



HAL
open science

¿Repeticiones caleidoscópicas? La re o la deconstrucción del discurso en la traducción

Christine Raguet

► **To cite this version:**

Christine Raguet. ¿Repeticiones caleidoscópicas? La re o la deconstrucción del discurso en la traducción. La cultura y sus retóricas : miradas interdisciplinares, 2017, 978-987-1697-26-7. hal-03897079

HAL Id: hal-03897079

<https://hal.science/hal-03897079>

Submitted on 13 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿Repeticiones caleidoscópicas? La re o la deconstrucción del discurso en la traducción¹

Christine Raguet
Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Si en primer lugar consideramos la traducción literaria por sí misma como un tipo de repetición aproximada de otro texto literario, surge la cuestión de las copias y la semejanza, la cuestión de la singularidad, la cuestión del texto original y el texto secundario, entre muchas otras cuestiones. Si recurrimos a los filósofos, vemos a Platón en segundo plano y su visión del “mundo como ícono” o a Friedrich Nietzsche un poco más cerca de nosotros, y su concepto del “eterno retorno”. Aunque si analizamos la etimología del verbo repetir a partir del latín *repeto* (*re-peto* = tratar de alcanzar nuevamente), tenemos que considerar a la repetición como un movimiento que ocurre tras una interrupción, un tipo de nuevo comienzo que depende de las memorias con el objetivo de recuperar un estado previo.

En términos estilísticos, se considera a la repetición en francés como una debilidad, una falta de estilo y por varios siglos los traductores han evitado traducir la mayoría de las formas de reiteración, aun si algunas figuras, como las anáforas, escapan de esta tendencia. Asimismo, los traductores han intentado por mucho tiempo de-construir los textos para reformularlos de acuerdo con las tendencias y las normas estilísticas del momento:

A partir de mis lecturas, puedo deducir que los traductores literarios tienden a ser muy reverenciales con sus autores [...] (pero) a pesar de toda la reverencia que se muestra por el original, un traductor literario experto introduce gran cantidad de cambios, y aún más cambios de lo que cualquier artista virtuoso de música clásica se atrevería a introducir al reproducir las notas en las partituras de, digamos, una sonata de piano de Beethoven. En la traducción literaria, es muy común interpolar ideas nuevas, eliminar ideas viejas, invertir y darles giros a las estructuras, etcétera, etcétera (Hofstadter, 365).²

No obstante, en las últimas décadas, se le ha otorgado un nuevo nivel de atención a las

¹ El texto fue traducido al castellano por Lorena Baudo de la versión inglesa “Kaleidoscopic repetitions? Re- or de-constructing discourse in translation” y, para esta edición, estuvo al cuidado de María Inés Arrizabalaga.

² Esta cita proviene del libro de Douglas Hofstadter sobre Clément Marot, *Le Ton Beau de Marot: in Praise of the Music of Language*, en el que propone 89 traducciones distintas para un único poema y debate las diversas posibilidades que el texto ofrece.

repeticiones en las traducciones al francés dado que el estilo de los textos originales se considera no solo como significativo, sino representativo de la voz de su autor. De algún modo, esto debe trasladarse a la traducción.

A través de la historia, las figuras de repetición y amplificación ocuparon un lugar destacado en el Renacimiento con el movimiento de los “Grandes retóricos”³, una designación despectiva que estos autores recibieron en el siglo XIX⁴. A modo de ilustración, puedo mostrarles un ejemplo exquisito de esto; no es un poema serio, sino un tipo de juego de palabras, dirigido al Rey Francisco I, escrito por Clément Marot (1496-1544), hijo de Jean Marot, un retórico por derecho propio, para que puedan apreciar adónde pueden llevar la repetición con excesos y juegos, y ver qué se puede perder si cualquier traductor quisiera “interpretar” y “explicar” este poema en una traducción, en lugar de tratar de transmitir todo su juego musical.

