

Panel “Poesía y traducción”, *I Coloquio de poética y poesía “Creación, crítica y traducción”*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, y Secretaría de Estado de Cultura de la Provincia de Tucumán, San Miguel de Tucumán, mayo 2005.

Publicado luego en M. E. Bestani - G. Siles (comps.), *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*, Tucumán, Seminario libre de poesía “Juan Rodolfo Wilcock”, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Tucumán), 2007.

[Los pasajes entre corchetes son agregados posteriores.]

Traducción: antigüedad y contemporaneidad

por Pablo Ingberg

Cuando leemos u oímos un poema o pieza dramática de Lope de Vega, hacemos de él nuestro contemporáneo. Pero la lengua en que él escribió no nos resulta tan contemporánea. Cuando un hablante de inglés lee u oye hoy un poema o pieza teatral de Shakespeare, hace de él su contemporáneo. Pero, en cuanto a la lengua, experimenta algo similar a lo que nos ocurre a nosotros con Lope. Entonces, al traducir a Shakespeare, ¿a qué lengua deberíamos traducirlo: a la de Lope, contemporáneo de Shakespeare y de su público originario, o a la de un poeta o dramaturgo argentino o castellano actual?

Dicho desde otro ángulo: si la traducción se propusiera como ideal producir en sus lectores u oyentes un efecto similar al del original en los suyos, ¿qué hablantes ingleses deberíamos tener en mente al traducir a Shakespeare: los contemporáneos de él, o los contemporáneos nuestros?

Las lenguas en que escribieron Safo, Sófocles y Virgilio, otros poetas que he traducido, ya no se hablan desde hace tiempo. El griego actual tiene tanto que ver con el dialecto eolio de Safo y el ático mezclado con dorio de Sófocles como el latín con nuestro castellano. El latín clásico sólo sigue hablándose en pocos círculos universitarios; y el que hablan algunos eclesiásticos es muy lejano, en vocabulario, estructuras y pronunciación, del que hablaba Virgilio. En esos casos, entonces, además muy anteriores a la existencia del castellano, no es posible establecer un paralelo como el que hice antes: Shakespeare y Lope, que vivieron en la misma época, escribieron en idiomas que continúan siendo hablados, aunque sus respectivos vocabularios, estructuras y pronunciaciones han variado bastante.

Sabemos que las obras de Shakespeare siguen siendo legibles y representables en inglés, simplemente porque siguen siendo leídas y representadas. Pero eso no quiere decir que a un actual hablante inglés nativo la lengua en que están escritas le resulte fácilmente accesible. Y no porque sea una lengua enrevesada, como la de su contemporáneo español Góngora, sino porque Shakespeare escribió hace cuatro siglos para un público de hace cuatro siglos.

Como prueba de eso, algunos recordarán la película *Looking for Richard (En busca de Ricardo III)*, de Al Pacino. Su motor o hilo conductor era tratar de entender y hacer comprensible a Shakespeare para un público estadounidense contemporáneo.

Cuando los hablantes nativos de inglés leen hoy una composición de Shakespeare, como nosotros cuando leemos una del Siglo de oro español, necesitan, para poder seguir el texto palabra por palabra, cierto conocimiento y tránsito de la lengua de aquella época y de aquel autor, o bien el apoyo de notas explicativas, o de un buen diccionario, o todo eso junto. El público que asiste a una representación teatral no cuenta con la posibilidad de las notas o el diccionario. A cambio, cuenta con el apoyo de lo visual: puesta en escena, actuación, escenografía, etcétera. Además, los hablantes ingleses que asisten hoy a la representación de una pieza de Shakespeare han visto y leído antes esa misma u otras del mismo autor, y están familiarizados con ese mundo y con las dificultades de comprensión que actualmente acarrea.

