



Este trabajo trata de las posibilidades de la traducción poética y de los límites y restricciones a que esta práctica se ve sometida.

El autor parte de su experiencia como traductor y ejemplifica con textos poéticos italianos y franceses en los que la estructura rítmica tiene un valor fundamental.

Dos problemas básicos se plantean en esta reflexión: por una parte, las dificultades derivadas de la proximidad de esas lenguas (italiano y francés) con el español, lo cual lleva a un intento de reproducir estructuras lingüísticas; por otra, los problemas de la «traducción» de determinados esquemas rítmicos que son compartidos por estas lenguas.

Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)

This paper is about the possibilities of poetic translation, their limits and constrictions. The author uses his experience as a translator of French and Italian poetry, of which he selects examples where rhythm is of great importance. Two basic problems are discussed: On the one hand, the proximity and relationship between these languages (Italian and French) and Spanish, which tempts the translator to simply reproduce linguistic structures. On the other, the difficulties posed by the translation of some rhythmic patterns common to this languages.

LUIS MARTÍNEZ DE MERLO



Repitámoslo bien alto de una vez por todas: la traducción de poesía es imposible. Y una vez dejado bien sentado este principio, reflexionemos juntos acerca de las condiciones de posibilidad de una práctica —demandada, necesaria, legítima— que se propone como finalidad la aproximación a ese término irreductible; hablemos pues de posibilidades, de márgenes, de límites, de necesidad, y sin perder de vista el principio «fundamental», pongamos entre paréntesis las tesis y actitudes fundamentalistas, y aceptemos humildemente las orientaciones de un modesto posibilismo pragmático y cauteloso, puesto al servicio de la tarea heroica de intentar suturar ese violento desgarrón del espíritu humano —doloroso, pero enriquecedor sin duda; y en cualquier caso real, en cualquier caso actuante— que supone la Torre de Babel; y no sería ocioso recordar que el primer medio cultural que se enfrentó con el problema de la traducción fue así mismo el que vio el nacimiento de dicha confusión de lenguas, y, al mismo tiempo que la escritura, las bibliotecas y los diccionarios bilingües: la Mesopotamia de los sumerios y de los acadios. Porque —y repitámoslo de nuevo— la traducción de poesía es imposible, eppur...

SALVEDAD

Las palabras de la obertura precedente y las notas con que a continuación intentaré desarrollar los principios de un método para una práctica posible, han sido dictadas precisamente por el largo ejercitamiento de quien las suscribe en dicha práctica; por la meditación en sus recursos y por la comprobación de sus resultados. Ahora bien, sería para mí muy arriesgado hablar fuera de mi propia experiencia que, insisto en ello, es la base de mi reflexión. Hablando en propiedad, de lo que aquí vengo a tratar no es tanto de la traducción de poesía en general —líbrenme de ello los dioses diversos de las cañas— cuanto del trasvase al

castellano de textos versificados en métrica regular procedentes de las lenguas literarias francesa e italiana; campos éstos, en verdad, lo suficientemente extensos y significativos, pues abarcan buena parte de sus más altos logros poéticos, pero que dejan fuera otra buena cantidad de fenómenos no menos dignos de atención, y que servirían para matizar las afirmaciones subsiguientes. Este ha sido, con pequeñas incursiones a otras formas poéticas —e incluso a la traducción de prosa—, el objeto de mi especialización; y es del trabajo con este tipo de textos que abarca desde Dante a Leopardi —pasando por diversas manifestaciones del renacimiento y el barroco— en la lengua italiana; y desde Ronsard y Du Bellay —pasando igualmente por el barroco y el preciosismo; por el teatro de Molière y de Racine y por parnasianos y simbolistas— hasta el primer Jules Laforgue, en la francesa, del que extraeré mis observaciones.

Esta salvedad no es sólo un curarse en salud, sino un importante a priori del trabajo que se emprende: la proximidad de las lenguas, y sus múltiples interrelaciones a lo largo de la historia, facilitan sin duda un buen número de operaciones necesarias en la labor de trasvase, pero acentúan otra serie de dificultades. En efecto, si el punto de partida de dicha operación de trasvase se encuentra en una lengua muy alejada lingüística y culturalmente de la nuestra, nuestro punto de partida es esa propia distancia, que hará prácticamente imposible la tarea de recrear los mismos o parecidos efectos en la nuestra, lo que acaso —no es mi experiencia— dote a la tarea del traductor de una mayor libertad, poniendo la dificultad en otro aspecto del trabajo; ahora bien el parentesco de francés e italiano con el castellano, el contar con un fonetismo que posibilita ciertas aproximaciones, con un léxico entroncado en las mismas raíces, con categorías sintácticas equivalentes e identificables en uno y otro sistemas, la existencia en nuestra lengua de sistemas rítmicos



