

SOBRE LA TRADUCCION DE POESIA: A PROPOSITO DE UN POEMA DE WILLIAM BLAKE

Bernd Dietz
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This paper attempts a contrastive analysis between two Spanish translations of William Blake's «The Tyger» which are illustrative of two distinct and alternative translating strategies. A critical assessment is subsequently based upon a particular notion of equivalence.

Algunas personas han escrito cosas sensatas sobre la traducción de poesía, y uno tiene la sensación de que la utilidad de tales observaciones con frecuencia es proporcional a la proximidad de quienes las formulan a la práctica del traductor. Decidir quién está más cualificado a la hora de opinar sobre el arte, si el crítico o el creador, es un viejo problema que dista mucho de estar resuelto. Porque si hacemos caso omiso de aquellos estudiosos a quienes sólo interesa la poesía como instancia para verificar categorías gramaticales o sociológicas, o, lo que es aún más grave, la *utilizan* como coartada epistemológica de su estatuto profesional, encontraremos que los trabajos de un poeta-crítico como Eliot han gozado de amplia estima en el mundo académico anglosajón, mientras que en España esos mismos medios han solido tratar al escritor interesado en la actividad crítica con sospechosa conmiseración.

No es este el momento de contrastar el aprovechamiento radicalmente distinto que de poetas y escritores hacen las universidades españolas y anglo-norteamericanas, pero sí de intentar hallar una explicación al hecho de que en nuestro país la traducción de poesía apenas haya suscitado curiosi-

dad e inquietud en el ámbito académico. Y ello se debe fundamentalmente a la desconfianza de muchos profesores de literatura con respecto a quienes generan ésta, a quienes temen como agentes contaminantes que podrían poner en peligro su pureza científica. Porque parece en efecto difícil aplicar al escollo de la traducción de poesía métodos críticos que excluyan una consideración interna del *métier* del traductor y mantengan por más tiempo la radical compartimentación de los creadores y los estudiosos del arte verbal.

En el presente trabajo no me ocuparé de la atractiva tarea de esbozar un panorama del estado de la cuestión, planteamiento teórico que espero abordar en una sucesiva ocasión. Mi intención es realizar un estudio específico y ejemplarizante –que no necesariamente ejemplar– de un poema concreto a través de dos traducciones distintas del mismo, con objeto de señalar algunas de las fecundas posibilidades que abre este tipo de análisis. Para ello he escogido uno de los poemas más famosos de William Blake (que denominaremos O) y dos versiones (V_1 y V_2) lo suficientemente diferentes como para permitir un contraste fructífero. Previamente transcribiré los tres textos¹:

O:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw dawn their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?

V1:

Tigre, tigre, clara tea
que en los bosques flamea,
¿qué mano inmortal un día
trazó tu atroz simetría?

¿En qué cimas o simas distantes
tus ojos ardieron antes?
¿Con qué alas su atrevido ascenso?
¿Qué mano osó apresar el fuego?

¿Y qué hombros, con qué arte
pudieron nervio a nervio fabricarte?
Y cuando empezaste a latir,
¿qué espanto te trajo aquí?

¿Qué impiadosa herramienta
forjó esta llama hambrienta?
¿Cuál fue el yunque? ¿Quién pudo osar
tus letales temores aplacar?

Cuando los astros dardos arrojan
y al cielo con su llanto mojan,
¿sonrió el divino obrero
que te hizo a ti y al cordero?

Tigre, tigre, clara tea
que en los bosques flamea,
¿qué mano inmortal un día
trazó tu atroz simetría?

V₂:

¡Tigre, tigre, que ardes vivo por los arbolados de la noche, ¿qué mano, qué ojo inmortal pudo organizar tu pavorosa simetría?

¿En qué abismos, en qué firmamentos distantes llameaba el fuego de tus ojos? ¿Con qué alas osó quién atreverse? El fuego aquél, ¿qué mano se resolvió a cojerlo? [sic]

¿Y qué hombro y qué maña pudo retorcer los tendones de tu corazón? Y cuando tu corazón empezó a latir, ¿quién fue la terrible mano, quiénes los pies terribles? [sic]

¿Cuál fué el martillo, cuál la cadena? ¿En qué fragua cayó tu cerebro? ¿Cuál fue el yunque? ¿Qué garra tremenda se arriesgó a apresar sus espantos mortales?

Cuando las lágrimas arrojaron sus lanzas y regaron el cielo con sus lágrimas, ¿sonrió él mirando su obra? ¿El que hizo al Cordero, te hizo a ti?

¡Tigre, tigre, que ardes vivo por los arbolados de la noche, ¿qué mano, qué ojo inmortal se decidió a cuajar tu pavorosa simetría?

