



Algunos problemas en la traducción poética

Lidia Haydée Correa,
Inst. Sup. Prof. Dr. Joaquín V. González,
U.N.L.P.

1. Introducción

1.1

Ya en algunos poetas y a la vez traductores, recordemos, por ejemplo, a Leopardi, a Foscolo, a Goethe, a Fray Luis de León, a Salvatore Quasimodo, etc., resulta evidente que el modo de traducir nace de una actitud y de una postura personal, evidenciándose connotativamente también como un problema de estilo.

O sea, así como hay escritores que utilizan la lengua, su lengua para expresar sus ideas y sentimientos, sin esforzarla demasiado, sin pretender dejar su sello personal en ella, de la misma manera existen traductores que se circunscriben en una modalidad traductiva de tipo "romántico-idealista" que se preocupa de reflejar en la traducción solamente la forma interna del original, sin imprimir el propio espíritu y el propio estilo.

Pero, por otra parte, existe, en cambio, una actitud traductiva de tipo crítico-filológico e historicista en la cual y con la cual el traductor evidencia su persona histórica, o sea su originalidad, y dicha actitud estaría en consonancia con la de aquel escritor que suele utilizar su lengua, apartándose, empero, de sus aspectos y de sus estructuras más comunes, estereotipadas o tradicionales, para brindar una mayor expresividad a su obra. De esto se desprende que es importante y pertinente establecer y definir no sólo: 1) la *gramática* del traductor, sino también, 2) el *estilo* del traductor.

1) La gramática del traductor radica en el juego de las equivalencias significativas, o sea, en el sistema comparativo de correspondencias, de reducciones o ampliaciones del contenido que se deducen de la sinonimia, de los campos significativos afines, de las valencias sintagmáticas y fraseológicas, de los lexemas temáticos y que constituyen los "medios expresivos", que son privativos de cada lengua y de cada costumbre o hábito lingüístico y que abrevan naturalmente en las series culturales de los dos idiomas enfrentados por el traductor.

Este concepto de equivalencia se vincula también a la teoría de los "textos paralelos", señalada por Bartoli, quien considera como indicio de equivalencia el hecho de que una forma pueda "traducir a otra", es decir que la pueda sustituir en línea cronológica.

Por otro lado, no nos olvidemos de que también hubo una evolución en los criterios relativos al arte de traducir textos literarios.

La vieja postura consistía en tratar de llevar el texto original al gusto del lector en base a su ámbito geográfico e histórico, o sea a su contexto.

2) Sobre el estilo del traductor podemos citar como ejemplo la traducción de la *Iliada* homérica hecha por el poeta neoclásico italiano Vincenzo Monti y considerada la más bella por muchos críticos y hasta por el mismo Benedetto Croce. Obviamente, es preciso subrayar para comprender esta unicidad y convergencia de elogios, que el gusto y la tendencia de la cultura italiana suelen ser generalmente más académicos, más "universitarios" o, en otras palabras, más de corte clásico (*classicheggiante*).

*"Cantami, o Diva, del Pelide Achille
L'ira funesta, che infiniti addusse
Lutti agli Achei, molte anzi tempo all'Orco
Generose travolse alme d'eroi,
E di cani e d'augelli orrido pasto
Lor salme abbandonó (cosí di Giove
L'alto consiglio s'adempiá), da quando
Primamente disgiunse aspra contesa
Il re de' prodi Atride e il divo Achille"...*

(*Iliáda*, Proemio 1-7, traducción de Vincenzo Monti.)

1.2

Sin embargo, cabe destacar que algunos estudiosos y teóricos de la traducción, como Georges Mounin, infieren que a aquellos impecables endecasílabos de la *Iliáda* de Monti (que traducen los hexámetros homéricos) les falta "solamente" el "color local" de la época homérica, puesto que es posible traducir los significados denotativos de un texto, mientras, en cambio, se considera, de manera casi generalizada, que es imposible la traducción de los significados connotativos de un texto literario-poético.

Pero deseamos señalar que, a nuestro entender, aquella traducción interpretaba y reflejaba muy bien el rebuscado y refinado estilo neoclásico de la época y coincidía perfectamente con "el horizonte de espera" de su público, tendiente a decodificar y a captar sólo en las formas exteriores lo que debía ser la esencia de "lo clásico" (*classicitá*), alcanzando a comprender y transferir, en la mayoría de los casos únicamente el "efecto decorativo" del mundo clásico, aplicándolo como un canon artístico y ético a su propia realidad histórica.

