iconicidad. De manera ilustrativa, mientras tal iconicidad diagramática ha dado paso a la intonación en inglés moderno, ya que la posición del adjetivo es fija, cuando los adjetivos postnominales se manifiestan en la poesía en inglés moderno, las leyes de la iconicidad diagramática resurgen. Por otro lado, el genitivo posesivo que aparece prenominalmente está

¹¹ La determinación, usualmente asociada con la falta de prominencia comunicativa, por ejemplo, a menudo se subsana con un arreglo diagramático que se aproxima a lo icónico.

¹² Obsérvese que la secuencia adjetiva en función de postmodificador es más aceptable en griego cuando el sustantivo es indeterminado. Cuando es determinado, el adjetivo necesita ir acompañado por el artículo determinado. Esto se agrega a la creencia de que ciertas estructuras más marcadas pueden ser específicas de la poesía.

por lo general marcado en griego y denota énfasis; asimismo, es menos directamente icónico que su contraparte postnominal, lo cual no es en absoluto el caso en inglés, donde ambos tipos de genitivos son legítimos y “competitivos” (Rosenbach, 2003) y la opción de uno u otro está determinado por situaciones de iconicidad (Rosenbach *et al.*, 2000; Conradie, 2001).

Esto significa que ejemplos de adjetivos postnominales, como en

- (5) *άνθρωποι ταπεινοί*
 (ánthropi tapiní)
 gente humilde
 (Livadites, *El Ciego con la Lámpara*, 1983/1988: 111)

o de genitivos prenominales, como en

- (6) *η των χρωμάτων λυκοφωτική χροιά*
 the of the colours crepuscular huella
 [el de los colores matiz crepuscular]
 (Nikolaides, *Personal Semiology*, 1985/1991: 187)

bastante marcada y no tan original a lo largo de un *continuum* poético-no poético puede merecer atención. En el caso de una lengua con adjetivos siempre postnominales, como el francés, por ejemplo, tendríamos la oportunidad más afortunada de reproducir el modelo de representación de la lengua fuente en la traducción. Sin embargo, con relación al genitivo, la relación entre el pre y el post-modificador en la traducción del inglés bien podría ser una reproducción fiel del orden del texto fuente, esto es de

- (6a) colours´ crepuscular huella
 [el de los colores matiz crepuscular]

en contraste con

- (6b) the crepuscular huella of colours
 [el matiz crepuscular de los colores]

de acuerdo con la iconicidad, aún cuando el sustantivo inanimado no es un elemento poseedor típico (*cf.* Rosenbach, 2003).

En un sentido similar, los modelos basados en la alternancia sistemática del orden de palabras o en la repetición de una secuencia como de sustantivo-adjetivo o de genitivo posesivo-sustantivo deben tomarse muy en cuenta en el proceso de traducción,¹³ ya que determinan conjuntamente la fórmula algebraica del poema. No hace falta decir que todo esto está sujeto a consideraciones contextuales y estilísticas más amplias, mientras que la cuestión de mantener el grado de marcación de la estructura del texto fuente en la traducción —que evoca el debate de extranjerización o apropiación (Venuti, 1995)— también es importante. Después de todo, como ya se ha señalado (ver también Boase-Beier, 2006), la iconicidad (diagramática) no puede ser igualmente productiva en todas las lenguas. Las lenguas como el inglés, con un orden rígido de las palabras, en general pueden recurrir a modelos menos visuales y más opacos, bloqueando así parcialmente el acceso a un nivel más primitivo de iconicidad experiencial. Sin embargo, esto hace que tales exploraciones sean más interesantes todavía.

Por otra parte, no debemos olvidar que la evidencia diagramática puede asumir formas diferentes a través de los géneros. Las diversas formas de iconicidad, funcionando con distintos grados de inmediatez, han sido observadas en narraciones o crónicas (Calfoglou, por aparecer; Conradie, 2001; Enkvist, 1989). El modelo de eventos de Conradie, por ejemplo, dando primacía al sujeto-agente, otra manera de conceptualizar el mundo y, por lo tanto, una forma alterna de iconicidad, parece ser particularmente productivo en varios géneros. Esto sugiere que ninguna forma de iconicidad es una panacea, aunque, por supuesto, uno puede estar tentado también a argumentar que no todas las formas son igualmente no convencionales.

¹³ De acuerdo con el concepto restringido de *consistencia*, establecido en Calfoglou (2010a).