Con esto, Marot muestra su habilidad como poetaastro. El caso de las repeticiones en la traducción es bastante complejo dado que los traductores deben rescribir las mismas palabras, signos, sonidos, estructuras o reproducir una y otra vez las mismas imágenes, se inclinan naturalmente por tratar de evitarlo. ¿A qué se enfrentan los traductores? La transferencia de ocurrencias individuales similares dentro de un todo y la preservación de la coherencia de este todo.

Los *Sophistes* son quienes hablan bien pero solo en relación con la verdad; los *Topiqueurs*, quienes utilizan las figuras retóricas; los *Délicqueurs*, quienes hacen discursos verborrágicos y los *Rhétoriqueurs*, quienes tienen mucha elocuencia. En sus trabajos, los *Grands Rhétoriqueurs* destacan las metáforas y todo tipo de imágenes, figuras (de sonido, de juego de palabras, acumulación), intertextualidad y ritmo. Otro detalle relevante es que varios de ellos también son traductores.

Antes de continuar, hay varios puntos por aclarar. La versatilidad de la repetición constituye un obstáculo cierto a la traducción ya que no puede dilucidarse prescripción alguna ni aplicarse a ciegas. Esto no solo se debe a la variabilidad de esta figura, sino que a sus efectos en el texto de distintas maneras: las repeticiones participan en la construcción de sentido a través del léxico; participan en la organización del discurso a través de la sintaxis; participan en la

³ Paul Zumthor propone un excelente estudio de este verso en un artículo de 1974, publicado en *Langue française*. N°23, 1974. *Poétique du vers français*, pp.88-98, que puede consultarse en Internet en:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1974_num_23_1_5685.

⁴ Es una historia un poco larga, ya que el nombre *rhétoriqueurs* se eligió por una mala interpretación de la palabra utilizada por M. Coquillart en su libro satírico *Les droits nouveaux* (1481), donde hizo una lista de diversas debilidades, como los “Sophistes”, “Topiqueurs”, “Délicqueurs” y “Rhétoriqueurs”. Coquillart no aplicó estas debilidades a “littérateurs”, sino a los abogados.

construcción de la imagen del otro.

Como consecuencia, acotaré este breve estudio a tres categorías principales, que ciertamente son demasiado amplias: elecciones léxicas, preguntas sintácticas, impacto cultural.

Repeticiones léxicas

Las repeticiones léxicas no solo funcionan como refuerzos, sino que también constituyen más o menos redes perceptibles de sentido. La forma más obvia es la acumulación, que genera una impresión de inmediatez. No puede ignorarse y proviene de la reiteración de la misma palabra en su misma forma, o a partir de variaciones en torno a su raíz léxica, o a partir de la recurrencia de sonidos que reverberan en el mismo campo léxico.

Tales elementos variables son un problema importante para el traductor. El poema de Marot, con sus múltiples usos de la palabra y el sonido rime y el campo léxico relacionada, es un ejemplo muy claro; debo decir que no pude encontrar traducción alguna de este poema ni en francés ni en español y no puedo debatir las elecciones léxicas y de sonido de los traductores. Pero el poema de Olive Senior “Shell blow”, que traduje, ofrece una amplia variedad de dispositivos de repetición. Inevitablemente, invita al traductor a jugar con ellos, especialmente en el nivel de textura sonora dado que “Es el verso el que con mayor frecuencia domina los efectos de sonido” (Pszczolowska: 385).

La poesía abre una escena interesante donde los traductores inyectan parte de su propia personalidad en la “actuación” de forma más espontánea, porque los poemas están pensados para ser recitados; es decir, actuados, por lo que deben ser oídos y lograr un impacto. Estos comentarios están inspirados en los escritos trascendentes de Clive Scott y Gilles Deleuze (también citado por Scott). En su introducción a *Diferencia y repetición*, Deleuze destaca la proximidad del movimiento y la repetición en el teatro: “El teatro es un movimiento real [...] este movimiento [...] no es oposición ni mediación, sino repetición”. Luego define el movimiento: “cómo la repetición se integra de un punto distintivo a otro, incluidas las diferencias dentro de sí misma [...] El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo remite al concepto. En el teatro de repeticiones, experimentamos fuerzas puras, líneas dinámicas en el espacio, que actúan sin intermediarios en el espíritu”⁵.

