

## LA BABEL DE PIETER BRUEGEL: UNA POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN ARTÍSTICA

Neusa da Silva Matte, Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul (UFRGS)

*Y tornemos célebre nuestro nombre*

*But roughly but adequately it can shelter  
what is within (which after all  
cannot have been intended to be seen).  
It is the beginning of a painting,  
a piece of sculpture, or poem, or monument, (...).  
Watch it closely*

Babel, eternizada en su condición de imposibilidad quizás sea, irónicamente, el monumento en cuya génesis se instaura la mayor riqueza concedida a los hombres: la multiplicidad, la experiencia de la diferencia y en el ejercicio de ésta, el sueño de alcanzar su identificación con lo divino. La modernidad, sin embargo, incorpora la confusión como la forma posible para que el hombre habite el mundo. Desde dicha perspectiva reflexionamos sobre esta historia y sus despliegues como un emblema de la teoría y casi como una metafísica de la traducción, asociada a la recreación artística, necesariamente vinculada a las cuestiones de fidelidad y de subjetividad.

La torre, construida por temor a un segundo diluvio, pero, sobretodo, para construir un nombre, en la lucha humana contra la destrucción, nace entonces como un monumento a la palabra, como bendición, castigo, creación, destrucción, revelación, ocultamiento, salvación, muerte, voz o silencio.

*La Torre de Babel* de Pieter Bruegel (1563) y *La pequeña Torre de Babel* (1544), son imágenes construidas sobre la palabra de origen, cuyas evidencias nos invitan a penetrar los meandros y

aporías, con la finalidad de entender las sutilezas de la (in)comunicabilidad humana, de la génesis bíblica del mismo Verbo. Son monumentos erigidos a la intraducibilidad, a la imposibilidad de acceso a la palabra primordial, ante los que me enfrento a una teoría de la traducción.

La Torre de Babel, de forma más evidente, retrata la producción intensa, constante, meticulosa: construcción, desconstrucción, reconstrucción; como alternativa a la impenetrabilidad de la roca, la manufactura del ladrillo, el barro transmutado en objeto cultural torna visible el acto de recreación, a través del que el hombre comparte con lo divino el poder de la (re)creación.

La lectura de esos lienzos a partir del sustrato textual (libro del Génesis), y de los significados de ese mismo texto en el ámbito mítico-teórico relacionados al lenguaje humano, estimula el cuestionamiento teórico-comparativo sobre las relaciones intertextuales involucrando poesía, pintura y traducción.

La Babel de Bruegel, un *turning point* en el recorrido de las representaciones de ese tema, constituye el hito cero en la representación pictórica del texto bíblico, obra emblemática del Renacimiento, momento en que la relectura de los clásicos pasa a ser norma, en el que la traducción también desempeña un rol fundamental en el proceso cultural. Al introducir el paisaje rural y la sencilla vida cotidiana en la pintura renacentista, Bruegel inaugura un arte que da visibilidad al trabajo, a la producción, además de presentar una nueva forma de mirar y valorar la vida que transcurre aparte del poder central, de la corte y de la Iglesia. Por otro lado, los clásicos tenían que ser traducidos, y la noción de multiplicidad cultural ya estaba bien sedimentada, lo que se comprueba por el grado de madurez que alcanzaban en ese entonces las lenguas románicas. Era necesario mirar, escuchar, entender al otro; más que nunca, se hacía necesario traducir.

Bruegel pintó dos torres a partir del mismo texto: a primera vista casi iguales; sin embargo, una mirada más atenta revela las diferencias. Son representaciones de lo inacabado, o aún más, de lo inacabable, de la imposibilidad de completitud. Una estructura porosa e irregular salta a la vista: las torres representadas por Bruegel, con todas sus ventanas y puertas,

arcos y pasajes abiertos, tanto hacia el exterior como hacia el interior misterioso, nos parecen atravesadas por ecos y resonancias de innumerables voces y ruidos del trabajo en proceso. Son sonidos que transitan por el espacio persiguiendo el verbo original, buscando la comunicabilidad entre los habitantes de esa ciudad confusión.

