

**TRADUCIR EL SILENCIO.
UNA APROXIMACIÓN A LA TRADUCCIÓN DE POESÍA
DESDE LA PERSPECTIVA DE WOLFGANG ISER**

María Andrea Giovine Yáñez, Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando se habla sobre traducción de poesía, es un lugar común discutir si la poesía realmente se puede traducir o si debemos resignarnos a pensar que se trata de una labor imposible. Hay malas traducciones de poemas, pero también hay otras excelentes. Y, en mi opinión, resignarnos a discutir la intraducibilidad de la poesía implica cerrarles las puertas a excelentes poetas de tradiciones culturales distintas a la nuestra, privarnos de placeres que podríamos disfrutar gracias a la mediación de traductores conscientes y dedicados. De modo que daremos por hecho que, a pesar de los retos, obstáculos y dificultades inherentes a esta labor, en términos generales, la poesía puede traducirse.

El estudio literario, y posteriormente la traducción de un poema, deben ser el resultado de una experiencia íntima, entre gozosa y cognoscitiva. El lector, quien luego se convertirá en traductor, tiene un encuentro con el texto en el que su propia subjetividad entra en contacto con la subjetividad del autor y, de ese encuentro, resulta una modificación en su experiencia vital. Sin embargo, aunque a veces se ha llegado a pensar que la literatura, si es que sirve para algo, sirve para pasar el tiempo, no podemos dejar de lado el hecho de que, ante todo, el texto literario es un objeto de conocimiento.

El texto poético, que por definición representa la mayor maleabilidad posible de los recursos lingüísticos de que dispone el poeta, es en sí mismo objeto de conocimiento y objeto de arte, (bien podríamos decir que se trata de un objeto artístico que genera conocimiento o de un objeto de conocimiento que genera una experiencia estética). Es decir, como lectores, el poema nos presenta una visión del mundo particular expresada de manera estética. Hasta aquí ya podemos plantear decididamente características importantes del texto poético que inevitablemente desempeñarán un papel fundamental en el momento de traducirlo. El poema, en su brevedad, en su abstracción, apela directamente al imaginario del lector, a sus referentes, a su visión del mundo, y genera un impacto, una sorpresa, un abrir los ojos. Antes de entrar de lleno a discutir qué representa la traducción del texto poético, quisiera abordar algunas ideas en torno a los procesos que tienen lugar en la significación del poema (por parte del autor) y en su re-significación (por parte del lector).

Veamos algunos ejemplos para hablar en términos menos difusos.

Tiempo soy entre dos eternidades
Antes de mí la eternidad
Y luego de mí la eternidad.
El fuego, sombra sola entre inmensas claridades.

(*Sonetos nocturnos*, Carlos Pellicer).

¿Quién podría negar que los versos anteriores son objeto de conocimiento? ¿Cuántas páginas de un tratado filosófico serían necesarias para expresar esta misma certeza ontológica de la trascendencia a la que nos acerca Pellicer? Evidentemente, con esto no quiero sugerir que los tratados filosóficos palidezcan frente a un poema, simplemente pretendo señalar la jugosa y ceñida dosis de conocimiento que se nos ofrece en este caso en cuatro versos cuyas rimas, aliteraciones y elementos en contigüidad semántica permiten que el poema permanezca rondando en nuestra memoria.

Veamos otro ejemplo, ahora del poeta peruano César Vallejo:

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

(*Los heraldos negros*, César Vallejo)

Dos estrofas, ocho versos que plantean la tristeza consumada de lo que se sabe irremediable. Las imágenes usadas por el poeta son ineludibles y nos plantan cara con un sentimiento descarnado. Imaginemos por un segundo un dolor tan fuerte, tan salvaje, tan desbocado como los potros de bárbaros Atilas, un dolor que no puede ser otra cosa que un emisario de la muerte. Y pensemos por un segundo cómo está formulado este mensaje...

Quise iniciar con estos versos para ir situándonos en la atmósfera que suscita el encuentro con el texto poético. Con esos ecos en mente, pasemos ahora a aspectos más teóricos que nos permitirán entrar con más firmeza en el tema de la traducción de poesía.