⁵ Véase el extracto original en *Différence et répétition*: “Le théâtre, c’est le mouvement réel [...] ce mouvement [...] c’est la répétition, non pas l’opposition, non pas la médiation” & “comment la répétition se tisse d’un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences. [...] Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l’espace qui agissent sur l’esprit sans intermédiaire...” (pp. 18-19).

Desde esta perspectiva, el traductor puede, sin lugar a dudas, asimilarse en un actor y su traducción en una actuación, y a eso es lo que quiero llegar en esta primera parte. En “Shell Blow”, el espectador está invitado a descifrar elementos de la historia (la travesía trasatlántica, el exilio, la esclavitud, la lucha por la supervivencia, la identidad contenida en una concha de mar tritón, III, línea 16), “la concha del Caribe en cualquier nombre [...]” (IV, línea 24): *kaachi, lambie, panchajanya, futoto* (IV, línea 25). Aquí podemos observar una forma de repetición acumulativa, que ofrece diferentes versiones de la palabra que nombre el objeto central al que se hace referencia, la concha que lleva la voz, que transmite la historia. Para traducir el hiperónimo en inglés, “shell”, seleccioné un hipónimo en francés, “conque”, que se aleja del sonido original, pero es muy representativo de la concha del Caribe en el poema 5. La elección de tritón también fue inspirada por razones evocativas dado que simbólicamente se corresponde con concha. Por lo tanto, el sistema de repeticiones no puede reproducir un patrón similar en el léxico en francés aun cuando intenté mantener las similitudes.

Las repeticiones inmediatas en el poema de Senior operan más específicamente en el nivel sonoro en forma de aliteraciones o asonancias, como en “beached, beyond [...] / bleached”, “échoués, au-delà [...] / délavées” (I, líneas 1-2) o “picked up [...] placed [...] / pressed”, “ramassais [...] portais [...] / pressais” (I, líneas 6-7) o “croak / of song soaked”, “chant / rauque / détrempe” (I, líneas 8-9) o en I, 24-26 que era una fuente verdadera de placer para el lector-actor y el escritor-actor, fue durante el proceso de traducción: “We can rib it up, dabble it, / rub it, dub it, and fracture it. Splice it. Spice / it up.” “On peut la touiller, la trouer, / la froter, la frapper et la fracturer. L’épisser. L’épicer”. Si algunos de los efectos pueden reproducirse de alguna forma, tanto directa como indirectamente, otros se pierden y se ve afectado el patrón general. Entonces, ¿cómo puede el traductor compensar la pérdida de las repeticiones inmediatas, para la de-construcción del patrón original, y tratar de recrear un patrón por derecho propio? Puede recurrir a la compensación; es decir, al desplazamiento de un dispositivo hacia otra parte del discurso. En tal situación, el acto, la expresión oral, parte vocal del poema es tan notable que los sonidos y las homofonías me seducen y me llaman, tal como puede observarse en: “seule compte / la conque” (I, línea 1-2) para traducir “what counts / is shell”. En consecuencia, el desplazamiento de repeticiones es una forma de transferir algunas partes del movimiento general, la música, el ritmo, el dinamismo del patrón original para producir una nueva⁶ configuración poética. El traducir procede mediante “pequeños toques [...] ubicados uno al lado del otro” (Busch en Vegliante, 64) para comunicar un movimiento

⁶ El equivalente en francés, *coquillage*, no evoca ningún escenario en particular.

impresionista cuando se lo percibe a la distancia. Estos rasgos dinámicos, contruidos sobre detalles pequeños e imperceptibles son necesarios para componer un todo coherente⁷.