homologables con los originales, fruto de la influencia ejercida por dichas lenguas sobre la propia nuestra (el alejandrino, el endecasílabo), nos invita a intentar reproducir más fielmente, y a respetar con la mayor exactitud, ya que esto es hasta cierto punto posible, los efectos y los contenidos, el sentido y las técnicas con que se manifiesta el original.

PUNTUALIZACIÓN

Varias veces he utilizado en mis palabras anteriores la palabra *trasvase* como sinónimo de traducción —quizás revisar y refinar nuestro lenguaje figurado nos ayudaría a ver las cosas más atinadamente o al menos bajo un ángulo distinto al habitual, que ya sería un buen logro—. La idea, sobre la que acaso no he reflexionado lo suficiente, pero que ahora se me ofrece como estimulante, es la siguiente: no se trata tanto de traducir una lengua a otra, un texto escrito en una lengua a otra, sino extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formularlo en otra, depositarlo en otra, procurando con todo amor, cuidado y habilidad, que se pierda lo menos posible de *ese algo* en la operación; y advirtiendo que *ese algo* que se trasvasa no es un contenido, una información, sino una totalidad que se pretende básicamente poética, y que, por tanto debería proporcionar al receptor la misma experiencia, y provocar en él la misma impresión, formulado en una lengua o en la otra; subsidiaria esta segunda, sí; fruto, sí, de una mayor o menor falta de competencia lingüística en la primera por parte del receptor, pero el cual no debe quedar por ello defraudado en su doble búsqueda, legítima, comprensible, aunque en cierta lógica medida, rebajada e insuficiente: la transparencia de un original velada por la pereza o la ignorancia, y la delectación estética, la vibración poética que provocaba *ese algo* en su formulación inicial: recomponer, en suma, en un nuevo sistema lingüístico, lo poético que el

texto-poema inicial encerraba, compuesto en el suyo; de tal manera que conserve la mayor parte posible de su virtud, de sus propiedades, de su eficacia, a pesar de los mecanismos con los que ha sido extraído del primero y a través de los mecanismos con los que ha sido construido el nuevo texto-(no menos por ello) poema.

JUSTIFICACIÓN

Pocas tareas tan necesitadas de justificación y de defensa como la de la traducción de poesía, amenazada desde todos los frentes y aún peor, desde la esencia de su propio objeto. En las consideraciones precedentes ya he deslizado que la justificación inicial, el punto de partida de nuestro trabajo de traductores es la de satisfacer una demanda, la de paliar una necesidad. Partimos pues de convenir en la existencia textos que piden, por su importancia cultural más o menos canónica, el ser periódicamente traducidos para que, habiendo sido concebidos en una lengua y en una cultura, estén presentes en otra, enriqueciéndola desde dentro de su propio sistema, fácilmente disponibles y operativos, sean o no utilizados por unos posibles usuarios, pero siempre a mano, como esas inmensas obras de consulta de las bibliotecas, cuya presencia es ineludible aunque en la mayor parte sean infrautilizadas; es la importancia del texto —Dante, Shakespeare, Molière, Tolstoi—; o el prestigio de la propia lengua receptora que necesita «llenar huecos», y renovar periódicamente su propio repertorio de traducciones, quien dirige la demanda.

Existe, en segundo lugar, la demanda de los propios lectores que buscan y piden un auxilio en su acercamiento a textos, acaso no «imprescindibles» canónicamente hablando, pero necesarios, interesantes, curiosos, en última instancia, apetecidos, pero inalcanzables o más dificultosos de aquello que pudiera resultar placentero en la lectura.