A finales de los años ochenta, Wolfgang Iser publica el libro *El acto de leer*. Este libro es una fenomenología del texto literario que sigue los pasos de los postulados filosóficos de Husserl y literarios de Ingarden. Iser sugiere que el lector del texto literario va llevando a cabo varios procesos que le permiten ir generando sentido en relación con lo que lee. Los estudios de Iser se centran en el análisis de la narrativa; sin embargo, el texto poético permite aplicarlos de manera muy afortunada.

Todo lector, con mayor o menor competencia lingüística y lectora, sabe que en el texto literario existen espacios que él debe llenar: esto sería lo que comúnmente denominamos “leer entre líneas”. Sin embargo, el lector no llena los espacios vacíos con cualquier información tomada arbitrariamente de sus referentes o de su entorno. El mismo texto lo lleva a llenar el espacio vacío con cierta información particular. Por ejemplo, “Te recuerdo como eras en el último otoño. Eras la boina gris y el corazón en calma”. (“Te recuerdo como eras”, Pablo Neruda.) A pesar de que se trata de una descripción poco precisa de una persona, es decir, no hay adjetivos concretos que la describan, el lector se hace una idea, una imagen particular. El lector no lee la afirmación de Neruda como una descripción física, literal de la persona. La persona de quien se habla en el poema era calma, protección, sosiego, resguardo... Todos estos conceptos se leen en relación con la idea de “boina gris” y “corazón en calma”, pero no están ahí explícitamente, es el lector quien cierra el espacio de indeterminación, quien crea el sentido final.

Una vez planteado el hecho de que la literatura es objeto de conocimiento, de re-conocimiento, y antes de abordar ciertos aspectos de la traducción, podemos discutir algunos elementos formales que se encuentran en la configuración del texto poético y que influyen en su traducción.

La poesía desestructura nuestra concepción del sentido, o por decirlo de otra forma, plantea una nueva manera de entender el sentido. El lector, dice Iser, está siempre a la caza, a la búsqueda de sentido, y en el proceso de lectura del texto su ideal es entender, comprender, aprehender, cristalizar la palabra. El texto literario (y el texto poético no es la excepción) es una configuración (ésta sería la triple mimesis de la que habló Ricoeur): el autor toma algunos elementos del mundo y los configura en un texto, luego vendrá el lector y re-configurará ese texto en sentido. Sin embargo, por su naturaleza misma, el poema, a diferencia de otras tipologías textuales, es un abanico de polisemia. Se dice incluso (de manera un tanto hiperbólica pero cierta) que si una palabra tiene diez acepciones, en el poema, se estará usando precisamente en sus diez acepciones.

Ahora bien, volviendo a los planteamientos de Iser, para entender el acto de lectura de un texto literario, podemos mencionar algunos elementos que se originan en el encuentro intersubjetivo lector-autor que es la obra literaria.

Entre el lector y el texto literario se establece una relación de interacción, de participación. Cuando Iser piensa en el lector, está pensando en lo que él denomina lector implícito, es decir, hay una estructura en el texto en la que el lector está ya pensado de antemano con ciertos requisitos que garantizarían una lectura plena.

Algunos conceptos de Iser que me gustaría retomar son tema y horizonte, espacios vacíos y negaciones, así como punto de visión móvil, ya que permiten entender cómo se relaciona el lector con el texto literario. Según este autor, cuando se lee, el lector reconoce un tema y, para percibirlo, cuenta con un horizonte (no se trata aquí precisamente de la idea de “horizonte de expectativas” que plantea la teoría de la recepción. Para Iser, por un lado está el propio horizonte del lector relacionado con su conciencia del yo y su conocimiento del mundo no ficticio; y por otro, se encuentra el horizonte creado por el texto), posteriormente, a medida que avanza la lectura, un tema que antes había sido reconocido como tal se convierte en horizonte y aparece un nuevo tema. El texto cuenta con figuras y estructuras que van orientando al lector para crear ciertas representaciones que van configurando sentido y significación, así como una interpretación del texto. En este proceso, el lector debe confrontar sus propias creencias y normas dentro de su propio repertorio y, finalmente, cuando tiene una percepción integral del texto, decide si modifica su hábito a partir de la experiencia estética que acaba de vivir o si rechaza el cambio y se mantiene en el mismo punto. Así pues, Iser plantea que el lector experimenta la otredad en la experiencia estética, realiza un descubrimiento, se desplaza de su centro y vuelve a sí mismo modificado. De nuevo esto refuerza la postura de que el texto literario es objeto de conocimiento. Para Iser, si un texto es capaz no sólo de interesar, entretener, instruir o conmover al lector, sino también de modificarlo, hacer que tenga una nueva percepción de sí mismo, del mundo, de su lengua o de la literatura misma, entonces estaríamos en presencia de una obra literaria.

