

## ARISTÓTELES ENTRE AVERROES Y BORGES



*Umberto Eco*

*Conferencia impartida el 8 de agosto de 2003 en Rimini, dentro de un ciclo de lecturas y comentarios sobre los clásicos, a la que precedió la lectura de "La busca de Averroes", de Borges.*

---

**A**caban de escuchar la lectura de uno de los cuentos más fascinantes de Borges, y se estarán preguntando qué tiene que ver este cuento tanto con mi conversación de esta tarde, cuanto con este ciclo sobre los clásicos. Sin embargo, aparte del hecho de que Aristóteles es ciertamente un clásico, el título del ciclo apunta a las relaciones entre los clásicos y el presente y, como verán, yo simplemente voy a insertar, entre Aristóteles y Borges, una serie de observaciones sobre la traducción y la recepción medieval de la *Poética* y de la *Retórica* aristotélicas. Se trata de un caso interesante, que tiene sus implicaciones tanto para una historia de la cultura como para una teoría de la traducción; y este sí es un tema muy relacionado con el de los clásicos y con la apropiación que de ellos nos hacemos.

Pero antes de rastrear más de cerca la reconstrucción histórica y filológica del episodio que Borges ha brillantemente imaginado —

llegando, como veremos, hasta muy cerca de la verdad — cabe hacer algunas observaciones sobre la naturaleza de la traducción.

Se suele pensar que una traducción consiste en substituir palabras y frases de la lengua A con palabras y frases de la lengua B que, en cierta medida, le sean equivalentes. He publicado hace algunos meses un libro dedicado a la traducción, *Dire quasi la stessa cosa*, y lo primero que puse en duda — como, por otra parte, hace todo estudioso serio de la traducción — es esa pretendida equivalencia. Vale decir que no existen sinónimos absolutos y que la noción en la que se apoyaban los traductólogos ingenuos de otrora, la de la equivalencia del significado, es muy discutible.

Les voy a ahorrar esta tarde penosas discusiones de semántica y lexicografía; quisiera sólo subrayar que en una traducción no está en juego sólo la relación entre dos lenguas, sino también la relación entre dos culturas.

Pongamos un ejemplo muy elemental. Cualquier diccionario para turistas les dirá que la palabra italiana *caffè* se traduce al francés como *café*, al inglés como *coffee*, al alemán como *Kaffee*. Como para complicar las cosas, la palabra italiana *caffè* tiene dos sentidos, es decir, indica una bebida y al mismo tiempo un lugar donde se sirve dicha bebida. Pero si quisiéramos decir en un país de lengua alemana que queremos ir a un café a tomarnos un café deberemos usar dos palabras distintas: en alemán, la bebida se dice *Kaffee*, mientras que el lugar adopta la expresión francesa *Café*. Naturalmente, en América no se va a un *coffee* a tomar un *coffee*, sino que se toma un *coffee* en un *coffee bar* o en una *cafeteria*.

Demos un paso adelante con los inconvenientes de la traducción. Incluso las expresiones *donnez moi un café*, *give me a coffee*, *mi dia un caffè* (ciertamente equivalentes desde un punto de vista lingüístico, buenos ejemplos de enunciados que vehiculan la misma proposición) no son culturalmente equivalentes. Enunciadas en países distintos, producen diversos efectos y se refieren a usos diferentes. Producen historias diferentes. Considérense los dos textos siguientes, uno que podría aparecer en un relato italiano, el otro, en un relato americano:

*Ordinai un caffè, lo buttai giù in un secondo ed uscii dal bar.* [Pedí un café, me lo bajé en un segundo y salí del bar]

*He spent half an hour with the cup in his hands, sipping his coffee and thinking of Mary.* [Pasó media hora con la taza entre sus manos, sorbiendo su café y pensando en Mary]

El primer relato sólo puede referirse a un café y a un bar italiano, porque un café americano no podría nunca ser ingerido en un segundo, ya sea por su cantidad — enorme — como por su temperatura. En América, para que tengan la seguridad de haber gastado bien su dinero, recibirán un vasote de plástico lleno hasta el borde de un brebaje negro, y ese brebaje debe estar prácticamente a cien grados, por lo cual deben esperar un buen momento para que sea bebible — o bien deberán pedir un *regular coffee* el cual, contra toda expectativa, no es regular porque es oscuro (y no *lungo* ni *ristretto*) sino porque viene corregido con leche fría. Por supuesto, ahora incluso en América se conoce el café expreso, pero aun así es siempre raro que lo sirvan para consumir de pie, y en cualquier caso la cantidad será superior a la del pocillo que los italianos usan para el café *lungo doppio*. Imaginen, pues, a un lector americano, sobre todo de hace veinte años, que hubiera leído el relato italiano citado más arriba. Se hubiera preguntado cómo hizo el protagonista de esa historia, sin duda de ciencia ficción, para bajarse de un solo trago una cantidad industrial de café hirviendo.

En cuanto a la segunda historia, con toda evidencia no podría referirse a un personaje que vive en Italia y bebe un expreso, porque presupone la existencia de una taza alta y profunda que contiene una cantidad de bebida diez veces superior. Así el lector italiano que jamás hubiere visto una película americana en la que se bebe café, se preguntaría cómo hace ese americano para tener con ambas manos aquella tacita de expreso y para tardar media hora en vaciarla.

Como se comprende, pues, un diccionario no basta para establecer qué término deba sustituir a otro en el proceso de una traducción. Un buen traductor del inglés — repito, al menos hace algunas décadas — habría debido introducir algún elemento complementario para ayudar a los propios lectores a imaginarse la escena, por ejemplo, hablando de una gran taza o algo por el estilo. Pero imaginen a

un traductor de hace sesenta años, antes de que llegaran a Italia las tropas americanas, que no tuviese la más mínima idea de cómo es un American Coffee. Se habría visto en un serio aprieto al traducir esa frase, y se habría sentido tan despistado como su lector.

