Acta Poetica 25-1
PRIMAVERA
2004

Traducir versos

Francisco Segovia

Si la traducción es un campo privilegiado para recordarnos cuán deficiente es toda comunicación lingüística, con sus amplios márgenes de materia que queda no dicha o sin expresar, la traducción de poesía, en particular, lleva esta idea de imperfección al grado de la imposibilidad. Es probable, incluso, que la separación entre poesía y literatura, postulada por muchos, se deba, precisamente, a la evidencia de que traducir poesía es imposible; al menos lo es en los mismos términos en que se traduce la prosa. ¿Qué hacemos cuando decimos que traducimos poesía, donde el sonido de las palabras desempeña un papel tan fundamental? Ésta es la pregunta implícita alrededor de la cual gira este ensayo.

If it is true that the field of translation reminds us, as few other things can, of how lacking linguistic communication is, with its wide margins of unsaid or unexpressed matter, poetry translation, in particular, takes this idea of imperfection to the degree of impossibility. It is even likely that the frequently stated distinction between poetry and literature is due precisely to the evident fact that translating poetry is an impossible task, at least it is in the same terms as translating prose. What are we doing when we say we translate poetry, in which the sounds of words play such a fundamental role? This is the implicit question that gives shape to this essay.

Acta Poetica 25-1
PRIMAVERA
2004

Francisco Segovia

Traducir versos

A seregé. Ah. Begé.
Begebe tu begébere
serin nowa. Majabi an de bugui
an de wiriribí

¿Les suena esta letra? Supongo que sí: es una canción que estuvo de moda hace un par de años, transcrita aquí "de oído" por mi hija Luisa. Pero aunque no la reconocieran, estoy seguro de que algo en ella *les sonaría*, como le suena a Diego, el personaje que la pide siempre en la discoteca y —aunque no entiende su letra, porque está sin duda en una lengua que él no habla— "la canta, la goza, la baila". Esto de algún modo sugiere que lo bailable, lo cantable y lo gozable no dependen para nada en este caso del significado de la canción.¿Y entonces? ¿Qué es entonces lo que *suena* en ella y la vuelve pegajosa? El ritmo, sin duda, pero también la combinación de sonidos que se alternan y repiten, como si aun su melodía fuera una especie de ritmo. Y esto, que parece cosa de nada, es en realidad muy importante, pues significa que una canción incomprensible no deja de ser cantable; que hay canciones que sobreviven al significado (o más bien al "insignificado") de su letra. No nos queda más remedio entonces que reconocer en

este caso una primacía de la forma sobre el fondo. Pero ¿supone esto que la forma está realmente vacía? No lo sé. Supongo que eso depende de qué queramos decir con "vacía". Porque, si bien es verdad que la forma no está llena de un significado, está cuando menos llena de sí misma, del sentido de sí misma. Dicho de otro modo, los sonidos de la canción suenan juguetonamente, llenos de buen humor y alegría, y eso es lo que nos la vuelve pegajosa: su intención, mostrada en una forma.

Habrá quizá manera de sostener que un poema hace exactamente lo mismo (es decir, que simplemente revela una intención a través de una forma), sólo que sin deshacerse del significado de las palabras, con lo que el "juego" se complica muchísimo, pero no voy a meterme mucho en eso. Me conformaré con decir aquí que los versos de un poema constituyen su forma y que de algún modo esa forma muestra una intención. Eso está clarísimo, por ejemplo, en aquellos casos en que el poema adopta las convenciones formales de la tradición, como el metro y la rima, o una combinación particular de ellas, como el soneto. Pero aun cuando prefiere el llamado "verso libre", hay en todo poema, fatalmente, un sustento formal, y una serie de decisiones que afectan su forma. No voy a decir tanto como que estas decisiones afectan también directamente al "fondo" del poema, pero sí que al menos empujan su sentido o —si las cosas no salen bien— lo estorban. Les pondré un ejemplo. En uno de sus sonetos, dice Garcilaso de la Vega:

> Mi vida no sé en qué se ha sostenido

Es un endecasílabo clásico. Pero ocurre que los endecasílabos clásicos podían venir en dos formas canónicas, ilustradas por los dos primeros versos de la *Divina Comedia* de Dante:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> mi ritrovai per una selva oscura