El texto literario está conformado por espacios vacíos que el lector debe ir cerrando:

Caracteriza a los textos de ficción que sus procedimientos, por lo general, no organizan como una consecuencia las normas del repertorio ni los segmentos de las perspectivas de presentación. Se puede, pues, afirmar que los esquemas

del texto que sirven para la constitución de representaciones, mucho más raramente obedecen al principio de continuidad fluida [...].¹

De esta forma, el lector participa activamente en el cierre de esos espacios vacíos, pues son el punto donde éste se introduce para crear sentido. En el poema, los espacios vacíos se crean no sólo por la pluralidad semántica de la que ya hablábamos antes, sino también por los procedimientos sintácticos (de inversiones, repeticiones y alteraciones, de las que el hipérbaton sería el ejemplo más ilustrativo). Ahora bien, los espacios vacíos no se llenan con cualquier información del repertorio del lector como decíamos antes, sino con el material sugerido por la propia configuración o ensamblaje del texto. Sin embargo, en este complejo proceso de lectura, recordemos que ya insistíamos en que el lector siempre está en busca de sentido. En ocasiones el lector cae en una especie de bache (es decir, tiene una interpretación, una lectura y de repente algo sucede en el texto que hace que el lector pierda el sentido o su hipótesis interpretativa deje de ser válida y funcional). En ese caso, lo que hace el lector es tratar de volver a configurar sentido. Pensemos en el caso de la vanguardia y posvanguardia (Joyce, Pound, la poesía surrealista, Bolaño...) la mecánica de esos textos es precisamente romper con la configuración del sentido, exasperar hasta cierto punto a los lectores. Iser plantea también la idea de que, al leer, el lector hace uso de protensiones y retensiones: es decir, se mueve hacia el pasado y hacia el futuro del texto con la intención de cristalizar una lectura pertinente.

Los espacios vacíos hacen colisionar las normas de repertorio y los segmentos de perspectivas de presentación y, por tanto, suprimen la expectativa de continuidad fluida e incrementan la actividad representadora. Su relevancia estética radica en que hacen surgir representaciones de primer y segundo grado (éstas últimas surgen cuando no se satisfacen las expectativas suscitadas por las de primer grado) y, justo de esta dificultad de constituir sentido de las representaciones, todo lo cual al final lleva al lector a ser capaz de representarse lo que estaba oculto. De ahí surge todo el potencial estético de la obra de arte, la cual, en este orden de cosas, es también revelación, descubrimiento y modificación para el lector. Y quiero enfatizar aquí que Iser plantea que el lector termina por representarse “lo que estaba oculto”, es decir, lo callado, lo negado (sería su terminología) por el texto y es ése precisamente el potencial estético de la obra literaria, es, con perdón por lo burdo de la comparación, la satisfacción del detective que resuelve un caso después de haber seguido todas las pistas, después de haber atado todos los cabos.

¹ Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 284.

El ensamblaje del texto, además de contar con la presencia de estos espacios vacíos, también permite que el lector tenga un punto de visión móvil generado por hiatos (los baches de los que hablábamos), que lo llevan a irse desplazando por distintas perspectivas ofrecidas por el texto hasta lograr crear sentido, pues no debemos olvidar que, precisamente, la experiencia estética (se trate de una obra literaria o de otro medio), para ser considerada como tal, no es una vivencia pasiva sino una descimentación, un encuentro de intersubjetividades. Después de este proceso, el espectador no es el mismo que antes de haber tenido contacto con la obra de arte. Así, se retoma también la idea del arte como generador de conocimiento, un conocimiento que no proviene exclusivamente del exterior, sino precisamente de la vivencia de la obra, de haber sido “atravesado”, “tomado”, “habitado” por ésta.

