

Acerca de la traducción de un soneto mexicano al alemán. El caso del “Soneto al pintor Best Maugard”, de Carlos Pellicer. Intermedialidad y Traducción.

Susana Romano Sued*



Retrato de Adolfo Best Maugard por Diego Rivera, 1913

Resumen: El siguiente artículo constituye una muestra muy interesante del trabajo que en los diferentes niveles de la lengua realiza el traductor. La autora, especialista en poéticas comparadas hace visible la tradicional “autoría invisible” de su labor. Al traducir del español al alemán un soneto del poeta mexicano Carlos Pellicer al pintor mexicano Best Maugard, la autora muestra las zonas de contacto cultural y las fronteras lingüísticas que todo traductor debe recrear con su investigación y su imaginación.

Palabras clave: Intermedialidad, traductología, poesía comparada.

Abstract: This article is a very interesting sample of what a literary translation means at their different linguistic levels. The author, who is expertise in comparative poetics, makes visible the traditional invisibility of the translator’s task. Translating a sonnet written in Spanish by the Mexican poet Carlos Pellicer to the Mexican painter Adolfo Best Maugard to German, the author shows the contact zones and linguistic borders that every translator needs to recreate through his research and imagination.

Key words: Intermediality, translation, comparative poetry.

0.Liminar

La perspectiva ancha que se abre al abordar la traducción y los textos traducidos desde la dimensión de la cultura receptora o cultura meta, como se la suele llamar técnicamente, permite considerar el comportamiento de dichos textos en relación con las creaciones de cultura a la que se traduce. La tarea del traducir en la mayoría de los casos, se lleva a cabo desde la lengua

* Nació en Córdoba, Argentina. Licenciada en Letras Modernas (1971), Doctora en Filosofía por la Universidad de Mannheim, República Federal de Alemania (1986) y Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba (1988). Desde 1990 es Profesora titular de Estética y Crítica Literaria Moderna en la Universidad de Córdoba y desde 1997 tiene la categoría de investigadora del CONICET. Ver www.susanaromanosued.com

extranjera hacia la lengua materna del traductor, o bien a la lengua que haya *adoptado* como materna. Paul Celan, nacido en Czernowitz, nacimiento, adoptó como lengua materna el alemán, tras alejarse del rumano, idioma en el que había escrito durante el tiempo previo a la catástrofe del nazismo. Al radicarse en 1947 en París, prosiguió con su obra literaria hecha en un alemán demolido, arruinado y re-hecho. Y practicó la traducción al alemán desde el ruso, el francés, entre otras lenguas fuente.

Mi traducción al alemán del soneto del poeta mexicano Carlos Pellicer constituye un caso distinto, ya que no he adoptado la lengua alemana como “materna”, (escribo en ella con frecuencia, principalmente ensayos teóricos y algún que otro poema). Luego nos encontramos en una circunstancia en la cual el inevitable extrañamiento se acrecienta. En primer lugar porque la *contrainte* del soneto resulta un desafío fuerte al trasladar el texto, y entonces es inexcusable el recurso a las poéticas comparadas, así como es necesario el rigor extremo para evitar la facilidad de una mera transposición formal. Puesto que las tradiciones de estas formas fijas son bien diferentes en el interior del ámbito europeo: el soneto italiano, el inglés, el francés, el alemán y el español no son equivalentes y su surgimiento y desarrollo corresponden a las respectivas evoluciones históricas y culturales de las regiones, las lenguas y los géneros. En segundo lugar, el estatuto intermedial que ostenta este poema, esto es, la combinación de los códigos verbal y visual, impone la búsqueda expandida en la lengua poética receptora de los elementos que obran en la composición de las dimensiones integradas, según el gesto poético fundamental que surge de la interpretación resultante de la lectura intensa del texto fuente.

1. Apuntes sobre la traducción y los estudios de traducción

Si bien los estudios de traducción han alcanzado ya estatuto teórico y disciplinar legitimado en el conjunto de los estudios del lenguaje, en particular en el dominio de la literatura, resulta pertinente abordar el fenómeno del traducir desde una perspectiva amplia, sociohistórica y cultural. De modo tal que pueda comprenderse la traducción sorteando la mirada restrictiva que la confina a una operación de traspaso o canje de idiomas, en la búsqueda de equivalencias. Se

trata en cambio de un conjunto de prácticas que ponen en contacto y en tensión sistemas diversos de lengua, lenguajes, pensamiento, costumbres, tradiciones, culturas. Así concebido, el fenómeno involucra funciones relevantes en el universo sociocultural, político, artístico, literario, científico, y ético, sobre todo en el campo de la recepción¹. En el presente caso específico de la traducción literaria, y más particularmente, poética, ésta consiste primordialmente en una interpretación integral de una pieza literaria que se enuncia en una segunda lengua; su resultado ha de considerarse a su vez como *obra (literaria, teórica)* que ingresa al sistema de la lengua y la cultura receptoras para formar parte de ellas². En el terreno de lo literario, los criterios de valoración de la literatura

¹ Las consideraciones del fenómeno de la traducción requieren del análisis histórico riguroso de los procesos de recepción que tienen lugar en el campo de la cultura-meta o cultura de llegada. Aquí nos limitaremos a determinados aspectos

