LITERATURA

Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética

Aina Torrent - Lenzen

Introducción

Tal como indica el título, en el presente artículo trataré aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética, concretamente de la traducción de poemas rimados, entre otras cosas con el objetivo de rebatir algunos clichés que se han ido afincando en España en la mentalidad de no pocos críticos y también de algunos traductores.

Importa, de entrada, distinguir dos términos: una cosa es la *traducción de poesía* y otra la *traducción poética*. Supongo que, al decir estas palabras, ya habrá quedado claro qué tema voy a abordar en las siguientes páginas: por *traducción poética* entiendo no solamente la traducción de poesía, sino sobre todo la labor del traductor como *recreador* del texto original: en una nueva lengua, para un nuevo público con unos horizontes culturales específicos y en base a unos planteamientos (teóricos, estéticos, etc.) determinados[1].

En los capítulos que tratan aspectos de la práctica de la traducción poética proporcionaré estrategias que he reunido a partir de traducciones hechas por mí misma de poemas de Günter Eich (1907-1972) del alemán al castellano[2], es decir, de un escritor que en ciertos momentos de su actividad creadora se sintió atraído por los metros, rimas y estrofas populares[3].

Permítanme, estimados lectores, en un artículo redactado en gran parte con metodología científica, muchos momentos de subjetividad. Pues traducir implica tomar decisiones, y las decisiones están estrechamente ligadas al sujeto que las toma, en este caso, al traductor, por lo que el proceso de traducir contiene una buena dosis de subjetividad, aunque en la mente del traductor operen, consciente o inconscientemente, los aspectos objetivos del saber acumulado.

En el núcleo de un género literario

Está claro que si al traducir nos sentimos inclinados –o incluso nos vemos obligados– a llevar a cabo una recreación es porque el original muestra unas cualidades estructurales determinadas. ¿De qué tipo de texto estamos hablando? Como todos

sabemos, las fronteras entre lo que en la teoría literaria se ha avenido en llamar *prosa* y lo que se ha avenido en llamar *poesía* son relativas (cf. Pons 2005: 140), siendo así que tanto el lenguaje en prosa como el habla más corriente y cotidiana se sirven de recursos rítmicos, efectos acústicos, etc. del mismo modo que lo hace el verso. No obstante, en el aspecto formal hay una diferencia obvia entre un soneto de Shakespeare y el *Quijote*, por ejemplo. Al igual que en la gran mayoría de los campos de la experiencia y del saber humanos, hay elementos del conjunto *poesía* más representativos que otros; y otro tanto puede decirse de la prosa: así pues, la prosa poética, por poner un ejemplo, no constituye ninguna muestra representativa de lo que pueda ser este género. Vemos, por consiguiente, que hay tipos de textos situados en el núcleo y otros en la periferia de los géneros literarios, idea que tomo de la Escuela Lingüística de Praga. En este artículo me refiero a textos poéticos situados en el núcleo de lo que llamamos *poesía*. Según mi parecer, los poemas ante los cuales el traductor se ve obligado a plantearse si quiere o si debe llevar a cabo una traducción *poética* son aquellos en los que el contenido y la forma se funden de una manera inseparable, y ello ocurre cuando un poema muestra una estructura métrica y de rima. La forma adquiere, en tales casos, una importancia radical, a veces diríase casi dramática. Este tipo de texto, en el que contenido y forma están absolutamente compenetrados, transmiten la sensación de que todo podría quedar destruido al mínimo cambio formal: cualquier infracción de estas interrelaciones nos parece un atentado contra la obra. George Steiner (2004: 254) nos informa, en su famoso libro *After Babel*, de que también para Rilke cada palabra y cada sonido –incluyendo partículas meramente gramaticales– tenían una idiosincrasia y unas particularidades únicas y exclusivas. En la poesía, sobre todo en algunas formas de poesía, es imposible separar contenido y forma. Y es este tipo de texto con estructura métrica y rima el que, dada la necesidad de crear una traducción, nos obliga a plantearnos la posibilidad de *re*crear el texto original[4].

El reto de la traducción poética

Es evidente que si nos quedamos en las premisas que acabamos de exponer, deberíamos abandonar la idea de traducir poesía, y mucho más la de llevar a cabo una traducción poética, puesto que al traducir tenemos que abdicar, por definición, las palabras del texto original y, por lo tanto, el sonido, el ritmo y tantos otros elementos que forman parte de la esencia estructural del texto original. Y, efectivamente, suele decirse que la traducción de poesía es un imposible (cf. Steiner 2004: 253) y que solamente se puede empezar a hablar de las posibilidades que ofrece una vez admitida esta imposibilidad fundamental. Permítanme preguntarme, sin embargo, respetables lectores, si esta afirmación no es una banalidad evidente[5]. ¿O no es muy ingenuo pensar que un texto, con contenido y forma, se puede transmitir por com-

pleto de una lengua a otra lengua, de un sistema lingüístico a otro sistema lingüístico diferente y con otra cultura de fondo? Esta evidencia, no obstante, parece romper la cabeza a traductores y críticos y hace que en los libros y artículos sobre traducción de poesía se acumulen afirmaciones bastante delicadas, por no decir absurdas. Esteban Torre (1994: 159), por ejemplo, escribe que "la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible". En la misma página, Torre (1994: 159) declara que una traducción siempre será de menor calidad que el original[6].

Por supuesto que es posible traducir poesía, y también hacer una traducción adecuada de un poema, pero el receptor –ya sea lector o crítico– debe ser capaz de aceptar la libertad del traductor, sobre todo si la traducción reivindica el epíteto de *poética* y cuando el texto en lengua original reúne unas características especiales. Éste es, a mi entender, un problema crucial: el de la aceptación por parte del receptor, quien, demasiado a menudo, lee el texto resultante de una manera totalmente pasiva, sin hacerse cargo en absoluto del proceso de transformación que implica toda traducción, principalmente de determinado tipo de texto.

