

Disquisiciones en torno de una defensa de la traducción poética

Rolando Costa Picazo
Universidad de Buenos Aires

La idea que subyace en este trabajo es que la traducción de la poesía constituye la forma más elevada de la traducción literaria, y que es posible y necesaria. La traducción de poesía, ese “noble arte” a decir de Menéndez y Pelayo, ha encontrado grandes defensores e igualmente grandes detractores en la historia de su evolución. Desde Dante, en *El banquete*, donde se refería al concepto de *intraducibilidad* (“Sepan todos que ninguna cosa armonizada por el enlace de las musas se puede traducir de su habla a otra sin romper toda su dulzura y armonía”)¹, hasta Robert Frost, con su afirmación de que poesía es lo que se pierde en una traducción, la idea de que la poesía no puede traducirse es uno de los grandes clisés de la historia literaria, sobre todo del período romántico, abrumado por las malas traducciones y cuya poética entronizaba una concepción de la poesía como un hálito inasible e inefable, producto de la Inspiración divina o El Espíritu Santo. En el plano popular, donde prevalece la idea de que “si no rima, no es poesía”, le resulta bastante arduo a la traducción satisfacer el ideal de equivalencia entre el texto de partida y el de llegada. El problema básico, sin embargo, no es privativo de la traducción de la poesía sino de toda forma de traducción. En un sentido absoluto, la imposibilidad de la traducción es un hecho que no puede rebatirse. Si todos los idiomas son diferentes en el plano sintáctico, gramatical, fonológico y léxico, y si cada idioma contiene rasgos únicos, entonces es literalmente imposible traducir nada de un idioma a otro. Sin embargo, el hecho mismo de que se traduzca en la práctica debilita la postura extrema.

132 133

En el terreno de la poesía, es indudable que en aquellos poemas en que el efecto poético depende en gran parte del sonido de las palabras o de dependencia de los juegos de asociación lexical, la resistencia al proceso traslativo resulta ser mayor. Muchos versos son la desesperación de quien intenta traducirlos. Tomemos, por ejemplo, la magnífica línea de la oda de Keats, “*Forlorn! The very word is like a bell!*”, que constituye un logro de sonoridad lingüística a la par que un comentario metapoético, ya que se vuelve sobre sí misma para caracterizar al término *forlorn*. *Forlorn* (desamparado, desolado, acongojado) era un adjetivo que fascinaba a Borges, gran admirador del poder y cualidad sucinta, concisa, del inglés. M. Manent traduce: “¡De olvido! Esa palabra, como campana, dobla...”², donde se pierde la equi-

valencia léxica y la sugerencia nostálgica de los fonemas que alargan el sonido o que resultan de gran riqueza sonora, como en *forlorn y bell*.

Por otra parte, estructuras complicadas de naturaleza metafórica pueden metamorfosearse virtualmente intactas, y es posible conservar la brevedad o la amplitud del verso, la variedad de pausas, las cadencias. Asimismo, lo gnómico (“verdades” generales, aforismos, máximas, proverbios o apotegmas) puede trasladarse con fuerza inusual, siempre que no contenga juegos de palabras. Precisamente debido a que el siglo XVIII era afecto a lo gnómico y valoraba a los poetas clásicos como transmisores de sabiduría moral fue que dejó de considerarlos intraducibles, y gracias a ello la riquísima poesía latina, especialmente, entró en Inglaterra, Francia, España y Alemania. Junto con el aporte de lo moral y ético se equiparó un respeto por la elegancia del texto clásico y la nueva literatura de aquel siglo empezó a imitar los modelos de esa tradición poética. Sin embargo, muchos traductores, temerosos de la reacción religiosa, “domesticaron” algunos textos, eliminando lo que podía llegar a ser considerado pornográfico, obsceno o erótico, dando así versiones expurgadas de poetas como Catulo o Propertio. Esto, además de convalidar el gastado dicho de “*Traduttore, tradittore*”, contra el cual hay todavía quienes luchan, constituye un argumento que refuerza la necesidad de que cada época haga sus propias traducciones, no sólo por los intentos de censura del pasado sino también porque el lenguaje cambia en el tiempo, y se debe adecuar la traducción a esos cambios. Una falacia es suponer que cualquier traducción puede ser definitiva, inclusive en el caso de la traducción literaria, que es la menos efímera de las traducciones. Ni siquiera es definitiva para el mismo traductor, que puede –y éste es nuestro caso– revisar sus propias versiones, y cambiarlas. También es falaz creer que una nueva traducción será superior por el hecho de ser nueva y siga la moda lingüística, y así “eclipsar” a la vieja. Las distintas versiones se enriquecen mutuamente y a su vez enriquecen al lector, permitiendo que las compare entre sí y con el texto de partida y llegue a descubrir nuevas facetas de éste.