Iser señala, asimismo, que existe otro tipo de espacios vacíos generados en el eje paradigmático de la lectura. Al leer, en muchas ocasiones, el lector “queda situado entre el ‘no-más’ y el ‘todavía-no’, en tanto que el lector se cuestiona la norma que le es familiar pero aún no tiene acceso a una nueva, pues ésta no se encuentra contenida en el saber que el texto aporta”.² La negación es una modalidad de este saber y la hay de dos tipos: negaciones primarias y secundarias. Esto nos llevará directamente al título de este trabajo: traducir el silencio. Las negaciones primarias estimulan al lector para que construya el tema que la negación no enuncia de manera explícita como un objeto imaginario y que está prefigurado por los espacios vacíos que produce la negación. En este proceso activo del lector, éste define lo que el texto insinúa, aunque determinado o guiado por las intenciones del texto. Las negaciones secundarias marcan la vinculación de las formas de sentido producidas en la lectura con los hábitos del lector y conducen a la constitución de sentido del texto contra las orientaciones de los hábitos que el lector puede corregir después de este proceso. “Gracias a la combinación de las negaciones primarias y secundarias puede establecerse la comunicación entre texto y lector que permite a este último obtener una experiencia a través de la negación de lo conocido”.³ De este modo, en la literatura moderna, la presencia de numerosos espacios vacíos, la necesidad del lector de cambiar de perspectiva constantemente y la tendencia a dificultar la constitución de los temas a través de las negaciones llevan al lector a tener una participación mucho mayor (que en obras donde estos elementos no están tan presentes) puesto que sus representaciones y expectativas se ven constantemente

² *Ibid.* p. 322.

³ *Ibid.* p. 335.

frustradas, anuladas o modificadas, convirtiéndose ellas mismas en un foco de atención en el que el objetivo principal sigue siendo la constitución de sentido. De esta forma, hay un correlato entre el texto y la conciencia del lector para re-configurar el sentido.

Decíamos antes que el texto literario (y por extensión la poesía) calla algo que está en el texto de manera implícita y que el lector lee. Por ejemplo, cuando decimos: “El porvenir es un niño desnudo”, evidentemente no estamos situados en el plano de la literalidad. La oración es perfectamente gramatical, sin embargo, si la quisiéramos entender al pie de la letra, el enunciado se convertiría en una falacia. Pero es obvio que no se nos miente, sino que se nos invita a entender un contenido figurado. Lo que niega este enunciado, lo que calla pero está ahí dado por los elementos que lo constituyen, es la idea de fragilidad. En ningún momento aparecen las palabras fragilidad, debilidad, vulnerabilidad y, no obstante, es precisamente a eso a lo que apunta el texto. “El porvenir es un niño desnudo”.

Un ejemplo más, tomado del poema “La renovada muerte” de Salvador Novo: “Mi corazón ya no sabe sino marcar el paso y dar vueltas como tigre de circo”. Aquí, el corazón, personificado, convertido y revestido por la piel de un tigre (y por todas sus demás características) da vueltas como tigre de circo. Y lo que leemos es la idea de impaciencia, de desesperación, de impotencia. “Como tigre de circo” nos hace pensar inevitablemente en la frase “como león enjaulado” y, sin embargo, esta frase no está en el texto, aunque de alguna manera la leemos. De nuevo esto no está dicho pero se lee. Citando a Tomás Segovia (quien además de poeta es traductor):

La poesía no sólo muestra que lo dicho puede decir a la vez otra cosa; más profundamente aún, hace de lo no dicho la finalidad de lo dicho. [...] Antes o después de la palabra, la poesía pone en juego un silencio.⁴

Iser no plantea que el texto calla cualquier cosa y, que por tanto, toda interpretación pueda ser posible. Otro concepto que él desarrolla dentro de su teoría y que ayuda a entender estos mecanismos textuales es la noción de “negatividad”. Para Iser, el texto es el “positivo” del mundo y, como tal, tiene un orden, una estructura, una serie de elementos configurados de manera deliberada que se re-configuran también en un sentido previsto por el autor.

De modo que hasta aquí hemos esbozado los conceptos básicos que plantea Iser en su libro *El acto de leer*: tema y horizonte, protensiones y

⁴ Tomás Segovia, *Miradas al lenguaje*, p. 50.

retenciones, repertorio, hiatos (o baches en la lectura) espacios vacíos, negación y negatividad.