Sobre todo en relación con obras con un elevado grado de ajustamiento entre contenido y forma parece que deberíamos aceptar, a primera vista, que una traducción es imposible, de modo que el término de *traducción poética* puede que tenga resonancias paradójicas. De hecho, solamente podemos crear una nueva versión. Es por esto que algunos autores y traductores hablan de *recreación poética* o de *reescritura*. En alemán, se usa a menudo el término *Umdichtung*, que en castellano también podríamos traducir por *transpoetización* o *trasplante poético* (cf. Barjau 1995: 74). Sin embargo, los términos mencionados no se han popularizado, de manera que se continúa hablando simplemente de *traducciones*. Pero es que, además, dejando aparte la tradición terminológica, es un hecho que solamente este tipo de nueva versión poética que acepta el reto del mundo de los ritmos, de las formas y de las sensaciones sonoras –que son, a la vez, sensaciones emotivas– reproduce o intenta reproducir algo de la esencia estructural del texto original, por lo que, puestos a escoger qué traducción merece el término de *traducción*, si la que es meramente de poesía o la poética, entonces es evidente que la segunda es la que más se lo merece, por ser la única que no renuncia a transmitir estructuras sonoras y formales esenciales. Tal como escribe Arnau Pons (2005: 143), las recreaciones poéticas siempre están más cerca del original, aunque sólo sea porque están más cerca de la violencia y de los atrevimientos agresivos que crearon la obra original y a pesar de los cambios, licencias o incluso errores. En resumen, el conocido dicho *traduttore, traditore* falsea la misma naturaleza de la traducción (cf. Oliva 1995: 87), pero sobre todo falsea la esencia de la traducción poética.

La forma y, por consiguiente, el material sonoro de un poema condiciona en gran parte lo que experimentamos al leerlo (cf. Oliva 1995: 82). Elementos como el

metro y la rima también constituyen un contenido: un contenido, por cierto, bien esencial, que quiere y que debe ser traducido. Friedmar Apel (1983: 36) escribe que la decisión por parte del traductor de reproducir estos efectos ya es en sí una interpretación del texto original. La forma, y, por lo tanto, la unión de contenido y forma, es una experiencia cognitiva que no puede ser transmitida por el mero contenido de las palabras, sino que exige una selección consciente de palabras y ritmos que produzca una combinación sonora especial, la cual debe transmitir efectos parecidos a los que encontramos en el original. ¿Qué significa *parecidos*? Aquí debemos movernos con relativa flexibilidad y libertad. *Parecidos* quiere decir "análogos", "más o menos equivalentes"[7]. Por ejemplo, un ritmo lento y reposado frente a un ritmo vivo y movido, versos de estructura popular frente a versos de estructura culta, etc. Hay que conseguir, por decirlo así, una misma "energía expresiva" (cf. Codina). En ello radica el desafío de toda traducción poética. Un nuevo sistema de interrelaciones surge entonces en el texto resultante: el entramado de contenido y forma, que es dinamismo, y que, por eso mismo, nos mueve, nos emociona[8].

Una anécdota –que no tiene nada que ver con la traducción de poesía– ilustrará hasta qué punto la forma puede llegar a ser vivida como un contenido. Se cuenta que en una localidad asturiana, cuando se dejó de oficiar la misa en latín y se empezó a decir en castellano, unas señoras se quejaron, porque dijeron que "no entendían la misa". Por supuesto que estas señoras no tenían ni idea de latín, y, en cambio, hablaban perfectamente castellano, pero habían llegado a interiorizar tanto los sonidos rituales de la misa que les parecía no entenderla si se decía en otra lengua, objetivamente, mucho más fácil para ellas (cf. Viejo Fernández 2003: 70). *Entender* no es solamente una experiencia de interpretación semántica del mundo: hay otras muchas experiencias cognitivas que acontecen, que se realizan, que toman forma por otros caminos.

Cuestiones de rima... y de magia poética

Sobre todo la rima constituye una realidad irreductible a la hora de hacer una traducción, o, al menos, ésta es una de las ideas fundamentales que se defienden aquí. Por eso, me parece una excusa muy cómoda declarar que la rima no es un factor del texto original relevante al hacer la traducción, tal como podemos leer en la siguiente cita de Esteban Torre:

"En la actualidad, nadie niega la importancia decisiva del ritmo, no sólo del verso, sino también en la llamada prosa artística. La rima, en cambio, al igual que otros procedimientos tradicionales, empleados en las formas métricas de las lenguas modernas europeas, no es generalmente considerada como un factor relevante del TLO[texto en lengua original] que haya de ser reproducido en el TLT [texto en lengua terminal]." (Torre 1994: 166)

Esteban Torre (1994: 168) afirma igualmente que el procedimiento generalmente aceptado es traducir el verso en prosa.

Günter Eich

Nos encontramos, a mi entender, ante el triunfo de la incapacidad y considero urgente y primordial distanciarse totalmente de este valor que parece imperar entre críticos y traductores españoles[9]. Por lo demás, creo que quien se atreva a afirmar esto, demuestra no haberse conmovido nunca al experimentar la forma de un poema rimado. No traducir con rima un poema rimado me parece una traición al texto original y un engaño al receptor que no conozca la lengua de partida. Presentaré, a continuación, una breve apología de la rima a fin de demostrar que es un factor que hay que traducir, y la formularé en parte haciendo alusión a aspectos antropológicos y lingüístico-filosóficos.