Cuanto más cerca del plano popular está el poema, cuando más depende de la relación entre palabra y música, más difícil –y quizá más inútil– será el intento de traducirlo. Por ejemplo, resulta inconcebible que se aspire a hacer traducciones de piezas musicales queriendo ajustarse en forma rigurosa al sentido, pues se perderá por completo el elemento fundamental, que es el entramado entre la palabra y la música. ¿Cómo traducir algo así como “*Cheek to Cheek*”? ¿Mejilla con mejilla? Esto no sólo resulta absurdo, pues no se trata de algo que se diga en español, sino que prosódica y fonológicamente se destruye todo asomo de similitud. Lo mismo sucedería si se quisiera traducir el tango de una manera literal. Por ejemplo, ¿qué hacer con “¿Por qué, si mentís una vez, y mentís otra vez, y volvés a mentir?” “*Why, if you lie once, and lie again, and lie once more?*” traduce el sentido, pero no es idiomático. Y ¿qué sucede si lo cantamos? Cuando se ha hecho alguna transposición de canciones populares de un idioma a otro, se ha dado prioridad a la música, adecuándose las palabras a ella, y dejando de lado toda exactitud semántica. Desde el más acendrado sentimiento de porteñismo, por ejemplo, puede dolerle a algunos la versión estadounidense, cantada por Louis Armstrong, de “Adiós muchachos”: “*When we are dancing and you’re dangerously near me, / I get ideas, I get ideas*”. Sin embargo, se puede cantar.

La misma situación se produce en la poesía popular, y, sin embargo, siempre es posible hacer un intento. Tomemos el *limerick*, por ejemplo, una forma popular irlandesa del siglo XVIII –emparentada con la *nonsense poetry*– que se usa con propósitos cómicos u obscenos. De cinco versos, por lo general riman el 1º con el 2º y el 5º, y el 3º con el 4º. Un ejemplo es el siguiente:

There was a young man from Bengal
Who went to a fancy dress ball.
He said: "Just for fun
I'll dress up as a bun:
He was ate by the dog in the hall.

Traducción literal: Había un joven de Bengala / que fue a un baile de disfraz. / Dijo: "Sólo para divertirme / me vestiré de bollito" (de panecillo). Se lo comió el perro en el vestíbulo.

Indudablemente, se pierde la rima y el ritmo, que son la columna vertebral del *limerick*, además de la comicidad.

Intentamos una versión que sacrificara la equivalencia pero conservara los elementos más importantes de rima y ritmo, así como también el carácter de comicidad y dislate propios del *limerick*, un verso frívolo y de poca monta:

Una vez un señor de Bengala
Fue invitado a una fiesta de gala.
Pensó, como chiste,
Salpicarse de alpiste:
Se lo comió un pajarito en la sala.