Sin duda a estos dos tipos de demanda puede responderse de dos maneras bien distintas de traducción, vinculadas ambas al mayor o menor grado de conocimiento, familiaridad o disposición al esfuerzo por parte del demandante. No estoy de ninguna manera en contra de una traducción, meramente descodificadora, *funcional* —eso sí, inexcusablemente bilingüe— que confrontada con el texto original, y sin pretenderse a sí misma más que una herramienta útil y precisa —eso también, exacta en sus correspondencias e inteligible en su linealidad— pueda ir ayudando a un lector en el rastreo del original, permitiéndole reconocer en éste con claridad aquello que fácilmente va siguiendo en su lengua; el lector irá así recuperando con mayor o menor esfuerzo, ese efecto poético que se pretende reconstruir en el confronto de ambos textos, deleitándose en los aspectos tímbricos o rítmicos del original que sea capaz de degustar y apreciar correctamente, anticipándose a veces a la versión que el traductor le ofrece, acordando o discordando de sus soluciones, pero sin pretender un valor autónomo, desligado del original; una correcta traducción literal, neutra, pero no engañosa; no es mala porque no pretende ir más allá; no pretende ser bella, sino correcta y clara. Acaso aventure un disparate, pero es este el tipo de traducción al que suele llegarse en la prosa —no diré la de Joyce o la de Faulkner, pero sí tal vez en la Balzac, Dostoievski, o incluso Flaubert y sus exigencias estilísticas.

Frente a esta traducción de poesía, funcional y utilitaria, se levanta aquella que tiene como premisa, que antes hemos adelantado, la de reconstruir el efecto poético original, es decir, la «traducción poética», aquella cuyo resultado se pretende «otro poema»; es a esta a la que voy a referir, por supuesto, mis reflexiones, en suma el «ente a dilucidar». Y es también el punto de sutura con el otro gran orden de justificaciones que ofrece la tarea del traductor de poesía: nos hemos referido a la traducción como respuesta a

una demanda; de igual manera nos podríamos referir a la traducción como resultado de un capricho, como una actividad concebida como extensión de la propia escritura poética, como un ensanchamiento de los horizontes del creador, que, ejercitado ya en la práctica poética, convierte a la traducción de poesía en un ejercicio más de su propia tarea creativa, fundada en afinidades, en apetencia, en aplicación de destrezas previamente adquiridas, en gusto por recrear temas y motivos ajenos.

Sin duda esta opción puede llevarse a extremos de los que pudiera ser víctima un lector no avisado: no me refiero desde luego a «malas» traducciones, bien por incorrectas —¿quién no se libra de algún desliz que afea y entorpece su obra?— o por incapaces, por uno u otro motivo, de reconstruir la poeticidad, lo poético originario de lo que ya he hablado; me refiero a aquellas experiencias que buscan el original como un pretexto —insisto en que no por ello menos legítimas— para la recreación, en que se pone más énfasis en la autoría, en la creatividad del traductor: paráfrasis, versiones, interpretaciones más o menos libres, excusa para dificultosos ejercicios prosódicos etc. (Por supuesto que es siempre el lector el que teóricamente *escoge* libremente qué traducción desea leer, en función de la experiencia que busque ¿Hölderlin, traducido por Cernuda, o Cernuda traduciendo a Hölderlin?; ahora bien el lector no puede ir, normalmente más allá de aquello que el mercado le ofrece, y son los editores los que crean ese mercado con sus propias elecciones)

En cualquier caso en esta segunda opción es el traductor el que elige gustosa, libre, arbitrariamente, la materia sobre la que va a trabajar, y naturalmente, los criterios que va a emplear en ello. Un traductor que acepte el reto de verter al castellano *Las Flores del Mal*, aplicará un criterio u otro, o acaso un criterio y otro, en su traducción, pero no podrá eludir el enfrentarse con la totalidad de la obra, con todas las conse-

cuencias que ello implica; ello explicará tal vez que en dicho trabajo no todo el resultado se halle a la misma altura; que el logro no se consiga por igual, en relación con la dificultad de la operación o de la inspiración del momento —y me apresuro a advertir que habilidad e inspiración son las cualidades fundamentales de todo traductor de poesía— y esto es comprensible y aceptable, dentro, por supuesto de unos elevados mínimos irrenunciables, sin los cuales, obviamente nos encontraríamos ante «otra cosa» que la traducción poética de poesía que buscamos. Por el contrario, un traductor que opte por traducir una selección de poemas de Charles Cros, o de Marino, poetas sin duda llenos de interés y fascinación, pero no «ineludibles», deberá extremar sus cualidades en todos los textos previamente seleccionados con libertad, y elegirá, sin duda, solamente aquellos que puedan manifestar plenamente sus posibilidades y su eficacia estética final, y acaso solamente este logro justificará su tarea: alcanzar la mayor perfección posible.