Cuando hablamos de "horizonte de espera" lo hacemos según la significación dada a este concepto por Hans Robert Jauss en su *Estetica della ricezione*.¹

En realidad, los hexámetros homéricos del Proemio que hemos citado eran siete, sin embargo, Monti en su traducción elevó el número de los versos a nueve, ya que tres endecasílabos podían lograr representar aproximadamente el ritmo y el contenido de dos hexámetros griegos y además introdujo variantes de puntuación, mutaciones y desplazamientos sintácticos de un verso a otro.

Por ejemplo, el texto homérico inicia con el vocablo:

**Μηνιν αειδε ,θεα, Πηληιαδεω Αχιλλης
ουλομενην , η μυρι Αχαιοις αλγε' εθηκε,**

1- El concepto de "horizonte de espera", expresado por Karl Mannheim, ha sido incluido en la ciencia literaria por Hans Robert Jauss, quien la utiliza también en sentido general. Por lo cual desde el momento en que una obra literaria se presenta como parte de una determinada categoría literaria, ella ya aparece proyectada en un "horizonte de esperas", que para el lector "experto", es el resultado de su familiaridad con esta categoría.

La ira, cántame, oh Diosa, del Pelides Aquiles
destructora, que infinitos a los Aqueos sufrimientos causó
(Traducción interlinear.)

Μηνiv (ira pertinaz) es un lexema temático, puesto que el tema de la "ira" de Aquiles, será el argumento del I Canto y subrayará el tono unitario del poema. De hecho la ira nacida de la confrontación, del desacuerdo *diasththn* entre Agamenón y Aquiles es sentida como el factor determinante del destino de Troya, del sufrimiento y de las muertes de muchos Aqueos: ya que a la ruina de la ciudad contribuyeron conjuntamente el hombre y la divinidad, lo cual aparece destacado en la oración parentética *-Διος δ' ετελειετο βουλ-* (de Zeus se cumplía la voluntad).

Vincenzo Monti, en cambio, decide comenzar su traducción con el imperativo *-exhortativo αειδε* (cantami) dirigido a la *gea*, destacando y enfatizando el concepto clásico de que el canto (el argumento y la causa) de aquel destino trágico originado por la **Μηνiv** (ira) es debido también a la divinidad, de quien el poeta inspirado es un sabio ministro y por lo cual Homero deberá retomar "ese canto originado" por la Diosa y llevarlo a cumplimiento en "el lenguaje", en el estilo y en la disposición misma de los motivos temáticos pertinentes.

Por lo tanto, Monti, desde la óptica de su código cultural neoclásico, a través de la colocación en primer término del lexema "cantami" ha fundado y privilegiado semióticamente su traducción en la interpretación de que el mundo poético de la *Iliada* tiene su raíz en la divinidad como materia y como ideal artístico y ético.

Pero, a nuestro entender, estas alteraciones y desplazamientos sintácticos y lexicales quedan compensados por la belleza del tono, del ritmo y de la armonía expresiva logrados en la traducción italiana. Por ejemplo, recordemos que el sintagma de Monti "I'ira funesta", que aparece colocado en el segundo verso, en Homero aparece escindido de la siguiente manera "ira (**Μηνiv**) al comienzo del primer hexámetro y el adjetivo "funesta", expresado en griego por medio del participio *ουλομενην*, también al comienzo, pero en este caso, del segundo verso, o sea, situado connotativa y semánticamente en una posición de evidencia.

1.3

Esta divergente apreciación acerca del valor y de la fidelidad de la traducción de Monti revela y está a la base de un espinoso y muchas veces insoluble conflicto entre "los profesores, los académicos" –quienes sostienen una concepción más tradicional de la problemática traductiva, según la cual la mejor traducción sería aquella que se mantiene más cercana de la versión literal y más adherida a la verdad lexical gramatical y sintáctica– y entre "los escritores y poetas" –quienes, en cambio, avalan la tesis de una fidelidad total, global al texto (como contenido y forma), pero a la vez, más intuitiva o sea, la concepción de estos últimos estaría esencialmente ligada a la noción de texto como "mensaje"–.

Para complementar el enfoque de esta temática nos parece pertinente citar algunas palabras de Octavio Paz de su libro *Traducción: literatura y literalidad*.