Esto es, en pocas palabras, lo que se entiende al decir que en una traducción entra en línea de cuenta no sólo la relación entre dos lenguas sino también la relación entre dos culturas.

Naturalmente, no hay que exagerar.

En su ensayo "Miseria y esplendor de la traducción", Ortega y Gasset (1937) dice que no es cierto que todo lenguaje pueda expresar cualquier cosa, y argumenta de esta forma:

La lengua vasca (...) se olvidó de incluir en su vocabulario un signo para designar a Dios y fue menester echar mano del que significaba "señor de lo alto" -*Jaungoikua*. Como hace siglos desapareció la autoridad señorial, *Jaungoikua* significa hoy directamente Dios, pero hemos de ponernos en la época en que se vio obligada a pensar Dios como gobernador civil o cosa por el estilo. Precisamente, este caso nos revela que, faltos de nombre para Dios, costaba mucho trabajo a los vascos pensarlo: por eso tardaron tanto en convertirse al cristianismo... (*Obras completas*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, 1983. 442-443)

Este ejemplo, con todo respeto por Ortega y Gasset, me parece ingenuo. Si Ortega tuviera razón, los latinos habrían debido tener problemas para convertirse porque llamaban a Dios *dominus*, que era un apelativo civil o político, y los anglosajones encontrarían difícil concebir una idea de Dios, dado que lo llaman todavía hoy *Lord*, apelativo aplicable justamente a un señor feudal. Por otra parte, tampoco nosotros hacemos algo diferente cuando hablamos del *Señor*.

Sin embargo, de vez en cuando esas discrepancias culturales deben ser tomadas un poco más en serio. Por ejemplo, George Steiner (*After Babel*, London: Oxford UP, 1975) muestra muy bien cómo algunos textos de Shakespeare y de Jane Austen no son plenamente comprensibles para el lector contemporáneo que no conozca no sólo el léxico de la época, sino incluso el background cultural de los autores.

Me he sentido siempre intrigado por las posibles traducciones del comienzo de *Le cimetière marin* de Valéry, que dice:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,  
entre les pins palpite, entre les tombes;  
midi le juste y compose de feux  
la mer, la mer, toujours recommencée!

Es evidente que ese techo sobre el que pasean las palomas es el mar, salpicado por las blancas velas de los barcos, y aun cuando el lector no hubiera captado la metáfora desde el primer verso, el cuarto, por decir así, le ofrecería su traducción. El problema reside, más bien, en que en el proceso de desambiguación de una metáfora el lector parte del vehículo (el metaforizante) no sólo tomándolo como realidad verbal, sino también activando las imágenes que éste le sugiere. Y la imagen más obvia es aquí la de un mar azul. ¿Por qué una superficie azul debe aparecer como un techo? La cosa resulta difícil para el lector italiano y para los lectores de aquellos países (incluida la Provenza) donde los techos son por definición colorados. El hecho es que Valéry, aunque hablaba de un cementerio de Provenza y había nacido en Provenza, pensaba (en mi opinión) como parisino. Y en París los techos son de pizarra y bajo el sol pueden dar reflejos metálicos. Por lo tanto, *midi le juste* crea sobre la superficie marina reverberaciones plateadas que sugieren a Valery la extensión de los techos parisinos. No veo otra explicación para la elección de esta metáfora, pero me doy cuenta de que resiste a cualquier tentativa de traducción clarificante (a menos de perderse en paráfrasis explicativas que matarían el ritmo y desnaturalizarían la poesía).

Todos estos problemas emergen con fuerza si seguimos la historia del modo en que fueron recibidas la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles en la Edad Media. Repasemos esta historia y, para ser precisos y entender bien lo acontecido, hagámoslo con una abundancia de detalles filológicos superior a la que Borges nos suministró

Recordemos cuáles son los dos grandes descubrimientos que Aristóteles nos propuso en su *Poética*.

El primero es un minucioso análisis de la acción trágica. Más tarde, especialmente en nuestro siglo, se descubrió la aplicabilidad de ese análisis no sólo a las tragedias del tiempo de Aristóteles sino a toda forma de narratividad, incluida la cinematográfica. No es mi intención repetirles cosas conocidas, pero Aristóteles teoriza una situación que es fundamental no sólo para toda tragedia sino para to-

da historia que pudiera llegar a apasionarnos. La tragedia es la mimesis, es decir la imitación de una acción, en la cual a un personaje, ni mejor ni peor que nosotros —en el que podemos, pues, identificarnos— le ocurren acontecimientos terribles, peripecias, reconocimientos dramáticos (del tipo “¡Eres mi hijo!”, “¡Padre, padre mío!”) y reveses de fortuna hasta que su destino se cumple en una catástrofe final en que, frente a su desventura, sentimos al mismo tiempo piedad y terror. Esta experiencia produce en nosotros una suerte de purificación, la catarsis, y no vamos a discutir ahora, reproduciendo un debate que ya ha durado siglos, si la purificación de que hablaba Aristóteles debía ocurrir de modo homeopático, —sufrimos las mismas pasiones del personaje, y al sufrirlas, nos vemos liberados— o de modo alopático —vemos representadas esas pasiones, pero al no estar personalmente implicados hasta el fondo, podemos, sí, liberarnos pero no porque las compartamos, sino porque nos volvemos capaces de observarlas y juzgarlas a la debida distancia.

Bastaría con esta gran lección para hacer de la *Poética* uno de los textos fundamentales de todas las civilizaciones, pero Aristóteles nos dice todavía más y lo que dice en la *Poética* lo perfecciona en muchas páginas de la *Retórica*. La tragedia imita una acción, *pragma*, a través de un relato, *mythos*, pero expresa este relato a través de un discurso, *lexis*. Así Aristóteles, analizando las distintas soluciones lingüísticas y estilísticas a través de las cuales debe manifestarse la acción trágica, nos habla de la metáfora, subrayando en ella no los aspectos ornamentales sino los cognitivos.