El primero de estos versos está acentuado en la sexta sílaba (además de la décima, que es de rigor); el segundo, en cambio, está acentuado en las sílabas cuarta y octava (además, por supuesto, de la décima). Garcilaso, pues, podía elegir entre estas dos formas. ¿Cuál escogió? Al principio podemos tener la impresión de que escogió la segunda opción, pues hay un acento fuerte en la cuarta sílaba: "Mi vida no...", pero pronto comprendemos que no, que el acento del verso está en realidad en la sexta: "Mi vida no sé en qué...", aunque también el acento en quinta es fuerte. Tres acentos, pues, en tres sílabas seguidas: "no sén qué"... El lujo de este verso consiste en la reiteración formal, rítmica, del tema que declara el verso en sus palabras. Dice que no sabe en qué se sostiene su vida, pero lo dice en un verso que tampoco nosotros sabemos bien a bien dónde se sostiene, por lo menos al principio: el verso trastabillea, como la vida de la que habla.

Algunos críticos literarios se arredran ante interpretaciones de este tipo, pues suponen una buena dosis de subjetivismo, y algunos incluso se burlan de ellas. Un caso muy citado es el comentario que hizo Dámaso Alonso a la quinta estrofa del *Polifemo* de Góngora. La cito ahora:

> Guarnición tosca de este escollo duro
> troncos robustos son, a cuya greña
> menos luz debe, menos aire puro
> la caverna profunda, que a la peña;
> caliginoso lecho, el seno obscuro
> ser de la negra noche nos lo enseña
> infame turba de nocturnas aves,
> gimiendo tristes y volando graves.

La estrofa (una octava real) es tan enredada como esas "greñas" de los árboles que tapan la caverna de Polifemo. Y así dice Alonso que

> Góngora nos presenta, para pintar el ambiente del feroz Polifemo, lo lóbrego, enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional.

Pero hay algo más. A propósito del séptimo verso, el que dice: “infame turba de nocturnas aves”, Alonso comenta:

> Con insuperable genialidad Góngora repite en este verso la sílaba *tur* (con su oscura vocal *u*): lo asombroso es que sobre esas sílabas *tur* han ido a caer los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba. El acento rítmico intensifica las sensaciones coloristas de las palabras. Cuando en Garcilaso leemos un colorista endecasílabo:
>
> cestillos blancos de purpúreas rosas
>
> vemos cómo los acentos de 4ª y 8ª sílaba, al caer sobre las sílabas tónicas de *blancos* y *purpúreas*, parece que especialmente iluminan o realzan estas palabras. Lo mismo ocurre en el verso de Góngora:
>
> infame *tur*ba de noc*tur*nas aves
>
> salvo que lo que se intensifica es la densa lobreguez. Que los dos acentos operen sobre dos sílabas *tur* parece o inmensa casualidad feliz o insuperable virtuosismo del poeta.

Los críticos le han reprochado mucho a don Dámaso Alonso este comentario, pues alegan que es de todo punto subjetivo y arbitrario asignar una sensación determinada a un sonido en particular. En efecto ¿cómo demostrar que la *u* es oscura? Y sin embargo yo no puedo dejar de señalar aquí una especie de contagio del poeta sobre el crítico. Nótense por ejemplo las eres y las eles en el primer párrafo del comentario: “Góngora [...] presenta, para pintar [...] feroz [...] lo lóbrego,

enmarañando, inarmónico, [...] mal augurio, [...] monstruoso [...] lugar ameno de la literatura tradicional". Parece que para pintar la lóbrega espesura a don Dámaso le gustaba aliterar las eres (y yo mismo me estoy haciendo eco de ellas al decirlo). Quizá los críticos más modernos tengan razón al negarle a don Dámaso la razón, pero no se la niegan otros poetas. El cubano Emilio Ballagas escribía, por ejemplo:

> Tierno glú-glú de la ele,
> ele espiral del glú-glú
> el glorígloro aletear
> palma, clarín, ola, abril [...]