Más allá de diferencias ostensibles, las dos versiones coinciden cuando menos en un punto. Lejos de concebirse como instrumento filológico, como artilugio tendente a proporcionar cierto *conocimiento* del poema a quien desconozca la lengua original (LO, en lo sucesivo), ambas aspiran, en diferente medida si se quiere (aunque este es un aspecto a discutir después) a estar al mismo nivel que el original, por mucho que, como dijera ese espléndido traductor que fue Dryden, « a good poet is no more like himself in a dull translation than his carcass would be to his living body ». Se trata, por tanto, de traducciones que buscan ser leídas como *poemas* insertos dentro del sistema lingüístico y literario del español antes que como apoyaturas auxiliares para una lectura del original, y que en consecuencia pretenden transmitir una *experiencia* de éste. A ello se refiere Rosetti cuando afirma: « The life-blood of rhymed translation is this, -that a good poem shall not be turned into a bad one. The only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty.»²

Establecido, pues, que V₁ y V₂ intentan moverse dentro de las coordenadas de la creación artística, parece lícito y necesario tratar de analizar dos cuestiones: a) el grado de consecución de *equivalencia* (noción que

debe sustituir de una vez por todas el lamentable tándem *libre/fiel*) respecto a O; y b) su funcionamiento dentro del sistema literario-lingüístico de la lengua receptora (LR, en adelante). Claro que en la práctica resulta poco aconsejable este divorcio, pues ambos puntos están inextricablemente ligados. El primero es siempre una meta para acceder a la cual el segundo suele implicar una utilización de recursos verbales y referencias culturales que a menudo roza los límites de lo normativo, sometiéndolo, ya sea por contagio involuntario de la LO, ya por la necesidad desesperada de suplir carencias de la LR, el sistema a tensiones diversas, y que pueden llevarnos tanto a un enriquecimiento inesperado de la LR como -más frecuentemente- a la generación de un efecto de extrañamiento -de distanciamiento- indeseable. Así las cosas, parece oportuna una discusión conjunta de ambas vertientes, dado que habremos de dirimir caso por caso qué desviaciones dentro de la segunda parecen o no legítimas en función de la primera (y ya este planteamiento es en cierto grado paradójico, toda vez que salvaguardar plenamente el principio de equivalencia impondría que la relación entre O y LO fuera homóloga a la existente entre V y LR, esto es, siguiendo una de las dos célebres opciones de Schleiermacher, que resultara ilegítimo, al respetar un nivel de equivalencia aislado, transgredir con V una norma de la LR si no lo ha hecho previamente O con respecto a la LO).

Pero centrémonos en los textos elegidos. Hemos hablado de equivalencia y las dos versiones que tenemos delante ilustran con claridad meridiana dos concepciones distintas y acaso equidistantes (al menos en cuanto a las intenciones) de la misma. En V₁ asistimos a un innegable intento de recrear la *música* de O, fundamentada sobre todo en la celeridad de un ritmo *staccato* y la regularidad de la rima *aabb*. Para ello, el traductor adopta una rima consonante con idéntico esquema y escoge un metro predominantemente octosilábico. Más ya aquí brotan algunas insuficiencias. El corsé escogido es obviamente demasiado rígido y, si exceptuamos las estrofas I y VI, tropezamos con rimas asonantes (II, III) y gramaticales (IV, V), así como con un esquema métrico titubeante, en el que tenemos que esforzarnos para leer algunos versos como decasílabos y oímos irrumpir algún que otro heptasílabo a poco que nos descuidemos.

No corresponde aún analizar en qué servidumbres léxicas y estilísticas incurre el traductor al seguir estas pautas, si bien es cierto que algunas saltan inmediatamente a la vista. Lo evidente es que el segundo traductor, al optar por la versión en prosa, manifiesta de entrada que no merece la pena tal tentativa. Ahora bien, en O hay otros elementos que coadyuvan igualmente a generar el efecto rítmico, además del metro y la rima. Estos son a) la (casi) identidad entre las estrofas I y VI; b) la concepción del poema como una catarata de interrogaciones; c) la repetición de palabras, desde el vocativo inicial y final hasta términos clave como *hand* (4 veces) o *dread* (3 veces), así como muy especialmente el interrogativo *what*, sin olvidar los

efectos eufónicos de repetir p. ej. *heart* en un intervalo mínimo (III/2-3); d) la reiteración asimismo de locuciones con una misma secuencia gramatical y/o verbal; y, en fin, e) los fenómenos de recurrencia fónica, como las abundantes aliteraciones en lugares estratégicos. Todos estos rasgos, tan conocidos para cualquier lector de Blake, y que quizás sean subsumibles bajo una noción de ritmo entendido como alternancia entre los dos grandes principios de regularidad y variación -de paralelismo y quiasmo, si se quiere-, no constituyen desafíos tan colosales como el metro y la rima y son en gran parte localizables en la prosa de V_2 , que aparece así dotada de un ritmo que sin duda evoca el de O.