Las rimas fueron la base mnemotécnica de las primeras culturas y tienen, por lo tanto, algo de ancestral, profundamente arraigado en la naturaleza humana[10]. Las palabras rimadas eran –y continúan siendo– símbolos de poder y de fuerzas mágicas[11]. Por este motivo, en la gran mayoría de rituales –todavía hoy– hay que repetir palabras, hecho que no representa sino el mismo fenómeno en que consiste la rima de querer volver a escuchar el mismo sonido en períodos de tiempo regulares. Es en este sentido en el que hay que interpretar versos como *die Macht der Gedichte* o *der Zauber der Verse* de Günter Eich (2005: 122-124) en el poema *Wie grau es auch regnet* o cuando Peter Rühmkorf lamenta que no le pertenezca la "galaxia" de la rima (en *Betr. Rundfrage Grundfrage*[12]). Y este deseo de querer volver a escuchar el mismo sonido cabe interpretarlo, en mi opinión, como una necesidad de entender una realidad tan huidiza, tan tangible y tan humana como es el tiempo. El ritmo, según Platón, es un orden en el tiempo (cf. Pons 2005: 128); pero sobre todo la rima ha representado desde siempre una manera de marcar y de evidenciar el ritmo y, por lo tanto, de asimilar la vivencia del tiempo. Pensemos que la rima es lo que sella el final de un metro, de manera que constituye un factor decisivo a la hora de percibir la organización rítmica y la musicalidad de un texto[13]. Y este intento de querer asimilar el tiempo no es sino una manera de reconocer la pequeñez del ser humano ante la existencia, y tiene, por lo tanto, algo de infantil y de ingenuo. En mi opinión, en ello

radica el aspecto más trascendental de la rima. Probablemente por las razones expuestas, la rima adquiere una importancia primordial en los juegos infantiles, en los cuales los sonidos ligados justifican contenidos muy a menudo totalmente absurdos.

Me parece, así pues, especialmente interesante y, a la vez, chocante, expresar temas trágicos con metro y rima, tal como lo hace, por ejemplo, Günter Eich, cuando, en el campo de prisioneros norteamericano durante la II Guerra Mundial, se pone a escribir poesías con rimas y metros ingenuamente populares sobre las denigrantes experiencias vividas allí. En estos textos el autor contrapone –de manera implícita– la tragedia y maldad intrínsecas de la vida y del hombre a una bondad e inocencia también intrínsecas e inconscientes que lo ayudarán a sobrevivir en situaciones humillantes y en condiciones infrahumanas. No traducir con estructura rimada un poema como *Wie grau es auch regnet* de Günter Eich supondría, así pues, un atentado contra el texto original[14]. Más adelante comentaré algunos aspectos concretos de la traducción de este poema.

¿Cuándo queda justificado traducir versos en prosa? Por ejemplo, cuando los lectores ya conocen la lengua original y utilizan la traducción solamente como si fuera un diccionario. O también cuando los objetivos de una traducción son más lingüísticos que literarios[15].

¿Cuándo queda justificado traducir versos rimados en versos no rimados? Por ejemplo, cuando los versos del texto original son excesivamente largos. Pongamos por caso algunos poemas rimados de Durs Grünbein[16], cuya traducción al castellano con rima contradiría, en cierta manera –reconozco que este terreno es muy subjetivo–, las expectativas y las técnicas sonoras y de memorización del sonido de la mentalidad románica. Pensemos que la lírica alemana se estructura con *Hebungen* y *Senkungen* y que dentro de cada una de estas unidades rítmicas puede entrar más de una sílaba –en número, por cierto, muy a menudo irregular[17]-, de modo que los efectos sonoros de metros largos son bastante distintos para el receptor alemán que para el receptor castellano.

La traducción poética: una ciencia

La traducción poética pertenece al dominio del arte en gran parte y, por este motivo, tiene, sin duda alguna, algo de personal y único. Sin embargo, también pertenece al dominio de la ciencia, desde el momento en que se puede aprender y también porque podemos formular generalidades y sistematizar un método. Y esto es lo que pretendo hacer en este capítulo, en el que presentaré algunas estrategias concretas de la traducción poética de la forma y del contenido.

Se ha dicho con frecuencia que para traducir poesía hay que ser poeta, y tanto es así que muchos poetas –Paul Celan por ejemplo (cf. Pons 2005: 143)– solamente que-

Paul Celan

rían ser traducidos por otros poetas. Esta forma de pensar me la autoprohibo: por una cuestión de principios, pero también por razones didáctico-pragmáticas. Digo por razones didáctico-pragmáticas porque quien imparta clases de traducción literaria probablemente no querrá ver la expresión de sus estudiantes cuando el profesor les diga que sólo puede traducir poesía quien sea poeta también. Pero es que, a parte de esto, ¿no tiene, todo el mundo, algo de poeta? Si se dan la voluntad, el interés y la técnica, todo traductor debería ser capaz de hacer una traducción poética. Traducir es una práctica de la actividad de escribir, de manera que aquellos que ya escriben, independientemente de la traducción, se identificarán más fácilmente o más intensamente con esta actividad. Eso no significa, empero, que aquellos que no escriban no sean capaces de hacer traducciones, poéticas o del tipo que sea. Sobre todo la traducción poética implica un proceso creador, por lo que solamente podrá llevarlo a término quien esté dispuesto a crear y a respetar a la vez, pero éstas son, creo yo, las únicas condiciones *a priori*. Está claro que una persona tendrá más "gracia" que otra al hacer una traducción –cosa que sucede con todo–, y que estas diferentes aptitudes quizás se manifiesten de modo especial en la traducción poética. No obstante, la "gracia" también es una cualidad que se puede ganar con la práctica.

A) Aspectos De Traducción De La Forma

Tal como escribe Carlos Bousoño, la dificultad de la traducción poética radica en el ritmo, la rima y otros recursos de expresividad fónica, es decir, en los recursos que operan desde el significante (cf. Torre 1994: 160 y Bousoño 1962: 372)[18]. Si bien hay que aplicar estrategias diferentes según el poema que se esté traduciendo, intentaré tipificar algunos casos. Ya expuse antes que, en mi opinión, si el texto original está rimado, hay que reproducir una rima. Pero lo que no es necesario en absoluto es reproducir la misma estructura rimada, porque de lo que se trata es de repetir los sonidos de una manera regular, que es la esencia de la rima. Al menos en castellano, las rimas asonantes en los versos pares[19] tienen un efecto muy musical y agradable, y también relativamente fuerte o cerrado –cosa que no ocurre en alemán, lengua en la cual las rimas asonantes reproducen vínculos sonoros muy vagos[20]– y son las que permiten más combinaciones de palabras posibles y, por lo tanto, más libertad a la hora

de respetar el contenido. En cualquier caso, el contenido y los símbolos son más importantes que mantener la misma estructura de rima, sobre todo teniendo en cuenta que el material sonoro igualmente cambia al hacer la traducción.