Cuando las repeticiones léxicas están lejos, el problema es diferente y se pueden repetir fácilmente las mismas formas a lo largo del poema, como sucede con las palabras del título: “shell” y “blow” aun cuando se produzcan algunas variaciones en los dos idiomas, en definitiva, se reproduce el esquema inicial.

Algunas cuestiones sintácticas

A diferencia del movimiento dinámico que evocan las repeticiones léxicas y sonoras, el paralelismo sintáctico suele evocar estabilidad o al menos simetría espacial. Por lo que puede decirse que las repeticiones sintácticas tienen una función estructural, lo que puede constituir parte de la columna vertebral de un texto. En *Soucouyant*, la novela de David Chariandy sobre Adele, una madre con demencia pre-senil, la recurrencia de formas interrogativas, especialmente las encabezadas por la causa creativa de la atmósfera: el lector entra en un mundo de mala memoria y de un cuestionamiento constante sobre todo. El mundo de esta señora no tan entrada en años es un reino donde se divaga, un universo que se cae a pedazos. Adele intenta reconstruir todas las escenas de su vida, pasada y presente, que la confunden; y lo hace con la ayuda de estructuras repetitivas, que vuelven a equilibrar el desorden general. Estas formas paralelas brindan estabilidad de sección a sección, desde pasajes analépticos hasta el presente, y vinculan los eslabones de recuerdos, imágenes y acciones:

La construcción de la forma acarrea inevitablemente una construcción de sentido. Aun la repetición en paralelo de ejemplos provenientes de distintas esferas de la experiencia [...] pone en práctica la generalidad de un principio didáctico que de otro modo se vería como particular. [...] Por ello el esquema de la forma no puede separarse de la relación esquemática entre las ideas que se presentan (Leech & Short: 17).

Por suerte, el inglés, el francés y el español poseen construcciones similares para traducir el por qué, tanto en la forma interrogativa como en “*Hijo, puede preguntar madre, ¿por qué no estás en la escuela?*” (Soucouyant: 15) “*Monfi, pouvait demander manman, pourquoi tu n’es pas à l’école ?*” (Soucouyant: 17), o en oraciones afirmativas pronominales con interrogación indirecta como en: “*Me pregunto por qué la joven se está tardando tanto en la verdulería*” (Soucouyant: 43), “*Je me demande pourquoi la jeune femme met aussi longtemps à faire les*

⁷ Desarrollé la idea de un “todo-mosaico” en “*A flavor of diversity: Intercreation and the making of a mosaic-whole*”, *Writing and Translating Francophone Discourse: Africa, The Caribbean, Diaspora*, (Paul Bandia, ed.), Amsterdam/New York, Rodopi, 2014, pp. 37-62).

courses” (Soucougnant: 51); o en negativo: “Madre no podía entender por qué nunca se acordaba de reponer sus ingredientes para cocinar” (Soucouyant: 12), “Manman n’arrivait pas à comprendre pourquoi elle ne se souvenait jamais de se réapprovisionner en épicerie” (Soucougnant: 14). Existe un vínculo directo y obvio entre el estilo y la representación de la oración: estos paralelismos específicos corresponden a un modo de narrar lo inenarrable. Todo este cuestionamiento es una forma de transmitir el mutismo de Adele acerca de ciertos momentos de su vida, que no pueden comunicarse en un discurso organizado porque generan mucho dolor. Como consecuencia, las preguntas, ya sean directas o indirectas, no dejan de surgir.

Otra estructura clave de esta novela es su estilo hipotáctica, que refleja no solo cuán difícil es para el protagonista articular, sino que muestra cómo tanto Adele como el narrador se distancian de las situaciones presentes y pasadas. La hipotaxis carece de adornos y tal escasez pone en relieve la soledad: “No solo por su demencia sino por su soledad, también” (Soucouyant: 167), “Pas seulement à cause de sa démence, mais à cause de sa solitude aussi” (Soucougnant: 201). La flexibilidad sintáctica del inglés y la sintaxis del francés permiten la reproducción de patrones similares en la traducción para que las bases estructurales del original puedan recrearse con facilidad.