La metáfora (y, en general, toda figura retórica, porque Aristóteles no distingue todavía entre metáfora, metonimia, sinécdoque y otras figuras) sirve para hacernos ver las cosas bajo una luz distinta y, por ende, mejor. La metáfora es la mejor de todas las figuras retóricas porque entender metáforas quiere decir “saber vislumbrar lo semejante” o “el concepto afín”. El verbo usado es *theôreîn*, que significa vislumbrar, investigar, parangonar, juzgar. Aristóteles aporta ejemplos de metáforas banales, como las que van de género a especie (“aquí está mi nave”, porque *estar* es un género que contiene tanto el estar detenido como el estar anclado) o de especie a género (“Ulises ha llevado a cabo diez mil hazañas”, porque *diez mil* sería una especie del género *muchas*), que de hecho no son metáforas propiamente

dichas, sino eso que más tarde será llamado sinécdoque. Pero Aristóteles cita metáforas más interesantes desde el punto de vista poético cuando habla de la metáfora de especie a especie (“extrayendo su vida con la navaja”, donde *extraer* de una copa o *substraer* sangre son dos especies del género *sacar*). En cuanto a las metáforas por analogía, da la impresión de que enumera expresiones bastante codificadas, como “el escudo de Dionisio” o “el cuenco de Marte”, o la tarde como la vejez del día: dos metáforas que se basan en la analogía de cuatro términos en la que el escudo es a Marte como la copa o el cuenco son a Dionisio; y la tarde es al día como la vejez es a la vida. Sin embargo, identifica una hermosa y original expresión poética en “sembrando la divina llama”, dicho del sol (tal vez por Píndaro) — donde la semilla es al labriego como los rayos emanados son al sol— y del mismo modo aprecia un casi enigma como “vi a un hombre que a un hombre con el fuego el bronce le adhería”, dicho de la ventosa. Son casos en los que el hallazgo poético impone una investigación sobre la semejanza, sugerida pero no muy evidente.

Los pasajes relevantes de la *Retórica* son mucho más numerosos, y los ejemplos de analogía no son para nada banales, como el famoso ejemplo en que los piratas son llamados “proveedores” o “abastecedores”. Aquí se descubre que mientras que en general consideramos al ladrón como alguien que se apropia ilegalmente de algo que no le pertenece, y al comerciante como alguien que vende legalmente lo que era suyo, de hecho parecería que ambos tienen una propiedad común, porque ambos, diría, realizan el traspaso de mercaderías desde una fuente hasta el consumidor. La identificación del rasgo común es osada, porque se dejan en la sombra otros rasgos discordantes, como la oposición entre modo pacífico y violento. La agudeza aparece así como una sorpresa ingeniosa y vivaz, y estimula a reconsiderar irónicamente el papel del pirata en la economía mediterránea. Aristóteles dice que cuando la metáfora nos hace ver las cosas al revés de lo que creíamos, resulta evidente que hemos aprendido algo, y es como si nuestra mente dijera “Era así, y yo estaba errado”.

Cuando, a propósito de los *asteîa*, que traduciremos por “agudezas”<sup>1</sup>, se dice que el poeta llama a la vejez “paja”, se especifica que tal metáfora nos produce un conocimiento a través del género común, en la medida en que tanto la vejez como la paja pertenecen al género de lo marchito. La sequedad y la aridez de la paja echan una luz de tristeza sobre el marchitamiento debido a la edad avanzada y de esta forma la metáfora nos hace aprender algo que antes no habíamos considerado suficientemente. Para continuar con otros ejemplos dados por Aristóteles, llamar “molinos variopintos” a los trirremes y “banquetes áticos” a las tabernas es una hermosa manera de hacer ver algo en forma inusitada.

Al hacer esto —éste es el punto fundamental— las metáforas “ponen la cosa ante los ojos” (*tō poieîn tō prāgma prò ommátōn*). Este “poner ante los ojos” aparece varias veces más en el texto aristotélico y nos dice que la metáfora produce una evidencia inmediata, evidentemente inhabitual, inesperada.

¿Existen razones para que esta teoría de la metáfora haya aparecido justo cuando se debía explicar cómo funciona la tragedia? Yo diría que sí. El análisis de la tragedia explica cómo una secuencia de acciones puede producir en nosotros el desencadenamiento de muchas pasiones y al mismo tiempo su superación, a través de lo que podríamos definir como una más profunda comprensión del Hado y de las vicisitudes humanas. Y la teoría de la metáfora explica cómo no sólo el relato o la representación de las vicisitudes de nuestros semejantes sino también las estrategias del lenguaje pueden producir sorpresa y, con la sorpresa, una mejor comprensión de las cosas, como si nos las hubieran puesto por primera vez ante los ojos. ¿Nos esperábamos que Edipo matase a su padre y se casase con su madre, que no comprendiese que era el responsable de la peste de Tebas y que sólo al final descubriese en qué abismo lo habían precipitado los

---

<sup>1</sup> [Nota del traductor] El autor traduce aquí el neutro plural substantivado del adjetivo *asteîos* por “argutezze”, término consagrado en el Seicento italiano por el *Cannocchiale Aristotelico* de Emmanuele Tesauro. Traducirlo al español por “agudezas” es pasarlo del lado de Gracián... no sin riesgos. El lector de habla hispánica se consolará considerando que en su traducción inglesa de la *Retórica*, E. M. Cope, para dar cuenta de este vocablo, propone la acumulación de seis adjetivos: “lively, pointed, sprightly, witty, facetious, clever”.



dioses? No, la tragedia es la máquina narrativa y espectacular que nos lleva a comprender lo que acontece a los hombres en el transcurso de su vida. ¿Nos esperábamos que los piratas pudiesen ser vistos como afines a los comerciantes? No, pero la metáfora nos invita a considerar las cosas de la vida humana bajo una luz nueva. Las acciones trágicas y la metáfora son instrumentos de conocimiento y revelación. Si no se capta esto no se comprende la grandeza de la *Poética* aristotélica.