Carlos Bousoño

En relación con algunos poemas es muy fácil encontrar las palabras adecuadas para el metro y la rima, pero en otras ocasiones –las más de las veces– puede resultar una tarea relativamente ardua[21]. En estos casos va bien hacer, en primer lugar, una primera versión con verso libre lo más cercana posible al original. A continuación, se confeccionan listas de sinónimos –también de sinónimos parciales, en segundo término– para los diversos conceptos que conforman el poema. Acto seguido se van probando combinaciones, procurando hacer encajar las palabras, los sintagmas y las oraciones, si es necesario a base de alterar singular y plural, de hacer la sintaxis más escueta (conexión gráfica en lugar de conexión verbal, por ejemplo; esto es, utilizar recursos como los dos puntos en lugar de una conjunción), de alterar la persona verbal (pensemos, por ejemplo, que trabajar con el vocativo ahorra el uso del artículo), etc. Los diccionarios de sinónimos y antónimos son muy útiles en este sentido, al contrario de lo que ocurre con los diccionarios inversos, que no ayudan tanto como uno podría pensar. Los problemas de los diccionarios inversos son dos básicamente: *a)* catalogan una lista de palabras a veces totalmente insólita, sin explicación del significado, de manera que el traductor, al consultarlos, se ve obligado a alejarse del "ambiente" del poema, cosa que puede resultar contraproducente; *b)* si el traductor se ha decidido por la rima asonante, entonces los diccionarios inversos no sirven absolutamente para nada, y ya se indicó más arriba que la asonancia, como solución para la traducción de un texto rimado, es una alternativa que, al menos en castellano, muestra claras ventajas. Finalmente, en base a las combinaciones hechas, se decide qué metro es el más adecuado, decisión que dependerá obviamente de la extensión de las palabras, sintagmas y oraciones resultantes, pero también del estilo en general (popular, etc.). Si una gran mayoría de versos se puede adaptar a un tipo de metro, será necesario sacrificar palabras que no quepan en el metro escogido.

Valga decir que cuanto más corto sea el verso, más intrincada se presenta la cuestión de la rima, dado que en cada verso caben pocas palabras, con lo cual apenas si se dan combinaciones.

En cuanto a las soluciones métricas de la lengua terminal y teniendo en cuenta que el alemán y el castellano disponen de estructuras rítmicas muy dispares, es pertinente adaptar los versos del texto original a los metros característicos de la lengua terminal, que en castellano serían por excelencia el octosílabo y el endecasílabo, los cuales corresponden a la idiosincrasia rítmica castellana. Es decir, al iniciar la traducción, se debe pensar en la fonometría y en la tradición fonoestilística de la lengua terminal (cf. Barjau 1995: 68) –si bien, muchas veces, dichos fenómenos se hacen presentes de manera natural y espontánea–: en una lengua, por ejemplo, podrá tener importancia la métrica cuantitativa y en otra, la distribución acentual. El octosílabo castellano es uno de los versos más naturales dada la fonometría castellana (cf. Barjau 1995: 69). El alemán, por el contrario, también por cuestiones de fonometría, basa su métrica en una imitación de los pies de la poesía clásica (cf. Barjau 1995: 69). La adaptación a los metros característicos de la lengua terminal es una de las libertades más esenciales que debe tomarse el traductor para no incurrir en el error que supondrían lo que yo llamo "interferencias fonoestilísticas y fonométricas"[22]. Recordemos el viejo dicho alemán, lema de todo traductor, "so treu wie möglich, so frei wie nötig", lo cual significa que hay que traducir con tanta fidelidad como sea posible y con tanta libertad como sea necesario[23]. Pues bien, éste es un caso en el que hay que alejarse del texto original, siempre y cuando se persiga la creación de un texto resultante que suene como si fuera auténtico. Ya San Jerónimo escribió que una traducción demasiado cercana al original podía implicar "infidelidad" (cf. Albrecht 1998: 67)[24]. En mi opinión, se incurre también en la infidelidad si el texto en lengua terminal no merece el distintivo de "auténtico".

Hay que evitar rimas internas que llamen demasiado la atención –pensemos que ello destruye la sensación de regularidad que nos quieren transmitir metro y rima–, así como la mescolanza de versos rimados y no rimados o de rimas asonantes y consonantes. En cualquier caso, puede haber una progresión de rimas –esto es, de menos cerradas a más cerradas–, pero no una regresión, a menos que este efecto sonoro se encuentre en el original. Sin embargo, se pueden alternar rimas consonantes con rimas "casi consonantes". Por ejemplo, dos palabras como "luz" y "azul" tienen una gran afinidad sonora, a pesar de no constituir rimas consonantes, de modo que en el conjunto del poema "Bonetero" (en alemán: *Pfaffenhut*) de Günter Eich (2005: 157-159), traducido al castellano con rima consonante, ni siquiera se nota que las dos palabras sean asonantes ("Se desgarran flechas / de sol y de luz, / flores como horas / en la nada azul"). Tampoco son recomendables rimas construidas sobre la base de la misma terminación gramatical: suelen producir un efecto muy poco artístico y

muy poco elaborado. La terminación de infinitivo, en cualquier caso, es mucho más discreta que la de participio, la cual nos transmite una sensación excesivamente repetitiva. En todos estos casos, una lectura en voz alta puede ser de gran ayuda, puesto que es así cómo se hacen presentes las leyes secretas de la eufonía.

B) Cambios De Contenido Motivados Por Cambios Formales

Las discrepancias entre el texto original y la traducción vienen motivadas por el mismo vehículo verbal. Y, al ser alterados aspectos formales, a menudo cambian también, de rebote, aspectos del contenido.