El trabajo minucioso del pintor subraya la individualidad y la multiplicidad disputando espacio y tiempo en el trabajo del artista y del observador: la imagen se presenta como una declaración explícita del valor del individuo en la diversidad: cada detalle se fija como un elemento de resistencia contra la anulación de ese individuo, y en cada acto cotidiano se observa la figuración del empeño obstinado del trabajador en asegurar la continuidad de la búsqueda de su elevación. Por otro lado, el rey Nemrod de Bruegel aparece en posición lateral, en el margen inferior izquierdo. La figura del rey centralizador y controlador se vuelve casi incoherente, ante el caos y la irracionalidad representados en el lienzo. Esto no sería tan significativo si no fuese por la dificultad del espectador en establecer las conexiones entre la función del rey con relación a la imagen de la ciudad de la manera que está representada. Ante el *aparente* orden y control, sugeridos por el rey y su séquito, y ante la inmensa variedad de detalles, se hace imposible determinar sobre quien ejerce poder ese rey: las subdivisiones de niveles, de funciones, de actividades son tantas, que cada unidad parece funcionar independientemente del centro, como si el proceso diseminador y autorreferencial del sentido en que la marcha de la construcción continúa en todas las direcciones ignorase, o fuese indiferente a esa figura ya destituida de poder. En *Pequeña Torre de Babel*, Bruegel sitúa al rey bien al centro del lienzo, miniaturizado bajo un dosel carmesí diminuto dentro de las dimensiones de la torre, sugiriendo la casi anulación del ambicioso soberano. El punto más alto que alcanza es la mitad de una torre mal terminada y amenazada por las nubes oscuras. Reconocer al rey, representado con la misma estatura de los vasallos, requiere un esfuerzo de buena voluntad del observador (*watch it closely*). La excavación hacia el interior de la roca, a la luz del mito interpretado, sugiere la búsqueda obsesiva de la comprensión de sí mismo en el espacio que habita, resaltado por

la representación del trabajo minucioso, en los detalles que envuelven a los personajes de su historia, cada uno con fuerza narrativa intensa sobre los hábitos de vida y de trabajo del hombre que mantiene la mirada fija en su actividad, que no discrepa, silencioso, dedicado, circunscrito a los pequeños espacios dentro de los que actúa.

Desconstruir la montaña para reconstruirla en forma de ciudad, habitar esos espacios, buscar sentidos en la recomposición de los fragmentos deshechos son actos destacados por Bruegel en la pintura de los detalles. Hay silencio y producción. Pero no parece haber comunicación. Extraña y paradójicamente parece existir, también, armonía en la conjunción de los esfuerzos y una complementación de las tareas, como si cada uno tuviese consciencia de la necesidad de reconstrucción para la supervivencia del sueño, como dijo Benjamín, de reconstitución de un *broken vessel*, principal tarea del traductor.

A primera vista, la imagen de la torre parece extremadamente sólida, cimentada sobre la roca maciza. Sin embargo, al fijar la mirada, notamos no solamente la falta de planificación racional y funcional (vemos la yuxtaposición de partes completas e incompletas, desde la base hasta los niveles superiores) pero también, y más significativamente, la inoperancia conceptual del proyecto. Ambos lienzos revelan la proyección interior del monumento con sus galerías ascendientes de bóvedas semicilíndricas, todas volviéndose hacia el interior de la torre, oscuro, imposible de transponer. La estructura de varios pisos de los pasajes radiales está en desacuerdo con los desniveles helicoidales ascendientes de la otra sección. Todas las verticales están diseñadas con relación al aparente plano horizontal de los desniveles, resultando en una imagen torcida de la torre que perturba la recepción de la mirada, acostumbrada a la plomada vertical de la racionalidad visual, irónicamente en el momento histórico en que la óptica acababa de descubrir la perspectiva.