Ahora bien, ambos descubrimientos aristotélicos fueron insuficientemente apreciados por el Medioevo latino. No me detendré a discutir aquí las diversas razones de este fenómeno, al cual le hemos dedicado numerosos seminarios en la Scuola Superiore di Studi Umanistici de la Universidad de Bolonia. Les ruego que me crean bajo palabra, la Edad Media no teorizó en modo eficaz la función cognitiva de la metáfora, pero tampoco realizó una teoría de la acción trágica.

En lo que hace al teatro, las razones son bastante evidentes: después de la temporada de excelentes imitaciones de la tragedia griega, de Livio Andrónico a Nevio, Enio, Pacuvio y Accio, la tragedia romana comienza a declinar, cediendo su puesto a la comedia, y ya desde la era neroniana no tenemos más obras dignas de interés o, si había, se perdieron. Quedan las tragedias de Séneca, probablemente destinadas a la lectura y no a la representación; paulatinamente el significado mismo del término *tragedia* cambia, tanto que en el siglo III Hosidius Geta compone una *Medea* que no es más que un centón de versos virgilianos. Poco a poco la distinción entre los varios géneros literarios se esfuma, manteniéndose, en el mejor de los casos, entre los gramáticos, pero en plena Edad Media ya la tragedia se opone sólo a la comedia, sin que esos dos términos remitan a una acción teatral.

Según Gillermo de Saint Thierry (*Comment. in Cant.*, PL 180) la comedia es una historia que, a pesar de que contiene pasajes elegíacos que hablan de los dolores de los amantes, se resuelve en un final alegre; Honorio de Autun (*De animae esilio et patria*, PL 172) llama tragedias a poemas que tratan de la guerra, como el de Lucano, mientras las comedias cantan las nupcias, como las obras de Terencio. En la *Poetria* de Juan de Garlandia encontramos una clasificación

de los géneros literarios en donde la tragedia es definida como un poema que empieza con la felicidad y termina en el luto, mientras la comedia es un poema gracioso que comienza con la tristeza y acaba en el gozo. En la *Epistola a Cangrande della Scala*, Dante explicará que tragedia es toda composición literaria que tiene un inicio admirable y sereno y se encamina hacia una conclusión “fétida y horrible”. Y de hecho la *Comedia* de Dante se llamaba así no porque fuese una obra teatral, sino porque tenía un final alegre, por cierto, el más alegre y glorioso de todos.

No quiere decir que la Edad Media ignorara el teatro. Pero los grandes edificios públicos romanos dedicados a las representaciones trágicas ya habían desaparecido o habían sido destinados a usos religiosos, y el teatro medieval se hacía en la iglesia o en la plaza: en la iglesia, el misterio sacro, en la plaza, los ludi de los juglares y de los histriones. Las tragedias de Séneca son descubiertas sólo en el Siglo XIV, y permanecen conocidas en el ambiente de los proto-humanistas; pero es sólo en el Renacimiento, a través del *De Architectura* de Vibrubio, que se comenzará a reconsiderar la arquitectura teatral, mientras que en 1499 aparece impresa una versión latina de la *Poética* de Aristóteles. A partir de allí comenzará la obra de los grandes comentadores de la dramaturgia aristotélica como Castelvetro, Robortello, Riccoboni y otros.

Más desconcertante parece el desinterés medieval por una reflexión sobre la metáfora como vehículo de conocimiento y no sólo como puro ornamento. Observen que estoy hablando de la Edad Media, de una época en la que los poetas han sabido crear metáforas maravillosas, y bastaría con citar el dulce color de oriental zafiro de Dante o el rostro de nieve coloreado de granate de Guinizelli. Pero los teóricos no han logrado plenamente construir ni una teoría del poder cognitivo de la metáfora ni una técnica capaz de analizar metáforas para mostrar cuánto nos hacen conocer. Una de las disertaciones más esmeradas sobre las metáforas poéticas la debemos a Santo Tomás de Aquino, quien nos dice que las metáforas de los poetas forman parte del significado literal, es decir que no exigen ningún esfuerzo de la imaginación o del intelecto para ser comprendidas —a diferencia de las alegorías bíblicas, que exigen descubrir lo que ha querido decir el autor sagrado, por encima y por debajo del

significado literal. Parece entonces que para Santo Tomás la metáfora no nos haría descubrir nada, sino que diría lo que ya sabemos y entendemos muy bien, pero expresado en términos figurados. Dante es un ejemplo curioso a este respecto.