En caso de que sea necesario sacrificar palabras, el traductor deberá cuidar que éstas no sean conceptos clave en el universo simbólico y expresivo del poema. Por otro lado, es igualmente esencial tener en cuenta que no todas las palabras tienen la misma importancia semántica en un poema con estructura fija y regular, siendo así que el mismo poeta se ha visto obligado a adaptar el contenido a la forma. Así pues, una palabra como por ejemplo *Mohn*, "amapola", tan importante en la lírica alemana y también tan sugestiva[25], no tendrá la misma importancia según si figura en un poema de verso libre o en un poema de verso fijo, por ejemplo, al final del verso, rimando con otra palabra.

Tengamos igualmente en cuenta, al hablar de la traducción del alemán a lenguas románicas, que la lengua alemana puede expresarse de manera muy sustantivada y, por lo tanto, muy comprimida –procedimiento al que los poetas recurren a menudo, sobre todo en versos cortos con metro y rima–, y que, si se quiere traducir fielmente todo el contenido, entonces se obtienen versos muy prosaicos.

Se ha dicho, con razón, que la traducción fonética es una especie de fetichismo de la forma (cf. Torre 1994: 164) y, de hecho, ni siquiera es considerada traducción. Tampoco hemos de caer, empero, en un fetichismo del contenido. Siempre hay cosas que habrá que dejar cuando se hace una recreación poética. Es por este motivo que muchos poemas han sido traducidos una y otra vez, porque cada traductor ha intentado decir aquello que había quedado sin traducir en otras versiones. En general, sin embargo, a pesar de que el traductor debe disponer de un mínimo de libertad al traducir el contenido, cabe diferenciar radicalmente entre recreación y desvirtuación poética irresponsable (cf. Pons 2005: 125).

Igualmente, es importante no traducir interpretando. No obstante, el metro y la rima exigen a menudo hacer reducciones o ampliaciones que comportan una interpretación. Por ejemplo, en la traducción al castellano del poema *Der schwarze Köhlervogel* ("El pájaro negro del carbonero") de Günter Eich figura "[t]an oscuro como el bosque / trabaja el carbonero" (texto original: *Die Köhler sind so schwarz wie der Wald / und leben in tiefer Ruh*). Como se puede observar, el verbo

"trabajar" no corresponde al verbo alemán *leben* ("vivir"), pero aquí era necesaria una palabra más larga que "vivir" y el contenido general del poema, que resumo a continuación, justifica el verbo "trabajar": un carbonero trabaja durante la semana en el bosque, donde habita un pájaro negro, y el fin de semana lo pasa en el pueblo con su novia. A veces es menester añadir palabras que no figuran en el original, y en estos casos –que son relativamente enojosos– también hay que interpretar, a fin de introducir palabras que armonicen con el conjunto del poema. Considero que este tipo de interpretación es *inherente* al mantenimiento de la rima al traducir, adjetivo que uso como término.

Al contenido van ligados otros aspectos que también son importantes. Por ejemplo, no es posible alterar el registro del poema (cf. Barjau 1995: 70)[26], de manera que en determinados momentos el traductor deberá plantearse si prefiere alterar el contenido a fin de respetar el nivel en que se desarrolla el discurso poético.

Traducción de *wie grau es auch regnet* de Günter Eich

En este capítulo comentaré algunas estrategias concretas de la traducción poética a partir de una traducción realizada por mí misma de uno de los poemas, en mi opinión, más sencillos y más logrados de Günter Eich.

Wie grau es auch regnet	**Por más gris que sea la lluvia**
Wie grau es auch regnet, der Wald scheint mir gelber. Ach, was mir begegnet, erdacht ich mir selber.	Por más gris que sea la lluvia el bosque siempre es color, ah lo que voy descubriendo me lo invento todo yo.
Die Macht der Gedichte, die innigen Küsse die Nacht voll Gespräche, den Sommer der Flüsse.	El poder de los poemas, los besos de las entrañas, el verano de los ríos, la noche y las palabras.
Der Zauber der Verse, im Hunger vergessen –, die zärtlichen Herzen, wer hat sie besessen?	La magia de tantos versos que el hambre hizo olvidar y los tiernos corazones: ¿quién los tuvo en su hogar?

Die treuen Gefährten,	Los sinceros compañeros
so lange begraben –	bajo tierra quedarán,
der herbstliche Regen,	caen lluvias en otoño:
wann wird er mich haben?	¿cuándo me poseerán?

Günter Eich

En la traducción de este poema la gran mayoría de los versos se podían adaptar al octosílabo, metro que es muy adecuado para un texto como éste, en el que Eich escribe sobre experiencias vitales muy sencillas y elementales (el color del bosque en el otoño, los besos, los poemas, etc.), confrontándolas a experiencias negativas relacionadas con la guerra (el hambre, los compañeros fallecidos, la muerte, etc.), que el poeta reúne bajo el símbolo de la lluvia gris –el cual nos recuerda, sin duda alguna, la monotonía de la muerte–. Eich adapta esta imagen poética global en la que vence la tristeza de la angustia existencial a estrofas populares y a versos cortos, de carácter, por lo tanto, popular. Pienso que el octosílabo castellano puede reproducir estos efectos a la perfección.

En las dos primeras estrofas surge un problema con el cual uno topa relativamente a menudo al traducir del alemán al castellano, y es que palabras muy cortas, y también importantes por su simbología en el texto original, son muy largas en la lengua terminal y tampoco disponen de sinónimos absolutos. Este problema lo encontramos en palabras como *Herz*, "co-ra-zón", *Mohn*, "a-ma-po-la" o, como en este caso, en el segundo verso de la primera estrofa, *gelb*, "a-ma-ri-llo". Estas palabras destruyen, a menudo, la estructura métrica escogida. Soluciones posibles –a base de los procedimientos tradicionales que ofrece la retórica– son "alma" por *Herz*, "flor" por *Mohn* –valga decir que esta concesión se hace especialmente dolorosa– o "color" por *gelb*.