Aquí rozamos ya con algo que de veras se nos escapa y que tal vez sólo Dámaso Alonso se habría atrevido a glosar, como glosó el *Polifemo*. Porque, en efecto, ¿qué significa *glorígloro*? ¿Se trata de una *invención* —o de una catacresis, como diría la retórica—, relacionada quizá con *gloria, glorífico*, etcétera? Tal vez no significa nada, y entonces Alfonso Reyes hubiera podido usar la palabrita para ejemplificar esa figura poética que él llamó *jitanjáfora* y que, pintada en trazos muy gordos, no es más que una forma sin sentido preciso, como la canción de moda que citamos al principio de estas líneas, y como un verso de Dante sobre el que he hablado en otra parte (ver "El diccionario de Nemrod", en *SobreEscribir*, Ediciones sin Nombre, México, 2002). En la traducción de Ángel Crespo, el verso dice así:

> Raphel maí amech zabí aalmos

Decía yo entonces que, curiosamente, este verso sin sentido, esta jitanjáfora, es uno de los más interesantes en cuanto a lo que de él hacen los traductores. Como lo consideran una forma vacía, algunos traductores piensan que está hecho de

comodines, de palabras que se pueden cambiar por otras con relativa impunidad. Pero ¿tienen razón? Eso depende de qué tan relativa sea esa impunidad. Sería absurdo, por ejemplo, "traducirlo" por "serin nowa. Majabi an de bugui", porque entonces, aunque se trate también de un endecasílabo, ya no nos *sonaría* a Dante. Pero acaso no fuera excesivo hacer lo que en efecto hizo Ángel Crespo, que conservó todos los sonidos y los acentos del verso, excepto los de la última palabra, pues esa sí la modificó a su conveniencia, para que rimara con los otros dos versos con los que tenía que rimar.

En el fondo, pues, todo depende de la radicalidad con que se mire el asunto. Si uno cree, por ejemplo, que "lo poético" es una suerte de esencia, a la que arbitrariamente se le imponen ciertas formas, entonces podría llamar "traducción" incluso a una adaptación en prosa, para niños, de la *Divina Comedia*; si uno cree, por el contrario, que es sólo su forma lo que hace poesía a la poesía, entonces no se animará jamás a emprender la traducción de un poema, o no le hará falta. Pero ¿es posible hallar una vía media entre estos dos extremos? Permítanme citar ahora lo que al respecto dice Arthur Rimbaud, que escribió un famoso soneto titulado "Vocales", al que luego se refirió en su "Alquimia del verbo", donde dio la siguiente explicación, que cito aquí traducida por Oliverio Girondo y Enrique Molina:

> [...] yo creía en todos los encantamientos.
> ¡Inventaba el color de las vocales! —A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde—. Regía la forma, el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me jactaba de inventar un verbo poético, accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Reservaba la traducción.

Es difícil comentar este párrafo. Sin embargo, podemos decir que hay en él la misma idea de "coloración del verso" que Dámaso Alonso, por comparación, enunció con bastante timidez. Rimbaud presume de un sistema que no sólo afecta al color

de las vocales y de las sílabas que éstas definen —cosa con la que se conformaba don Dámaso—, sino además a las consonantes, al ritmo del verso y, lo que es más, mucho más, a la percepción completa del poema con "todos los sentidos". Pero este sistema no era, desde luego, ni tradicional ni evidente en sí mismo (como lo son las formas métricas), de tal suerte que Rimbaud podía "reservarse" la traducción —que es como decir la tabla de equivalencias, el diccionario que podría servir a la vez de testigo y puente entre la versión "original" del poema y su traducción "a todos los sentidos". Pero ¿no quiere esto decir que si podía reservarse *para sí* la traducción era sólo porque el diccionario necesario para hacerla era fatalmente *personal*? Supongo que sí. Pero también supongo que si Rimbaud podía reservarse la traducción era también sólo porque esa traducción era posible, porque hay quizás en el original un código buscable, hallable, reconstruible. Un código arbitrario, desde luego, como el de quien dice que la *u* es oscura, y traduce así una sensación acústica a otra visual... Pero hay que tener cuidado en esto: al decir "código arbitrario" no me refiero al sentido que la lingüística da al término *arbitrario* sino a algo más normal y corriente, a un código convencional y caprichoso; con ello quiero decir que la tabla de las vocales de Rimbaud sirve sólo para dar equivalencias, no para establecer significados; a la materia vocal de los poemas se le asigna convencionalmente una equivalencia, lo cual es muy distinto de un verdadero significado, que ni se asigna ni es de veras convencional. La forma de la que estoy hablando aquí puede verse pues como un símbolo, como un emblema o una alegoría, pero nunca como un signo verdadero. Si la viéramos así, como un signo, correríamos el riesgo de cometer ese pecado —mezcla de iconoclastia y fetichismo— que hace algo más de un año llevó al señor Abner López, devoto evangélico, a afirmar en la televisión que las palabras sin sentido de la canción que canta Diego son en realidad un mensaje diabólico. Y así, más que una intención, él veía en la forma va-