Una breve cuasi digresión acerca de las notas, bastante desacreditadas en el mundo editorial, principalmente 1º) porque implican una interrupción en la fluidez de la lectura, 2º) porque suelen servir de bastón a la pereza de traductores que, con una explicación al pie, “traducen literalmente” y se ahorran el trabajo de hacer una verdadera traducción buscando un equivalente castellano y 3º) porque, como acabo de decir respecto al teatro, en la puesta en escena no hay notas al pie. A lo primero, la interrupción, contesto:

1) que perderse un detalle relevante es peor que interrumpir un instante la lectura; 2) que, si la interrupción resulta indeseable para algún lector, él podrá elegir no leer las notas; 3) que los demás lectores siempre podrán fijarse en las notas en una primera lectura y luego releer pasándolas por alto. A lo segundo, la pereza de los traductores, contesto: 1) que el mal uso de algunos no puede servir de argumento contra el buen uso de los demás; 2) que ese mal uso responde a uno solo de los muchísimos para los que pueden servir las notas. A lo tercero, que en el escenario no hay notas al pie, contesto que, si bien idealmente las traducciones para edición y para representación deberían coincidir, no siempre tiene que ser necesariamente así en todos los detalles: si la representación ofrece en exclusiva el apoyo visual de la puesta en escena, el texto impreso puede ofrecer en exclusiva el apoyo de las notas.

Voy a dar como ejemplo un caso en que el apoyo visual de la puesta en escena funciona de modo equivalente al de una nota al pie. En la escena final de *Hamlet*, el rey Claudio pone en una copa de vino, de la que pretende que Hamlet beba, una perla, que presumiblemente contiene el veneno. Él la llama *union*, “unión”, antigua forma de designar una perla valiosa, según lo registran tanto el *Oxford English Dictionary* (*sb.*³) como el Diccionario de la Real Academia Española (12ª acepción). Ambos términos, el inglés y el castellano, provienen del latín, y más específicamente de Plinio, quien en *Historia natural*, IX.XXXV.56 llama *unio* a la perla que es “única”, esto es, que no tiene semejante. Volviendo al texto de Shakespeare, poco después el rey la llama una vez *pearl*, “perla”, y luego Hamlet vuelve a llamarla *union*, esta vez con el más que probable doble sentido de “unión (matrimonial)”. Si en los tres casos se traduce “perla” para simplificar la comprensión, como he visto en varias traducciones, se pierden totalmente ese doble sentido, la variación que el autor prefirió y el aroma antiguo que tiene el vocabulario del original para un hablante inglés de hoy. Si, por el contrario, se traduce siguiendo al original caso por caso, esto es “unión”, “perla” y “unión”, la probable dificultad de comprensión se salvará fácilmente: en la traducción para edición, la correspondiente nota aclararía que “unión” es una antigua forma de designar una perla valiosa, mientras que en la puesta en escena se la llamará “unión” y se mostrará que es una perla (y si por sus dimensiones no es claramente distinguible desde las butacas lejanas, poco después el texto mismo se encargará de aclararlo).

Por evitar las notas, es común que los traductores opten, en lugar de traducir, por explicar dentro de la traducción lo que, en todo caso, debería explicarse en una nota. Hermano de ese criterio es otro, igualmente perjudicial, a mi juicio, para la poesía y el cultivo de los lectores: creer que el texto no debe ofrecer mayores dificultades a la rápida comprensión, incluso si el original las ofrece a sus lectores nativos. Incluso, habría que agregar, si es que son en verdad dificultades.

Un ejemplo privilegiado de esas supuestas dificultades de lectura, frecuentemente avasalladas por la traducción, es el hipérbaton. Otra breve digresión. Lamentablemente, poetas y escritores han abandonado casi por completo el latín y el griego, que se mantienen vivos y vitales gracias al constante fervor de círculos académicos relativamente reducidos pero sin peligro de extinción. Esos docentes e investigadores transmiten y condimentan de generación en generación el conocimiento de aquellas lenguas, culturas y literaturas fundacionales. Pero la universidad no los prepara para traducir, si es que se puede enseñar a traducir y si es que una universidad es el lugar donde hacerlo. Además, las ingentes tareas de su especialización tienden a obstaculizarles la frecuentación de otras lecturas muy importantes para el traductor: la de literatura de otras épocas, incluyendo la castellana relativamente reciente, y en particular la poesía. Lo cierto es que, a falta de otros posibles traductores, son ellos quienes suelen estar a cargo de las traducciones de obras griegas y latinas. Y, por no haber desarrollado y cultivado capacidades específicas, suelen aplicar a la traducción criterios menos afines a ella que a la docencia. En efecto, el griego y el latín, por sus sistemas de declinaciones, permiten un uso del hipérbaton mucho más profuso y complejo que el castellano, aunque también el castellano lo permite en buena medida. En la enseñanza de aquellas lenguas, es habitual que se parta del reconocimiento de estructuras gramaticales: el verbo, de allí antes el sujeto, luego el resto del predicado. Pues bien, esa regularización de la sintaxis tiende a predominar en las traducciones a cargo de académicos, en desmedro de la poesía.