Una característica inherente al poema es algo que Tomás Segovia supo resumir en las siguientes palabras: “Mi poema quiere decir a la vez lo que te digo y lo que quiere decir decírtelo”.⁵ De ahí deriva la imposibilidad de contar o explicar el contenido de un poema sin perder el poema mismo. Decir, por ejemplo, que “Las letanías de Satán” de Baudelaire son una invocación al poder de la figura demoníaca es restarle un enorme porcentaje al poema, construido con el rítmico estribillo: “Oh, Satán, ¡ten piedad de mi larga miseria!”. O, en la lengua original, “Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!”. Es la eufónica repetición del estribillo cada pocos versos lo que, aunado al sentido, confiere esa enorme fuerza al poema.

A diferencia de la prosa (hablando en términos muy generales), el significado es importante en el poema, pero también el significante. Importa a qué remite una palabra, pero también cómo es gráfica y fonéticamente esa palabra, cuántas vocales tiene, cuántas consonantes y de qué tipo son, si predominan las oclusivas, líquidas, etc. Es también relevante el número de sílabas de esa palabra y dónde lleva la sílaba tónica, es decir, si se trata de una palabra grave, aguda, esdrújula. El poema recupera y explota la materialidad del lenguaje. Y así se convierte en juego, en fiesta del lenguaje, en música.

Los recursos retóricos que pueblan la poesía, metáforas, símiles, hipérboles, antítesis, aliteraciones, rimas, acentos, por mencionar sólo algunos, son parte inseparable de los textos poéticos y son la prueba fehaciente de la flexible plasticidad del lenguaje. Esto ya nos empieza a permitir ir entrando en materia. Si no sólo tenemos que pensar en traducir el sentido del poema sino también los mecanismos formales que le dan sustento, la labor traductora comienza a complicarse.

Quisiera pasar ahora a algunos ejemplos de traducciones de poemas para poner sobre la mesa qué mecanismos actúan:

Quando los hombres alzan los hombros y pasan / o cuando dejan caer sus nombres hasta que la sombra se asombra” (“Nocturno eterno”, Villaurrutia). En este ejemplo lo que se percibe de inmediato es la aliteración “ombr”. Por un lado, leemos la fatiga, el cansancio, la pesadez de los hombros a partir de elementos como “alzar los hombros y pasar” y la palabra misma “sombra.

Evidentemente podemos decir “alzar los hombros”, pero también existe la frase “dejar caer los hombros” (en el sentido de rendirse, dejarse vencer). Y casi se

⁵ *Loc. cit.*

antojaría aquí leer “o cuando dejan caer sus “hombros” y, no obstante, el poeta eligió el sustantivo “nombres” que guarda además una evidente semejanza fonética con el sustantivo “hombros“. La repetición del sonido “ombr” refuerza la idea de cansancio, de pesadez. Sólo hay una sinalefa en los dos versos (se-asombra) pero, por lo demás, todo se tiene que pronunciar y la abundancia de plurales también apunta a una sonoridad fatigosa. Por otro lado, dentro del mismo plano de sonoridad que venimos analizando, hay dos rimas internas hombres / nombres y sombra / asombra que también crean un efecto de sonoridad particular.

Veamos una traducción al inglés de este fragmento del poema.

When men straighten their shoulders and go by
When they let their names drop away
Till even the shadows show shock.

Es evidente que en este caso se está buscando respetar el sentido. Sin embargo, por desgracia, el lector del texto traducido no cuenta exactamente con los mismos recursos de la aliteración y las rimas internas que habíamos señalado. A pesar de la evidente pérdida en la sonoridad integral del texto traducido, en el último verso se ha conseguido rescatar el juego sonoro: “Till even de shadows show shock”. Y nótese también el uso de la forma apocopada “till” en lugar de “until”. Esto también denota la preocupación del traductor por lograr una equivalencia rítmica con el original.

Decíamos antes, cuando discutíamos las ideas de Iser, que, para configurar sentido, el lector es guiado por lo que el texto dice y por lo que calla. El traductor, en menor o mayor medida, es también un lector del poema, y si su propia configuración del sentido es errada, lo será también su traducción. Es ahí cuando se le llama traidor. Veamos sólo un ejemplo de este caso. Citaré únicamente la primera estrofa del poema: “Quand je viendrai m’asseoir dans le vent...” (Cuando venga a sentarme en el viento”), del poeta francés Jean Moréas.