cía de sus palabras un mensaje; donde nosotros oímos "Aserejé", él oye una invitación "a ser hereje".

Por eso creo que un buen traductor de Rimbaud podría —y aun debería— creer él también por un instante "en todos los encantamientos" y tratar de reconstruir las convenciones de su código, pero cuidándose mucho de los fanatismos —cuidándose, por ejemplo, de creer que una forma es un significado—, pues en el caso de los convencionalismos sí se trata de leer la letra al pie de la letra, oyendo su forma antes de atender a su significado. Visto así, el traductor de poesía es una especie de arqueólogo del oído —o de todos los sentidos, si se quiere ir tan lejos como Rimbaud—; es a su manera un filólogo, alguien capaz de atrapar *eso que suena* en un poema, para hacer que suene también en su traducción.

Me avergüenza admitir que esto que digo no es más que un lugar común, pero lo hago al menos con un fin humilde: el de volver a pronunciar en público esa palabrita ya casi desaparecida de la jerga lingüística: *filología*. Habrán ustedes advertido que el centro de todo lo que llevo dicho es el comentario que un filólogo hizo de un poema clásico. Agregaré además que la edición que yo tengo del *Góngora y Polifemo* de Dámaso Alonso viene de la biblioteca de King's College de Londres, que la puso a la venta (baratísima), no sé si porque la tenía repetida, porque compró una más reciente, o después de comprobar que nadie la había consultado en no sé cuántos años. En cualquier caso, alguien la consultó, pues está llena de subrayados y tiene algunos comentarios al margen, escritos a lápiz, en inglés. Ojeándolos, no parecen ser de alguien que se proponga hacer una traducción del *Polifemo*, sino acaso sólo un comentario, pero no creo que sus subrayados fueran inútiles para un traductor. El lector anónimo, por ejemplo, subraya doblemente estas líneas:

> Góngora recibe de la tradición imágenes ya hechas: "dientes como perlas", "ojos como soles"; en esos casos el poeta suele usar sólo la palabra perteneciente al plano imaginario, o sea, una metáfora: y si hablando de una muchacha menciona las "perlas", los dos "soles", etc., ya sabemos sin más, que habla de sus dientes o de sus ojos. Todo eso es tópico.

Sí, es tópico, pero qué precioso sería este breve comentario para alguien que no estuviera familiarizado con los lugares comunes de nuestra lengua —o, para el caso, de la de Góngora, cosa mucho más difícil—. Si esa lengua merece los tomos que Alonso le ha dedicado para los lectores españoles ¿cuántos no merecerá para los lectores de otras lenguas? La verdad es que, con o sin discusión de por medio, Dámaso Alonso se dio a la tarea de reconstruir el diccionario personal de Góngora, con todos sus sentidos (sensoriales y de los otros); una labor quizá más ardua que la de reconstruir el de Rimbaud. Mal haría, por eso, quien quisiera traducir el *Polifemo* ahorrándose la lectura de don Dámaso.