² A grandes rasgos, se puede afirmar que las posiciones más relevantes de las modalidades normativas para el traducir (literatura) recogidas al cabo de los siglos se reducen a dos muy generales que han sido formuladas por el teólogo y hermenéutico alemán Friedrich Schleiermacher, en su clásico ensayo *Über die verschiedenen formen des Übersetzens.*; o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que el escritor vaya a su encuentro. Este binario concibe el traslado de textos alternativamente desde el punto de vista del autor o del lector (que siempre es un punto de vista atribuido). En el primer caso se trata de que el lector tenga una impresión “análoga” a la del traductor, o sea que tenga presente que está ante una obra extranjera. En el segundo, la inteligibilidad de la obra para el lector vernáculo es lo que predomina, funcionando la obra traducida como vernácula. Como se trata de normatividades, se han consignado los peligros de sendas posiciones. El peligro que acecharía en un extremo, es la literalidad que puede hacer violencia de la lengua de llegada, obturando incluso su recepción como objeto estético. Pero si se trata de un verdadero proceso de apropiación, puede redundar en la expansión del universo de lengua receptora, por las vías de la invención o la recombinación genérico-estilística que se le imponen al traductor para dar cuenta del texto de partida, sostenido como texto *otro* que empieza a habitar el suelo vernáculo. En el segundo caso, e igualmente en el extremo, acecha el riesgo de la aclimatación o acriollamiento de la obra, que es hecha pasar como obra de la cultura receptora, borrando las marcas de su procedencia. Los criterios de extrañamiento o extranjerización versus aclimatación o domesticación y sus matices, han sido alternativamente los dominantes en la historia de la traducción, con características más o menos permisivas según las diversas épocas y matizadas con el escepticismo absoluto acerca de llevar una obra artística de una lengua a la otra. Constituyen asimismo muestras de oposiciones cuasi irreconciliables en este campo, del tipo de traducción centrada en el texto vs. traducción centrada en el lector, duplicada por ejemplo en la de traducción orientada al Texto de la Lengua Original (TLO), vs. traducción orientada al Sistema de la Lengua Terminal (SLT). O bien **traducción fiel** vs. **traducción libre**. También cabe señalar que muchas traducciones sirven a una finalidad expresa, _didáctica, política, propagandística,- en cuyo caso suelen encontrarse perifrasis explicativas, que facilitarían la comprensión de los lectores de la lengua meta. Es lo que ocurre con numerosas obras cuyos traductores proveen aclaraciones, ya sea en los prólogos, en las notas al pie, en las contratapas o en los anexos y apéndices de las ediciones, esto es, en los llamados **paratextos**. Esto evidentemente contraría las teorías normativas de traducción, ligadas fundamentalmente a la cuestión de la autoría, a la propiedad sobre el original, a la firma, y va a contrapelo de las teorías producidas o adoptadas en las mismas metrópolis acerca de la intertextualidad, y de la no-originalidad). Esta posición aspira a una transparencia total del lenguaje que incluye la desaparición del traductor.

traducida responden por lo general a las concepciones de lengua, literatura y cultura que orientan la historia y la crítica literaria vernáculas, presentes asimismo en la práctica de traducir. Y responden también al rango social, de clase, de comunidad letrada, de orientación valorativa de la cultura receptora, así como al prestigio que en ella tengan las lenguas y las culturas de partida –las que en verdad les otorga el carácter de vocero del poder hegemónico en el ámbito de la crítica y la educación. Desde los inicios de mis investigaciones en el campo de la traducción, designo al fenómeno y a la práctica del traducir, y en particular a la literatura traducida con la expresión *diáspora de la escritura*: un espacio en el cual las obras que han transpuesto las propias fronteras lingüísticas encuentran alojamiento, y conviven con las obras vernáculas. Es decir que la denominación otorga un valor positivo a la situación de diáspora, entendida normalmente como la dispersión forzosa y perjudicial de una comunidad, de su cultura, de su lengua, debida a persecuciones y destierros.

Los contactos entre lenguas y literaturas, sus intercambios, que frecuentemente se producen en condiciones de asimetría, implican inclusión, incorporación, importación, consolidación, estabilización y /o expulsión de elementos lingüísticos, literarios, ideológicos, entre otros. En dichos procesos tienen lugar hibridaciones, inter y transtextualizaciones múltiples y variadas. Las obras traducidas circulan en el campo de la recepción y pueden operar de manera modelizante, innovadora o cristalizadora, ya sea generando nuevas formas de producción, e incluso modelos críticos de la cultura y la sociedad, ya sea respondiendo a los debates estéticos y de políticas culturales vigentes en la cultura receptora. Es decir que la literatura traducida puede obrar reforzando o rompiendo tradiciones, e incluso asumiendo, implícita o explícitamente posiciones críticas acerca del quehacer intelectual, literario, artístico

El traductor, quien opera como receptor y transmisor de las contingencias en el marco del horizonte intelectual al que pertenece, normalmente funciona en primer término como "lector contemporáneo", y actúa en nombre de los potenciales lectores de la obra a traducir, previendo y modelando sus expectativas, de manera ratificatoria o crítica. Pero hay ocasiones en que los traductores proceden en sentido inverso, esto es, llevan un texto de la propia lengua y literatura hacia

una lengua que no es la materna, como en el presente caso del soneto de Pellicer. El traductor trabaja con una sistemática poetológica e ideológica - expresa o inferible-, que está en la base de sus criterios de selección ligados reticularmente: ellos se inscriben en una situación histórica y forman parte de una red de relaciones múltiples y complejas. Es común que las obras traducidas transiten en el ámbito de la cultura receptora de manera "natural": es lo que Jijrij Levý, denomina el *efecto ilusionista*.³ Este efecto acompaña la tradición y condición de invisibilidad en la que suele estar sumido el traductor.

En algunos casos, el traductor se vuelve visible especialmente en el aparato paratextual en el cual se auto presenta y representa, y de este modo se convierte en un vehículo de transferencia intercultural. Nuevamente, en el caso de nuestro soneto, la impronta de mi concepción de lengua y lenguaje, de cultura y de traducción se halla presente en todas las instancias del proceso de traducirlo al alemán. Y esto incluye la perspectiva ideológica que subyace a las operaciones de traslado de los textos de una lengua a la otra, así como a la constitución de cánones y catálogos de lectura.