134 135

Entronca aquí otra discusión que se ha repetido en el curso de la historia del poema traducido. Hay quienes afirmaron que el poema traducido debe adecuarse al idioma al que se traduce. Con referencia a su propia traducción de Demóstenes, Cicerón sostenía ya que el traductor debe rehacer el texto de partida para ajustarlo a las convenciones y usos del latín. San Jerónimo, el traductor de la Biblia al latín en el siglo IV, describía al texto como un prisionero, y al traductor como un conquistador que podía tratar a su prisionero como se le antojara. Otros han sostenido que es fundamental respetar el poema, sacrificando el idioma de la traducción, pues lo que realmente importa es dar a la literatura nacional ejemplos de otras literaturas, conservando su idiosincrasia poética, su diferencia e individualidad. En 1440, Leonardo Bruni, humanista italiano, recomendaba conservar las características del texto de partida. Al traducir a Cicerón, había que extenderse en grandes períodos, "copiosos y redundantes, con gran variedad y elocuencia, hasta lograr extremados circunloquios"³. Se inscribe en esta tendencia el teólogo alemán Friedrich Schleiermacher, quien en 1813 propuso que, en lugar de llevar la obra al lector y respetar las convenciones del uso del idioma al que se traduce, el traductor debía llevar al lector al texto extranjero. En este sentido, un breve ejemplo muy conocido es el "mar, oscuro como el vino", de Homero. ¿Debe dislocarse la imagen homérica, adecuarla al sentido común, y traducir "el mar, azul como el cielo" o "verde como la esmeralda"? La base de la cuestión es si debe traerse el texto al lector, o llevar el lector al texto. Creemos que cuando se trata de literatura de gran nivel, el sacrificado debe ser el lector, y no la literatura. La traducción de Ezra Pound del poema anglosajón *The Seafarer*, por ejemplo, no se preocupa ni por domesticar el texto ni por dar al lector una idea de su contenido, sino por realzar los recursos del idioma inglés incorporando en él cualidades poéticas desconocidas hasta entonces. El poema traducido obliga al poeta a inventar un lenguaje necesario que se adapte al anglosajón, y abre nuevas posibilidades a poetas futuros, que era lo que buscaba Pound. Lo mismo sucede con gran parte de las canciones isabelinas, que no pierden de vista el modelo latino o italiano, y se interesan por examinar el efecto de la traducción sobre las posibilidades estilísticas del inglés, e igualmente con las traducciones y adaptaciones que hace Chaucer del italiano y del francés. Uno de los grandes logros de la traducción renacentista inglesa es la versión de la Biblia del

rey Jacobo, de 1611, cuya influencia sobre la literatura en idioma inglés es ampliamente reconocida, y que dejó su impronta en poetas como Walt Whitman.

La versión de *The Seafarer* de Pound constituye una gran valoración de la traducción como una transfusión de sangre extranjera a las venas de la literatura nacional. A decir de T.S. Eliot, Pound, *il miglior fabbro*, inventó la poesía china para la literatura moderna al traducirla, y posibilitó la entrada al xenofóbico universo de la poesía angloamericana de poemas de la literatura griega, latina, anglosajona, japonesa, toscana, provenzal. Aquí colocaríamos el concepto de “imitación”, ya introducido por Dryden en su “Prólogo a las *Epístolas* de Ovidio”⁴. En la imitación, dice Dryden, el traductor

se toma la libertad no sólo de variar las palabras y el sentido, sino abandonarlos del todo si así le parece conveniente; y tomando del original tan sólo las indicaciones generales, realiza el trabajo como le parece⁵.

Uno de los mejores ejemplos de imitación que tenemos en inglés –también muy admirada por nuestro Borges– es la versión de Edward Fitzgerald del *Rubaiyat*, de Omar Khayyam, que produce un nuevo poema en inglés. Aquí se plantea todo un debate poscolonialista, en el que no entraremos en esta ocasión, según el cual los idiomas imperialistas colonizan los idiomas inferiores, sojuzgándolos a su antojo.

La traducción de poesía presenta los mismos problemas de toda traducción literaria, aunque más acentuados. Un desconocimiento del texto de partida, de su autor, de su literatura y del momento histórico de la composición llevarán inevitablemente al traductor a cometer errores de equivalencia, pero más importante que el peligro de la inexactitud es el de la incompetencia en el manejo del lenguaje al que se traduce, o una idea imperfecta de sus recursos. Si bien la postura tradicional, para la traducción en general, es que se requiere que “el traductor conozca perfectamente la lengua del autor que traduce y que sea asimismo excelente en la lengua que traduce”⁶, hay quienes ponen en un segundo plano el dominio del idioma del texto de partida, y aceptan que el traductor trabaje con glosas y consultores expertos, denominados *informants* en inglés. Todo esto es discutible, y habrá opiniones en favor y en contra, pero lo mencionamos como un hecho, algo que sucede en la traducción poética, sobre todo con idiomas no demasiado conocidos, e inclusive con el ruso en Estados Unidos. Max Hayward es uno de estos *informants*, y ha colaborado con poetas como Stanley Kunitz y Richard Wilbur⁷.