Quand je viendrai m’asseoir dans le vent, dans la nuit, Au bout du rocher solitaire, Que je n’entendrai plus, en t’écoutant, le bruit Que fait mon coeur sur cette terre Ne te contente pas, Océan, [...]	Quando venga a sentarme en el viento, por la noche, En la punta de un peñasco solitario, No entenderé más al escucharte, por el ruido Que hace mi corazón sobre esta tierra No te contentes, Océano, [...]
---	--

El texto en francés y en español dicen cosas distintas: En el primer verso, que además da título al poema, en francés encontramos la misma preposición repetida “dans” que en el texto meta se traduce con dos preposiciones distintas “en el viento”, “por la noche”. Sin embargo, ése no es el problema más grave, sino el cambio de los elementos sintácticos que evidentemente incide en un cambio de sentido. Parafraseando el texto en francés, lo que se dice es: “al escuchar tu voz, yo ya no escucharé el ruido que hace mi corazón en esta tierra” (“le bruit” es el objeto directo del verbo ‘entendre’) sin embargo lo que dice la versión en español es algo muy alejado de eso. Parafraseando de nuevo: “al escuchar tu voz, yo ya no entenderé más (traducción incorrecta de lo que quiere decir el verbo ‘entendre’ en francés), “por el ruido que hace mi corazón en esta tierra” pareciera que esa preposición ‘por’ lo que está introduciendo es un complemento circunstancial de causa. Lo que expresa el yo lírico del texto de Jean Moréas es que la voz del Océano será tan fuerte que ya no escuchará el ruido de su corazón (y se trata evidentemente de una hipérbole). El texto en español pone en boca del yo lírico algo como esto: “Cuando te escuche, Océano, ya no entenderé a causa del ruido que hace mi corazón (el cual implícitamente es fuerte)”. Además, de perderse la hipérbole, hay aún otra pérdida: los versos en francés están contruidos con un patrón regular: dodecasílabo / octosílabo / dodecasílabo / (me imagino que esto era una barra y no un 7) octosílabo, y así sucesivamente. En español no hay un esquema rítmico regular: 14 / 12 / 14 / 6 / 12 / 11 / 15 / 9. Esto incide evidentemente en la percepción del ritmo del poema cuya rima consonante, además de todo, no se está respetando. Este poema se encuentra publicado en edición bilingüe en una antología titulada Poetas franceses. *Antología del siglo XIX (Los raros, oscuros y crípticos)*, y por no exponer a nadie omitiré el nombre de la editorial y del traductor. Lo terrible en casos como éstos es que los lectores del texto traducido que no conocen el francés y por tanto no tienen la posibilidad de cotejar la traducción con el original se quedan con una experiencia muy distinta a la que vive el lector del texto original. Y por otra parte, como ellos sólo disponen de los elementos textuales para crear sentido, crean un sentido equivocado, ilusorio, falso (además de carecer de los recursos retóricos que se emplean en el poema) y, por tanto, no logran consolidar una experiencia estética.

Decíamos antes que el poema es lo que dice, pero también cómo lo dice. Cuando en *Alturas de Machu Picchu*, Neruda dice “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta / A través de la tierra juntad todos los silenciosos labios derramados / y desde el fondo habládme toda esta larga noche”. No es el inca el que habla y recupera la voz de sus ancestros (como se interpretó por algún tiempo), es definitivamente y a todas luces el conquistador, puesto que hay

marcas de un español no latinoamericano muy claras: “vuestra boca, juntad, habladme”. Y no son las palabras una a una, ni todas juntas, lo que va tejiendo ese sentido, sino precisamente la presencia explícita de las formas del español de España. Es justo ahí donde leemos que el yo lírico es el conquistador. Por desgracia, ni el francés ni el inglés (por mencionar sólo estas dos lenguas) tienen forma de marcarlo lingüísticamente de manera explícita. La versión en francés: “Je viens parler par votre bouche morte. / Rassemblez à travers la terre toutes vos silencieuses lèvres dispersées et de votre néant, durant toute cette longue nuit, parlez-moi” no tiene manera de recoger eso que es tan importante para dar cuenta de quién es el yo lírico. Y tampoco el inglés puede hacerlo: “I come to speak for your dead mouths. / Throughout the earth let dead lips congregate, / out of the depths spin this long night to me / as if I rode at anchor here with you. / And tell me everything.” Ambas lenguas dejan abierta la posibilidad de que se trate del conquistador o del conquistado y la confusión no se aclara con el texto mismo. Es, en casos como éstos, cuando algunos pesimistas bajan la cabeza y hablan de la imposibilidad de traducir poesía. Sin embargo, imagínense que los lectores anglófonos y francófonos se vean privados de la posibilidad de leer uno de los poemas latinoamericanos más importantes del siglo XX. Hay formas de encontrar soluciones (más o menos convincentes) para resolver los problemas que representa la traducción de textos poéticos.