Tomemos la *Vita nuova*, y limitémonos a examinar cómo explica Dante “Tanto gentile e tanto honesta pare” [tan gentil y tan honesta aparece]. El soneto exhibe algunas metáforas hermosas, como “benignamente d’umiltà vestuta” [benignamente de humildad vestida], “dolcezza al core” [dulzura para el corazón], por no hablar de la invitación hecha al alma de “sospirare” [suspirar]. Pues bien, Dante aclara inmediatamente que “este soneto es tan fácil de entender... que no necesita ninguna división”. Y lo mismo hace con las otras composiciones que comenta: aclara su sentido, pero no le pasa por la mente la idea de explicar las metáforas. Lo mismo ocurre con el *Convivio*. Más aún, es curioso que al explicar “Amor che ne la mente mi raciona” [Amor que en la mente me razona] (y diría que ese “razona” es ya una primera expresión metafórica, por no hablar del cuarto verso, donde el intelecto “desvía”), Dante no solamente no explica sus metáforas, sino que, para esclarecer el sentido filosófico de su canción, usa otras metáforas, a manos llenas, como si fueran comprensibles para todos: “Lo quale amore poi, trovando la mia disposta vita al suo ardore, a guisa di fuoco, di picciolo in grande fiamma s’accese; sì che non solamente vegghiando, ma dormendo, lume di costei ne la mia testa era guidato” [“El cual amor luego, encontrando mi vida dispuesta a su ardor, a guisa de fuego, de pajuela en grande llama se enciende, de tal forma que no solamente velando sino durmiendo, por la luz de aquél en mi cabeza era guiado”] (y luego se habla de “habitáculo de mi amor”, de “multiplicado incendio”, etc.). Lo mismo en el caso del poema “Voi che ’ntendendo”, allí donde la canción, bastante filosófica, no exhibe muchas metáforas, en el comentario Dante prodiga a granel metáforas que pretenden explicar el texto, sin preocuparse por explicarlas a su vez, como “traspasamiento”, “enviudada vida”, “desposar aquella imagen”, “mucho batalla dentro del pensamiento”, “roca de mi mente”. Es decir que para él, como para Tomás, las metáforas forman parte muy llanamente del significado literal y no requieren esfuerzo interpretativo.

Ahora bien, lo que quisiera mostrar esta tarde es que ese doble desconcierto medieval, hacia la tragedia y hacia la naturaleza cognitiva de la metáfora, se debe a algunos incidentes de traducción o al modo en el cual los textos aristotélicos han llegado a la Edad Media, tanto latina como árabe.

Antes que nada quisiera abordar un curioso fenómeno con respecto a Borges. Lo que Borges ha narrado en su relato "La busca de Averroes" no es una simple creación de su fantasía, si bien su fantasía ha sabido representar admirable y poéticamente un hecho real. Diré de entrada que, aunque el relato de Borges cita entre sus fuentes de segunda mano Renan y Asín Palacios, a mi parecer sus informaciones provienen de la *Historia de las ideas estéticas en España*, en donde Marcelino Menéndez y Pelayo cuenta casi como Borges los distintos incidentes filológicos sobre los cuales voy a detenerme un poco más detalladamente. Pero ésa era la capacidad casi adivinatoria de Borges, que tal vez encontraba una sugerencia, un indicio en una entrada de enciclopedia, y de allí sacaba una serie de reflexiones que nos hacen creer que había leído y entendido a fondo textos que en realidad no había leído nunca.

La primera y más radical observación que corresponde hacer sobre el Aristóteles latino es que tanto la *Poética* como la *Retórica*, con su disertación más amplia sobre la metáfora, aparecieron mucho más tarde en la cultura medieval y, aun después de haber sido traducidas, no ejercieron ninguna influencia digna de mención.

Boecio había traducido en el siglo VI todo el *Organon*, pero durante siglos sólo circuló una parte, la llamada *Logica Vetustas*: las *Categorías*, el *De interpretatione*, los *Primeros Analíticos*, los *Tópicos*, los *Elencos Sofísticos*. Sólo entre los siglos XII y XIII entran en circulación textos fundamentales como la *Metafísica* y los *Analíticos Posteriores* (ya traducidos por Boecio, pero la traducción se había perdido y habían quedado prácticamente desconocidos). Luego seguirán las obras de moral y de política.

Volvamos ahora a la *Poética* y a la *Retórica*. No olvidemos que en los primeros siglos después del año mil era más fácil traducir del árabe que del griego y por lo tanto lo primero que la Edad Media conoce de poética y retórica de Aristóteles proviene de textos árabes traducidos en pésimo latín. De la *Poética* existía un comentario de

Averroes, de 1175, llamado *Comentario Medio*, y es éste el que fue traducido por primera vez en 1256, es decir ochenta años más tarde, por un cierto Hernán Alemán [Hermannus Teutonicus o Germanus]. Sólo en 1278 Guillermo de Moerbeke traducirá la *Poética* del griego, es decir, para situarnos, después de la muerte de Tomás de Aquino y cuando Dante era ya adolescente.

La *Retórica* existía en una *translatio vetus* del griego, pero ésta no había tenido mucha suerte y sólo se le conocen cinco manuscritos. En el siglo XIII, otra vez Hernán Alemán (el traductor del *Comentario Medio* de Averroes a la *Poética*) realiza una traducción de la *Retórica* a partir del árabe, anteponiéndole el inicio del *Comentario Medio* averroístico. Un inmundado patchwork que durante mucho tiempo fue tomado por la traducción del comentario de Averroes, hasta tal punto era irreconocible la fuente griega. Sólo más tarde, Guillermo de Moerbeke propondrá una nueva traducción, esta vez a partir del griego.

Todo esto nos da a entender que la *Retórica* y la *Poética*, aunque aparecen en latín, aparecen tarde, reduciendo a poco y nada su influencia en el pensamiento medieval. Menos influencia todavía pudieron tener en el pensamiento de los poetas y de los teóricos de la poesía ya que, siguiendo una tradición árabe, la poética y la retórica fueron consideradas al inicio como parte de la lógica, como estudios sobre discursos persuasivos que podrían ser usados con fines políticos y morales.

Por otra parte, el hecho de que existiese una traducción no quiere decir que circulara y tuviera éxito inmediatamente. Roger Bacon, en el *Opus Majus*, se lamenta de las traducciones aristotélicas que circulaban en su época, tan “perversas” y “horribles” que nadie podía comprenderlas. Y hablaba de textos “cum defecto translationis et squalore”. En la Cuarta Parte, 2, habla del libro de Aristóteles “De poetico argumento” que Hernán Alemán no había logrado traducir bien a causa de las dificultades lingüísticas que habían hecho que no entendiera nada. En efecto, en la introducción a su traducción de Averroes, Hernán recuerda que había querido traducir la *Poética* (evidentemente del árabe) pero que había encontrado tantas dificultades para dar cuenta de las citas poéticas en árabe, y tanta obscuridad terminológica, que había tenido que renunciar. Por eso traduce

sólo el comentario de Averroes. Quiere decir que si estas traducciones circulaban, incluso personas informadas como Bacon las tenían poco en cuenta.