Existe también la discusión sobre si se debe conservar el elemento de la rima, u optar por verso libre, aun cuando el poema de partida sea rimado. Esta es otra diferencia de opiniones no resuelta. Ezra Pound decía que si se le quita la rima a un buen soneto, se produce un vacío⁸. Ha habido muchos casos de poesía traducida a prosa, como la traducción de *El paraíso perdido*, de Milton, hecha por Dionisio Sanjuán para Espasa-Calpe⁹. Valéry, sin embargo, opinaba que traducir poesía en prosa era como meterla en su ataúd¹⁰. Muchas veces una traducción en verso libre es preferible a una rima mecánica y oprimente. Dryden deplora el tener que

someterse al compás de los versos y la esclavitud de la rima. Ello tiene mucho de bailar sobre las cuerdas flojas con las piernas atadas: el hombre puede evitar la caída si es prudente, pero no se puede esperar gracia en sus movimientos; ahora bien, después de haber dicho lo mejor que se puede conseguir con ello, no queda más que añadir que es una tarea tonta; ningún hombre en sus cabales se expondría al peligro sólo para conseguir el aplauso por haberse librado de romperse el cuello¹¹.

Y Vladimir Nabokov considera que la dicotomía de conservar o no la rima en la traducción de un poema es un dilema entre la rima y la razón¹². Llega a la conclusión de que es imposible traducir *Onegin* con rima y salvarse de hacer el ridículo. En nuestro país, Manuel Mujica Láinez realizó una honrosa versión de los

sonetos de Shakespeare conservando el ritmo y la forma shakespeariana del soneto (tres cuartetos y un dístico), pero suprimiendo la rima¹³.

Es esencial sumar el hecho de que en la traducción del texto poético el traductor deberá poseer sensibilidad poética. Muchos sostienen que hay que ser poeta para traducir poesía. Octavio Paz afirma que el ideal del buen traductor de poesía es un traductor que, además, es poeta¹⁴. Como personalmente me resulta casi imposible definir qué es un poeta, o cuáles son los requisitos para ser poeta, prefiero enumerar ciertas características en el traductor de poesía. Debe poseer sensibilidad poética, es decir, la capacidad de reaccionar emocional y mentalmente ante el estímulo del texto poético, saber reconocer la riqueza de la metáfora y poseer los conocimientos lingüísticos y culturales para evocarla. La traducción lograda de un poema es una comunión de dos espíritus, un hacerse uno, quizás una trasubstanciación. Se produce así el proceso de metempsicosis al que se refiere von Wilamowitz-Moellendorf: “Permanece el alma, pero muda el cuerpo”¹⁵.

La mejor defensa de la traducción poética, creemos, es el hecho de que, a pesar de todas las dificultades que entraña, y de su supuesta imposibilidad, y de la larga prédica de sus detractores, siempre se ha traducido poesía, y se sigue traduciendo. “Se traduce más y más”, afirma Octavio Paz¹⁶. De esta manera se permite el ingreso de textos poéticos a una literatura nacional, y el acceso a ellos de los que no poseen el idioma de procedencia, al mismo tiempo que se abre nuevos caminos para la poesía nacional. Ya decía Victor Hugo en su “Prefacio a la traducción de Shakespeare” (1865): “Traducir a un poeta extranjero significa aumentar la poesía nacional”¹⁷. Es indudable que, gracias al nuevo aporte, se reduce la brecha entre las culturas, se produce una renovación, una revitalización del lenguaje poético y una expansión de las fronteras lingüísticas, como sucedió en el mundo de habla hispana en los últimos cien años con la traducción de poetas como Whitman, T.S. Eliot, Allen Ginsberg, Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Blok, Mayakovsky, Montale o Quasimodo, para sólo mencionar a algunos poetas que sacudieron con violencia la poesía en lengua española.