"En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como punto de partida para escribir "su" poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no es idéntico al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca."

En esta situación traductiva ¿qué cosa se *entendería* definir con el término "mensaje"? Sustancialmente "el conjunto de los significados del enunciado que se basan esencialmente en una realidad extralingüística (o sea histórica, geográfica, social, cultural, etc.) y no solamente en la suma de los signos lingüísticos que lo componen. Dicho de otra manera, el término "mensaje" involucraría en su definición también las nociones lingüísticas de texto, contexto, situación y de registros.

Por lo tanto, actualmente convenimos en el hecho de que "traducir" textos literarios significa no sólo respetar el sentido estructural, o lingüísticos (es decir, su contenido lexical y sintáctico), sino también el sentido global del "mensaje" (es decir, su ambiente, su cultura y su civilización, aunque ella sea muy diferente).

Comprendido esto se descartaría la mera interpretación y traducción literal para poder, en cambio, analizar y volcar las otras numerosas informaciones que suelen estar contenidas en el mensaje global.

Si profundizamos nuestro análisis, advertimos que en una traducción literaria además del parámetro "cualitativo" que implica a la vez la noción de "fidelidad", asegurándonos así un método científico de traducción literaria, debe coexistir la variante estética, la "belleza" en sentido literario.

Así pues, las traducciones literarias necesitan para su sistematización y evaluación, el aporte convergente de dos ciencias: a) la *lingüística* y b) la *estética*, recordando, empero, que el objeto de estudio de esta última es menos seguro y determinado con respecto al de la lingüística.

2. La traducción poética

2.1

Para tratar de introducirnos en esta compleja temática se puede también partir del concepto de "intertranslation", no tanto como una búsqueda de conexiones intertextuales, sino más bien como la búsqueda de las maneras por las cuales un texto se traduce a sí mismo en sí mismo, o sea, su comparación interna, desde el momento que en una traducción existe siempre una suerte de comparación implícita y explícita.

Vale decir que, conjuntamente con las figuras retóricas (propias del campo literario-poético), aparecen las figuras traductivas que sirven para resaltar los mecanismos que actúan en el pasaje de una proposición formulada en la lengua de origen hacia una proposición formulada en la lengua de llegada. Mecanismos, pues, de transformación que son a la vez los de la paráfrasis, lo que implica una inicial comparación. Por lo cual se advierte claramente que traducir es "parafrasear" y viceversa.

Además, como ya ha señalado, Peter Szondi con respecto a las traducciones shakespearianas de Paul Celan, en la traducción poética aflora casi siempre una actitud metalingüística, por ejemplo, en el examen y en la actitud selectiva del proceso de eliminación-compensación por medio de la cual nace otra poesía idéntica y a la vez diferente a la original. Por lo cual la "traducción" obraría como un revelador del acto verbal-poético y de sus propias leyes.

Cabe señalar además que la *palabra*, en el acto mismo en el cual identifica la cosa, al nombrarla, traiciona su esencia puesto que la coloca en una red de interacciones y de categorías que la fijan y la cristalizan y ello ocurre con mayor fuerza en el caso de la *palabra escrita*.

Por lo tanto, la palabra "traiciona" la cosa para constituir una nueva cosa, y el grado cero, referencial, de la escritura es metáfora de metáfora, ya que en este juego de transferencias y de "rimandi" (de remisiones) el proceso de la traducción expresa y revela explícitamente su propia naturaleza meta-fórica (en latín "transducta del verbo trans-ducere) con un grado de mayor o menor fidelidad a lo literal del texto que es conducido "más allá" de su propia naturaleza, para adquirir una nueva forma en una nueva lengua y en un contexto cultural nuevo.

Es en virtud de este acontecimiento traductivo que nos es permitido acceder y transitar por lugares y mundos literarios que de otra manera nos resultarían inaccesibles (pensemos en textos literarios escritos en lenguas extraeuropeas).