Averroes no conocía el griego y a duras penas conocía el siríaco, y había leído a Aristóteles en una traducción árabe del siglo X, que provenía a su vez de una versión siríaca. Imaginemos entonces lo que el lector latino podía entender de Aristóteles, de la traducción que Hernán Alemán había hecho de un texto árabe el cual, a su vez, trataba de entender una traducción siríaca de un texto griego desconocido.

Pero ¿qué es lo que en realidad había combinado Averroes? Aquí volvemos al relato de Borges en el cual el escritor argentino imagina a Abulgualid Muhámmad Ibn-Ahmad Ibn-Muhámmad Ibn-Rusd tratando de comentar la *Poética* aristotélica. Lo que le preocupa es que no conoce el significado de las palabras *tragedia* y *comedia*, ya encontradas nueve años antes al leer la *Retórica*. Y es obvio, porque se trataba de formas artísticas desconocidas en la tradición árabe. El sabor del relato borgesiano le viene del hecho de que, mientras Averroes se atormenta sobre el significado de esos términos oscuros, bajo sus ventanas hay niños que juegan a representar un almuédano, un alminar y los fieles, o sea que hacen teatro, pero ni ellos ni Averroes lo saben. Más tarde, alguien le cuenta al filósofo de una extraña ceremonia vista en China, y, por la descripción, el lector comprende (pero no los personajes del relato) que se trataba de una acción teatral. Al final de esta verdadera y cabal comedia de equívocos, Averroes retoma su meditación sobre Aristóteles y concluye que "Aristú... denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario".

Si existe un hermoso apólogo sobre la incomprensión entre las culturas, es precisamente éste.

Lo que Borges reconstruye es exactamente lo que había acontecido a Averroes. Hoy disponemos de traducciones inglesas del texto árabe de Averroes, y disponemos de la pésima traducción latina de Hernán Alemán –dos textos que muy probablemente Borges no conocía– y nos damos cuenta, leyendo estos textos, de que lo que cuenta Borges es absolutamente verdadero. Todo lo que Aristóteles

atribuye a la tragedia, en el *Comentario Medio* de Averroes es atribuido a la poesía, y a aquella forma poética que es la *vituperatio* o la *laudatio*, es decir, el poema de alabanza. Esta poesía “epidíctica” (es decir en alabanza o reproche de algo) se vale de representaciones (y Averroes recuerda cómo les gusta a los hombres la imitación de las cosas, no sólo a través de las palabras, sino también a través de las imágenes, el canto y la danza), pero traduciendo a Aristóteles, Averroes habla de representaciones verbales y no llega a imaginar una representación teatral. Tales representaciones tienden a *instigar a acciones virtuosas* y por eso su cometido es moralizante. El *pragma* aristotélico —que es la acción dramática, la sucesión de los hechos— se convierte para Averroes en una empresa virtuosa (y así traduce Hernán al latín, *operatio virtuosa*). Averroes comprende que la poesía tiende a suscitar piedad y temor para sacudir los ánimos. Pero para él aun estos procedimientos tienen como objetivo el volver persuasivos ciertos valores morales, y esta idea moralizadora de la poesía impide a Averroes intuir la concepción aristotélica de la fundamental función catártica (no didascálica) de la acción trágica.

Más borgesiana es la situación en que Averroes, comentando la *Poética* llega al pasaje en se enumeran los componentes de la tragedia, que son *mythos*, *êthê*, *léxis*, *diánoia*, *ópsis* y *melopoiía*, que habitualmente se traducen como historia, caracteres, discurso, pensamiento, visión y melodía. Averroes entiende el primer término como “afirmación mítica” (Hernán traduce *sermo fabularis*), el segundo, como “carácter” (pero Hernán traduce *consuetudines*), el tercero, como “metro” (Hernán: *metrum seu pondus*), el cuarto, como “creencias” (Hernán: *credulitas*), es decir, como “habilidad para representar lo que existe o lo que no existe de tal o cual manera”. El sexto componente es rectamente entendido como “melodía” (*tonus*), pero evidentemente Averroes piensa en una melodía poética, no en la presencia de músicos en el escenario. El drama (el término viene al caso) ocurre con el quinto componente, *ópsis*. Averroes no puede pensar que haya una representación visual de acciones, y traduciendo *nazar* piensa en algo que “explica la rectitud de las creencias”, es decir, en un tipo de argumentación que demuestra la bondad de las creencias representadas (siempre con fines morales). Y Hernán no

puede sino adecuarse y traduce "La consideración, o la prueba de rectitud de la creencia".

Malentendiendo así el espectáculo, Averroes dice al llegar a este punto que "la eulogia no usa el arte de la disimulación como lo hace la retórica" (uso la traducción inglesa de Butterworth 1980: 79). Qué decía exactamente el texto árabe, no lo sé, pero evidentemente debe haber sido más explícito, si Hernán puede traducir que esa extraña forma poética que Aristóteles llama tragedia "no hace uso de gesticulaciones y expresiones del rostro como ocurre en la oración retórica". Excluye así el único aspecto verdaderamente teatral de la tragedia, la acción del actor. Por otra parte, Averroes había sido inducido al error por el pasaje en el que Aristóteles decía que el espectáculo, por atrayente que fuera, no es peculiar del arte poética, en la medida en que la tragedia funciona también sin actuación y sin actores. Aristóteles quería sólo decir que la tragedia puede también ser leída sin ser representada (tal como la habría entendido Séneca) pero Averroes entiende que todo aspecto visual es extranjero a la tragedia, considerada como poema de alabanza.