Con esto no quiero proponer que las traducciones las hagan sólo los especialistas. Eso está bien para las ediciones académicas, eruditas, pero no tienen por qué ser así todas las traducciones. A lo que quiero aludir sacando a relucir el término *filología* es a una especie de disposición, a una actitud que "para la oreja" a algo más que el significado léxico de las palabras (el que se puede consultar en un diccionario) y cede al encantamiento —como Rimbaud, como Quevedo cuando decía: "Nada me desengaña./ El mundo me ha hechizado"—. Se trata, supongo, de la misma actitud a la que aluden quienes dicen que se necesita un poeta para traducir a otro poeta. Aunque yo no comparto del todo esa idea, entiendo a dónde apunta: un poeta está atento a ciertas cosas "poéticas" que los traductores no poetas pasan por alto. A menudo esas cosas "poéticas" no son sino algo que *suena* en el poema original, pero —se dice— sólo para el poeta;

algo que no le suena al no poeta. Es posible que, en efecto, un poeta tenga mejores herramientas para hacer re-sonar *eso* en una traducción (y en su propia tradición), pero creo que esto sólo ocurre porque tiene un oído educado y presto tanto a lo que escucha como a lo que pronuncia. Su ventaja sobre el traductor no poeta reside sólo en eso: en que ha educado su oído —como por lo demás hace también el filólogo—, pero no en una supuesta inspiración de segundo orden (en un re-soplido de la Musa). Si su oído es más sensible es porque se ha ejercitado más en la lectura y escritura de poemas, pero el ejercicio mismo de estas dos actividades no tiene por qué implicar una "inspiración" propia, una segunda iluminación. El traductor de poesía no tiene por qué ser visitado nuevamente por la Musa que visitó al poeta; no tiene por qué ser él también un inspirado (y hasta es posible que no haya cosa más peligrosa para un poema que un traductor inspirado); al traductor le basta con "reconstruir" arqueológica, filológicamente la escena en que el poeta recibió el dictado de la Musa. Porque después de todo, eso que él va a decir *ya estaba ahí*: no es él mismo quien va a decirlo por primera vez. Por eso para él, como para el arqueólogo, lo primero que aparece, su primer misterio, es una *forma*. ¿Qué es lo que él saca de nuevo a la luz? Una casa, una tumba, un jarrón, una herramienta; un soneto, una silva, una redondilla. Esas cosas tienen todas una definición bastante precisa y son perfectamente reconocibles, aunque podamos luego abrigar muchas dudas sobre el sentido que tenían en su momento y en la cultura a la que pertenecieron. Podemos, por ejemplo, preguntarnos si la *Epopeya de Gilgamesh* tenía o no para los acadios una lectura escatológica, pero en todo caso está bastante claro que se trata de un poema, pues está escrito en versos. ¿Cómo lo sabemos? No porque las líneas del texto que conocemos no llenen bastante sus renglones, por supuesto (los acadios escribían todo muy apretadamente en sus tablillas), y ni siquiera por sus rimas, pues no las tiene. No, nada de eso. Sabemos que la *Epopeya de Gilga-*

mesh es un poema, simplemente, porque a los traductores del asirio *les sonó* algo que identificaron con el verso (un ritmo constante), o con ciertos procedimientos poéticos (como el estribillo). De este modo, tradujeron una forma a otra —si es posible decir que esto es traducir—. Y lo hicieron del mismo modo en que tendría que hacerse en el caso de Rimbaud, aunque —todo hay que decirlo— el asirio "se reservaba" su traducción con mucho más celo que Rimbaud. Pero eso, gracias a Dios, no bastó para desanimar a los primeros traductores, como no desanimó hace algunos años a Jorge Silva, que tradujo la *Epopeya de Gilgamesh* tratando de reflejar de algún modo sus peculiaridades poéticas. Dice, por ejemplo, Silva en la "Introducción" a su traducción:

> La obra acadia es un texto literario —recurre a términos elevados— y poético —los acentos de cada verso y de cada hemistiquio tienen una intención prosódica. He hecho un esfuerzo para encontrar una expresión noble pero no altisonante en el lenguaje de mi traducción y he buscado que los versos tengan cierto ritmo. He dividido los hemistiquios en líneas separadas, la segunda de las cuales lleva una sangría, con objeto no sólo de reflejar la forma prosódica del poema acadio, sino también de ayudar al lector a percibir ese esfuerzo de traducción rítmica. Cuando el verso acadio es más largo, lo que sucede frecuentemente al final de ciertos pasajes, o bien cuando el giro español exige un mayor número de palabras, he dividido el verso en tres líneas, lo cual no corresponde al verso acadio, pero ayuda a mantener el ritmo buscado.