Ya en su arranque, V_2 nos revela mediante un octosílabo trocaico que es perfecta emulación de O cómo la prosa puede ser un eficaz vehículo del ritmo. Porque la traducción deja a veces de ser literal para incrementar el sentido del ritmo, como cuando vierte II/1 mediante una repetición del interrogativo inexistente en O, procedimiento idéntico al que encontramos, esta vez por motivos que son también eufónicos, en la traducción de I/3 (y, lógicamente, VI/3). V_1 , por su parte, sin duda resta efectividad y fuerza con la supresión total de *heart* en III, o la eliminación del elemento repetitivo en III/4 y IV/1, dos versos que para colmo son sucesivos.

No es así manifiesto que la versión con metro y rima resulte un equivalente más cercano al ritmo singular del original que la versión en prosa, máxime cuando por preservar los logros de la primera estrofa hace desaparecer la alternancia *Could/Dare* entre ésta y la última. Apelando a este mismo criterio, por otra parte, habría que censurar como desviación deliberada en V_2 sustituir la significativa reiteración de *dare* (II/3, II/4, IV/4 y VI/4) por una variedad ostensible («osó», «se resolvió», «se arriesgó» y «se decidió»). De ahí que, aparte de sus defectos intrínsecos respectivos, la realidad de V_1 y V_2 no nos permita afirmar categóricamente la superioridad de una u otra modalidad de traducción a la hora de perseguir equivalencias para ese recurso poético elemental y complejo que es el *ritmo*.

Pero el contraste entre ambas versiones no es menos iluminador a la hora de abordar problemas de léxico y de dicción. Nuevamente cabe esperar que el carácter métrico de V_1 imponga notables restricciones, particularmente a la vista del ingente problema de la cantidad silábica, que tantos quebraderos ha de producir a quien traduce del inglés al español³. Ello sin duda es cierto en versos como I/3, III/4, IV/1 o IV/2, en los que descubrimos un empobrecimiento semántico efectivo que no se produce, como era de esperar, en V_2 . Sin embargo, no todo se reduce a problemas de servidumbre impuestos por el esquema formal, sino que en V_1 podemos localizar también deficiencias en este sentido en situaciones de elección. Así, la traducción de *bright* (I/1) revela una opción preferible en V_2 .

Con todo, empero, los mayores defectos de dicción en V_1 son seguramente imputables a la obsesión por mantener a toda costa rima y metro.

Enumeremos algunos de los sacrificios que podrían parecer excesivos: a) las inadecuadas connotaciones de «atroz» en I/4, no obstante sus virtudes paronomásicas; b) la incertidumbre respecto al sujeto en II/3; c) la desaparición del elemento de violenta contorsión en III/2; d) las ya citadas insuficiencias de III/4 (eliminación del paralelismo anatómico y otras recurrencias previas), IV/1 («impiadosa» introduce un rasgo de valor sumamente dañino) y IV/2 (la pérdida de *brain* es sustancial); e) la sustitución del tiempo verbal en V/1-2, que convierte un evento puntual situado en un pasado mítico en un hábito fácilmente repetible, a la par que incurre en una falta de concordancia con los dos versos siguientes; f) la destrucción de la incógnita teológica mediante el beatífico apelativo de V/3 y la conversión de una enérgica pregunta retórica en una mera afirmación en V/4; y, finalmente, g) la aparición de un claro error de traducción en IV/3-4, puesto que «apacar» introduce una noción de debilitación diametralmente opuesta al original en ese punto.

Otros aspectos de dicción no menos discutibles en V_1 responden, en cambio, a elecciones conscientes y revelan una intencionalidad estilística. Así, la generación de una paronomasia con «cimas/simas» en II/1 parece tener más inconvenientes que virtudes -si bien en lo tocante a este aspecto no es fácil fundamentar el juicio sobre instancias del todo objetivas. Si viene a ser llamativa, sin embargo, la conversión de *burning bright* (I/1) en una aposición que metaforiza al protagonista del poema, como lo es el desplazamiento del sujeto en III/2-4, o la destrucción de una metáfora tan visceral como «los bosques de la noche».

Pero tampoco V_2 , aunque ahí los reparos sean bastante inferiores en número y en peso específico, está a salvo de un evidente error de traducción. «¿En qué fragua cayó tu cerebro?» es inadecuado como equivalente de IV/2, porque implica una existencia previa de ese ser o de ese cerebro y una caída posterior, sin percatarse de que es justamente en la fragua donde éste cobró vida y empezó a existir.