La poesía, un género diferente, puede derivar en resultados diferentes, pero su naturaleza icónica pueden generar ciertas opciones léxicas cercanas a las que se observan en la prosa. En otras palabras, como la poesía es generalmente menos detallada que la prosa, podría recurrirse a la repetición de disposiciones sintácticas particulares, en ciertos aspectos, por una necesidad de austeridad. El poema de Édouard Glissant, *Les Indes / The Indies*, un poema épico de seis cantos es un tanto austero. En *Call*, el párrafo introductorio en prosa, describe en pocas palabras la historia del descubrimiento de América y la fundación del mundo caribeño. Su íncipit está compuesto de un sintagma: “1492”. Establece el tono. Y las líneas un tanto oscuras de Glissant, una forma perturbadora de épica, se limitan a lo básico. Muchas formas exclamativas, que inician con Ô / O, o que terminan con un signo de exclamación, y se reproducen fielmente en la traducción al inglés. Se contrarrestan con una serie de preguntas, como: “La vague vire! Où mène-t-elle? Quels sont ces fruits dont elle garde sueur amère?” (XXVII, línea 3, p.135), “The wave turns! where does it lead? What are these fruits whose bitter sweat it keeps” (XXVII, línea 3, p.35).

Si la sintaxis es aproximadamente similar en original y traducción (podemos percibir una inversión al final de la línea en inglés), los efectos de sonido, que intensifican el sentido, como en “vague vire” se sojuzgan en inglés: hay algo vertiginoso en “vague vire”, que de algún modo dotan el signo de exclamación con desasosiego, mientras que el tono más material transmitido

por “turns” ancla la situación en algo más factual.

En resumen, podemos observar que aún en el nivel de la sintaxis hay reverberaciones entre los efectos estructurales y los efectos sonoros, los cuales trabajan de forma conjunta en la producción del sentido dado que afectan los sentidos.

Impacto cultural

El problema de la traducción de la cultura siempre ha sido un desafío importante. De hecho, los especialistas en Traductología suelen considerar dos instancias opuestas: la etnocéntrica y la extranjerizante; asocio la instancia etnocéntrica con el estancamiento, mientras que percibo la instancia extranjerizante como dinámica. ¿Por qué? Primero, porque la traducción etnocéntrica recurre principalmente a clichés: se limita a lo conocido por los lectores y por lo tanto refuerza imágenes estereotipadas (por no decir racistas, pero ese es tema de otra discusión), y segundo, porque la traducción dinámica tiene inventiva. Para alejarse de un centro estereotipado y poco imaginativo, la traducción dinámica examina cuidadosamente en los rincones más remotos de lo no familiar para lograr un contacto más cercano para desfamiliarizarlo. Dicho de otro modo, los traductores interesados en el Otro tratan de escuchar la respiración del texto, el hipo, sentir sus cambios de ánimo, para compartir sus emociones y nunca rechazar lo poco familiar, lo desconocido, lo perturbador, lo desagradable. ¿Por qué? Parcialmente, porque la otredad o la capacidad de extranjerizarse, abre las puertas a sensaciones esenciales para la plena comprensión de una creación artística.

Por lo tanto, para volver a la cuestión de las repeticiones en la literatura, encajan bien en lo que llamo los hipos de un texto y con los estados de ánimo y emociones que despiertan. Como tales, estas pequeñas partes son componente de un todo; están pensadas para “elevar su efecto” como explicara Edgar Allan Poe en *Filosofía de la composición* respecto de “Nunca más” en *El cuervo*:

Decidí diversificar, y elevar tanto el efecto, respetando en general, el monotonía del sonido, mientras variaba continuamente el pensamiento: es decir, decidí producir efectos nuevos constantemente, mediante la variación de la aplicación del estribillo; el estribillo en sí permaneció, en gran parte, sin modificaciones (p. 164)⁸.