Por lo tanto, el realismo de Bruegel desenmascara, ya en el siglo XVII, la inoperancia del idealismo de la linealidad, enfrenta la confusión babélica y da oportunidad a la emoción estética a través del caos, y a la percepción de la armonía en lo íntimo de la condición humana, emblematizada en la sabia determinación del

hombre común de perseverar. Es la concepción del trabajo y de la producción como forma de superación y de trascendencia del tiempo y del espacio físico y metafísico. Sin discrepar, pero a la vez como que indiferente al poder impuesto de afuera, la figura humana en el lienzo de Bruegel parece habitar una dimensión independiente del tiempo y del lugar; hay una alusión a la autonomía y a la libertad en el empeño individual de esas figuras diseminadas sobre el espacio del cuadro, serenamente ajenas al poder central de su rey. La torre es retratada como imposible, pero gradualmente revela su secreto. En el primer instante, el espectador es ilusionado por la multiplicidad de detalles de la construcción, pero poco a poco los detalles de cada núcleo de significación sorprenden, desarticulan la unidad del monumento y adquieren vida propia, independientes del sentido original de la torre.

Multiplicidad, fuerza de trabajo y de producción individualizadas, diseminación de formas engendradas por el mismo quehacer artístico, cuya fuerza interior generadora siempre supera la intención inicial: Torre-ciudad-texto-lienzo-obra: producto(s) dinámico(s) generado(s) por el Arte, intraducibles en sus individualidades, no obstante, siempre abiertos a la reconstrucción.

Representando la falacia de la racionalidad, Bruegel nos permite revertir la noción clásica del mito a través de la perspectiva tergiversada de su proyecto intencionalmente interrumpido, no como falla, pero como el mismo significado de la lectura invertida del mito: no solamente castigo, pero también gracia derramada sobre la humanidad. Y, una vez consciente de esa ambivalencia, el hombre neutraliza el proceso de auto-anulación y asume su modernidad, afirmando su identidad como individuo dentro de la colmena, donde cada pequeño acto recibe reconocimiento de su importancia para la construcción del monumento colectivo.

Roland Barthes, al referirse al sentido de la Tour Eiffel, "signo inevitable", que cumple la función mítica de Babel, afirma que su inutilidad es exactamente la razón del escándalo ante el espíritu de la racionalidad y del empirismo burgués. Dice Barthes que para satisfacer esa gran función soñadora que la vuelve una

especie de monumento total, se hace necesario que la torre supere la razón. Esa gran función imaginaria es justamente la que sirve a los hombres para que se sientan propiamente humanos. La conquista del cielo estaba nuevamente en boga en ese momento. Visitamos el monumento vacío, dice Barthes, para participar de un sueño del que él es más el cristizador que el objeto en sí. De la misma forma que el monumento moderno pierde su función objetiva y se revela incapaz de cumplir su objetivo de homenajear a la racionalidad y a la ciencia, al mismo tiempo en que se abre como un "signe pur-vide, presque (...) qui veut tout dire", la Babel de Bruegel también, al asumir su naturaleza metafórica, es percibida como un texto poético en la más amplia acepción del término, del que también emerge una poética de la traducción. La naturaleza textual del lienzo de Bruegel queda evidente en el tema elegido, en la forma de representarlo; elementos lexicales, sintácticos y discursivos del cuadro son fácilmente identificables con conceptos discutidos por la teoría de la traducción artística: lectura, interpretación, trabajo, construcción, productividad, fragmento, diseminación, suplemento, descentralización, desplazamiento, circularidad, ascensión espiralada del sentido, ambigüedad, fidelidad y trasgresión, recreación, entre muchos otros. Los diferentes niveles textuales son retratados por los mismos niveles de la ciudad-torre: los sentidos implícitos del lienzo se multiplican en la riqueza de detalles, en las formas tácitas, en los sentidos inmanentes; en la representación de obra inacabada diferentes voces atraviesan la estructura porosa de la torre, como ecos y resonancias de sentidos flotantes que se deslizan sobre la superficie áspera e irregular; el lado oculto de la torre sugiere trayectos inevitables, la forma bruta domesticada, la transmutación de la materia prima original; lo central y lo marginal relativizados en medio al trabajo; el trabajo sobre la resistencia y la rigidez de la roca, emblemático de la flexibilización de la noción de lo original ya no más considerado como forma única, final y fija; el trabajo constante y minucioso en el nivel de la representación y de la significación.