En el caso, en cambio, de las lenguas más cercanas nos resultaría lícito hablar muchas veces de "intertextualidad" en el sentido de la definición "técnica" de Kristeva, de Bachtin y de Cesare Segre,² prestando especialmente atención a la necesidad del encuentro-fusión entre dos poéticas: a) la del texto traducido y b) la implícita en el *background* cultural del traductor, pues ambas afloran en una suerte de proceso intertextual de la traducción, aunque para el traductor queda siempre como primer problema que debe ser evitado el de no disfrazar, enmascarar (travestire) el poeta en cuestión, para no caer en el fenómeno lingüístico-comunicativo de la "transcodificación" (o sea, la transformación de sentido debida a un cambio de código), lo que resultaría en y para el ámbito estético una *performance* altamente negativa, como revela la tesis de Lotman, según la cual el fenómeno de la transcodificación ya actuaría como mecanismo interno y cardinal en la producción del sentido de un texto literario.

2.2

Si deseamos emprender una veloz reseña histórica de la problemática y de los alcances de la traducción, observamos que, según la opinión renacentista, la mayor ventaja de la traducción residía en el estímulo hacia la creatividad; hoy, en cambio, suele acontecer un fenómeno inverso, puesto que no se parte más del signo y del sonido hacia la escritura, sino de la escritura a la *performance*, ya que la gran literatura creativa de nuestra época está expuesta y traspasada por las

2- O sea, el conjunto de las relaciones que se manifiestan internamente en un determinado texto (intertextualidad interna). Mas también es preciso considerar la intertextualidad externa, que involucra e implica a la literatura en su conjunto, la tradición, los modelos referenciales, es decir, la *escritura y la literariedad*.

incertidumbres y por las dudas, moviéndose entre las categorías del peligro y de la precariedad, debido también a la incesante metamorfosis producida por el mismo proceso de la escritura.

En la estética romántica, en vez, la traducción poética aparecía como una forma privilegiada de experiencia histórica, desde el momento que implicaba la unión del concepto de traducción con aquello de totalización histórico-hermenéutica. Por lo cual, la traducción era explicada como una forma de poesía, y tal vez como algo superior, desde el momento que ella tiene como contenido la poesía, siendo contemporáneamente ella misma poesía, (en este caso nos referimos a las teorías de Schlegel y de Novalis).

Novalis sostenía además que la lectura de obras poéticas requería una recepción productiva, o sea una relación productiva entre el espíritu, la genialidad del autor y la del lector, acciones que Novalis reclama también para la traducción.

Consideraciones ligadas a la problemática de la traducción poética podemos seguramente encontrarlas en el famoso Tratado de 1836 de Humboldt *Acerca de la diferencia de la estructura lingüística del hombre y de su influencia en el desarrollo espiritual del género humano*. Allí, el autor señala por ejemplo, que "La lengua, considerada en su esencia real, es algo que avanza continuamente y a cada instante [...]. Ella misma no es una obra (ergon), sino una actividad (energeia)". En otro momento de su obra se detiene a subrayar la no-existencia de sinónimos reales, concepto que tuvo incidir notablemente en su teoría de la traducción, temática abordada expresamente en la introducción a su traducción métrica del *Agamenón* (1816).

En ese prólogo aparece declarado un concepto altamente significativo para esta cuestión: "ningún vocablo de una lengua es totalmente idéntico (gleich) a otro en otra lengua".

De lo cual se deduce que cada palabra adquiere su carácter auténtico e inmutable en el seno del espacio de la expresión y de la percepción de una comunidad lingüística, ligada por lo tanto a la experiencia, a la fantasía y a la relación entre el uso individual y colectivo de la lengua.

A su vez, ello implicaría que en el pasar a las palabras de otras lenguas, en la medida en que ellas no se refieren a objetos concretos, se llega necesariamente a una "diferenciación". Por lo cual, el estudioso alemán comienza su razonamiento a partir de la idea de la imposibilidad de la traducción, aunque luego trate de salir de esta contradicción aclarando la ineludible necesidad de la traducción, recurriendo a la instancia de la "simple fidelidad", a pesar de la apriorística y ya subrayada "diferenciación". Además Humboldt, desde su solipsismo lingüístico, parte del supuesto carácter subjetivo de cada traducción, reconociendo que cada traductor nos proporciona "otra" imagen del original.³

3- La conclusión del solipsismo lingüístico, con respecto a la traducción, destaca el hecho de que la verdadera comunicación es imposible en el seno de una misma lengua y por lo tanto más aún entre lenguas distintas. Salva este escollo la comprobación realista de la "necesidad de la traducción".