Titel

Sonett an den Maler Best Maugard. Intermedialität und Übersetzung

Das Sonett von dem Mexikaner Carlos Pellicer zeigt die intermedialen Beziehungen zwischen Poesie und Malerei, wobei der Bereich des Sehens mit der Polarität Sicht-Blick anaphorisch und konstant behandelt wird. Gleichzeitig *malt* der Dichter durch Syntax und Form Sonett- und schafft eine besondere Sprache, die in sich beide Künste verbindet. Für die Sonett-Übersetzung sind sowohl die *contrainte* als auch die Intermedialität wichtige Dimensionen, die

³ Las obras traducidas son leídas espontáneamente como "originales", aún cuando se sabe que se trata de autores extranjeros. Cfr. Levý, Jirij, *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt. a-M. Athenaeum, 1967. Este principio ilusionista exige en muchos casos que el traductor desaparezca, que borre sus marcas y haga lugar a la presencia imperial del texto, a la de su autor primero, y reine en el suelo de la nueva lengua y cultura. Por su parte, Lawrence Venuti ha reflexionado críticamente sobre la cuestión: afirma que cuando el lector de una traducción se siente el destinatario de la obra, a la que percibe como familiar, dotada de rasgos de su cultura vernácula, se satisface el proceso de naturalización, y consecuentemente el de invisibilización del enunciador segundo. Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility; The Scandals of Translation*, Nueva York, Londres, Routledge, 1995 y 1998 respect.

unbedingt durch buchstabliche bzw kreative Transpositionen (vgl. Jakobson) wiedergegeben werden sollten.

Das SONETT im mexikanischen Original

Soneto al pintor Best Maugard⁴ (después de contemplar sus últimos cuadros)⁵

1. Adolfo, si en tus ojos o en los míos	A	
2. anda la luz buscándome, te ruego		B
3. que escondas en la sombra de tu fuego	B	
4. las soledades de nuestros navíos.	A	
5. En el mar de los ojos hay plantíos	A	
6. de peces luminosos que en el ciego	B	
7. recinto vertical le ponen fuego	B	
8. a cuanta sombra viene con sus bríos,	A	
9. tú que pintas miradas que no has visto	C	
10. y ellas te ven, enciélate y rodea	D	
11. de luces numerosas lo imprevisto.	C	
12. Pinceles que a los ojos abren paso	E	
13. te dan - sin que lo busques - una idea	F	
14. del agua sostenida, sin el vaso...	E	

Jetzt stele ich nochmal das Sonett dar, das mit farbigen Markierungen versehen ist, die einige Verfahren und Tropen auf verschiedenen Textebenen bezeichnen

⁴ Adolfo Best Maugard (1891- 1964), gehörte zur einer multidisziplinären Künstlergruppe, die sich mit Literatur, Kino, Malerei, Theater und Musik beschäftigte. Sein Werk hatte einen breiten Einfluss auf mehrere mexikanische Künstlergenerationen. Er wurde auch als Fito Best bekannt.

⁵ *Antología de la poesía mexicana*. Selección de Miguel Gussinye, Azor, México, 1967: 99-100.

- | | |
|--|---|
| 1. Adolfo, si en <u>tus ojos</u> o en los <u>míos</u> | A |
| 2. anda la <u>luz</u> buscándome, te <u>ruego</u> | B |
| 3. que escondas en la <u>sombra</u> de tu <u>fuego</u> | B |
| 4. las <u>soledades</u> de <u>nuestros navíos</u> . | A |
| 5. En el mar de los <u>ojos</u> hay <u>plantíos</u> | A |
| 6. de peces <u>luminosos</u> que en el <u>ciego</u> | B |
| 7. recinto <u>vertical</u> le ponen <u>fuego</u> | B |
| 8. a cuanta <u>sombra</u> viene con sus <u>bríos</u> , | A |
| 9. tú que <u>pintas miradas</u> que <u>no</u> has <u>visto</u> | C |
| 10. y ellas te <u>ven</u> , <u>enciélate</u> y rodea | D |
| 11. <u>de luces</u> numerosas lo <u>imprevisto</u> . | C |
| 12. <u>Pinceles</u> que a los <u>ojos</u> abren paso | E |
| 13. te dan - sin que lo busques - una idea | F |
| 14. del <u>agua</u> sostenida, sin el vaso... | E |

Ich stelle zunächst kurz das von mir entworfene Übersetzungsmodell⁶ dar, das aus vier Phasen besteht:

1. Die Phasen des Übersetzungsvorgangs

1.1 Erste oder primär monolinguale Phase

Zuerst befasst sich der Übersetzer mit den Texten der Originalsprache oder Ausgangstexten (AT) und betrachtet ihre kontextuellen und textuellen Aspekte. Dabei stellt er die verschiedenen Textdimensionen fest. Im Falle der Poesie

⁶ Den Begriff Modell im Bereich der methodischen Fragestellung der Übersetzungstheorie benutze ich in einem doppelten Sinn: einerseits handelt es sich um die Rekonstruktion der während des Übersetzungsprozesses von lyrischen bzw Bild- und Phono-Texten durchgeführten Verfahren, die ein deskriptives Repertoire ausmacht. (Von einem logischen Standpunkt aus könnte man diese Beschreibung als den induktiven Aspekt betrachten). Wir sind hier in einer aktuellen Instanz, das heißt, dass der genannte Prozess schon stattgefunden hat, nämlich die spanische Übersetzung des intermedialen und die nachträgliche Beschreibung, die als das o.g. Repertoire fungiert. Andererseits handelt es sich um die Anwendung der erfolgten Beschreibung als eine Sammlung von Hinweisen, die zur Übersetzung eines bestimmten Textes dienen sollte. In dieser Hinsicht befinden wir uns im methodologischen bzw. potentiellen Bereich., sodass das Modell gleichzeitig als kritisches Instrument operiert.