Voy a dar un ejemplo muy querido para mí, la construcción sintáctica empleada por Safo en la primera estrofa de su fragmento 16, con un complejo hipérbaton que permite una peculiar economía. Leo primero

mi traducción, que respeta bastante el orden del original dentro de las posibilidades de nuestra lengua. Está en versos no medidos, pero que siguen patrones rítmicos de la métrica castellana:

Algunos, un ejército a caballo; otros, de infantes,
y otros, de naves, dicen que, sobre la negra tierra,
es lo más bello; en cambio yo,
aquello que se ama.

Traducido a prosa: “Unos dicen que lo más bello sobre la negra tierra es un ejército de jinetes; otros dicen que lo más bello sobre la negra tierra es un ejército de infantes, y otros dicen que lo más bello sobre la negra tierra es un ejército de naves; yo, en cambio, digo que lo más bello sobre la negra tierra es aquello que se ama”.

Nótese pues la economía de la autora, apoyada en el hipébaton y en la estratégica disposición de palabras clave: 1) primero hay tres sujetos, cada uno seguido de su opinión, que funciona como predicación subordinada: unos esto, otros aquello y otros lo otro; 2) “ejército” está allí una sola vez pero con triple valor: de jinetes, de infantes, de naves; 3) “dicen”, el verbo de la opinión, está en el centro, una sola vez que vale por cuatro: lo que “dicen” cada uno de los tres grupos del principio, y lo que a continuación “dirá” el yo poético en contraposición; 4) luego viene el lugar que reúne a todos los opinantes, la tierra (“negra” es un epíteto formular, proveniente de la épica); 5) sigue aquello sobre lo que las opiniones están divididas: qué es lo más bello; 6) por último, después de una enfática oposición del pronombre “yo”, llega la opinión que ese yo expresa. Lo más extraordinariamente poético de esta estrofa no es la opinión expresada, de la que por supuesto se podría hablar mucho y con gran interés (implica de hecho una toma de posición de la lírica contra la épica), sino la geometría y la economía de su construcción. Repito mi traducción, entonces:

Algunos, un ejército a caballo; otros, de infantes,
y otros, de naves, dicen que, sobre la negra tierra,
es lo más bello; en cambio yo,
aquello que se ama.

Leo ahora otra traducción mía, hecha especialmente para la ocasión, remedando la llamada “estrofa sáfica” del original, conformada por tres endecasílabos y un pentasílabo, sólo que los acentúo según la métrica castellana. El resultado pierde apenas un poquito de la simetría, y tal vez sea un tanto ininteligible para quien lo lea por primera vez sin saber de qué se trata:

Una tropa a caballo unos, a pie otros
y otros de naves dicen que en la negra
tierra es lo más hermoso; en cambio yo,
lo que se ama.

Brevemente, porque no es centro de mi interés aquí, me gustaría señalar, acerca de “aquello que se ama” o “lo que se ama”, más literalmente “aquello que alguien (uno o una) ama”, un detalle que en ninguna traducción que yo conozca se respeta: lo amado, “aquello”, puede remitir a una mujer, un varón, un animal o una cosa; y el sujeto del verbo “ama” vale para varón o mujer. En suma, lo más bello para el “yo poético” es “aquello (mujer, varón, animal o cosa) que alguien (varón o mujer) ama”.

Voy a leer ahora otras traducciones. Primero, la más “docente” de todas, de Oscar Andrieu (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984), en prosa:

Unos dicen que lo más hermoso que existe sobre la negra tierra es una tropa de jinetes, otros de infantes, otros de naves; pero yo, aquélla que uno ama.

Dije “docente” porque esta traducción destruye doblemente el hipérbaton para regularizar la sintaxis según el método de enseñanza del griego antiguo: sujeto (“Unos”), verbo (“dicen”), resto del predicado (“que...”), el cual consiste a su vez en una proposición subordinada reordenada igualmente en sujeto (“lo más hermoso...”), verbo (“es”) y resto del predicado (“una tropa...”). En la subordinada se agrega, además, un “que existe” innecesariamente explicativo, antieconómico y, en suma, superfluo. Por último, y como curiosidad adicional, en la adversativa el sujeto es varón y lo amado una mujer, es decir, una regularización a las convenciones.