En mi propia práctica como traductor he procurado aunar estas dos posiciones: la satisfacción de una demanda, y la actividad libre y gratuita. En uno y otro caso me he guiado por un criterio fundamental, cual es el de trabajar para conseguir la traducción que a mí mismo me gustaría leer, si no estuviera dispuesto a realizar el esfuerzo de hacerlo en la lengua original. Traducir es una forma de leer, de adueñarse del texto, de hacerlo propio, de asimilárselo uno; más que recrearlo es aprehenderlo, comprenderlo, salvarlo para uno mismo. Al igual que en la propia labor poética, el primer lector de una traducción, y al primero para el que tiene que ser eficaz, es para el traductor.

Confío en que estas líneas contengan algo más que una sarta de obviedades y perogrulladas —aunque acaso tampoco sea malo recordar afirmaciones no por obvias y elementales menos ciertas.

EL PROBLEMA

Enunciemos ahora de nuevo cuál sea el problema que nos planteamos resolver, y concretemos algunas vías para llevarlo a cabo con corrección, es decir, un método posible.

Se trata, pues, de la construcción en castellano de un texto que, elaborado a partir de otro previamente compuesto en una lengua distinta, pero estrechamente emparentada —tanto lingüística como culturalmente— sea capaz de provocar en un lector una experiencia poética en cierto modo semejante a la que hubiera recibido del texto originario —que es, en suma, el objeto de su búsqueda— empleando para ello la mayor cantidad de elementos utilizados en éste a tal efecto, salvaguardando ante todo los más pertinentes para el resultado final. Y me apresuro a añadir, interfiriendo lo menos posible en el proceso. Si es el desideratum el que en esta operación se pierdan la menor cantidad de constituyentes originarios posibles, no lo es menos evitar al máximo la aparición de constituyentes ajenos. Ciñéndonos al plano del contenido, diríamos pues que se trata de que el nuevo texto refleje con la mayor exactitud lo que el texto originario «dice», que acaso nos veamos obligados en ocasiones a «decir menos», y muchas otras a «decirlo de otra manera», pero desde luego no podemos «decir más», ni «decir otra cosa»; y pasando al plano de la expresión añadiríamos «ni de una manera en la cual nunca lo hubiera dicho» el autor.

ALGUNOS PRINCIPIOS GENERALES

Creo firmemente que la mejor manera de empezar a traducir un poema —insisto, tomando como referencia lenguas como el francés o el italiano, a partir de las que yo trabajo— es dejar que el texto *vaya saliendo solo*, no entorpecer un proceso «natural», y poner las condiciones que faciliten la resonancia, la transparencia de una en otra lengua, de uno en otro sistema.

Alguno, sin duda, afirmará con rotundidad





la imposibilidad de la traducción, pero siendo un poco más «posibilista», es difícil dudar que la correspondencia entre estos versos:

Verso la patria un non so che d'interno
costante amor so che en l'alma alligna;
ma la terra natal, quand'è maligna
paga un perpetuo amor con odio eterno.

y estos otros:

Hacia la patria un no sé qué de interno
constante amor sé que en el alma crece;
mas la tierra natal, cuando es maligna
paga un perpetuo amor con odio eterno.¹

sea prácticamente completa.

Desde luego que no siempre se produce el caso extremo del último verso «exactamente igual» en lengua italiana y española; y bien es verdad que este último podría también verse como «perpetuo amor con odio eterno paga», para evitar la rima entre «interno» y «eterno», si previamente se ha tomado el criterio de abandonar la rima; (me referiré más adelante a este espinoso problema) pero se trata de encontrar un método que favorezca, que permita que esas correspondencias que se dan «ya de por sí» se manifiesten plenamente, y hacer de estas transparencias el canon director de nuestro trabajo.

Veamos este otro ejemplo bien palmario: a partir del siguiente texto:

Ce soir la lune rêve avec plus de paresse;
Ainsi qu'une beauté, sur de nombreux
coussins,²

son necesarias muy ligeras «acomodaciones», y una decidida voluntad de no interferir en el proceso, para que lo hallemos reformulado de esta otra manera:

Esta noche la luna sueña más perezosa;
lo mismo que una bella sobre muchos cojines,

¹ Bartolomeo DOTTI, «Non curandome di riveder la patria» (soneto).

² C. BAUDELAIRE, «Tristesses de la lune».