Obsérvese, en la traducción de este poema, que en los versos primero y segundo de la tercera estrofa, en castellano se da un caso de sintaxis ambigua, siendo así que tanto podría interpretarse que el hambre hizo olvidar al poeta la magia de los versos como al revés, esto es, que los versos le hicieron olvidar el hambre. En realidad, dado que el castellano es, en el plano sintáctico, una lengua de orden progresivo, los hablantes nativos tendemos aquí a interpretar que fue la magia de los versos lo que hizo olvidar el hambre al poeta, imagen que difiere del original, si bien contiene, a mi entender, mucha más fuerza expresiva.

La poesía y la traducción poética: dos vivencias personales y subjetivas

Antes he dicho que la traducción poética es un arte y una ciencia a la par, y he expuesto algunas de las estrategias que la convierten en esta última. Ahora voy a detenerme brevemente en el aspecto personal y único de toda traducción poética.

La poesía, tanto para el creador como para el receptor –y el traductor asume ambas funciones– es una vivencia altamente personal. Cada autor produce un mundo propio, que quiere sugerir, despertar emociones y forjar asociaciones. Y cada traductor, al leer la obra y al entenderla[27], crea las suyas propias. Pensemos en el símbolo del fuego: según las experiencias que el receptor pueda haber vivido, este símbolo le sugerirá unas imágenes y sensaciones (calor, luz, etc.) u otras que pueden ser muy diferentes (acaso miedo y destrucción). También la vivencia de la forma es personal, cada autor produce un propio universo rítmico y sonoro. Por este motivo, es peligroso hacer generalizaciones o querer imponer moldes al traducir. Tal como escribe Arnau Pons (2005: 131), el análisis de las formas nos ha de acercar antes que nada a la persona.

No debemos subyugar el poeta al verso ni el traductor a los libros de métrica o a las modas que nos quiere imponer la crítica. A menudo se considera a los traductores como máquinas (casi invisibles) de transposición, escribe Arnau Pons (2005: 139), pero los traductores sabemos que no lo somos. En cualquier caso, la empatía entre el poeta y el traductor es un fenómeno altamente personal y una experiencia muy valiosa que hemos de dejar vibrar y que no podemos asfixiar con moldes de ningún tipo.

Quisiera mencionar, finalmente, cuestiones relacionadas con la historia de la recepción del arte y de las ideas estéticas, que también pueden tener una influencia muy grande a la hora de traducir. Por lo que a la métrica se refiere, sabido es que con el nacimiento del verso libre tuvo lugar una verdadera revolución en los gustos poéticos, que rompió con los versos clásicos (cf. Meschonnic 1999: 258). Esta crisis también se ha hecho notar en la traducción (cf. Meschonnic 1999: 258). Es inevitable traducir según las propias concepciones poéticas y estéticas, las cuales van ligadas a una época determinada. La historia es un diálogo, escribe Gadamer, de modo que es lógico defender los gustos del momento histórico en que vivimos, hecho que el artista también aceptó implícitamente al crear la obra (cf. Barjau 1995: 74). Los templos griegos, por ejemplo, no eran blancos, nos recuerda Eustaquio Barjau (1995: 75), ni las canciones del *Llibre Vermell de Montserrat* sonaban como se interpretan ahora, pero nuestra generación tiene todo el derecho a expresar su manera de entender el mundo al recibir las obras de arte que nos ha transmitido la historia.

A Modo De Conclusión

Una traducción siempre es diferente del original, mas sobre todo en la traducción poética debemos aceptar una distancia entre el original y la traducción. Al traducir creamos un nuevo texto, pero este texto resultante no es un texto desvinculado ni mucho menos. Por lo demás, esta transformación que experimenta todo poema al ser traducido tampoco tiene lugar necesariamente en detrimento de ninguno de los elementos que lo forman ni tampoco del texto en su conjunto.

En el caso de la traducción poética, el traductor no es un simple transmisor de un contenido con una correspondencia objetiva en el mundo real (cf. Albrecht 1998: 68). No traducir las estrechas interrelaciones entre contenido y forma en un texto literario cuando éstas se dan en el original es traicionar el texto y engañar al lector.

Espero, con esta contribución, haber aportado algunas ideas que sirvan al traductor a la hora de plantearse de qué posibilidades dispone a fin de llevar a cabo una recreación poética, de las cuales las más importantes son: prescindir de las modas y huir de los dogmas.

NOTAS:

[1] Sobre la diferenciación entre *traducción de poesía* y *traducción poética* como herramientas terminológicas, véase Yeschenko (2003: 218).

[2] Véase Eich 2005.

[3] Al presente artículo le precedió una versión en catalán, en la que comento aspectos de la traducción de un poema de Günter Eich a mis dos lenguas maternas, el catalán y el castellano (véase Torrent-Lenzen 2007). En este sentido quiero expresar mi sincero agradecimiento a Jordi Jané-Lligé, quien, tras haber visto mi traducción de la poesía completa de Eich en las librerías de Barcelona, me pidió que redactara dicho artículo y que lo presentara en el congreso de catalanística celebrado en Tubinga en 2006. Igualmente, agradezco de todo corazón a Lluís Solà que me haya pedido traducir al catalán algunos poemas de un poeta que tan profundamente se ha infiltrado en mi alma (véase Eich 2007).

[4] Ello no significa que a veces no sea necesario hacer recreaciones de otros tipos de texto.

[5] Rudolf Windisch (2004: 537) es de la misma opinión: considera una banalidad la tesis de la intraducibilidad de los poemas.

[6] En realidad, se trata de una opinión de Northrop Frye, con la cual Torre parece identificarse.

[7] Sobre este tema, véanse Reiß (1986: 37-44) y Reiß / Vermeer (1984: 214).

[8] Recordemos que la palabra *emoción* proviene del latín MOVĒRE.