Ahora, la traducción de Juan Ferraté (*Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 245; reedición y reimpresión Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1991, 1996), en una adaptación castellana de la estrofa sáfica, que él hace de tres endecasílabos y un heptasílabo:

Dicen que es una hueste de jinetes
o una escuadra de infantes o una flota
lo más bello en la tierra, mas yo digo
que es la persona amada.

También aquí se regulariza bastante la sintaxis: con el sujeto tácito implícito, se comienza por el verbo. Se pierde así el triple sujeto, y se cambia la economía de “ejército” con triple valor por la variación “hueste”, “escuadra”, “flota”.

Por último, la de Juan Manuel Rodríguez Tobal (Madrid, Hiperión, no tengo la fecha, y selección en Madrid, Mondadori, 1998), que remeda la estrofa sáfica original, salvo porque falta una sílaba en el cuarto verso; verso por lo demás tan ininteligible que sospecho una errata de imprenta en la edición de donde tomo la cita:

Dicen que una tropa de carros unos,
otros que de infantes, de naves otros,
es lo más hermoso en la negra tierra;
que uno ama.

No falla aquí tampoco la consabida regularización con verbo al principio, aunque en este caso se retiene cierta complejidad con la posposición de los sujetos. De todos modos, los dos primeros versos asumen demasiado espacio para poco peso, el tercero es una formulación casi prosaica, y la omisión de adversación y sujeto para la contrarrespuesta nos deja en ayunas en cuanto al final.

No entro en otros detalles que me parecen objetables en estas traducciones. Sólo destaco que todas ellas destruyen lo más extraordinariamente poético del original: su construcción, respetada en mi traducción sin menoscabo del castellano ni de la legibilidad, aunque pueda requerir una participación algo más activa del lector, como en general la poesía y en particular la antigua.

El hipérbaton, por lo demás, no siempre es una “exquisitez” poética. En la conversación es muy usual. Por ejemplo: “Eso ya me lo dijiste”, en lugar de “Me dijiste eso ya”; o “En casa perro no tenemos”, en lugar de “No tenemos perro en casa”. Allí el hipérbaton cumple una clara función expresiva. Así en la poesía.

La sintaxis del inglés es menos elástica que la del castellano. Sin embargo, Shakespeare aun en los diálogos dramáticos usa bastante el hipérbaton. Un ejemplo de *Hamlet* (III.iii, en boca de Claudio):

For we will fetters put upon this fear,

más o menos palabra por palabra:

Pues nosotros vamos grillos a ponerle a este miedo,

o más castellana y métricamente:

Pues grillos le pondremos nosotros a ese miedo

Tampoco Lope se privaba del hipérbaton. Aquí un ejemplo de *Fuente Ovejuna* (I.i.13-6, en boca del Comendador), que dicho sea de paso se vale de un tipo de economía similar a la de la estrofa de Safo sobre la que antes hablé (“llave” está una sola vez con valor doble, y otro tanto sucede con “abrir”):

Es llave la descortesía
para abrir la voluntad,
y para la enemistad
la necia descortesía.

Este ejemplo viene a cuento de otra cuestión relacionada: el verso y la rima en la poesía dramática. Como en Grecia y Roma antiguas, el teatro del Siglo de oro se escribía en verso. Además, el verso era rimado, con variantes de metros y esquemas estróficos para diversas situaciones: a grandes rasgos, el endecasílabo [o el heptasílabo] para ocasiones más solemnes y el octosílabo para las restantes. Es decir que metro, rima y esquemas estróficos no eran ornamentos, sino elementos compositivos intrínsecos con funcionalidad dramática, que hacían a la producción de sentido. Shakespeare utilizaba en general la prosa para situaciones cómicas o informales, el pentámetro yámbico blanco (sin rima) para situaciones más formales y el rimado para diversos fines: 1) subrayar la solemnidad de una situación; 2) destacar una sentencia o un proverbio, como en muchos refranes castellanos: “del dicho al hecho hay un largo trecho”, “donde fueres, haz lo que vieres”; 3) indicar el final de una escena, como el *chan chan* que cierra los tangos, en tiempos en que no se usaba telón; 4) resaltar la artificiosidad de un pasaje, como la obra dentro de la obra en *Hamlet* o la mascarada nupcial en *La tempestad*. En suma, sólo una traducción en verso de ritmo claramente discernible y con rima cuando corresponda, aunque suene algo “antigua”, evitará que lectores y espectadores castellanos se pierdan elementos con funcionalidad dramática, portadores de sentido.