Así, para reproducir un efecto similar en la traducción, el traductor no solo debe apegarse al patrón repetitivo, sino que debe encontrar un ritmo sugestivo similar y sonidos que evoquen en consecuencia. Al final, esto significa que entran en juego muchos elementos diferentes:

⁸ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n°4, Abril 1846, 28: 163-167.

sintaxis, morfosintaxis, elementos sensoriales, medición como tempo. Estos elementos son las pequeñas partes que mencioné y que comparé con teselas en un mosaico, en un artículo que publiqué hace poco acerca de la traducción del exotismo. Allí desarrollé un concepto mencionado por Victor Segalen en su ensayo sobre exotismo: visión caleidoscópica⁹.

El exotismo es, por lo tanto, no esa visión caleidoscópica del turista o de un espectador mediocre, sino la reacción curiosa y potente del “shock” que siente alguien como fuerte respuesta individual ante algún objeto cuya distancia de uno mismo solo él puede percibir y saborear. El exotismo es, por lo tanto, no una adaptación a algo; no es la comprensión perfecta de algo fuera de uno que uno ha logrado captar plenamente, sino la percepción inmediata y afín de una incomprendibilidad eterna.

Es posible que notemos que en su ensayo (como en la traducción anterior), Segalen haya recurrido a la repetición anafórica para enfatizar su punto y centrarse en la palabra exotismo, que quería vaciar de cualquier asociación peyorativa.

No solo el mundo exterior, el afuera, y el texto externo, son diferentes del mundo del receptor que lo percibirá con su propio set de referencias, sino en este extracto, hay varios detalles que requieren de mucha atención, y que ciertamente son más interesante porque constituyen una red.

En la presente demostración, me enfocaré en el sema "visión caleidoscópica". La visión a través de caleidoscopios hechos por el hombre produce visiones fabricadas a partir de fragmentos en el “dispositivo”, que luego dan lugar a “preconcepciones (que) pueden derivar en actitudes dogmáticas y exclusivas en el procedimiento de traducción”.

No obstante, en la perspectiva de esta demostración, veo “repeticiones caleidoscópicas” como los fragmentos repetitivos presentes en un texto original, con hace eco en la voz del autor y que reflejan su cultura¹⁰. Para discernirlos, uno debe interactuar con el texto original y con el Otro para establecer correspondencias y crear un intercambio dialógico y emocional.

Si coincidimos con Walter Benjamin, como lo mencionara Heinz Wismann, que intentar traducir el significado no tiene sentido porque lo que importa en una obra de arte no es el contenido sino las idiosincrasias de una lengua-cultura, admitimos el valor de las emociones. Y una de las herramientas de autores y traductores para estimular las emociones es jugar con las sensaciones a partir de los sonidos, entre otros incentivos sensoriales. Admito que es una postura

¹⁰ “Lengua/cultura” es mi variación de la lengua/cultura de Meschonnic, mediante la cual restrinjo la noción de una lengua/cultura específica de un autor, con las influencias de su propio *habitus*.

arriesgada, pero ¿acaso no es la traducción una actividad peligrosa y traicionera? Aquí es donde el rol de las repeticiones como significado se torna revelador. Como ilustración, me gustaría llamar su atención a un extracto de Soucouyant / Soucougnant en el cual distintos tipos de repeticiones participan en la creación de la imagen del otro y en el discurso del Otro.

Primero, podemos notar que la parataxis se refleja en la enfermedad de la madre: oraciones cortas e independientes; ausencia de conectores lógicos, unión simple con predominancia de conectores y acumulativos como en: “Para azúcares y presión arterial y aumentos...”, “Pour le sucre et la tension et les tumeurs...”, “Of lagahoos, and douens, and other spectres of long-ago meaning”, “Les lougawous et les dwen et les autres spectres aux significations d’antan”. Generalmente, en tales secuencias en francés, las palabras están separadas por comas y la conjunción coordinante solo viene antes de la última palabra de la serie. El discurso de Adele es representativo de sus miedos, del discurso oral caribeño, de una expresión acumulativa en la que ella habita y se demora en cada palabra. Pone en primer plano las teselas de la cultura caribeña. Las oraciones en francés reproducen este efecto, pero suena extranjeras, y mi elección fue mantener la estructura original para acoger el modo performativo del Otro en francés.