wird diese Untersuchung mittels der Instrumente durchgeführt, welche die Poetik liefert. Daher ist die Anwendung eines adäquaten Instrumentariums unerlässlich - jenes der wissenschaftlichen Poetik, die geeignete Kategorien zur Untersuchung des poetischen Materials anbietet, mit dem Ziel, den poetischen globalen Gestus zu rekonstruieren. Ich betrachte einerseits die den künstlerischen Text konstituierenden Dimensionen. Das heißt, die Vorgänge der rationalen und nicht-rationalen Operationen, die sich bei allen ästhetischen Produktions- und Rezeptionsprozessen in Gang setzen und sich in dem Text niederschlagen. Ich untersuche sie innerhalb ihres Kontexts und betrachte sie auf allen hierarchisch strukturierten Textebenen: 1. phono- und morphosyntaktische, 2. semantische, 3. Ebene der Diskursstruktur. Dies erlaubt eine gründliche Beobachtung der Sinnkonstitution. Nach der Feststellung und Analyse der Textkonstituenten entsteht eine Hierarchieskala („Invariantenskala“) mit zugeschriebenen Aspektwerten, die letztlich ein Repertoire von Übersetzungsinvarianten darstellt. In dieser Phase verhält sich der Übersetzer primär als Rezipient – daher der Name der Phase. Aber er ist ein privilegierter Rezipient, denn er studiert die einzelnen AT sowie die sekundäre Produktion (Kritik, Theorie, Methodik) auf der Ebene der Originalsprache.

Synthese:

Übersetzer: primär monolingualer Rezipient
AT: Untersuchung kontextueller Aspekte
Gattung, Tradition, Interpretation, Kritik, etc.

Intratextuelle Aspekte: Textdimensionen

Linguistische Dimension

- Aspekte der sprachlichen Dimension
 - Morpho-phonosyntaktische Ebene
 - Semantische Ebene
 - Ebene der Diskursstruktur⁷

Visuelle Dimension (Sprache der Malerei)

- Aspekte der visuellen Dimension

⁷Man könnte hier noch den skriptographischen Aspekt einbauen, den ich aus Platzgründen nicht entwickeln kann

Erstellung von Achsen
Unterteilungen der räumlichen Elemente
Semantisierung des Bildes

Integration der visuellen und sprachlichen Dimensionen
Wiederherstellung des Poetischen Gestus

Herstellung der Übersetzungsinvariantenskala

1.2. Zweite *bilinguale / intermediale Phase/ (oder Phase der eigentlichen Übersetzung)*

Diese Phase findet statt, wenn der Übersetzer sich in der Position des Vermittlers befindet und als ersten Schritt *die* Prälektüre vollzieht vollzieht. Dabei untersucht er die möglichen Äquivalenzen, die die Zielsprache anbietet, kontrastiert die Alternativen und trifft nach einer Bilanz Entscheidungen zwischen den Alternativen. Während dieser Phase werden zwei kulturelle, künstlerische Bild- Musik- Literatur- Sprachsysteme gegenübergestellt, mit allen dabei auftretenden Spannungen und Risiken des Entscheidungsprozesses. Hier erfolgt die eigentliche interkulturelle Berührung. Dabei werden die aus der Auseinandersetzung mit dem Original resultierenden Versionen mit der schon existierenden übersetzten Produktion der Zielliteratur betrachtet. Diese Versionen, die das Original begleiten, bilden mit letzterem ein Ganzes, das selbst als Original gilt.

1.3. Dritte *monolinguale Produktionsphase (im Zielsystem)*

Die dritte, die monolinguale Phase im Zielsystem, ist jene der Konstruktion eines Zieltextes auf der Basis des Kontrast- und Entscheidungsprozesses der zweiten Phase. Es handelt sich um die Produktion eines speziellen Textes: Da er ein neuer Text innerhalb des Zielsystems ist, gehört er zur produktiven Rezeption, aber weil er gleichzeitig eine Übertragung und eine Wiederherstellung eines schon existierenden Textes ist, gehört er zur reproduzierenden Rezeption. Was diese Rekonstruktion angeht, erweist es sich zwar als äußerst wichtig, eine Strategie der Treue zu entwickeln, aber nicht im

Sinne der konventionellen Treue (Eins-zu-eins-Entsprechungen), sondern vielmehr im Sinne einer Treue der Originalperspektive.

Synthese:

Übersetzer: Kreator- DICHTER

Entwurf des Zieltextes (unter Betrachtung der Invariantenskala bzw. der rekonstruierten poetischen Geste)

Strategie der Treue (der Originalperspektive)

1.4. Vierte Phase. Monolinguale, kritisch auswertende Phase im ZS

Die oben beschriebene dritte Phase gilt normalerweise als die letzte Phase eines Übersetzungsmodells. Dennoch behaupten wir, dass eine kritische Betrachtung des Zieltextes und seines Verhaltens innerhalb des Zielpolysystems unerlässlich ist. Dabei muss man das vielfältige Beziehungsverhältnis des übersetzten Werks in Betracht ziehen: a. Zum Original, aus dem es entstanden ist; b. zu anderen Originalwerken der Zielliteratur; c. zur übersetzten Literatur als Gattung und innerhalb dieser zu den verschiedenen vorhandenen Versionen in der Zielsprache; d. zu den Fassungen aus zweiter Hand; e. zu anderen (nicht literarischen) Diskurstypen der Zielkultur. Das heißt, es muss die Position untersucht werden, die der Text im literarischen Zielpolysystem einnimmt; z. B., ob er sich einer ähnlichen Textgattung zuordnen lässt, oder ob er neue produktive Aspekte einführt gegenüber der Tradition und den herrschenden Tendenzen der lokalen Produktion. Dieser Aspekt der vierten Phase findet erst statt, wenn schon ein gewisser Zeitraum nach der Übertragung vergangen ist, d. h. nach der Einbettung des übersetzten Textes bzw. Werkes im Zielsystem.