O incluso de esta otra:

Con más pereza sueña esta noche la luna
igual que una beldad sobre muchos cojines

Pero los versos que completan el cuarteto:

Qui d'une main distraite et légère caresse
Avant de s'endormir le contour de ses seins

difícilmente encontrarían otra reconstrucción, siempre y cuando hayamos decidido mantener el alejandrino, aun desprovoyéndolo de rima que:

que acaricia con mano ligera y distraída
antes de adormecerse, la línea de sus senos

Bien es cierto que no son estos ni mucho menos los casos más frecuentes con los que se encuentra el traductor, pero tampoco los más raros, y a estos, insisto, es a los que hay que tomar por modelo.

Desgraciadamente traducir no es sólo favorecer que «vaya saliendo solo», sino, sobre todo, solventar problemas, y en este sentido un principio básico de traductor es el de no eludirlos, el de enfrentarse a ellos con todo el repertorio de recursos que va proporcionando la práctica, y que funcionan a todos los niveles, desde un elemental cambio de posición de un elemento, a una trasmutación de categoría gramatical, elección de uno u otro sinónimo o de una u otra construcción sintáctica equivalente, uso de metonimias y sinécdoques, supresión de redundancias, concentración o desplazamiento semántico, etc.

Advirtamos alguna de estas técnicas en los versos anteriormente citados: *plus de paresse* / más perezosa; *contour de ses seins* / línea de sus senos; *qui d'une main distraite y legere caresse* / que acaricia con mano ligera y distraída.

O en estos otros con que cierra el mismo poema:

Dans le creux de sa main prend cette larme
pâle



aux reflets irisés comme un fragment d'opal
et la met dans son coeur loin des yeux du
soleil.

en su mano recoge esta lágrima pálida
de irisados reflejos cual un fragmento de ópalo
y a los ojos del sol en su pecho la oculta.

Se trata pues de trabajar en los márgenes de una lengua y en las posibilidades de la otra, en las «zonas neutras» de una y en la riqueza expresiva de la otra, de tal manera que la literaridad de:

en el hueco de su mano coge esta pálida
lágrima

se redistribuya en el nuevo alejandrino: a) prescindiendo de la idea de «hueco», implícita ya en «mano», y b) subrayándola con «recoge», para evitar en el lector la posible idea, no menos implícita en mano, de «palma». De igual manera el literal

y la mete en su corazón lejos de los ojos del sol se recompone mediante a) la metonimia «corazón»: «pecho», y b) el más neutro «pone» se intensifica en «oculta» para compensar la pérdida de «lejos de los ojos», más neutra en «a los ojos».

No olvidemos que un poema nos ofrece diversas unidades a partir de las cuales trabajar: en concreto el alejandrino nos proporciona, para empezar, dos hemistiquios, entre los cuales pueden darse permutaciones, —normalmente para ganar sílabas que necesitamos en nuestro cómputo—; el propio verso de base; una idea desarrollada en dos versos; un cuarteto completo, una tirada, una estrofa, a lo largo de la cual reorganizar los materiales que hemos seleccionado y reelaborado etc.

Principio fundamental de toda labor traductora es la ya aludida «pertinencia», el discernimiento del rango jerárquico que un elemento cualquiera tiene en ese texto concreto. En efecto, si un verso basa toda, o la mayor parte de su

eficacia en una aliteración, o en la posición exacta de sus componentes, o en el uso de un término preciso e irremplazable, será necesario hacer gravitar el esfuerzo sobre la conservación de ese rasgo. Veamos un ejemplo surgido al azar:

ton front pâle embelli par un morbide attrait³

Partiendo de un:

tu pálida frente embellecida por un mórbido
atractivo

deberemos optar por una opción que salve ante todo —tras el cómputo silábico del alejandrino— el «altamente pertinente» desde el punto de vista semántico «morbido atractivo»; una primera solución pasaría por la sinonimia parcial «pálido»: «blanco», y por una dura adecuación sintáctica que empobrece el sentido de «embellece»:

tu blanca frente, bella con mórbido atractivo

la otra sacrifica el «pálida», que tal vez pudiera «darse por hecho», en una frente femenina, salvando la precisión de «embellece»:

Tu frente que embellece un mórbido atractivo

procurando no caer en otra tentadora posibilidad que, si bien potencia la sonoridad del verso, añada tal vez «algo más» de lo que el texto sugiere, y le confiere un tono más actual frente a una evocación más de época del adjetivo originario:

tu frente que un morbosos atractivo embellece.