No es la intención del presente artículo agotar el tema de la traducción de poesía ni desglosar todos los mecanismos que intervienen en este proceso, ni dar recetas, porque no las hay, para traducir textos poéticos; preferí esbozar algunos elementos generales para poder sacar conclusiones, también generales, sobre lo que sucede al traducir poesía. El traductor que decida dedicarse a la no por ardua menos deliciosa labor de traducir poesía, debe tener en mente que, además de las cuestiones propias de léxico, matices semánticos, redes de polisemia y antonimia que están presentes en la prosa y en otras tipologías textuales aparte del texto literario, tiene que trabajar con las palabras en su más pura materialidad y debe calibrar en una balanza cada una de sus decisiones para intentar cuidar el sentido, pero también el recurso estético que está produciendo un efecto que también conduce al sentido. Michel Leiris, por ejemplo, en su *Glossaire j’y serre mes gloses* jugó con las palabras que para él, de manera totalmente personal, resultaban atractivas, evocativas o importantes. Y recuerdo su definición de horas. “Heures: leurs sueurs”, decía Leiris, apuntando a la idea de que las horas pasan lentas, de manera fatigosa... y creando además una rima interna heures / leurs / sueurs. La traducción literal de esto sería: “Horas: sus sudores”, sin embargo, aunque fieles al contenido semántico, el recurso de la rima interna, inseparable de la intención del texto, se habría quedado fuera.

Quizá, jugando,, jugando podríamos atrevernos a proponer algo como “horas: sus demoras” que, por un lado, guarda el sentido de que las horas pasan lenta y fatigosamente y, por otro, ofrece al lector el recurso de la rima interna. Es evidente que no sería la única, ni quizá la mejor elección para traducir las palabras de Leiris, no obstante, con esto quiero enfatizar que el traductor de poesía debe procurar que en el texto traducido se encuentren los recursos formales y semánticos del original puesto que, al traducir poesía, el traductor no sólo es el puente de un mensaje, sino también el emisario y el responsable de que el lector logre aquello de lo que hablábamos al inicio: un encuentro de intersubjetividad con el autor, la vivencia de una experiencia estética y la experiencia de la otredad.

Si toda traducción es perfectible, el caso de la poesía no es una excepción y, así como Paz decía que un poema no se termina, sino que se abandona, la traducción de un poema tampoco se termina por completo, siempre quedan rondando ecos en la mente del traductor, siempre a la caza de una mejor solución, de una rima más perfecta, de asistir día con día a la fiesta del lenguaje.

Referencias bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. (2004). *Les fleurs du mal*. París: Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles. (2006). *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer*. Serie Perfiles de teoría y crítica literaria, no. 176. Madrid: Taurus.
- LEIRIS, Michel. (1938). *Glossaire j’y serre mes gloses*. París: Éditions de la Galerie Simon.
- NERUDA, Pablo. (1971). *Canto general*. Santiago: Pehuén Editores Limitada.
- NERUDA, Pablo. (1987). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Editorial Castalia.
- NOVO, Salvador. (1961). *Poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PELLICER, Carlos. (1984). *Hora de junio y Práctica de vuelo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- SEGOVIA, Tomás (2007). *Miradas al lenguaje*. México: El Colegio de México
- VALLEJO, César. (1961). *Los heraldos negros*. Lima: Perú Nuevo.
- VILLARRUTIA, Xavier. (1946) *Nostalgia de la muerte*. Ciudad de México: Ediciones Mictlán.

Fuentes de Internet:

<http://ats.coloradocollege.edu/co100-04b1/author/subpage.php?subPageID=98>

<http://www.poemhunter.com/poem/canto-xii-from-the-heights-of-macchu-picchu/>