Synthese:

Übersetzer: Kritiker des entstandenen Textes im Zielsystem (ZTS)

Betrachtung der Beziehungsverhältnisse des ZTS

a. zum Original: Intratextuelle Aspekte: Textdimensionen

Morpho-phonosyntaktische Ebene

Semantische Ebene

Ebene der Diskursstruktur

b. zu Werken der Zielliteratur (darunter zu möglicherweise vorhandenen Versionen):

ZST: kontextuelle Aspekte

Gattung

Tradition

c. Interpretation und Kritik (Rezeption)

2. Anwendung

2.1. Erste Phase

Nach der hier modellhaft beschriebenen Methode unternehme ich die Untersuchung von Pellicers Sonettproduktion, im Besonderen betrachte ich die Gedichte, die eine Verbindung mit der Malerei darstellen, wie im Falle des vorliegenden Sonetts, d.h. solche, die Intermedialität aufweisen.

Ich werde mich aus Platzgründen nur kurz auf einige Aspekte des Modells beziehen.

(Untersuchung der Primär-Produktion und -Rezeption)

Carlos Pellicer (1897-1967) ist als einer der grössten Dichter Mexikos aller Zeiten anerkannt. Er wird als „Dichter des Lichts“ betrachtet.

Adolfo Best Maugard gehörte zu einer Künstlerkonstellation, zu der Pellicer enge Kontakte pflegte. Die Werke dieser Künstlergruppe – darunter die berühmten Muralisten – weisen deutliche Kombinationen von avantgardistischen und traditionell-populären Elementen auf, die in der mexikanischen Malerei einen starken und fortdauernden Einfluss hatten.

Durch seine extrem vielseitige Sensibilität schafft Pellicer eine komplexe dichterische Sprache, die an alle Sinne appelliert. Dies erlaubt es ihm, eine Vielfalt von künstlerischen Codes in seine Gedichte einzuschließen. Die avantgardistische Malerei war für Pellicer eine der fruchtbarsten Quellen seines dichterischen Schaffens. Dies zeigt sich durch die Entwicklung einer besonderen Ästhetik des Lichts, die sich quer durch sein Werk zieht.

Analyse

Die Form und die Diskursstruktur

Die Form des spanischen Sonetts, die keine eins-zu-eins Entsprechung im syllabotonischen deutschen System findet, fungiert als Rahmen bzw als Quelle eines piktoralen Bildes, worin sich die sprachliche und die visuelle Dimension intermedial verbinden:

Die Konstruktion der Welt basiert im Gedicht auf der Gleichsetzung von Wort und Bild, die sich in den Verben *rogar* und *pintar* verdichtet. „te ruego“ 2. „pintas“ 9.

Innerhalb einer traditionellen Klassifizierung gehört das Sonett zur Kategorie des Dialogsonetts. Es geht um ein Du, „Adolfo“, das als Adressat des lyrischen Ichs konstituiert wird.

Der Eigenname, (Vor- und Nachname) steht *zunächst* als Titel. Zweitens wird der Vorname Adolfo unmittelbar am Anfang des Gedichts (das erste Wort des ersten Verses) genannt. Obwohl der Name normalerweise keine Bedeutung hat und gerade deswegen unübersetzbar wäre, deutet „Best“ ohnehin einen Superlativ an, was eine Steigerung initiiert: (es gibt keinen, der über Maugard sein könnte). Diese so ausdrücklich genannte Steigerung findet sich auch ganz deutlich im Sonett, vor allem durch die Vertikalität, die das Heben und das Fallen ikonisiert.

Dabei fungiert das Du rethorisch zugleich als ein malender und „blinder“ Doppelgänger des lyrischen Ich (des Autors Ich). Diese dialogische Du-Ich Alternanz zwischen Sehendem und Nicht-Sehendem, ja diese Dualität von Ich und Du, die imVordergrund steht, schafft gleichzeitig die Polarität zwischen Dunkelheit und Helligkeit, zwischen Schatten und Licht und zwischen den räumlichen Sphären, die durch die bereits erwähnten Vertikale geteilt werden: Licht und Schatten sind typische Elemente der mythologischen mexikanischen tropischen Energie und sie bilden einen geradlinigen Strahl ab, der aus der Tiefe des Meers hervorbricht und in die Höhe des Himmels reicht („enciélate“, Vers 10.). Man könnte hier von Anabasis und Katabasis sprechen.

Diese Polarität wirkt auch als Basis der intermedialen Verbindung zwischen Dichtung und Malerei, die durch Begriffe für die Bereiche „Wortschatz“ und „Malerei“ wie „Pinceles“(12.) „pintas miradas“ (9.), den intermedialen Charakter betont.