Aquí se aclararía finalmente el concepto de "fidelidad" (contradictorio con el de diferenciación), puesto que el estudioso no se refiere directamente a la fidelidad al original, sino "a la fidelidad a esa imagen que se adquiere del original". Y, en tal caso la traducción se convertiría en productiva en esa aspiración y en ese esfuerzo hacia la fidelidad, es decir, hacia la captación y el vuelco del verdadero carácter del original.

Por lo tanto, los conceptos fundamentales que inferimos de la labor investigativa de Humbolt son:

1. una traducción podía ser fiel al original sólo gracias a los principios de la ciencia filológica, porque sólo a través de la instancia de un texto filológicamente controlado es posible obtener una imagen viva del original;

2. como corolario del concepto de lenguaje concebido como un proceso en movimiento, aparece el hecho de que la validez de una traducción estaría vigente solamente por un tiempo determinado;

3. vemos, pues, como en Humbolt va asomando esa idea, que luego será central en W. Benjamin, según la cual toda traducción debe ser probada, calibrada, experimentada en relación a la evolución de las lenguas, puesto que las traducciones determinan el estadio de una lengua. Y, entonces, por ello deberían ser repetidas nuevamente, en vez de aspirar a ser obras duraderas como las originales.

2.3

Resumiendo, entonces, los conceptos vertidos acerca de la fidelidad de la traducción poética, deberíamos destacar que no se trata de una fidelidad mecánica a todos los elementos semánticos y que tampoco es una automática fidelidad gramatical o fraseológica y ni siquiera una fidelidad científica a la fonética del texto.

Pues bien, ¿qué tipo de fidelidad es entonces? *Es la fidelidad a la poesía.*

Es decir, solamente después de haber "sentido" y "comprendido" no sólo la lengua, sino después de haber percibido, captado y recepcionado *la poesía*, el traductor será capaz de discernir cuáles medios expresivos necesitan ser traducidos integralmente. Por ejemplo, rescatará las palabras-clave y tratará de volcar algunas de las expresiones estilísticamente clasificables, o sea, no todas las aliteraciones o todos los juegos musicales, puesto que todo ello sería imposible de re-producir.

Por lo tanto, habrá que recordar que es imposible someter la traducción al imperio indiscriminado de la fonética y, en cambio, resulta necesario reflejar la verdadera musicalidad de "esa poesía" y no ciertas complacencias estéticas de la lengua de partida, irreproducibles, a veces, en la otra lengua.

2.4

Otro problema complejo que suele presentarse es el de la traducción de textos poéticos medievales. Como en todo proceso de creación literaria es necesario considerar las leyes rectoras del proceso de comunicación, en base a las cuales tenemos, pues, un doble circuito que se establece entre el creador y el receptor: a) el circuito de la expresión y b) el circuito de la comprensión. Sin embargo, es preciso

no sólo contemplar este doble circuito, sino que resulta además indispensable analizar el proceso de intermediación que presupone la tarea del traductor, especialmente en los textos medievales, por la excesiva distancia y diferencia de los códigos.

Por ello, con frecuencia, ocurre que el proceso de intermediación del traductor resulta incompleto y erróneo, porque, si no conoce exactamente el estilo y las características del código medieval, fuertemente paradigmático por su concentración alegórica, literario-simbólica, y por su ponderable carga teológica y, a veces, esotérica, no le será posible transmitir correctamente la diacronía.

2.4.1

La recepción del texto poético medieval debe ser considerada con su peculiaridad de pertenecer a dos planos distintos, pero más que nunca, inseparables: a) al de la comprensión lingüística y b) al de la comprensión contextual. Porque sólo el conocimiento de las series culturales, histórico-sociales y literarias que comprenden además los subcódigos indicantes de la relación del escritor con la tradición lingüística, estilística, retórica y literaria "in sensu lato", le permitirá al traductor, cuando se sitúe en la "fase reproductora", llevarnos a otra civilización y a otra Weltanschauung.

El ámbito donde convergen necesariamente estas dos dimensiones es el del plano lexical, porque en él intervienen simultáneamente la realidad lingüística y la extralingüística.

En los dos sonetos dantescos que proponemos a continuación, observamos que con frecuencia el traductor no ha asignado existosamente a cada unidad léxica de la lengua de partida su correspondiente en la lengua terminal. ¿Cuáles pueden haber sido las causas? Suponemos: a) una carencia de competencia cultural en las dos direcciones, por lo cual no fue capaz de descifrar el significado de algunas palabras y de captar el verdadero sentido profundo de algunas expresiones y conceptos, b) el haber querido reproducir a cualquier costo semántico la rima italiana.