Para terminar, voy presentar un doble ejemplo relativo a vocabulario, en el que se plantean no sólo el tema general sobre el que he venido tratando, antigüedad y contemporaneidad, sino también algunos de los aspectos particulares comentados: edición y representación, notas. Primero, mi traducción del comienzo de *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare. Entran dos romanos seguidores de Antonio, y uno de ellos, Filón, lamentando el estado en que se halla su líder por el amor a Cleopatra, le dice al otro:

No, pero esta chochez de nuestro general
Desborda la medida. Sus ojos tan gallardos,
Que en frente de las filas en formación de guerra
Brillaban como un Marte plateado, ahora se inclinan,
Y oficio y devoción de su vista se centran
En un rostro moreno. Su corazón de mando,
Que en el fragor de grandes batallas reventaba
Las hebillas del peto, renuncia a todo temple
Para pasar a ser el fuelle y abanico
Que le enfría el ardor a una gitana.

“Gitana” traduce aquí *gipsy*. Las ediciones modernas en inglés aclaran en nota que esa palabra significa allí *Egyptian*, “egipcia”. Algunas agregan que *gipsy*, “gitano, gitana”, es precisamente una deformación abreviada de *Egyptian*, “egipcio, egipcia”, porque se creía que los gitanos provenían de Egipto. Las traducciones castellanas que cotejé vierten aquí “egipcia”, esto es, no traducen el texto, *gipsy*, sino la nota, *Egyptian*. Sin embargo, la palabra castellana “gitano” es similarmente una deformación abreviada de “egiptano”, y por la misma razón que en inglés, según lo registra el Diccionario de la Real Academia

Española, donde incluso la cuarta acepción de esta palabra es: “natural de Egipto”. Pero además, y no menos importante, la palabra inglesa *gipsy*, al igual que la castellana “gitano”, tenía, y mal que pueda pesarnos sigue teniendo, ciertas connotaciones negativas, peyorativas, y es con esa intención que llama así a la reina egipcia este romano. [Gitanos: recientes en Inglaterra; ver otros ejemplos en Shakespeare, peyorativos: *Romeo y Julieta*.]

Ahora voy a leer un pasaje de *La hija del aire*, obra de Calderón de la Barca que se puso magníficamente en escena el año pasado en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, con dirección de Jorge Lavelli. En la segunda parte, acto primero, dentro de un extenso parlamento donde Semíramis se jacta de sus triunfos, dice ella lo siguiente:

(... ..) ¿Quién esguazó
el Nilo, ese monstruo horrendo
que es con siete bocas hidra
de cristal, en seguimiento
de la rota que le di
al gitano Tolomeo?

Dicho sea de paso, la edición de Alianza de donde copié la cita trae cuatro notas a este pasaje de sólo cinco versos y fracción: esguazó = vadeó; siete bocas = los brazos del delta; rota = derrota, y gitano = egipcio. Yo habría agregado una nota más: hidra = monstruo mitológico de siete cabezas renovables.

Bien, si cambiáramos “gitano” por “egipcio”, no se modificaría el metro (“al gitano Tolomeo” / “al egipcio Tolomeo”). De modo que Calderón seguramente no escribió “gitano” en lugar de “egipcio” por razones métricas, sino porque Semíramis está jactándose, despectivamente, de su triunfo sobre el “gitano Tolomeo”. En la puesta en escena de Jorge Lavelli que se vio en Buenos Aires, no se utilizó “egipcio” en lugar de “gitano”, sino que se respetó el texto original [varió algunos otros detalles]. Yo no veo por qué habría que hacer otra cosa al traducir a Shakespeare; esto es, no veo por qué habría que explicar o adaptar bajo el disfraz de la traducción.

Shakespeare y Calderón siguen siendo nuestros contemporáneos, pero un traductor no debería olvidar que a un actual hablante inglés la lengua de Shakespeare le suena, *grosso modo*, tan “antigua” como a nosotros la de Calderón, y no por eso menos sublime. Yo no digo que se pueda traducir hoy a la lengua de Lope o Calderón, pero sí que de algún modo se debe hacer patente que obras de cierta antigüedad no fueron escritas la semana pasada.