(Nótese que gran parte del problema de la adaptación proviene de la dificultad de encontrar para «attrait» mejor equivalencia que «atractivo».)

Todas estas elecciones, todas estas técnicas y procedimientos, cuya identificación y ejemplificación darían pie a otro trabajo, acaso más

³ Idem. «L'amour de mensonge».



interesante que el presente, qué duda cabe que terminan por constituir el «estilo» peculiar, más o menos reconocible por ello, de cada traductor; y en muchos casos, si éste es a su vez poeta, inevitablemente, puede tomar sus recursos de su propio estilo como creador. Quizá es bueno por ello una previa afinidad, de cualquier tipo que esta sea entre ambos sujetos. (Aunque no es menos cierto que la frecuentación de un poeta y el trabajarle desde dentro, puede a su vez, repercutir en el propio estilo poético del traductor.)

Otro principio, este sí, manejado con mucho cuidado y un criterio bastante restrictivo, es el de la compensación de las pérdidas; en ciertos casos el traductor bien puede, sin «inventar» o «añadir» más de lo dicho en el texto, alguna forma más enfatizada, más expresiva, no alejada del repertorio estilístico del autor, que compense en cierta medida un deslustre, o una grave pérdida con respecto al original:

Tomemos igualmente al azar este ejemplo de Verlaine⁴:

El dans la plainte langoureuse des fontaines
Perçoit comme un echo beni du nom de Tite.

La necesidad de trasladar el «percibe» del segundo al primer verso nos obliga a romper el pacto con el ritmo y hacer un alejandrino bímembre de un verso inicialmente trimembre,

y percibe en la lánguida quejumbre las fuentes

y al mismo tiempo compromete seriamente las soluciones del resto del verso; y es necesaria una reconstrucción que salve los imposibles

como un eco bendito del nombre de Tito
cual eco bendecido del nombre de (su) Tito

por lo que bien podemos ciertamente «cargarlo un poco las tintas» recomponer:

como un eco del nombre de Tito, ¡oh feliz eco!

en que la expresión, qué duda cabe, va un poco más lejos de la intención original, pero, sin embargo, no añade nada significativo al plano del contenido. En cualquier caso siempre podremos recomponer un más neutro:

como un eco del nombre bendecido de Tito

Otro principio de orden general que, a mi modo de hacer, es preciso no dejar de lado, es evitar la tentación del exceso de brillantez; el resultado final de nuestra tarea, ya lo hemos dicho, es un texto capaz de ser degustado como tal, pero sin desorientar al lector acerca de su condición ancilar, cargando demasiado las tintas sobre dicha tarea de traducción; el lector que disfrute de un texto traducido no debe olvidar del todo, pues, la condición vicaria del mismo; es más, me atrevería a decir que la lengua originaria debería transparentarse de algún modo en el nuevo texto en forma de galicismos o italianismos más o menos aceptados o tolerables en castellano. De igual manera la época a la que el texto corresponde debería aflorar bajo el castellano moderno en forma de ciertos arcaísmos y evitando siempre expresiones en exceso actuales, o inconcebibles en su propio tiempo.

La busca de la brillantez a toda costa nos puede llevar a graves distorsiones con respecto al original y a un desenfoque por parte del lector de la realidad última con la que se está enfrentando.

Es también fundamental no querer «enmendar la plana» al autor: si un pasaje es complicado o confuso en su formulación original, por complejidad del concepto, por imprecisión léxica, por retorcimiento sintáctico, dichas características deben reaparecer en el resultado. Un lector de Dante en español no puede tener más dificultades de seguir su discurso que en italiano, pero tampoco menos. El traductor no debe facilitar aquello que el autor no quiso hacer fácil...salvo que sea estrictamente necesario.

Otra tentación que es preciso evitar es la falacia de la «fidelidad al espíritu del autor y no

⁴ P. VERLAINE, «La princesse Berenice»



a la letra» —»He sido más fiel a Rimbaud que al diccionario», afirma un poeta traductor de este, —y pudieran afirmar un buen número de traductores, como si de verdad tuvieran hilo directo con el poeta del que así pretenden conocer las intenciones—, convirtiendo en veintitantos versos polimétricos lo que en el original rimbaldiano es un clásico soneto en alejandrinos, y sin que el lector cuente, no ya con la versión original confrontada, sino ni siquiera de una advertencia por parte del traductor o del editor al respecto. La fidelidad a un poeta comienza respetando, al menos la «apariencia formal» del texto originario.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL RITMO