En varios casos Hernán empeora lo que había combinado Averroes. Aun sin entender qué era un espectáculo trágico, Averroes había intuido que podía implicar fenómenos como la peripecia y el reconocimiento y los traducía con términos equivalentes a "inversión" y "descubrimiento". Y esto, porque también en una narración poética podían hallarse episodios de peripecia y reconocimiento. Pero cuando se ve confrontado con la tarea de explicarlos, Averroes va más allá de las intenciones aristotélicas y los presenta como casos de metáfora, es decir, como descubrimiento de cosas semejantes entre ellas.

Hernán traduce por inversión y descubrimiento *circulatio* y *directio*, términos que a nosotros nos dejan perplejos, y qué le vamos a hacer, pero que ciertamente no eran aptos para esclarecer las ideas de sus lectores.

Esta historia, que Borges ha hecho revivir tan bien, nos dice precisamente que la traducción no es sólo un asunto que implica dos lenguas, sino también un encuentro entre culturas. Aun cuando Averroes hubiera tenido un diccionario griego-árabe que le dijera cómo se traduce en su lengua el término griego tragedia, habría seguido



sin comprender qué es una tragedia, porque su cultura no lo había habituado a obras teatrales.

Veamos ahora lo que ocurre con los traductores latinos que, sin haber sido influenciados por el texto de Averroes, traducirán la *Poética* y la *Retórica* del griego.

En la primera traducción de la *Poética* hecha a partir del griego, la de Guillermo de Moerbeke, se traducen correctamente los términos técnicos y se habla de *tragodia* y de *komodia*. ¿Por qué? Porque hemos visto que la Edad Media latina tenía una noción del teatro (tal vez también lo sabía Hernán, pero no olvidemos que no encontraba en árabe el término *tragōdìa* como lo encontraba Moerbeke en griego, y por tanto, ni siquiera le pasaba por la cabeza que de esto se trataba). Moerbeke, como se ha dicho, tenía presentes los juegos de los juglares e *histriones*, o el misterio sacro, y es por eso que no cometió el error de Averroes. Así, la mimesis es traducida por *imitatio*, piedad y terror por *miser cordia* y *timor*, *pathos* por *passio*, las seis partes de la tragedia pasan a ser *fabula*, *mores*, *locutio*, *ratiocinatio*, *visus* y *melodie*, y se entiende que el *visus* se refiere a la acción mímica del *ypocrita*, es decir del histrión. Y se habla de *peripetie* y *anagnorisees* (*idest recognitiones*).

Sin embargo, tampoco Moerbeke podía tener una idea clara de lo que era la tragedia griega. Hugo de San Víctor (*Didascalicon* II. 27) dice que el arte del espectáculo toma el nombre de “arte teatral” de la palabra “teatro”, que hace referencia a un lugar donde los pueblos antiguos se reunían para divertirse, y en el teatro se recitaban en voz alta acontecimientos dramáticos, con lecturas de poemas o bien con representaciones de actores y máscaras. Siempre de oídas (citando a Horacio, *Poet.* 97), el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme (2,5) habla de la tragedia como representación sobre coturnos donde aparecen escenas y expresiones feroces.

O sea que Moerbeke sabía qué era una acción teatral pero no sabía de qué hablaban las tragedias clásicas. Por eso traduce como puede, deja sospechar que se habla de algo diverso de lo que estaban acostumbrados a ver los espectadores medievales, pero no puede hacer nada más. Y me imagino el desinterés con que sus lectores podían leer la descripción, bastante correcta desde el punto de vista de la traducción, de una práctica que les era ajena. Las otras obras de

Aristóteles hablaban de substancia y accidentes, de modos de razonar, de la forma de los cielos y de la naturaleza de los animales, cosas todas que tocaban de cerca a los lectores medievales. Pero la *Poética* hablaba de algo que no conocían. Por eso este texto —además de haber aparecido en latín demasiado tarde— no tuvo suerte. Y en cuanto a la *Retórica*, se prefirió, como se ha dicho, acentuar sus aspectos argumentativos.

Por lo que hace a la historia del encuentro entre Aristóteles, Averroes y Borges, mi discurso podría terminar aquí. He mostrado simplemente cómo Borges vio justo y captó el problema paradójico que surge en la traducción cuando se desencuentran dos culturas por ciertos aspectos mutuamente impermeables. Sin embargo, las diferencias culturales han pesado también en la comprensión de los ejemplos de metáfora dados por Aristóteles.

Ciertos modos de presentar las cosas bajo una luz nueva pueden aparecer tales en griego pero no en latín y menos todavía en árabe. Por eso Averroes, cuando se encontró frente a ejemplos de metáforas sacadas de la lengua y de la literatura griegas, las substituyó con metáforas sacadas de la literatura árabe. Y tal vez ni siquiera substituí metáforas griegas, mal traducidas al siríaco, sino metáforas que ya habían sido substituidas por el traductor siríaco. ¿Qué debía hacer Hernán Alemán para lograr que metáforas árabes resultaran comprensibles para el lector medieval latino? ¿Qué decir del efecto que podría producir la metáfora de un tal Arragici con la que Averroes remplace los ejemplos de Aristóteles, y que habla de un sol en el crepúsculo que aparece como un ojo estrábico? Tal vez se refería a una experiencia corriente para quien observa el atardecer en un desierto pero no para quien lo ve en los climas templados.

Cuando Averroes remplace un ejemplo aristotélico por un ejemplo árabe, y cita “los caballos de la juventud y sus arneses han sido quitados”, por decir que en la vejez desaparecen la guerra y el amor, actividades de la juventud, Hernán (que probablemente era un monje púdico, ajeno tanto a la excitación de la guerra cuanto a los goces del amor) substituye todo con expresiones trilladas como *los prados ríen y la playa es arada por las olas*.