Pero la característica más sobresaliente de V_2 en relación a la equivalencia, su mayor quebrantamiento de ésta, si se prefiere, estriba en la sustitución -de la antes hemos dado un ejemplo- de lo que en O es repetición, paralelismo, eco, reiteración significativa y artísticamente operativa al cabo, su sustitución, decimos, por la variación. Veamos algunas muestras. *Burning* (I/1) y *Burnt* (II/2) son vertidos como «ardes» y «llameaba»; *frame* (I/4 y VI/4) como «organizar» y «cuajar»; *dread* (III/4 y IV/3) como «terrible» y «tremenda». En otro orden de cosas ello también es válido para la interrupción del paralelismo sintáctico en V/3-4. Así, un fenómeno que sin duda constituye una desviación de O, y que no permanece ausente de V_1 , se revela en V_2 como principio estético que actúa en contra de la retórica del original, oponiéndole una propia que hace uso del recurso más contrapuesto posible.

Por lo menos en una ocasión, una dificultad de interpretación de O, que no obscuridad expresiva, hace que los dos traductores incurran en expresiones ambiguas y hasta cierto punto indescifrables, como consecuencia de los problemas que encuentran con el sentido del texto de Blake. Me refiero a II/3. Tanto «¿Con qué alas su atrevido ascenso?» como «¿Con qué alas osó quién atreverse?» adolecen de cierta estupefacción que inevitablemente se refleja en la traducción. La súbita aparición de la tercera persona, en efecto, junto con el uso de las minúsculas cada vez que aparece (en contraste con las mayúsculas de *Tyger* y *Lamb*), hacen que su identificación y «aspiraciones» sean complejas. V₂ salva mejor el escollo, dado que V₁ mantiene una indeterminación excesiva en el «su» de II/3 y yerra al restringir el sentido a un ámbito cerradamente cristiano («impiadosa herramienta», «divino obrero»). Como ha señalado Kathleen Raine, es Urizen el creador del tigre, símbolo a su vez del fuego y de la ira, y vinculado por la fecha (hacia 1793) y circunstancias de la composición del poema con la Revolución Francesa⁴.

Hasta aquí este somero análisis, que en modo alguno ha agotado las posibilidades que ofrecen las dos muestras presentes. Piénsese que existen otras versiones españolas de este famoso poema de Blake y que, aun en el caso de estas dos (que sin duda están entre las menos difundidas y que he escogido precisamente por eso) no se han aprovechado, ni con mucho, cuantas posibilidades ofrecen las técnicas del *close reading*. De lo hasta aquí dicho parece, sin embargo, desprenderse una inequívoca preferencia por V₂ respecto a V₁, a pesar de los reparos que se le han elevado a aquélla y el mayor riesgo y ambición de los que parte ésta. Pero la principal conclusión de estas páginas no debe reducirse a un juicio de valor relativo, sobre todo teniendo en cuenta el hecho de que ninguna de las dos versiones demuestra estar plenamente a la altura del original. Ante todo está, me parece, el vasto e interesante campo que abre el estudio de la traducción de poesía como sector, dentro de la traducción en general y de la traducción literaria en particular, con una problemática propia y en el que aún está prácticamente todo por hacer. Porque si pretendemos pasar de la formulación de comentarios aislados como el presente a unas normas de valoración de aplicabilidad y utilidad más general, sin duda habrá que realizar un amplio esfuerzo crítico y teórico en el que tan importante es el concurso de los investigadores como el de los poetas.

- (1) «The Tyger» puede ser localizado en *The Complete Writings of William Blake*, edited by Geoffrey Keynes (O.U.P., 1966), p. 214. La primera versión es de Víctor Botas y apareció en la revista de poesía y crítica *Jugar con fuego*, X (Avilés, 1980), mientras que la segunda es de Juan Ramón Jiménez y vio la luz en *Obra en marcha (Diario poético) de J.R.J.* (Madrid 1928), p. 2. Esta segunda versión, incluida en una de las minoritarias publicacio-

nes sueltas que hacía el poeta de Moguer, lleva además al pie: Madrid, 1920. Hay, por tanto, sesenta años exactos entre ambas versiones.

- (2) Esta cita, al igual que la anterior, procede de la introducción de Charles Tomlinson que antecede a su reciente *The Oxford Book of Verse in English Translation* (O.U.P., 1980).
- (3) Cf. Carlos P. Otero, «Las sílabas de la poesía», en *Letras I* (Tamesis Books, London, 1966).
- (4) Cf. especialmente David V. Erdman, *Blake: Prophet Against Empire* (Princeton University Press, 1969), pp. 194-197 y *passim*, así como S. Foster Damon, *A Blake Dictionary* (Brown University Press, Rhode Island, 1965), pp. 413-414.