"La Vita Nuova" (sonetto 1) de Dante Alighieri (siglo XIII)

*A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'è lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea*

Almas y corazones con dolor
a quienes llega mi decir presente
(y a cada cual responde lo que siente
salud en su señor, que es el amor.
Las estrellas tenían resplandor
el más adamantino y más potente
cuando adivino el amor súbitamente
en forma tal que me llenó de horror.
Parecíame alegre Amor llevando
mi corazón y el cuerpo de mi amada

| | |
|--|---|
| <p><i>madonna involta in un drappo dormendo. Poi la svegliava, e d'esto core ardendo lei paventosa umilmente pascea: appresso gir lo ne vedea piangendo.</i></p> | <p>cubierto con un lienzo y dormitando La despertó mi corazón, sangrando, dio como nutrición a mi adorada Después le vi marcharse sollozando.</p> |
|--|---|

(Sonetto 2)

| | |
|---|---|
| <p><i>O voi che per la via d'Amor passate, attendete e guardate s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave, e prego sol ch'audir mi sofferiate, e poi immaginate s'io son d'ogni tormento ostale e chiave. Amor, non già per mia poca bontate, ma per sua nobiltate, mi pose in vita sì dolce e soave, ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate: "Deo, per quale dignitate così legiandro questi lo core have?"</i></p> | <p>Vosotros que de Amor seguís la vía, mirad si hay lacería que se compare con mi pena grave. Escuchad mi clamor, por cortesía y en vuestra fantasía ved que soy del penar albergue y clave. Diome el Amor por grácil hidalguía —quien no por virtud mía— una vida tan dulce y tan suave, que a menudo la gente, nada pía, detrás de mí decía: "¿Por qué ese pecho de la dicha sabe?"</p> |
|---|---|

2.4.2

En el primer cuarteto del Sonetto 1, el traductor demuestra desconocer las características de la poesía estilnovista, ya que no se trata de "Almas y corazones con dolor", sino de los miembros del círculo de los "Fedeli d'Amore" (Fieles de Amor), o sea, de esos hombres "gentiles" que constituían el cenáculo filosófico-literario al cual pertenecía el mismo Dante y que se destacaban por su "gentileza y nobleza" individual y personal, contrapuesta a la nobleza de linaje que la incipiente burguesía comunal comenzaba a valorar menos y hasta, a veces, a desacreditarla. Por lo tanto el traductor, al desconocer estos valores y parámetros de la sociedad comunal florentina del siglo XIV, introduce en el texto profundas "desigualdades semánticas", ya que no transfiere ni el concepto de "gentile", ni el de "membrar", ni de "madonna" (mi señora).

Este último vocablo es una transferencia toscana de un sintagma de reminiscencia conceptual provenzal, con una explicación sociolingüística ligada a la contextualización del sistema feudal y de la condición de vasallaje del trovador con respecto a la Señora de la Corte a quien le dedicaba y le profesaba su amor, pero siempre en el marco y en la distancia que le imponía su condición social inferior. Además, permaneció durante los tiempos de Dante con una connotación solamente estilística e "idealista" en el seno de su concepción poética, cuando ya se había producido por aquel entonces un parcial proceso de dessemantización de la idea provenzal. Una ulterior evolución y desplazamiento semántico del término "madonna" lo llevará, en el campo de la poesía religiosa, a una identificación con la figura de la Virgen.

2.4.3

En síntesis, para comprender y trasladar las vibraciones emotivas y estilísticas, las connotaciones textuales más profundas, es necesario poseer información acerca del autor, de su poética y de la poesía en general.

Puesto que para el traductor no sólo los dos idiomas, sino también las dos culturas deben coexistir, claramente separada una de la otra, pero por cierto, en una instancia de absoluta paridad.

3. La poesía de Salvatore Quasimodo

3.1

En la revista *Época* de diciembre de 1959, Salvatore Quasimodo nos habla acerca de su poesía, y de las conexiones con su tierra natal, Sicilia, a través del hilo de la memoria, por lo cual con frecuencia el recuerdo de ella se convierte en "dolor activo". Ya que su confín, su límite del mundo coincide "con el seto de Sicilia", como el poeta dirá en su artículo. Y ese seto encierra antiquísimas culturas, necrópolis, llantos de mujeres, cantos de poetas desde la época clásica y, por ello, las constantes y nostálgicas referencias a su isla, por ejemplo, en la poesía *Tindari*.