Además, Averroes cree encontrar ejemplos de metáforas allí donde Aristóteles habla de acción trágica, por ejemplo, cuando analiza

los métodos para hacer interesante el reconocimiento o agnición, en que la incertidumbre se debe a la naturaleza reconocible de signos característicos (Aristóteles está hablando de cicatrices, collares, etc.). Averroes, no llegando a concebir el típico golpe de escena teatral (“si tienes esta cicatriz, o este medallón, entonces eres mi hijo”), trata la materia con cierta vacilación: da ejemplos de semejanzas al fin y al cabo bastante banales, como la relación entre el cáncer animal y el Cáncer constelación. Cuando Aristóteles trata del reconocimiento por razonamiento, cita el *Coéforo*, donde Electra argumenta que ha llegado uno igual a ella, pero ninguno puede ser igual a ella sino Orestes. Averroes entiende que en este caso se habla de un individuo que es semejante a otro, por semejanza de constitución o de temperamento. Hernán se siente llevado por este discurso sobre la semejanza a hablar de *metaphorica assimilatio*, lo cual es evidentemente un malentendido.

De hecho, Averroes y Hernán mezclan dos problemas que en Aristóteles permanecían separados, el análisis de la acción trágica (que ellos no llegan a concebir) y la teoría de la metáfora. El resultado es no sólo la incomprensión de la tragedia como género literario y teatral, sino también una serie de aserciones confusas acerca de la metáfora.

Pero tampoco para Moerbeke, quien al traducir directamente del griego tenía ante los ojos ejemplos de primera mano, el problema estuvo exento de dificultades, si bien fue a causa de embrollos lingüísticos. Podríamos hablar de mero error de léxico cuando Aristóteles dice que el escudo de Marte podría ser llamado “copa *sin* vino”, y Moerbeke no comprende *áoinon* y traduce más o menos “como si el escudo fuese llamado copa no de Marte sino del vino”. Frente a la adivinanza de la ventosa, Moerbeke parece darse por vencido y traduce *virilem rubicundum ut est ignitum super virum adherentem*, y si hay en la sala algún latinista capaz de explicar que está queriendo decir, le daremos la monita con elástico de regalo.

En cuanto a los ejemplos de metáfora citados en la *Retórica*, habíamos visto que existía una especie de collage de diversos textos hecho por Hernán Alemán, luego, directamente del griego, una *Translatio Vetus* muy poco conocida, y luego, la traducción de Moerbeke.

Ni hablemos del texto de Hernán. A propósito de las *asteîa* o agudezas, en un manuscrito toledano se lee incluso “Ideoque pulchre dicit Astisius”, vale decir que o el original árabe o Hernán había entendido *asteîa* como un nombre propio. Por otra parte, frente a los ejemplos metafóricos, Hernán confesaba de entrada que había decidido saltar todas las citas que no entendía, porque probablemente tenían sabor para los griegos pero no podían decir nada a los latinos.

La *Vetus* no recoge la agudeza sobre los piratas como abastecedores y traduce desacertadamente que los ladrones se llaman a sí mismos depredadores, lo cual es matar la agudeza original. Cuando Aristóteles habla de *asteîa*, la *Vetus* propone el término *solatiosa* mientras Moerbeke se las arregla manteniendo el término griego *asteia*, con el provecho para el lector medieval que pueden ustedes imaginarse. Además, casi ninguna de las traducciones de ejemplos de agudezas es satisfactoria, y muchas metáforas son directamente pasadas por alto. En la *Vetus*, los trirremes como molinos multicolores se convierten en *milonas curvoas*, y en Moerbeke en *molares varios*. Un ejemplo de la jabalina que se lanza impetuosamente atravesando el pecho no es traducido y en Moerbeke aparece un inesperado *gibbosa falerizantia*. En la *Vetus* la metáfora de la paja por la vejez se convierte en un incomprendible “cuando, de hecho, llama buena a la vejez produce un conocimiento por medio del género”.

Moerbeke traduce con algo más de pertinencia “cuando llama caña a la vejez hace comprender a través del género”, pero ninguno de los dos considera necesario explicar el porqué —o sea que, tanto la paja como la vejez pertenecen al género de las cosas marchitas— y en todo caso, la caña no es la paja. Aristóteles cita una hermosa metáfora de Arquites sobre la semejanza entre un árbitro y un altar (porque ambos son el refugio de los que han sido víctimas de una injusticia), pero la *Vetus* traduce *sicut Archites dixit idem esse propter hanc et altarem* (porque entiende *diatêtên*, árbitro, como *dià tautêv*, o sea “a causa de esto”).

Queda pues la duda de cuánta excitación podía sentir el lector medieval frente a pseudo-agudezas tan oscuras, percibidas a veces como insípidas o insensatas.

Es una verdadera lástima que Borges, después de habernos contado por qué Averroes no podía entender qué era la tragedia, no nos

haya contado también por qué entre los comentadores árabes y los traductores medievales latinos se perdió el carácter de descubrimiento, de “puesta ante los ojos” de tantas ingeniosas metáforas griegas. Hemos perdido así el segundo acto de esta hermosa comedia de equívocos, lo cual es una soberana tragedia.

Pero también es trágica la comedia puesta en escena, sin quererlo, por tantos traductores que, por una discrepancia entre culturas, han retardado en algunos siglos la mutua comprensión entre esas culturas. Esto no es para animarnos a seguir repitiendo la gastada boutade según la cual el *traduttore* es siempre un *traditore*; más bien debe llevarnos al menos a pensar que quién sabe cuántas veces los desencuentros entre culturas se han debido (y se deben aún hoy) a traducciones fatalmente infieles. Para traducir no basta conocer una lengua, aunque haya sido estudiada a fondo. Averroes hubiera debido viajar de Córdoba a Atenas. Pero lamentablemente, en su tiempo, no habría encontrado nada que pudiera interesarle.

*Umberto Eco*  
*Universidad de Bolonia*

(Traducción de Ivan Almeida)