Un poema —o un texto versificado en general— es básicamente el sistema de metrificación elegido para eleborarlo. No digo que sea lo *más importante*, sino que es lo *más básico*, lo que se halla en la base, lo que lo cimenta; el discurso se construye, se articula, se pliega sobre un entramado rítmico que condiciona las formas de su expresión, esto es: la selección léxica y la disposición sintáctica; las cuales, a su vez, por una parte superpondrán sobre el entramado rítmico una densidad tímbrica; y serán, por otra parte, vehículo de una carga semántica y una disposición retórico-estilística que lo caracterizará y lo relacionará, sin duda, con otros textos del propio autor, hasta constituir el otro entramado de recurrencias temáticas y estilísticas, que configuran un imaginario y un estilo reconocibles; imaginario y estilo a los que tendremos que recurrir más de una vez para que nos sirva de ayuda para solventar dificultades, o que tendremos que tener en cuenta para no traicionar en la solución a un problema concreto presentado por un poema concreto.

El texto, pues, resultado de nuestra labor, deberá salvaguardar ante todo ese entramado rítmico que funda el originario. El respeto riguroso a la métrica original, cuando es cierta-

mente posible hacerlo en nuestra lengua, es el punto de partida exigible, a mi modo de ver —o en mi modo de hacer— a toda traducción de poesía que se considere tal. De igual manera el trabajo en este nivel rítmico debería dejar constancia en el resultado de todas aquellas variaciones significativas que alteren el esquema métrico prefijado por el poeta, siempre que estas soluciones no entren en conflicto con consideraciones de más alto rango. Por ejemplo, todas las variaciones producidas sobre el esquema clásico del verso alejandrino —dos hemistiquios con dos acentos obligados en cada uno de ellos— que, apuntadas a veces en Baudelaire, se desarrollan extensamente en la poesía de Verlaine o simbolistas posteriores, adquieren un rasgo de pertinencia que es necesario procurar salvar.

Así junto a versos como:

Reloj, siniestro dios, / impasible, horroroso

que refleja el:

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impasible⁵

traduciremos:

¡Oh ve a rezar/ contra el nublado/ ve a rezar

en aproximada correspondencia con:

o va prier contre l'orage, va prier⁶

de igual forma:

Soy el imperio en el / fin de la decadencia

intenta reflejar el encabalgamiento interno tan común en Verlaine:

Je suis l'empire a la fin de la decadance⁷

Del mismo modo en la *Divina Comedia*, la aparición de endecasílabos acentuados en 4ª y 7ª, tan extraños a la versificación popularizada

⁵ C. BAUDELAIRE, «L'horloge».

⁶ P. VERLAINE, de *Sagesse* I-VII.

⁷ Idem. «Langueur».



en España por Garcilaso, pero presentes en la de Dante y de Petrarca debería encontrarse reflejada en la versión española, y así traduciremos:

con sierpe le man dietro avean legate;
 quelle ficcavan per le ren la coda
 e il capo, ed eran dinanzi aggroppate.⁸

conservando esta alternancia acentual, aun cuando redistribuyendo el contenido de los dos versos finales:

esposados con sierpes a la espalda;
 les hincaban la cola y la cabeza
 en los riñones, encima montadas.

Pues de esta combinación surge el entramado rítmico general de la *Comedia*, que la mayor parte de las traducciones, aun en verso, no reflejan.

Sin duda más complicadas son las adaptaciones de ritmos no comunes o insólitos en castellano, pienso ahora, sin ejemplificar, en el abundante uso del eneasilabo, y de la extraña combinación de este con el alejandrino, muy usuales en la poesía francesa desde Malherbe y apenas practicados en la nuestra. Igualmente los ritmos más breves, exasílabos, pentasílabos ofrecen una mayor dificultad al traductor y requieren una musicalidad más afinada y una expresión más concentrada:

Tu vas lorgnant en dessous
 des bijoux de vingt-neuf sous
 dont je ne puis, oh! pardon!
 te faire don.⁹

Conseguimos salvar aproximadamente el ritmo en la forma:

Vas mirando de reojo
 joyas de cuarenta escudos
 que, perdóndme, no puedo
 yo regalarte.

⁸ DANTE, *Divina Comedia*, *Inferno XXIV 94-96*.

⁹ C. BAUDELAIRE, «A une mendiante rousse».