Otras estructuras específicas de la lengua del Otro, ausente en el original, se introducen en la traducción como formas de compensación por algunas pérdidas inevitables: “He woulda dead”, “Il aurait pu être mort-mort”. En creole, la conjugación se simplifica y puede sonar incorrecta. Imitar tales formas en francés es imposible por dos razones: no es aceptable en términos de las normas gramaticales del francés y cuando se lo utiliza, es muy despectivo, se lo conoce como la forma de hablar de los negros. Por el contrario, es muy común reduplicar las palabras en el “francés criollo”, por lo que me sentí con el derecho de recurrir a las repeticiones.

El último tipo representativo de repetición es la anadiplosis o conduplicación. Los dos ejemplos que siguen revelar la tradición oral del creole de contar cuentos y la intención del narrador de hacer hincapié en asuntos cruciales (en el primer ejemplo es cuando ella ve una *soucouyant*) o cuestiones triviales (en el segundo ejemplo sobre el alivio en la risa): “I saw one in the morning. A morning...”, “J’en ai vu un le matin. Un matin...”, “We all laugh, laugh in relief”, “Nous avons tous ri, ri de soulagement”.

En esta breve exposición de los varios modos de transmitir o preservar las repeticiones culturales en la traducción, traté de trabajar sobre la creación de un “todo-mosaico”. Esto puede lograrse haciendo foco en las “individualidades” e ingeniárselas para disponerlas como “elementos complementarios” para así volver a los comentarios de Segalen, y construir este todo.

Conclusión

A modo de conclusión, podemos notar que en las repeticiones, cualquiera sea su forma, el juego sonoro es una parte importante e implica tanto recepción como producción. Participan en la transmisión caleidoscópica de las imágenes dado que originan reacciones y emociones. También invocan el acto de leer. A fin de formularlas y preservar el Otro, el discurso original no puede de-construirse de forma simple solo a los propósitos de la recepción; es decir, cortarla en pedazos para hacer un caleidoscopio artificial. Así obtendríamos figuras listas para armar, estereotipadas. Debe abordarse como adentrándonos en una relación dialógica con todos los componentes textuales y para reconstruir un nuevo todo a través del intercambios con lo compilado del original. Por tanto, puede diseñarse otra textura sonora como un eco del original, aunque diferente, dado que las lenguas son diferentes, pero aun así puede remitirse a la cultura del otro. En esta nueva producción, las repeticiones juegan un papel importante como mencionara Lucylla Pszczolowska en un artículo provocador sobre la textura sonora:

[...] la textura sonora en literatura tiene sus propiedades especiales, que es el reino de varios efectos sonoros. Estos efectos sonoros constituyen un fenómeno que implica el principio de repetición, un principio básico para el lenguaje poético (Pszczolowska: 385).

Y como argumento que el lenguaje poético no solo pertenece a la poesía, sino que se aplica a cualquier texto literario, el rol de los sonidos en cualquier discurso poético es esencial. Aún puedo ir más lejos y asegurar que las estructuras inusuales, las palabras y los patrones de sonidos son muy estimulantes¹¹. Por lo que los patrones repetitivos inesperados que reconstruyen el discurso son potentes dado que desafían preconceptos y ayudan a construir una nueva imagen del Otro.

¹¹ Según Ulanovsky, Las & Nelken (2003, en Rabinowitz & King): “La evidencia de que la corteza auditiva puede participar en códigos predictivos proviene de estudios sobre los efectos del estímulo mediante repetición sobre respuestas neurales. Por lo tanto, sabemos que las neuronas corticales auditivas son muy sensibles a los patrones en una secuencia sonora, y responden con más fuerza ante eventos extraños que ante eventos comunes”.