Identidades y alteridades son explicitadas en el lienzo: rey-vasallos, cielo-tierra, rocas-nubes, verticalidad-horizontalidad, texto-lienzo, religión-arte, pintura y poesía, todos insertados en

los entrecruzamientos de tiempos y espacios múltiples. La plurivalencia espacial y temporal se manifiesta en una torre de Babel con las formas y colores de la Antuerpia de los años seiscientos -, donde Nemrod, el rey babilónico “original”, viste manto, cetro y corona de la realeza europea del siglo XVI y surge en un paisaje compuesto por castillos medievales, carabelas prontas para descubrir el Nuevo Mundo, máquinas e instrumentos extraños para la Babilonia de 4000 mil años antes. Un rey bíblico gobernando una sociedad que vive bajo el fuerte impulso de las ideas expansionistas y reformistas de la Antuerpia del siglo XVI. El Nuevo Mundo, traído por las carabelas retratadas en el lienzo, implica, necesariamente, la exacerbación de la confusión babélica y de la diferencia provocada por la sensación de extrañamiento y de perplejidad del europeo ante las nuevas formas de vivir y de hablar, desocultadas por el tráfico, por el comercio y por las navegaciones de ese entonces:

Rasgos de diferentes momentos resurgen en la traducción del pintor: la génesis de la cultura judeo-cristiana, el mito griego de Sísifo, la Europa medieval, con sus hermandades de trabajo y su empeño en la construcción de las catedrales. Bruegel visita esos múltiples tiempos simultáneamente, ignora la cronología en la síntesis que hace del hecho histórico y del mito como explicación de la condición humana en su propio tiempo. Su traducción, en verdad, es extremadamente fiel a las instancias atemporales y más permanentes del texto actualizadas en el espacio en que suceden.

El momento en que las ideas de Lutero y de Calvino reinauguran la urgencia de la necesidad de traducir la traducción de la Biblia obliga al hombre moderno a revisar sus conceptos y a entender la palabra de los habitantes de mundos y lenguas extrañas, sobre los cuales tenían que ejercer dominio. Construir la torre, conocer al otro y traducirlo se vuelve también una cuestión de supervivencia y de poder.

Seguramente, la opción de Bruegel por Antuerpia como escenario para recontar la historia de Babel no fue obra del azar. Ciudad-torre-lienzo-texto, ciudad portuaria, punto de intersección de culturas, pasaje a través del cual se negocian sentidos y valores, redirigidos a otros puertos, a otras funciones. En ese texto-lienzo, reconocemos la voz del traductor en el estilo de las

construcciones, en los instrumentos usados, en la vestimenta, en los hábitos representados, en los medios de transporte y en la composición del paisaje. Bruegel comprueba haber sido extremadamente fiel no solamente al texto fundador del Génesis, pero al lector de su tiempo, a quien realmente pretende decir algo. Su traducción “reescribe” el mito a través de otro vocabulario, pero busca las formas que tengan sentido para su observador. Su Babel se inscribe sobre un nuevo paisaje pero el horizonte de su texto sigue siendo la infinitud del cielo y del mar.

Otro aspecto significativo es el hecho de que *La Torre de Babel* (1563) haya sido pintada después de *La Pequeña Torre de Babel* (1544). *La Pequeña Torre de Babel* retrata un monumento más acabado, en el cual el rey ocupa un lugar elevado y central, aunque diminuto. Los habitantes ya ocupan la mayor parte del espacio construido, y la impresión es que la *Pequeña Torre de Babel* representa una evolución de *La Torre da Babel*, pues retrata un estadio más avanzado de su construcción, lo que parece natural y lógico. Sin embargo, inversamente, *La Torre de Babel* fue pintada después por Bruegel, lo que, sin duda, revela una visión teórico-filosófica y crítica con relación al mito y a su tiempo, una percepción madura y moderna, una vez que su noción de espacio y de tiempo extrapola la linealidad, y su arte busca la representación de los tiempos y espacios interiores, de la subjetividad y de la creación al percibir el proceso histórico en su complejidad y comprensión, además de la mera causalidad cronológicamente determinada.