Die Sphäre der Dunkelheit zeichnet sich phonetisch und semantisch ab – durch die Häufung der dunklen Vokale /o/ /u/ sowie durch die Wiederholung von „ojos“, dem Sinnesorgan des Sehens: /Ojos/ /Augen/, (1., 5., 12.) und der zugehörigen Formen des Verbs /ver/ /sehen /. Dies geschieht sowohl ausdrücklich als auch implizit: (Vgl. Verse 1., 4., 5., 7., 8., 9., 10., 11., 12.) (**vi**, **ver**, **visto**, u.a. als Teil anderer Worte)

Relevant ist zudem der Gebrauch eines Wortfeldes, der die genannte bildhafte Opposition Dunkelheit-Helligkeit ausdrückt, wie z. B. „escondas“ „sombras“ (3.) „soledades“ (4.) „ciego“ (6.) „recinto“ (7.), „sombra“ (8) und „luz“ (2.), „sol(edades)“ (4.), „luminosos“ (6.), „fuego“(3.), „bríos“ (8.) („Brillos“ / Glänze / wird in bestimmten Gegenden Lateinamerikas als „bríos“ ausgesprochen). Das Zusammenspiel von Lautgestalt, Visualität und Semantik (die häufige Assonanz /a-o-/ trägt auch dazu bei), bewirkt, dass die Medien Wort und Bild letztlich nicht mehr eindeutig voneinander zu trennen sind. In dem Augenblick, in dem die verschiedenen Codes interagieren, eröffnet sich ein intermedialer Gestaltungsraum.

Nun stellen oppositionelle Dimensionen die Requisiten einer Szene dar, in der die Spazialität mit den vier grundlegenden Elementen gezeichnet wird: Luft (Himmel/“enciélate“, 10.), Erde (Plantage/„Plantíos“); Wasser (Meer/“el mar“ 5. /“peces“/ 6. /“agua“ 14.); Feuer („Fuego“3). Diese vier Elemente gestalten den Rahmen, innerhalb dessen sich die Achse des Sehens und Nichtsehens aufbaut und zugleich teilen sie topologisch die spatiale Dimension auf der Seite bzw. auf dem Gedicht-Gemälde. Noch einmal zeigt sich hier, dass die Homologie zwischen der pikturalen Ebene und der sprachlichen Ebene von entscheidender Bedeutung ist (Intermedialität).

Kurze Zusammenfassung (Poetische Geste)

Multidimensionale Interpretation

a.

Im vorliegenden Sonett geht es prinzipiell um die Artikulation des verbalen mittels des visuellen Codes, wir befinden uns demnach im Bereich der Intermedialität. Eine kurze Definition von Intermedialität gibt uns Müller (1996): Es handelt sich um eine Strategie, die Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen ästhetische Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und des Erfahrens eröffnen. Durch die Präsentation von Visionen aus Licht und tropischer Farbintensität bildet das Gedicht eine Weltanschauung, die den Blick als Achse des poetischen Prozesses einstellt, verteilt durch die Quartette und die Terzetten zugleich. So wird die Opposition der genannten Bereiche betont – Helligkeit und Dunkelheit – / Das Sprechen und das Malen – helle und dunkle Vokale, Malerei-Wortschatz, das Sehen-Können und die Blindheit/ Himmel und Unterwelt, usw. Diese Verfahren konstituieren die bereits erwähnte Intermedialität. Auf diese Weise kombiniert die Sonettsprache Züge des Vitalismus und des Erhabenen und stellt Verbindungen mit „der anderen Szene“ her: dem Dunklen, dem Unheimlichen.

b.

Dieses Sonett an den Maler Best Maugard ist einem Du gewidmet, das als die Blindheit schlechthin fungiert. Der Sprecher verwendet zur Beschreibung der Augen des Malers verschiedene Metaphern wie *sombra* oder *mar de los ojos*, wobei „mar de los ojos“ [Der Augen Meer] den Star metaphorisiert, welcher mit dem Alter kommt und zur Blindheit führt. Zugleich schildert er den blinden Blick aber auch als unbeschreiblich tief, denn er ist in der Lage, Dinge – eventuell Erinnerungen oder Emotionen – in sich zu bergen. Hierzu gehört auch, dass der Blick und die Augen mit dem Wortfeld Meer/Wasser beschrieben werden („navíos“, „peces“, „mar de los ojos“, „agua“). Gleichzeitig sind die Augen die Träger einer unerklärlichen Lichtquelle und sprühen auf potente Weise von Feuer und Energie. Der Grund wird im 1. Terzett genannt: Trotz

seiner Blindheit malt der Maler die Dinge und Menschen, die er nicht sehen kann, und scheint auf geheimnisvolle Weise ihr Licht und ihre Energie wahrzunehmen. „Lo imprevisto“ [das Unvorhergesehene] kann wohl als Andeutung auf „lo no visto previamente“ [das Zuvor nie Gesehene] gelesen werden. Der Pinsel, den der Maler verwendet, schafft ihm eine Verbindung zur sichtbaren Welt, also zur visuellen Dimension. Die Metapher des „agua sostenida“ erschließt sich mir in diesem Zusammenhang noch nicht, evtl. und einerseits könnte es sich dabei um Tränen und deren Gefäß – das Auge handeln; aber andererseits könnte man dieses auch als Andeutung auf die existenzielle Leere verstehen.

c. Psychoanalytische Zusammenfassung

Die Lacan'sche Psychoanalyse hat gezeigt, dass die Kunst dazu dienen kann, das Reale symbolisch zu organisieren, indem sie die Leere, welche die Sphäre des Erhabenen bildet, mit einem Gewebe umhüllt. Sie bedient sich hierfür des Repertoires der Sprache. Die Psychoanalyse regt dazu an, sich in die Leere, den zentralen Abgrund der menschlichen Existenz einzulassen und zugleich davor anzuhalten. Auf diese Weise arbeitet der Künstler mit dem Erhabenen, das sehr nah am Umheimlichen steht. So gibt er ihm eine Form, einen Namen und eine Gestalt. Darüber hinaus entwickelt er in dem Sonett mittels der Form, der Tropen und der Figuren eine Theorie von Du und Ich, des Namens und des Blickes, welche die Dialektik des Sehens und Gesehenwerdens, des Sehens und der Blindheit, der essenziellen bzw existenziellen Leere metaphorisch darstellt und sie als intermediale Dimension entwickelt.