[9] Quiero hacer hincapié en que esta idea –la de que traducir la rima no sea un factor relevante– constituye una "moda" que se ha difundido sobre todo en España. Por lo demás, mi experiencia con editoriales y con críticos españoles me confirman las arbitrarias opiniones de Torre. En la crítica que se publicó en *El País* sobre mi traducción de la poesía completa de Günter Eich (véase Bibliografía), Cecilia Dreymüller (2005) intenta mostrar su pericia diciendo –prácticamente como único comentario a la traducción– que "[d]esgraciadamente, [...] la traductora [...] ha optado por conservar el metro y la rima, con grave detrimento de la

fidelidad al original [...]". Permítanme, estimados lectores, dirigirme a la señora Dreymüller a través de estas líneas para alentarla a tomarse la molestia de comparar con más detenimiento original y traducción. Con palabras indudablemente positivas pero casi tan escuetas como las de su colega de *El País* nos recuerda Jaime Siles (2005) en *ABC* que mantener la rima en la traducción no es bueno ni malo, aunque, en su opinión, conviene tener en cuenta las duras críticas que han recibido algunos traductores por ello. Estas críticas –si es que se las puede llamar así, puesto que a la traducción propiamente dicha no le dedican más de dos líneas–, me hacen pensar en las palabras de Friedmar Apel (1983: 35), quien denuncia la mediocridad de la crítica sobre traducción literaria en los periódicos. Apel critica, entre otras cosas, los vagos criterios de evaluación y considera que la crítica sobre traducción literaria carece, hoy por hoy, al menos en los grandes periódicos, de criterios serios y científicos. Sobre las directrices que deberían seguir los críticos al comentar traducciones literarias, véase Reiß (1986: 37-44, sobre todo la página 42).

[10] Recordemos que el *homo sapiens sapiens* existe desde hace unos 40.000 años y que el invento de la escritura solamente cuenta con cinco mil.

[11] Sobre las culturas orales y sus técnicas de memorización es altamente interesante la obra de Walter J. Ong 1987.

[12] El texto reza: *Auch dies ist ein Wahn, / weil: wer betriebe meine Praxis? / Wer wär der Milchmann / in der – nein! – nicht meinen Reimgalaxis?!* (cf. Torrent-Lenzen 2000: 86).

[13] Véase, sobre este tema, García Yebra (1997: 293). García Yebra (1997: 293-294) informa de que la rima es un fenómeno relativamente moderno en Europa –ni la poesía griega ni la latina la conocían–, si bien, una vez en nuestro continente, arraigó rápida y profundamente. En Alemania hubo incluso una época –durante el siglo XVIII– en la que en vano se intentó erradicarla.

[14] Tal como escribe Katharina Reiß (1976: 13), la traducción de un texto literario deberá orientarse en todo momento hacia el emisor, no hacia el receptor.

[15] Tal es el caso de la antología *Iberia polyglotta*, publicada por Hans-Ingo Radatz y la autora del presente artículo.

[16] Véase Grünbein (2002): por ejemplo, los poemas *Villa Hermosa*, *Hinter Assisi* (cuarta parte de *Vier Erinnerungen an Umbrien*) y *Julia Livilla* del poemario *Erklärte Nacht* ("Noche explícita").

[17] Los conceptos de *Hebung* y *Senkung* en los que se basa la métrica alemana son una traducción de los términos griegos *arsis* y *thesis* (en latín, *sublevatio* y *positio*). En su origen, estos conceptos se referían a los movimientos del pie al bailar: *arsis* o *Hebung* correspondía al movimiento de levantar el pie y *thesis* o *Senkung* al movimiento de bajarlo dejándolo descansar en el suelo, por lo que, en un principio, en la teoría métrica, ambos términos correspondieron a las sílabas débiles y a las fuertes respectivamente. No obstante, con el paso del tiempo, estos conceptos han venido a significar exactamente lo contrario: *Hebung* es hoy día la sílaba fuerte y *Senkung* la débil. Para toda la lírica germánica en general puede decirse que lo relevante es solamente el número de sílabas fuertes: de ahí la irregularidad que posibilitan los metros alemanes (véase *Metzler-Literatur-Lexikon*).

[18] Según Carlos Bousoño (1962: 372), recursos como el ritmo y la rima solamente pueden ser vertibles a otra lengua mediante una "nueva labor poética transformadora".

[19] Es en los versos pares donde descansa el momento métrico más intenso. Por lo demás, el compás de dos es visto por los musicólogos como el más natural (ritmo del corazón, movimiento del oleaje, etc.).

[20] Ello explica, en mi opinión, que los intentos por parte de los románticos alemanes de adaptar la rima asonante a los versos germánicos no tuvieran éxito (cf. García Yebra 1997: 295).

[21] Sin llegar al extremo de afirmar que "[s]egún Savory [...], la búsqueda de la rima puede llegar a constituir un suplicio infernal" (Torre 1994: 169).

[22] En las listas de interferencias que ofrece la doctrina de la traductología (véanse p. ej. Wienen (2004: 514-516) y García Yebra (1997: 359-391)) no me consta que figure este tipo de interferencia; doy por sentado que se trata de una innovación terminológica.

[23] A este lema dedica Jörn Albrecht (1998: 61-69), en su libro sobre traducción literaria, todo un capítulo.

[24] San Jerónimo nació en Stridon (Dalmacia) hacia 347 y murió en Belén hacia 420. Fue discípulo del gramático Donatus y se consagró, entre otras cosas, a la traducción y al estudio e interpretación de las Sagradas Escrituras, sentando las bases de la edición llamada *Vulgata* (cf. *Brockhaus Vorauslexikon zur Enzyklopädie*). Sobre la teoría de la traducción según San Jerónimo, véase Kloepfer (1967: 28-35).

[25] Sobre todo, símbolo de la muerte, del sueño y del olvido (véase *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen*), pero también de la alegría primaveral y de tradiciones caseras alemanas como la confección de panes y pasteles a base de semillas de amapola (véase, al respecto, el poema de Günter Eich (2005: 128-130) titulado *Mohn*).

[26] Según Ursula Wienen (2004: 522), éste es uno de los errores más frecuentes al traducir, si bien en su interesante investigación la autora no incluye textos literarios.

[27] Sobre las relaciones entre poesía, traducción y hermenéutica, véase Kloepfer (1967: 123-126).