Observando la obra de Bruegel, enfrentada a las cuestiones sobre la traducibilidad entre la poesía y la pintura, volvemos al aforismo de Simónides, que declara que la poesía es una pintura que habla, y la pintura una poesía silenciosa, y nos preguntamos si la traducción de un poema no será, casi siempre, la mayoría de las veces, la construcción de una imagen visualizada internamente a partir de la lectura, y si la traducción de un cuadro no será, casi siempre, la descripción, el comentario, la crítica verbal de la imagen pintada? Lo que parece ser una obviedad ha merecido, sin embargo, largas discusiones y reflexiones de muchos críticos de arte y de literatura.

En lo tocante al aspecto y al valor de la originalidad, no establecemos jerarquía entre original y traducido, sencillamente por el hecho de que uno antecede al otro en la cronología histórica del arte, y el valor de una y de otra obra será asignado en la medida en que cada uno mantenga su propia carga significativa en el ámbito de la creación y de la recepción, su capacidad diseminadora de sentidos y su potencialidad imaginativa y de renovación de la emoción estética. También en la medida en que sea posible delinear, en la zona de intersección, un elemento de unión y de separación, factor de reconocimiento de las identidades y de las diferencias que definan la autonomía y la relación mutua de uno y otro texto. En otras palabras, la reinscripción del objeto artístico en otro tiempo y espacio, bajo otra forma, y el mantenimiento de su total potencialidad, de aquello que, según Heidegger, lo vuelve un objeto de arte.

Nos resta subrayar que la lectura de poesía presupone la construcción de imágenes, sea en referencia a objetos concretos, a metáforas, a sensaciones pintadas en cuadros abstractos, con formas indefinidas en nuestra retina, en el ojo interno y, aún más, que la pintura se construye a partir de un texto visual o verbal que le configura mentalmente las formas, las relaciona, las entreteje antes de que sean plasmadas por líneas y colores. Nos parece evidente la naturaleza intertextual de las dos artes, y en eso radica, exactamente, la traducibilidad mutua hecha posible a través de los canales abiertos por el intenso tránsito de formas, ideas y significados. También nos parece indiscutible que, en ese ir y venir a lo largo de las rutas de intermediación y de intercambios entre ellas, el choque de las diferencias abone constantemente el campo de actuación del pintor y del poeta.

Entre el vacío de la Tour Eiffel qui tout veut dire, ese silencio pleno de significados y la inmensa variedad de detalles explicitados en lienzo de Bruegel, voces y ruidos que dan textura a la imposibilidad de decir todo, al mismo tiempo en que tratan de decir todo, nos resta la libertad de siempre poder traducir los vacíos y, como los incansables trabajadores de Bruegel, engendrar formas, construir significados provisorios, sobre los que podamos apoyar el sueño, contra lo blanco de la página o del lienzo, o del silencio que todo abriga, con Arte, la forma más palpable de

sublimar la dureza de la roca. Así, con las propias manos, pavimentar accesos que aseguren el tránsito en dirección si no a lo divino, por lo menos a lo esencial para nuestra constitución como sujetos.

En lo que se refiere a la irracionalidad del lenguaje y a la práctica de la traducción artística, dice Haroldo de Campos al comentar Benjamin, que dentro del contexto emblemático del episodio bíblico de la “torre de Babel”, la traducción, si no puede acortar la distancia en que nos encontramos de ese punto mesiánico, de la revelación de lo “oculto” en las lenguas desintegradas, hace con que lo encubierto se haga presente en el conocimiento de esa distancia.

En arte, traducir fielmente no puede ser un criterio esencial de valor. Importa, sí, en qué medida una obra genera la necesidad de ser traducida y qué procesos de “re-significación” sufre cuando es desconstruida para ser traducida a lo largo de su trayecto histórico. En el análisis y en la evaluación de la traducción, el criterio de valor es siempre provisorio y obedece a criterios como: ¿En qué medida es fiel? ¿A qué es fiel? ¿En qué momento es fiel? ¿A qué tipo de lector considera al ser fiel?