Como se insinuó anteriormente, por ejemplo, la inversión puede representar un punto cero en la lengua y ser primordial en la poesía.

A modo de conclusión

Parece que la reflexión sobre la traducción como productora de sentido y como protagonista en el acto de la representación puede llevar a considerables beneficios en los procesos de interpretación múltiple que involucra. Tal vez la traducción necesite descender al lenguaje presimbólico y etiológico del texto a traducirse, donde la iconicidad opera más ostensiblemente y revela posibles vías comunes entre las lenguas, antes de que se eleve al nivel simbólico, donde la motivación en las expresiones de la lengua se pierde con frecuencia. De esta manera puede responder a su papel de representación y dar más luz a los procesos de producción de significado que de otra manera podría entorpecerse u oscurecerse.

Referencias

- BALDWIN, J. M. (1901-5). *Dictionary of Philosophy and Psychology*, vol. 2. NY: Macmillan.
- BOASE-BEIER, J. (2006). *Stylistic approaches to translation*. Manchester, Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- _____ (2010). *Using Translation to Read*. Paper presented at the Postgraduate Translation Symposium 'Disordering the Disciplines: Translation and Interdisciplinarity' organized by the University of East Anglia, Norwich on 26-27th March.
- CALFOGLOU, C. (2001). "Γνωστική Γραμματική και Μετάφραση" (Gramática cognitiva y traducción). In F. Batsalia (ed.) *On Translation: Current Approaches*. Athens: Katarti & University of Athens, 136-149.

- _____ (2004). "The 'peripheral' gains dominance: Verb-subject order in poetry". In Ch. Dokou, E. Mitsi & B. Mitsikopoulou (eds.), *The periphery viewing the world, Selected Papers from the fourth international conference of the Hellenic Association for the Study of English*. Athens: Parousia, 226-236.
- _____ (2010a). "An optimality approach to the translation of poetry". In A. Fawcett, K. L. Guadarrama García & R. H. Parker (eds), *Translation: Theory and Practice in Dialogue*. London: Continuum Press, 85-106.
- _____ (2010b). "Iconic motivation in translation: Where non-fiction meets poetry?" Paper presented at the Postgraduate Translation Symposium 'Disordering the Disciplines: Translation and Interdisciplinarity' organized by the University of East Anglia, Norwich on 26-27th March and accepted for publication.
- _____ (to appear). "Translating history timelines or 'negotiating-in-iconicity'".
- Synthèses*. Aristotle University of Thessaloniki.
- CHEN, R. (2003). *English inversion: A ground-before-figure construction*. Berlin, NY: Mouton de Gruyter.
- CONRADIE, J. (2001). "Structural iconicity: The English s- and of-genitive". In M. Nänny & O. Fischer (eds), *The Motivated Sign*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 229-247.
- DE CUYPERE, L. (2008). *Limiting the iconic*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.
- ENKVIST, N.E. (1981). 'Experiential iconicism in text strategy'. *Text* 1, (1), 77-111.
- _____ (1989). 'Connexity, Interpretability, Universes of Discourse, and Text Worlds'. In S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlin, NY: Walter de Gruyter, 162-186.
- FISCHER, O. (1999). "On the role played by iconicity in grammaticalisation processes". In M. Nänny & O. Fischer (eds),

Form miming meaning. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 345-374.

_____ (2001). "The position of the adjective in (Old) English from an iconic perspective". In M. Nänny & O. Fischer (eds), *The motivated sign*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 249-176.

_____ (2006). "On the position of adjectives in Middle English". *English Language and Linguistics*, 10, (2), 253-288.

_____ και M. NÄNNY (1999). "Iconicity as a creative force in language use". In M. Nänny & O. Fischer (eds), *Form miming meaning*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, xv-xxxvi.

FONAGY, I. (1999). "Why iconicity?" In M. Nänny & O. Fischer (eds), *Form miming meaning*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 3-36.

GIVON, T. (1988). *Mind, code and context: Essays in pragmatics*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

HAIMAN, J. (1980). "The iconicity of grammar: Isomorphism and motivation". *Language* 56 (3): 515-540.

_____ (2008). "In defence of iconicity". *Cognitive Linguistics* (19) 1: 35-48.

HASPELMATH, M. (2008). "Frequency vs iconicity in explaining grammatical asymmetries". *Cognitive Linguistics* 19(1): 1-33.