Sacrificando, dolorosamente, la rima. Y esto nos lleva a una última consideración:

OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE LA RIMA

Salvo algunas raras excepciones —alguno de los cantos de Leopardi— los textos originales sobre los que he trabajado eran textos no sólo sometidos a una métrica regular, sino rimados, como por otra parte la inmensa mayoría de la poesía europea desde la Edad Media a nuestro siglo, de Dante a los simbolistas. Como en algún momento he insinuado en estas reflexiones, he hecho de la renuncia a la rima un apriori, me atrevería a decir que imprescindible, para poder desarrollar mi tarea con soltura dentro de los márgenes que yo mismo me he trazado. Bien dolorosa y discutible renuncia, por cierto, pero elección deliberada en aras de consideraciones de rango superior, como ya he advertido.

Por fortuna el oído del lector actual está ya lo suficientemente adaptado al uso del endecasílabo y el alejandrino blanco, extensamente utilizados en este siglo por los principales poetas españoles, que cuenta con una referencia ya existente en nuestro sistema —muy distinto sería el caso si este tipo de versificación regular pero blanca no se hubiera dado entre los poetas más próximos a nosotros; en cualquier caso ya en el renacimiento — Garcilaso, Aldana — o en la época neoclásica, había sido puesto en práctica tal recurso para evocar la poesía latina, no rimada, como es bien sabido.

El empeño en conservar no ya la rima —las rimas de la traducción serían siempre rimas del traductor, no del poeta originario— sino el concepto propio de rima, nos llevaría a graves distorsiones de sentido y de estilo, a forzar excesivamente, tal vez a hacer el texto menos fluido en función de la consonancia, a dificultar esa transparencia espontánea a la que ya me he referido.

Por otra parte, si bien es cierto que algunos poemas o pasajes se plegarían mejor a este sis-

tema, con una mayor dedicación y habilidad por parte del traductor, deberíamos extender, por coherencia, este sistema a toda la obra, obteniendo quizá en otros textos o pasajes resultados mucho más insatisfactorios, en detrimento de la calidad del conjunto.

Esta pérdida, que en algunos poemas o poetas —lo es, acaso en el teatro de Racine o Corneille, a pesar de todo— es hasta cierto punto compensable con una mayor insistencia en la densidad tímbrica de la nueva versión, se convierte en irreparable en aquellos poemas que se acercan más al tono de la canción, o en aquellos que ponen en la invención de rimas originales y atrevidas una buena parte de su eficacia —pensemos en el último Laforgue como ejemplo de lo uno y lo otro.

El problema radica de nuevo en la necesidad o no de llevar a cabo esa traducción concreta. Me remito de nuevo a mi experiencia ya citada: si el compromiso adquirido es la traducción de *Las Flores del mal* debemos encontrar un molde en el que puedan verterse todas las composiciones que la integran; si la elección de los textos ha sido hecha arbitrariamente por el traductor, allá se las arregle él con su propia habilidad y gusto. En mi caso, y como excepción a una norma demasiado radical, me he permitido, en alguna de mis selecciones personales —Verlaine, Cros—, devolver a alguno de los poemas una cierta idea de rima, leve y no en exceso forzada (asonante, por tanto, esa misma que Ver-

laine despreciaba; pero fue también Verlaine el que nos advirtió de los peligros de dejarse llevar por la rima) que contribuyera a colorear el tono desvaído del resultado.

LÍMITES

Hasta ahora he venido aludiendo a las condiciones de posibilidad de la traducción de textos versificados en francés e italiano. Pero hay momentos en los que el autor no deja apenas márgenes, elabora su textos desde el meollo mismo de su idioma, extrema sus recursos hasta hacer pertinentes todos los elementos que lo componen, inventa ritmos insólitos o estribillos en jerga, confiere a sus versos una gracia que otra lengua convertiría en disecada mariposa. Si bastante había sido nuestra osadía al despojar de aroma, por salvar el color o la fina estructura de sus pétalos, a una flor, nuestra tarea se convierte ahora no en traición sino en sacrilegio. La traducción «funcional» es ahora preferible a la pretendida traducción poética. Mientras no sea una tarea obligatoria —y en realidad nunca lo es— el traductor ha de reconocer los límites de su oficio y saberse detener a tiempo, al menos —una última oportunidad— hasta que no haya aprendido mejor su oficio.

Sí, repitémoslo de nuevo, para evitar malos entendidos o esperanzas demasiado optimistas: la traducción de poesía es imposible.

RECIBIDO EN JUNIO DE 1997