Bezüglich der Leere existiert für jedes Objekt ein künstlerischer Aspekt, der auf die bildliche Darstellung als „Gewand“ für die Leere zurückgreift. Darüber hinaus existiert ein ethischer Diskurs, der das Bild enttarnen und die tatsächliche Abwesenheit des Körpers zeigen will, die Leere, die jedes Objekt umgibt. Hier wird die Paradoxie einer Darstellung der zentralen Gestalt sichtbar: mit Augenhöhlen, angedeutet durch den Pupillen-Mittelpunkt bei gleichzeitiger Leere des Blickes – Ineinander verschränkte Bilder, die das Subjekt (der Sprecher) wahrnimmt – das Subjekt vermittelt zwischen dem Blick, dem Hellsehen, dem Pinselstrich und der Blindheit.

Die Erfahrung des ästhetischen Genusses entwickelt sich ausgehend von der Betrachtung eines Gemäldes bzw des Bildes, in dem der Blick des Malers unseren Blick einfängt. Sein Pinselstrich erfasst die Zeichen und die Objekte der Welt, welche die Leere umgeben. Die Pinselstriche richten sich an den Beobachter in Form eines Auges, das vom Bild aus auf uns zurückblickt. Die Worte und Bedeutungen antworten in sprachlichen Bildern auf die Dialektik des Sehens und Gesehenwerdens. Ebenso geht der Dichter vor, der von den Blicken durchbohrt wird, welche zwischen Maler und Gemälde, zwischen Gemälde und Dichter hin- und hergehen. In diesem Austausch von Blicken ist die Benennung angesiedelt: Die Bezeichnung des Namens, und die Benennung der Dimension des Blicks, des Sehens und Gesehenwerdens, der eigentlichen Aussage des Sonetts.

Erstellung der Invariantenskala

INVARIANTEN

INTERMEDIALITÄT

– zweidimensionaler / intermedialer Charakter: Gebrauch von 2 Codes
Sprache und Bild (Dichtung und Malerei)

FORM: SONETT (obwohl es keine mechanische Äquivalenz zwischen spanischer und deutscher Sonettform gibt)

Spanische REIM-Muster ABBA ABBA CDC EFE, kann im Deutschen nur durch rhythmische Akzente kompensatorischer Weise wieder hinzustellen

ASSONANZ; Vokalische Oppositionen: dunkle Vokale /o/ vs. helle Vokale /a/i/e/

SEMANTISCHE ELEMENTE

Isotopien: Augen-blick/ Sehen/Blindheit- Schatten/Licht

Das Leere des Seins

– Streuung und Verteilung der Worte, die die Semantische Opposition Sehen vs. Nicht-Sehen bilden (Helligkeit-Sichtbarkeit vs. Dunkelheit-Unsichtbarkeit)

– Prinzip der Wiederholung (Frequenz) und Streuung der Substantive: Wortfeld Augen, Feuer, Sehen, Blindheit, Blick, Schatten, Licht, die die Isotopie Sehen-Blindheit bilden.

– Ikonizität mit dem Gestus der Interrelation Malen-Dichten

– paradoxe Behauptungen: Wechselspiel und Ambivalenz mittels Dialog Du-Ich Alternanz. Steigerung durch Spatialitätsmotive: Die Vertikale (cielo-mar) und durch die Opposition Voll/Leer (Agua/ sin vaso) die homolog mit leeren Augen /die unvermeidliche Leere unsrer Existenz ikonisiert

DISKURSSTRUKTUR. Dialogizität und Intermediale Verbindug: verbaler Codes-visueller Codes

Die Invariantenskala dient als Anweisung für die Übersetzung

2.2. Zweite bilinguale / intermediale Phase/ (oder Phase der eigentlichen Übersetzung

Nach den vorigen Untersuchungen bzw. Analysen der möglichen Äquivalenzen, die die Zielsprache anbietet, sowie nach der Kontrastierung und Bewertung der gesuchten Alternativen und der durchgeführten Bilanz sind Entscheidungen zwischen den Alternativen getroffen. Gerade in dieser Phase findet der eigentlich Prozess der Übersetzung statt, den mit der vergleichenden Poetik durchgeführt wird (Sehe oben, 1.3.). ermöglicht die Verwirklichung der 3. Phase des Modells.

1.3. Dritte monolinguale Produktionsphase (im Zielsystem)

Entwurf des deutschen Textes

In der vorliegenden Phase entsteht ein Text in der Zielsprache bzw. den Zielsprachen, der gleichzeitig der produktiven und der re-produktiven Rezeption angehört, da es sich um einen neuen Text in der Zielsprache handelt, aber zugleich einen poetischen Sinn der Ausgangssprache wiedergegeben wird.

1.3.1. Drei Versuche, drei Versionen

Sonett an den Maler Best Maugard (Übersetzung von Angela und Peter Schaffhauser)

Adolfo, wenn in deinen Augen oder in den meinen
das Licht mich sucht, dann bitte ich dich,
dass du im Schatten deines Feuers
die Einsamkeiten unserer Schiffe verbirgst.

Im Meer der Augen gibt es bunte Gärten
leuchtender Fische, die im blinden
Raum der Tiefe Feuer entzünden
jeglichem Schatten, der sich kraftvoll naht.