Y, si como afirma Borges, la fidelidad perfecta no pasa de nostalgia paralizante, residuos de mentalidades colonizadas aún incapaces de entender su propia identidad como resultado de un proceso histórico en desarrollo, percibimos, entonces, que la traducción debe ser teorizada, estudiada, analizada y, principalmente, practicada a partir de criterios que parten de estos supuestos básicos. Las identidades textuales deberán ser siempre relativizadas en tiempos y espacios mutables, dentro de los cuales corren otros tiempos interiores. Es en el entrecruzamiento de esos factores, en ese caos, en esa ciudad confusa donde construimos nuestras torres oblicuas, bajo perspectivas desenfocadas, trabajando la roca dura de nuestra materialidad, con herramientas aún primitivas y bajo la constante amenaza de derrumbe de nuestras concepciones. Aún así, insistimos, pues sabemos que a pesar de inalcanzable, vislumbramos el cielo abierto superpuesto a los ruidos y al peso, como Sísifo cargando sus piedras cuesta arriba. Y, a lo largo de ese camino, vamos dejando huellas, marcas de nuestras intenciones,

muchos “querer-decir”, otros tantos ruidos inoperantes sobrevolando tambores silenciosos, ecos retumbantes, sombras de la virtualidad del Verbo que quijotesicamente buscamos, como ilusión o como milagro. Gombrich, en las líneas finales de *Art and Illusion* sintetiza esa cuestión: “(...) la lectura también es el arte de escuchar los silencios”.

Al sugerir la disolución de las fronteras de género entre el lenguaje pictórico y el verbal, concebimos la posibilidad de escuchar los silencios, visualizar lo invisible y articular las relaciones subyacentes entre ellos, ya que el silencio de la lectura puede coincidir con el silencio de la “poesía muda” del lienzo y también por él ser traducido. Alusiones, insinuaciones, elipses, sobreentendidos, implícitos, presuposiciones, omisiones, que preceden y proceden al componente retórico y lingüístico, extraídos, indiferentemente, tanto de la experiencia empírica como de la lectura de un poema o de un lienzo son, en realidad, la producción concreta del sujeto-lector que transmuta la materia prima con la que el sujeto-traductor fabrica su texto. Y la instancia en la que sufren la transmutación será, invariablemente, la subjetividad del lector. En el ámbito del querer-decir, líneas, colores, palabras, son intercambiables, traducibles entre sí. En el ámbito del decir, ni líneas, ni palabras, ni colores lo dicen todo, pues el cielo sigue inalcanzable y siempre “quedan pensamientos interiores que no emergen, emociones en profundidad, sobreentendidos que forman el espesor de lo que Bachelard imaginaba como una geología del silencio que lo sostiene”. El texto será siempre una “escritura puesta en posibilidad: una potencia y una aspiración”, pues existe (...) “algo más y algo menos que decir, que está antes y después de la palabra. Existe como un silencio del que la lectura se hace cargo”

Si la obra a ser traducida detenta el estatuto de arte, el mismo que clama por traducción y que de ella depende, es la obra misma la que establece el criterio para su metamorfosis. La mayor tarea del traductor debe ser la de preservar, en la forma traducida, su naturaleza abierta, sin traicionar aquello que hace de ella un objeto de arte. Traicionar al original sería, precisamente, neutralizar su naturaleza rebelde y transgresora, eliminar el extrañamiento; reducirlo a mera copia o repetición. Bruegel

traduce la Biblia, no simplemente la copia o reproduce. Habría traicionado al texto si hubiese pintado una torre dentro de una perspectiva perfecta, de acuerdo a los recientes descubrimientos de la óptica. Sin embargo, su traducción es fiel al texto en la medida en que pinta una torre oblicua, cuyas líneas no se encuentran en la lógica de la perspectiva, una imagen que nos transmite la sensación de inestabilidad, inseguridad y extrañamiento ante un mundo que nos hace sentir exactamente así. Si hubiese corregido la perspectiva, representado una ciudad pronta, cercada, protegida de las amenazas externas, habría pintado otro texto, habría neutralizado el efecto de extrañamiento y anulado la razón de ser del texto original.

Traducir el Verbo divino resulta en una torre torcida, rudimentaria e imposible, pero, innegablemente, lo que el Verbo quiso decir está dicho en las ambivalencias, imperfecciones, en los ruidos y silencios, en la manufactura del ladrillo, en la impenetrabilidad de la roca, en los vacíos abiertos y en la virtualidad de los espacios de puertas y ventanas dibujados sobre la roca. Hacia donde llevarán y qué mostrarán en el interior de esa ciudad confusa es justamente lo que trata de descubrir el traductor al excavar las entrañas de cada texto que se propone a “re-escribir”.