HOOPES, J. (1991). "Introduction". In J. Hoopes (ed.) *Peirce on signs*. Chapel Hill, London: The University of Carolina Press, 1-13.

IVANOVICI, V. (2004). *Μεταφρασεολογικά (On Translation)*. Athens: Dioni.

JAKOBSON, R. (1965/1990). "Quest for the essence of language". In L. Waugh & M. Monville-Burston (eds), *ON LANGUAGE. Roman Jakobson*. Cambridge, London: Harvard University Press, 407-421.

KYRITSI, M.V. (2002). "Iconicity in language: Translating the poetry of typographical iconicity". In *Norwich Papers*, 10: 85-100.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1981). *Metaphors we live by*. Chicago-London: The University of Chicago Press.

- LANGACKER, R. (1988). "An overview of cognitive grammar". In B. Rudzka/Ostyn (ed.), *Topics in cognitive linguistics*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 3-48.
- LIVADITES, T. (1988). *Ποίηση-Τόμος Τρίτος (Poetry-Volume 3)*. Athens: Kedros.
- LJUNGBERG, C. & TABAKOWSKA, E. (2007). "Introduction: Insistent Images". In E. Tabakowska, C. Ljungberg & O. Fischer (eds), *Insistent Images: Iconicity in Language and Literature 5*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1-14.
- NIKOLAIDES, A. (1991). *Συγκεντρωμένα ποιήματα (Poemas escogidos)*. Athens: Plethro.
- NÖTH, W. (2008). "Semiotic foundations of natural linguistics and diagrammatic iconicity". In K. Willems & L. De Cuypere (eds), *Naturalness and Iconicity in Language*. John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 73-100.
- PAPADITSAS, D. P. (1983). *Ως δι' εσόπτρου (Como a través de un espejo)*. Athens: Imago.
- _____ (1997). *Ποίηση (Poetry)*. Athens: Megas Astrolavos, Efthyni.
- PEIRCE, Ch.S. (1867/1991). "On a new list of categories". In J. Hoopes (ed.), *Peirce on signs*. Chapel Hill, London: The University of Carolina Press, 23-33.
- PRADO-ALONSO, J.C. (2008). "The iconic function of full inversion in English". In K. Willems & L. De Cuypere (eds.), *Naturalness and iconicity in language*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 149-165.
- ROSENBACH, A. (2003). "Aspects of iconicity and economy in the choice between the s-genitive and the of-genitive in English". In B.Mondorf & G.Rohdenburg (eds.), *Determinants of grammatical variation in English*. Berlin, NY: Mouton de Gruyter, 379-412.
- _____ & L. VEZZOSI (2000). "On the history of the s-genitive". In R. Bermúdez-Otero, D. Denison, R.M.Hogg & C.B. McCully

(eds.), *Generative theory and corpus studies: a dialogue from 10 ICEHL*. Berlin: Mouton de Gruyter, 183-210.

RUSHDIE, S. (1982). *Midnight's Children*. London: Picador.

STAVROU, M. (1996). "Adjectives in Modern Greek: an instance of predication, or an old issue revisited". *J. Linguistics*, 32, 79-112.

_____ (1999). "The position and serialization of APs in the DP: Evidence from Greek". In A. Alexiadou, G. Horrocks & M. Stavrou (eds), *Studies in Greek Syntax*. Dordrecht: Kluwer, 201-226.

STJERNFELT, F. (2007). *Diagrammatology: An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*. Dordrecht: Springer.

TABAKOWSKA, E. (1993). *Cognitive linguistics and the poetics of translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

_____ (1997). "Translating a poem, from a linguistic perspective". *Target*, 9, (1), 25-41.

_____ (1999). "Linguistic expression of perceptual relationships". In M. Nänny & O. Fischer (eds), *Form miming meaning*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 409-422.

_____ (2003). "Iconicity and literary translation". In W. Müller & O. Fischer (eds), *From sign to signing*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 361-378.

_____ (2006). "Cognitive Linguistics and translation Studies". Paper presented at the 1st Athens International Conference on Translation and Interpretation organized by the Hellenic American Union and the University of Athens, on 13-14 October.

VENUTI, L. (1995). *The Translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge.

WAUGH, L. και Ì. MONVILLE-BURSTON (1990). "Introduction: The life, work and influence of Roman Jakobson". In L. Waugh & M. Monville-Burston (eds.), *On Language. Roman Jakobson*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1-45.