Du, der du Blicke malst, in die du nicht geschaut,
doch die dich sehen, tauch in den Himmel ein und umgib
mit zahllosen Lichtern das Unvorhergesehene

Die Pinsel, welche den Augen den Weg öffnen
geben dir - ohne dass du danach suchst - ein Bild
des umschlossenen Wassers, ohne das Gefäß.

An den Maler Best Maugard (Übersetzung von Susana Romano Sued und Nina Flik)

Adolfo, wenn in deinen oder meinen Augen
Das Licht auf der Suche nach mir ist, dann
bitte ich dich, im Schatten deines Feuers
die Einsamkeiten unserer Schiffe zu verbergen.

Im Meer der Augen sind es Felder
von leuchtenden Fischen, die im blinden
Vertikalen Gelände Feuer legen
Im Schatten, der mit ihrer Kraft/ihrem Leuchten kommt,

Du, der Blicke malt, die du nicht gesehen hast
Und sie sehen dich, steig zum Himmel und umgib
Das Unvorhergesehene mit zahlreichen Lichtern.
Pinsel, die zu den Augen vordringen
Geben dir – ohne dass du danach suchst – eine Vorstellung
Des behaltene Wassers, ohne das Glas...

Best Maugard (Englische Übersetzung von Lisa Bradford)

Adolfo, if in your eyes or mine
there's a light seeking me out, I bid
you hide within the shadow of your fire
the solitude of our vessels.

In the sea of our eyes, there are gardens
of luminous fish that, within the blind
vertical chamber, inflame
every shadow coming with its shine.
You who paint gazes you've never seen
and they watch you, give yourself a sky and
surround the unexpected with ample light.

Brushes that open paths for your eyes
grant you— without even searching—an idea
of suspended water, without the glass.

1.4. Vierte Phase. Monolinguale, kritisch auswertende Phase im ZS

In dieser Phase wird eine Kritik der Fassungen / Versionen gemäss der Invariantenskala durchgeführt, sowohl in bezug auf die Form des Sonetts, auf die Verteilung seiner morfo- und fonosyntaktischen und semantischen Elemente sowie seiner Diskursstruktur; dabei die Verschiebungen, Verluste und Kompensationen auf den verschiedenen Textebenen aufzeigend und dabei die „Treue zur Perspektive des Originals“ evaluierend – das heisst, die Bestätigung der Wiederherstellung des globalen poetischen Gestus.

Die drei Versionen geben einigermasse die Form Sonett wieder, obwohl wie oben erwähnt eine eins-zu-eins Übertragung nicht zu erwarten ist, gerade deswegen, weil das Spanisch eine sillabische Sprache ist, während das Deutsch und das Englisch sillabotonische Sprachen sind. Die poetischen Verfahren bzw Tropen und Figuren, die sich im Original deutlich als konstituierenden Aspekte der Intermedialität (Bild/Sprache) aufweisen, wurden in den Übersetzungen durch kreative Transpositionen (Jakobson, 1971) wiederhergestellt: Verteilungen in Quartetten und Terzetten, Akzente, Assonanzen, äquivalente Metaphern, und vor Allem eine homologe Semantik, die erlaubt, den poetischen Gestus, deren Basis die Vertikale bzw die doppelte Codes-Dimension sind, (Licht-Schatten/ Anabasis und Katabasis, Sehen/Nicht Sehen, Wort/Bild) aufbewahren zu können.

Anschliessend handelt es sich darum, die Position des oder der neuen Texte im Innern des literarischen Systems der Zielsprache in Betracht zu ziehen, in

diesem Fall des lyrischen Systems in der Variante des Sonetts, und im Vergleich mit anderen Werken des gleichen Genres auf dem Gebiet der Übersetzungen.

Im Hinblick auf die Rezeption im System (kritische Studien, Veröffentlichung in Anthologien, in akademischen Arbeiten usw.) handelt es sich um einen zeitlich versetzten Prozess, nämlich bis das Werk sich im Leseumfeld des Zielsystems etabliert hat.

Ausgewählte Bibliographie

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1997

Fechner, Jörg-Ulrich, *Das deutsche Sonett Dichtungen, Gattungspoetik, Dokumente*, Fink, München, 1969

Krüger, Reinhard,: Concrete Poetry. In: *Dictionary of Literary Biography: Brazilian Writers* (Volume 307). Ed. Monica P. Rector. Detroit, New York et al.: Thomson Gale. 2005

Jakobson, Roman 'On Linguistic Aspects of Translation', in R. A. Brower (ed.) *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959 pp. 232-39.

Pellicer, Carlos, „Al pintor Best Maugard, artista, ahora más allá del arte“, in *Antología de la poesía mexicana*, Selec. De Miguel Gussinye. México, Editorial Azor, 1967, S. 99-100

----- *Primera antología poética*, 2da. Edición, Plaza, México, 2002

Romano Sued, Susana, -“Versiones de un soneto de Rilke”, en: *Lateral* nro. 99, Barcelona, 2002: 29-30

-----“The Castilian Language, a Mosaic of Languages: an Exercise of the Memory as a Genealogy and Archeology of Culture” en Ette, O/Pannewick F. (eds), *ArabAmericas. Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*, , Vervuert, Frankfurt am Main 2006

Consuelo de Lenguaje II, Problemáticas de Traducción, Alción, Córdoba, 2007

----- “Intermedialität:Probleme der Übersetzung deutscher experimenteller Lyrik ins Spanische- Max Benses visuelles Gedicht *Jetzt*. Verbindung mit argentinischen Traditionen, en *Akten des Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*. Band 3.Übersetzten im Kulturkonflikt. Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Band 79, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien, 2007