Los lienzos de Bruegel aquí referidos se instauran, por lo tanto, como un texto abierto a un sinnúmero de interpretaciones y, al mismo tiempo, como traducciones fieles y recreativas del texto original. Al extrapolar la mera función de copia o de repetición, asumen su permanencia a través de cargas semánticas datadas, pero que, a través de los tiempos han sido reinsertadas en los más diferentes contextos relacionados a la comunicabilidad y a la traducción. Además de obras de arte auto-referenciadas, cuyo valor la crítica de arte se encarga de ratificar, las vemos también como textos que apuntan hacia conceptos orientadores de la reflexión acerca del fenómeno de la traducción artística. Por lo tanto, la descripción de los dos lienzos, mirados tanto individualmente como contrapuestos y/o con relación de complementariedad, resulta en lo que se puede denominar un écfrasis de naturaleza teórica sobre la traducción.

Se reafirma así nuestro argumento de que el proceso de traducción entre las artes, siempre y cuando se preserve la plurivalencia, la “ilimitada abundancia polisémica de sus silencios” y la fuerza generatriz siempre pronta a desencadenar semiosis ilimitada, que, lejos de traicionar los principios de fidelidad, talvez el principal baluarte de la teoría de la traducción, representa la forma más efectiva de dar voz y visibilidad a las infinitas formas que abriga y/o produce la obra de arte. Su forma de decir es exactamente aquello que dice. Son sentidos y formas cuyos desdoblamientos comprueban la contemporaneidad del mito de Babel, una vez que trata de uno de los misterios más incitantes de la naturaleza humana, sea éste, su forma de pensar, de concebir y de practicar el habla y la lectura, paralelamente a su predestinación a producir y traducir indefinidamente los objetos culturales a través de los que engendra su propia imagen. Quizás, por esa razón, Borges considere que “ningún problema es tan consubstancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone la traducción”?

Subvirtiéndolo definitivamente el aforismo de Simónides, seguimos el curso de la narrativa que las figuras pintadas tejen en el espacio del lienzo y en el tiempo de la historia y, silenciosamente, dibujamos y coloreamos los espacios plasmados en la imaginación por la palabra poética. Entre ecos perdidos y el ruido de la herramienta tallando la piedra, remitidos al oído por la mirada, callamos para reflexionar sobre las aporías a las cuales nos somete la palabra. Finalmente, en movimiento inverso de lectura y de interpretación, el texto se traduce en silencio, revertido en instancia de “semiosis ilimitada”, único código capaz de, entonces, reescribir el texto con fidelidad.

Desconsolados, nos volvemos al Arte para sublimar la imposibilidad, con la misma obstinación y esperanza de los obreros de Nemrod, construyendo, como Elizabeth Bishop, monumentos surrealistas, desconstruyendo formas, para tratar de ver, a través de ángulos oblicuos, donde están las rendijas a través de las cuales sería posible vislumbrar la cumbre de Babel.

El poema *The Monument*, de Elizabeth Bishop comienza por la palabra *now*, sugiriendo que algo debe haber sucedido para que el lector entienda el poema. La última frase es *watch it closely*,

sugerencia irónica de que, después de recorrer la página, es necesario seguir mirando de cerca para realmente ver el monumento de la manera como la poeta nos lleva a pensar que ella lo ve.

Es un monumento surrealista, que transgrede a la lógica de la verticalidad y de la horizontalidad clásicas y revela un modo de aprehensión de la realidad cuya visión refracta los ángulos y las formas que apoyan tanto al monumento descrito, como al mismo poema - monumento erigido en el espacio de la poesía - y nos estimula a observar detenidamente esa versión inestable, multiplicada y multiplicadora de la realidad y del arte.