Por otra parte, siempre en la misma revista, hace referencia al hecho que en un discurso pronunciado en 1946, después de la guerra afirmaba "que es tarea de la poesía renovar al hombre". Y, seguidamente, Quasimodo aclara que no se refiere solamente al plano moral sino también al estético –en su doble valencia formal y de contenido– por lo cual los nuevos contenidos deberán ser "los sentimientos del hombre, el deseo de libertad y el de salirse de la soledad".

Debido a este cambio de postura y al aflorar una concepción estético-ética relativa al mundo poético del autor cuyas poesías intentamos traducir, resulta evidente que es preciso enmarcar y circunscribir las poesías con respecto al plano léxico, no sólo en cuanto a la fecha de composición, sino en cuanto a la valencia significativa contextual, es decir a la ideología y a las ideas poéticas del momento.

3.1.1

Quasimodo en su primera colección *Acque e terre* (1920-1929) deseaba eliminar toda clase de referencia a una realidad que no fuese la íntima, ligada a experiencias existenciales únicas, a iluminaciones personales irrepetibles.

Además, esta poesía de la década del '20 se basaba en una serie de envíos analógicos entre cosas distantes y, generalmente, no comparables entre ellas, con el fin de construir imágenes muy rápidas y unidireccionales. El contenido de esta poesía es, pues, la experiencia psicológica de la imaginación, con un sentido musical alcanzado por ritmos verbales concisos y disonantes en la absoluta libertad del verso. Pero para el traductor, esta libertad aumenta la dificultad de su traducción en cuanto no existe casi ningún marco métrico referencial y además la lírica que nos brinda el poeta sólo es aparentemente inmediata ya que es en realidad muy meditada y su sinteticidad aparece determinada por una búsqueda de efectos y de

precisión absoluta del "lenguaje poético". Entendemos por "lenguaje poético" todo aquello que es distinto a la lengua común o sea al lenguaje que sirve para la comunicación cotidiana, ya que la poesía transforma radicalmente el lenguaje y en dirección contraria a la de la prosa.

Tomemos la brevísima poesía "Ed è subito sera" del poemario *Acque e terre*.

*Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole
ed è subito sera.*

Mi propuesta de traducción ha sido:

Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traspasado por un rayo de sol:
y de pronto atardece.

3.1.2

Con estos impecables tres versos nace el primer mito quasimodiano, el de la soledad impenetrable de la humanidad que reside en la tierra. Pero ese crucial pesimismo aparece en parte atenuado por algunos vocablos-clave, por ejemplo "cuor", "trafitto", "sole", "sera". Por cuanto concierne a los tres primeros obtuvimos una fácil traducción respetando la fidelidad lexical, coincidente con perfectas equivalencias: "corazón", "traspasado", "sol".

La traducción poética, en cambio, se ha hecho más analítica con la palabra "sera", por la imposibilidad de una equivalencia perfecta en castellano, puesto que no significa ni tarde ni noche, indica el finalizar de la tarde y el comienzo de la noche como "soir" en francés, "evening" en inglés, "abend" en alemán, "tarde" en portugués. Las posibles traducciones castellanas serían pues: ocaso, anochecer, oscurecer, atardecer (estos tres últimos verbos indican la acción "en fieri", o sea, en su desarrollo, por lo cual no reflejarían la semántica precisión del término "sera"), y también crepúsculo, anochecida, etc.

Por otra parte, queda muy claro que no es posible traducir mediante el término "noche", no sólo porque es la equivalencia de "notte", sino porque poética y semióticamente contrasta, por ejemplo, con la "noche (notte)" del poeta romántico Giacomo Leopardi, asociada a una filosofía del negro cósmico, de la sepultura, es decir a una implacable definición de la existencia humana.

En cambio, en el caso de Quasimodo, la "sera" se convierte semióticamente en el símbolo de la angustia vital, donde, empero, puede existir tal vez una esperanza retenida y forjable en ese corazón de la tierra que indica la existencia de una vitalidad-vida, y en ese "rayo de sol" que, aun "traspasando", hiriendo penosamente al "hombre que está solo" indica contemporáneamente su tender hacia el ser solar, lumínico. Además, en esta poesía quasimodiana se advierte casi un deseo de deletrear (sillabare) la propia protesta y no la amarga y resignada constatación propia del poeta romántico Leopardi.