BIBLIOGRAFÍA:

ALBRECHT, Jörn (1998): *Literarische Übersetzung: Geschichte, Theorie, kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

APEL, Friedmar (1983): *Literarische Übersetzung*, Stuttgart: Metzler.

BARJAU, Eustaquio (1995): "La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias", en: Borillo (ed.), 59-79.

BORILLO, Josep Marco (ed.) (1995): *La traducció literària*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

BOUSOÑO, Carlos (1962): *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, tercera edición aumentada, Madrid: Gredos.

Brockhaus Vorauslexikon zur Enzyklopädie (1986), Mannheim: Brockhaus.

CODINA i VALLS, Francesc: "La traducció poètica com a pràctica hipertextual. Algunes notes arran de quatre versions catalanes, i una contraexultació, del sonet 129 de Shakespeare", ponencia leída en la sección "Proximitat i llunyania cultural en la traducció poètica" de las "II Jornades de Traducció a Vic: La Traducció Poètica", organizadas por la Facultat de Traducció, Ciències Humanes i Documentació de la Universitat de Vic y celebradas los días

16 y 17 de abril de 1998, en: www.uvic.es/central/campus/gabinet/aulass/ca/Codina.pdf.
DREYMÜLLER, Cecilia (05.11.2005): "Contra la felicidad", en: *El País* (Babelia).
EICH, Günter (2005): *Poesía completa*, traducción, introducción y notas de Aina Torrent-Lenzen, Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo.
EICH, Günter (2007; en prensa): traducción al catalán de Aina Torrent-Lenzen de los siguientes poemas: "Grab, nahe dem Fluss", "Wie grau es auch regnet", "Die Totentrompete", "Die Häherfeder", "Pfaffenhut", "Herbstliches Meer", "Der Große Lübbe-See", "Bach im Dezember", "Japanischer Holzschnitt", "Nachhut", "Bankette nicht befestigt" y "Fußnote zu Rom", Vic: Reduccions.
GARCÍA YEBRA, Valentín ([1]1982] [3]1997): *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Gredos.
GRÜNBEIN, Durs (2002): *Erklärte Nacht*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
KLOEPFER, Rolf (1967): *Die Theorie der literarischen Übersetzung. Romanisch – deutscher Sprachbereich*, Múnich: Fink.
MESCHONNIC, Henri (1999): *Poétique du traduire*, París: Verdier.
Metzler-Literatur-Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur (1984), editado por Günther e Irmgard Schweikle, Stuttgart: Metzler.
OLIVA, Salvador (1995): "Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària", en: Borillo (ed.), 81-92.
ONG, Walter J. (1987 [1982: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*]): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
PONS, Arnau (2005): "La reescriptura poètica?", en: *Reduccions*, *revista de poesia* 81-82 (Vic), 113-155.
RADATZ, Hans-Ingo / TORRENT-LENZEN, Aina (ed.) (2006): *Iberia polyglotta. Gedichte und Kurzprosa in den Sprachen der Iberischen Halbinsel. Zeitgenössische Texte auf Aragonesisch, Asturianisch, Baskisch, Englisch, Extremeño, Fala de Xálima, Galicisch, Katalanisch, Mirandesisch, Murcianisch, Okzitanisch, Olivenza-Portugiesisch, Portugiesisch und Spanisch. Mit deutscher Übersetzung*, Titz: Axel Lenzen.
Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst (2000), editado por Aghion, Irene / Barbillon, Claire / Lissarragne, François, Stuttgart: Reclam.
REIß, Katharina (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg/Ts.: Skriptor.
REIß, Katharina ([1]1971] [3]1986): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik, Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Múnich: Hueber.
REIß, Katharina / VERMEER, Hans J. (1984): *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*, Tubinga: Niemeyer.
SILES, Jaime (08.10.2005): "Lágrimas transparentes", en: *ABC* (*ABC*D: Las artes y las letras. Libros).
STEINER, George (2004) [primera edición original: 1975, con el título: *After Babel. Aspects of Language and Translation*]): *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
TORRE, Esteban (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.
TORRENT-LENZEN, Aina (2000): "Peter Rühmkorf o la estética de lo inmanente"; textos traducidos: "Dichterleben" y "Betr. Rundfrage Grundfrage", aus: *Wenn – aber dann*

(1999), Frankfurt am Main: Fischer, en: *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* 9, 82-88.

TORRENT-LENZEN, Aina (2007; en prensa): "Aspectes teòrics i pràctics de la traducció poètica", en: *Zeitschrift für Katalanistik* (actas del congreso de catalanística celebrado en Tubinga en el año 2006).

VIEJO FERNÁNDEZ, Xulio (2003): "Sociedà, llingua y lliteratura romance na Asturies medieval. (Nicios de cultura cortesana y poesía trobadoresca nel sieglu XII)", en: *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana, Uviéu, 5-6-7 y 8 de payares 2001*, Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, 67-86.

WIENEN, Ursula (2004): "Interferenz und Interkulturalität. Zur Charakterisierung übersetzter Texte", en: Gil, Alberto / Osthus, Dietmar / Polzin-Haumann, Claudia (ed.): *Romanische Sprachwisenschaft. Zeugnis für Vielfalt und Profil eines Faches*. *Festschrift für Christian Schmitt*, Fráncfort del Meno *et al*.: Peter Lang, 511-536.

WINDISCH, Rudolf (2004): "Tristeţe metafizică Gedichte von Lucian Blaga in deutscher Übersetzung", en: Gil, Alberto / Osthus, Dietmar / Polzin-Haumann, Claudia (ed.): *Romanische Sprachwisenschaft. Zeugnis für Vielfalt und Profil eines Faches*. *Festschrift für Christian Schmitt*, Fráncfort del Meno *et al*.: Peter Lang, 537-561.

YESCHENKO, Alexey (2003): "Antoloxía poética asturiana (1639-2000): historia espiritual de un pueblo", en: *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana, Uviéu, 5-6-7 y 8 de payares 2001*, Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, 209-224.