Entre el lienzo de Bruegel y el poema de Elizabeth Bishop, sugerimos la reversión de la cronología de la lectura del poema: comenzamos la lectura del lienzo por la última frase del poema, o sea, leemos el lienzo de Bruegel bajo el rasgo del monumento de Elizabeth Bishop al revés, concibiéndola no solamente como una obra pictórica, sino, como ya lo dijimos anteriormente, como un texto teórico sobre la traducción artística, hipótesis que se sustenta en la medida en que el lienzo resulta de una visión y de una práctica interdisciplinaria entre poesía y pintura, criterio absolutamente fundamental para concebir la posibilidad de traducción del poema para el lienzo y viceversa.

El personaje del lienzo atraviesa el tiempo, se reinserta en el espacio verbal, se apropia de la voz de la poeta y nos invita a mirar el poema. Atraviesa las fronteras de género, deja de trabajar la piedra bruta para asumir la función de guía, señala en dirección a la poesía y nos lleva a mirar el poema de cerca. Desplazado de su lugar, de su función y de su tiempo, asume la posición de punto de fuga en la perspectiva de este trabajo, determinando el campo de visión sobre el que configuramos el argumento. El personaje del lienzo es quien adquiere voz y determinación, es quien pierde la condición de elemento pasivo y estático y, apropiándose de la palabra poética, sugiere la posibilidad de salida de los laberintos del lenguaje al decir que si miramos de cerca (*closeby*), podremos ver el monumento. Y el espacio vacío que se extiende ante la pregunta final del poema se constituye, exactamente, en el espacio de recreación donde el sujeto lector/traductor escribirá silenciosamente su texto,

utilizando herramientas, materia prima, trozos, hilos, fragmentos, trazos, sombras y ecos al alcance de su mirada y de sus manos.

El poema de Elizabeth Bishop y el lienzo de Pieter Bruegel son, en realidad, dos traducciones de un mismo texto, dos temporalidades que se entrecruzan, desplazadas y reinsertadas en el tiempo y en el espacio de la lectura. Puestos en relación de espejo, sus similitudes y diferencias son desocultadas. Ambos traducen lo mismo, y la traducción los vuelve otros.

Bruegel traduce la Biblia, retrata el caos instaurado en la *polis* desurbanizada de Babel, relee el mito, pero, al mismo tiempo en que restaura el arte antigua a través del filtro de los modelos clásicos antiguos, su lenguaje se construye con las voces y las formas de la Europa reformadora y barroca del siglo XVI. Elizabeth Bishop sobre-realiza la construcción del monumento. La lectura del poema a través del trasfondo del lienzo se sostiene, por lo tanto, gracias a la mirada crítica del lector-traductor capaz de percibir la dimensión de fidelidad al texto bíblico en ambas traducciones. La distancia temporal de cuatro siglos entre las dos obras se vuelve irrelevante en el momento en que los dos textos dialogan entre sí a partir, exactamente, de las instancias que cada versión eligió para ser fiel y traducir. Una vez que ambas eligen elementos esenciales del texto bíblico, tanto el pintor de los seiscientos como la poeta contemporánea traducen Babel conscientes de que solamente es posible la aproximación a lo esencial, traduciendo lo no esencial, construyendo otra forma. Ambos mantienen vivo el proceso de significación a través de la traducción, justamente por la consciencia de que lo esencial es incomunicable e intraducible, pero que, paradójicamente, la traducción es lo que le asegura la materialidad, la permanencia y la comunicabilidad. Y, por esa razón, traducen.

Esa es, al mismo tiempo, la ironía y la tragedia de Babel y de nuestra teoría de la traducción, pintada por Pieter Bruegel, y que Elizabeth Bishop nos invita a mirar de cerca. Es imposible *decir, representar, traducir lo esencial, lo que vale la pena decir*, representar o traducir. Sin embargo, no podemos dejar de decir, de pintar, de traducir. Parece que Pieter Bruegel y Elizabeth Bishop lo entendieron bien. Desde la lectura, de la producción y de la traducción, pintor y poeta trabajan sus piedras brutas, construyen

**“Transfer”** I: 2 (noviembre 2006), pp. 1-16. ISSN: 1886-5542

accesos y acaban encontrándose en la dialéctica turbadora del Arte, demostrando que es posible diluir la rigidez de la compartimentación de las formas de leer, producir y traducir no solamente el Arte, pero también el discurso crítico y teórico en el contexto de los estudios de las humanidades en general.