Existe una importante y respetable tradición de traducción de poesía en la Argentina, cuya historia está sin escribirse, pero se hace imprescindible recordar algunos nombres a partir de Bartolomé Mitre, traductor de Dante. Carlos Obligado tradujo a Poe maravillosamente bien. Victoria Ocampo fue, indudablemente, el principal motor de la traducción en general, y de la traducción poética en particular, mediante sus propias traducciones y la promoción, desde la revista *Sur*, de la traducción de textos poéticos desconocidos en nuestro país, de poetas como Eliot y St. John Perse. Jorge Luis Borges es el gran traductor de una selección de poemas de Walt Whitman, además de textos breves de Langston Hughes, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg. Adolfo Bioy Casares colaboró con Borges en la traducción de poemas de Hart Crane, E. E. Cummings, Delmore Schwartz, Wallace Stevens, y otros. Lysandro Galtier fue uno de los que más hizo por la traducción en la Argentina. Editor de *La antología del poema traducido* y *La traducción literaria*, en tres volúmenes, para Ediciones Culturales Argentinas, en 1965, tradujo a Apollinaire, St. John Perse y Milosz, a Juan Ramón Jiménez y Alfonso Reyes al francés. Silvina Ocampo tradujo con devoción a Emily Dickinson. Alberto Girri se dedicó toda la vida a una continua labor de traducción poética, traduciendo a poetas como William Carlos Williams, Wallace Stevens, Robert Lowell. En colaboración con Enrique Pezzoni tradujo a Eliot. Con William Shand produjo una extensa antología de poemas estadounidenses traducidos. Horacio Armani tradujo a Eugenio Montale y otros poetas italianos. Elizabeth Azcona Cranwell nos dio a Dylan Thomas, Jorge Santiago Perednik a E.E. Cummings, César Aira a Allen Tate. Y tantos otros:

Leopoldo Lugones, Angel Battistessa, Aldo Pellegrini, Raúl Gustavo Aguirre, Néstor Ibarra, Enrique Revol, Rodolfo Modern, Basilio Uribe, Alfredo Casey, Carlos Viola Soto, Juan Rodolfo Wilcock, Jaime Rest, Patricio Gannon, Esteban Moore, Diana Belessi, Mirta Rosenberg. A todos ellos vaya nuestro recuerdo, reconocimiento y profunda gratitud por haber dedicado tanto esfuerzo a esa labor solitaria, ese acto de amor, que es la traducción poética.

¹ En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. Miguel Ángel Vega, Madrid, Cátedra, 1994, p. 89. El traductor del pasaje de Dante es N. G. Ruiz.

² *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*. Barcelona. Ediciones Lauro. 1945, p. 177.

³ Id, p. 998. El traductor del texto de Bruni es Antonio Guzmán.

⁴ Nos hemos referido al tema en el artículo “La imitación en la traducción poética” en *Bitácora*, Revista de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, IV, 7, otoño 2001, p.p. 17-26.

⁵ En Vega, op. cit., p. 151. El ensayo es de 1692, y la traductora del pasaje es Bozena Wislocka.

⁶ E. Dolet. “De cómo traducir bien de una lengua a otra” (1540), en Vega, op. cit., p. 120. Pasaje traducido por Jesús Cantera.

⁷ Ver *The Poet's Other Voice*, ed. Edwin ONG. Amherst. The U of Massachusetts P., 1985, p.p. 117-130.

⁸ En “Cavalcanti”, *The Literary Essays of Ezra Pound*. (1935) reimpresso en parte en *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte & John Biguenet. Chicago & London. U of Chicago P., 1992, p. 86.

⁹ Primera edición Madrid, 1951, con varias reimpressiones.

¹⁰ “Variations sur Le Bucoliques”. Traducido al inglés por Denise Folliot e incluida en Schulte & Biguenet, op. cit., p. 116.

¹¹ Dryden. “Prólogo a las Epístolas de Ovidio”. Vega, op. cit., p.p. 152-153.

¹² “Problems of Translation: *Onegin* in English”, publicado originariamente en 1955 e incluido en Schulte & Vigente, op. cit, p.145.

¹³ *William Shakespeare. Sonetos*, Buenos Aires, Losada, 1964. Se trata de una selección de 49 sonetos.

¹⁴ *Traducción: literatura y literalidad* (1971), Barcelona, Tusquets, 1990, p. 20.

¹⁵ “¿Qué es traducir?”, 1891, Vega, op. cit., p. 278. La traducción de este ensayo pertenece a Ingrid Cáceres.

¹⁶ Paz, op. cit., p. 12.

¹⁷ En Vega, op. cit, p. 263. Traductor del ensayo: Antonio Argüeso.