Es éste un pasaje técnico, sin duda, pero revelador. Describe de qué modo el traductor vierte a su propia lengua, no ya las palabras de un poema sino su forma. Y así confiesa que, cuando le es imposible traducir en dos hemistiquios un verso acadio, introduce una cesura de más para extender el verso castellano; hace suyo así un recurso que los propios acadios

empleaban a veces para “rematar” ciertos pasajes. Lo notable del caso es que la forma que resulta tiene sentido *en español*, tanto como el que tiene un soneto en versos alejandrinos o un soneto de dieciséis versos.

No creo que de esto se siga que es posible hacer una tabla de equivalencias entre las formas métricas de dos lenguas distintas, pero no es desde luego ocioso preguntarse sobre estas equivalencias. ¿Qué forma métrica es preferible para traducir las *nursery rhymes* inglesas? ¿Debemos calcar sin más en español la estructura de los *limericks*? ¿Qué hacer con las rimas francesas “para el ojo” (no para el oído)? Pero déjenme ponerles un ejemplo personal.

Yo he servido de versificador en algunos poemas que ha traducido Selma Ancira, del ruso y del griego. Yo no hablo ninguna de esas lenguas, pero Selma me lee en voz alta el poema en su lengua original y yo trato de pescar lo que buenamente pueda para luego discutirlo con ella y, si hay posibilidades, con otros hablantes de español... y ruso, o griego. El caso es que un día me leyó en voz alta un poema de amor de Pasternak y yo no logré reconocer en él una estructura definida, por más que a mi oído *le sonara*. Pensé que tal vez la métrica rusa no coincidía en esto con la española, y que tal vez no medía sus versos en sílabas y acentos sino en pies, como hacían los antiguos griegos y romanos. Para decidir entonces en qué forma debían “caber” esos versos, le pedí a Selma que se pusiera de pie y me los cantara, llevándose la mano derecha al corazón; o sea, que se olvidara de lo que decía el poema y me lo cantara con la melodía del himno nacional mexicano. Después de resistirse un rato, Selma cantó. El poema cuadró en su canto. Y entonces tuvimos que tomar una decisión grave y sin duda discutible. Nuestra pregunta era: ¿podemos traducir ese poema de amor a un ritmo decasílabo, machacón, de marcha militar? Selma alegó que en ruso el poema no sonaba a himno nacional, ni a marcha machacona, sino suave y ligero, como suave y

ligero era lo que decía. Para ella era *como si lo dijera* en endecasílabos; a eso le sonaba también a los otros testigos, y así lo hicimos sonar finalmente en español. He aquí el poema:

EL VIENTO

Yo he muerto, pero tú aún respiras.
Y el viento, con su queja desdichada,
desde las lejanías infinitas
hace temblar al bosque y a la dacha.
No sacude los pinos uno a uno
sino que los agita todos juntos
como si fuesen cascos de veleros
meciéndose en los muelles de algún puerto.
Y no lo hace por simple atrevimiento
sino porque desea encontrar dentro
de la tristeza las palabras justas
que necesita tu canción de cuna.

Es un hermoso poema. Pero ¿se lo imaginan al ritmo de "Mexicanos al grito de guerra / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en sus centros la tierra / al sonoro rugir del cañón"? A mí, la verdad, eso no me hubiera sonado "natural" en español, sobre todo tratándose el poema de lo que se trata. Pero eso es ya una consideración sobre el significado de los versos, y en estas líneas yo he querido limitarme a hablar de la forma, de la mera forma, de eso que yo oí recitado por Selma, sin entender una palabra. Porque en ese momento para nosotros tampoco era importante saber qué decía el poema para cantarlo, como hace Diego el de la canción, que goza y baila feliz al ritmo de

Aseregé. Ah. Begé.
Begebe tu begébere.