Nosotros optamos por el verbo "atardece" como el traductor Leopoldo Di Leo, considerándolo etimológica e ideológicamente más cercano al término "sera", descartando, en cambio, la equivalencia de "anochece", por ser más pertinente a la óptica leopardiana. (Esta traducción, en cambio, ha sido adoptada por el poeta Horacio Armani.)

Por otro lado, los bruscos cortes rítmicos del último verso "ed è subito sera", nos parecieron posibles de ser logrados a través de la expresión adverbial "de pronto", rítmicamente más cercana al sintagma "ed è subito" que el otro adverbio "enseguida" que nos sugiere musicalmente un corte temporal menos abrupto por la extensión de sus cuatro sílabas.

3.1.3

Por cuanto concierne a la métrica, la poesía "Ed é subito sera" justamente por su carácter de expresión ejemplar de la poesía hermética, no podía sino estar escrita en versos libres (o sea, libres de cualquier ley métrica tradicional: números de sílabas, acentos rítmicos, rima).

En nuestra traducción (como asimismo en los otros dos autores mencionados) los primeros dos versos tienen el número de sílabas acrecentado para poder conservar claramente el significado de las atrevidas analogías.

Solamente en el tercer verso logramos mantener el mismo número de siete sílabas, pudiendo conservar también su epigramática esencialidad, donde, con la palabra "sera = anochece" se derriba la imagen solar del segundo verso, lo que concentra así su fuerte carga emblemática.

3.2

Por otra parte, al estudiar y traducir la poesía quasimodiana nos encontramos con el fenómeno de que el poeta había tenido a su vez un intenso contacto traductivo con los líricos griegos y latinos, los cuales obviamente desarrollaron un decisivo rol de mediación cultural, formal y estilística.

De tal manera que podemos afirmar que la operación traductiva encontraba su equivalente simbólico en el acto de mirarse reflejado en el agua, motivo frecuente en varias poesías, como si fuera casi una forma de introspección o de desdoblamiento para captar en la esencia los sucesivos momentos de su quehacer poético. Además, la sequedad y brusquedad de los fragmentos líricos de los poetas griegos, ejercían una fascinación especial en Quasimodo, por su consonancia con los postulados de la poesía hermética italiana, la que brindaba y proponía textos que parecían acéfalos o mutilados como los precarios restos que conservamos de la antigua poesía griega, que Quasimodo vivió como su propia experiencia.

Es por ello, pues, que podemos detectar fácilmente reminiscencias o intertextualidad en el plano del contenido entre algunos versos traducidos del poeta Mimmermo a propósito del tema de la fugacidad del tiempo humano. En uno de ellos dice acerca de un anciano:

né piú s'allieta guardando la luce del sole

En otra composición, más adelante, el poeta griego afirma:

[...] *Fulmineo
precipita il frutto della giovinezza,
come la luce di un giorno sulla terra.*

Es evidente la sugestión que estas "libres" traducciones e interpretaciones quasimodianas de los líricos griegos ejercieron sobre su famosa poesía "Ed é subito sera".

4. Conclusión

Concluimos señalando, entonces, que para un "buen" traductor de poesías existen algunas ocasiones en las cuales sería preciso seguir el consejo de Erza Pound sito en el Canto 93:

"... get a dictionary
and learn the meaning of words."

Bibliografía

- DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, Garzanti, Milano, 1982.
HORACIO ARMANI, *Poetas italianos del siglo XX*, Edic. Librerías Fausto, Buenos Aires, 1973.
W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, 1962.
LEOPOLDO DI LEO, *Todos los poemas. Salvatore Quasimodo*, Ed. Fausto, Buenos Aires, 1972.
VALENTÍN GARCÍA YEBRA, *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid, 1982.
GIGANTE-BONINO, OMEMO, *Poética e poesía*, Ed. "Il Tripode", Napoli, 1962.
GEORGES MOUNIN, *Teoría e Storia della Traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.
OCTAVIO PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1975.
SALVATORE QUASIMODO, *Tutte le Poesie*, Mondadori, 1986.
GEORGE STEINER, *Después de Babel*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
BENVENUTO TERRACINI, *Il problema della Traduzione*, Serra e Riva Editori, Milano, 1982.