

Un hito de la traducción poética: Miquel Arimany y su versión de *The Ballad of Reading Gaol*

Rafael Sala
Univ. of Bradford, U. K.

El tema de la posibilidad o imposibilidad de traducir poesía de un idioma a otro es uno de los aspectos de la teoría de la traducción que tiende a dividir las opiniones tanto de los que, con mayor o menor acierto, se dedican a teorizar sobre él como de los propios traductores que se atreven a enfrentarse con un reto como lo es el de traducir un texto poético. En el mejor de los casos, incluso cuando el poeta y su traductor trabajan con lenguas afines, siempre existen factores lingüísticos y culturales que dificultan y hasta imposibilitan el feliz término de la tarea. De ahí que —a pesar de que autores tan ilustres como Ortega y Gasset o Walter Benjamin hayan mantenido el punto de vista contrario— suele aceptarse como conclusión inevitable que, a la hora de traducir, el fondo del texto original siempre tiene que prevalecer sobre la forma. Nida y Taber, por ejemplo, lo expresan sin la menor vacilación:

An excessive effort to preserve the form inevitably results in a serious loss or distortion of the message.
(Nida & Taber, 1974: 106)

Esto, por supuesto, en cuanto a la traducción en general, pero los mismos autores también hacen mención expresa del caso especial que representa la poesía:

In transferring the message from one language to another, it is the content which must be preserved at any cost; the form, except in special cases, such as

poetry, is largely secondary, since within each language the rules for relating content to form are highly complex, arbitrary, and variable.
(*ibid.*: 105)

Ahora bien, si la poesía es un caso especial, ¿significa eso que debe mantenerse la forma en la traducción? Por otra parte, ¿cuál es el alcance de eso de mantener la forma del original? Acabamos de ver que la forma es 'secundaria', excepto en casos especiales como la poesía. Pero, si en este caso, la forma no es 'secundaria', bien podríamos preguntarnos hasta qué punto puede ser 'primaria'. En primer lugar, el mantenimiento de la forma original parece excluir automáticamente la posibilidad de traducir el verso como prosa y ofrecer así al lector sólo una parte del cuerpo del poeta: 'disiecti membra poetae', como decía Horacio en sus *Sátiras* (I, 4, 62).

¿Debe entonces el traductor traducir también en verso? En un conocido trabajo, André Lefevere ha examinado las diversas posibilidades de la traducción poética y, al comentar la posibilidad de traducir la rima, se expresa con estas palabras:

The demands of metre, the demands of rhyme, and the demands of metre and rhyme combined have to be met. The problem is difficult enough to solve in the case of an original poem. In the case of a translation, in which rhyme and metre have to be modelled to match pre-selected and pre-arranged materials, the search for a satisfactory solution is doomed to failure from the start.

(Lefevere, 1975: 49)

Y, después de estudiar ampliamente los diversos problemas que el traductor que se decidió por la rima se creó a sí mismo, concluye que 'the rhyming translator fights a losing battle against the limitations he imposes on himself' (*ibid.*: 61). De ser eso así, quizá no esté de más recordar aquello de que, si bien una buena traducción en verso vale más que una buena traducción en prosa, siempre valdrá más una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso (García Yebra, 1994: 21).

Hasta aquí la cuestión de cómo traducir el texto poético de la lengua origen; es decir, la cuestión de la *forma* que hay que darle a la traducción. Pasemos ahora a considerar brevemente la cuestión del traductor, de la persona que tiene que decidir cuál sea esa forma. De entrada, por supuesto, está el problema del lenguaje poético en sí; es decir, de la sugestividad de una lengua potenciada al máximo, de expresar por medio de palabras

sentimientos que las palabras apenas si son capaces de sugerir. Es el problema que definió Octavio Paz diciendo que 'el poema es algo que está más allá del lenguaje, mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje' (citado por de la Nuez, 1986: 25). ¿Habría entonces que ver la poesía como una especie de metalenguaje que, en la traducción, requiere también un lenguaje especial, un lenguaje que intenta expresar algo que está más allá del lenguaje?

Puesto que lo que nos interesa en el espacio de esta breve comunicación es un problema concreto de la traducción, más que los problemas del lenguaje en general, sólo queda por añadir que donde parece existir unanimidad por parte de los traductores es en la personalidad del traductor. El traductor de un texto poético —suele decirse— sólo puede llegar a triunfar de verdad en su empeño si él mismo es poeta. Es decir, que lo sea debido a su propia obra literaria o debido a su temperamento, sin que necesariamente se dedique él mismo a escribir poesía; pero debe poseer esa característica vital como condición *sine qua non*. De lo contrario, mejor será que el traductor no se atreva con un poema, porque no basta con atreverse: hay que sentirlo en las propias entrañas. Decía Cary que 'pour traduire les poètes, il faut savoir se montrer poète' (1957: 25), y, precisando más aún, ya había dicho Menéndez Pelayo que 'cuanto más poeta sea el traductor, tanto más obligado debe creerse a una fidelidad estricta' (Santoyo, 1987: 177). Pues bien, ambas condiciones, mostrarse poeta y hacerlo por medio de una fidelidad estricta, se dan en la espléndida traducción al catalán que en 1958 publicó Miquel Arimany del poema de Oscar Wilde *The Ballad of Reading Gaol* y que, junto con *Le Cimetière Marin*, de Paul Valéry, y *Burnt Norton*, de T. S. Eliot, reimprimió en 1986 (Arimany, 1986). De estas tres traducciones, he escogido *The Ballad of Reading Gaol*, no sólo por ser la primera publicada por Arimany, sino también por ser la que más fascinantes detalles nos da —en la introducción escrita por el poeta-traductor— sobre el proceso que poco a poco fue dando forma definitiva a la versión catalana.

Miquel Arimany, poeta cuya ya larga producción ha recogido él mismo en un grueso volumen (Arimany, 1985), nos ofrece una interesantísima combinación de lo que podríamos llamar inspiración poética, arrebato lírico y lento trabajo de perfeccionamiento que va superando, por laboriosas etapas sucesivas, las deficiencias —en el sentir del traductor— todavía existentes en la versión anterior. De acuerdo, en principio, con el punto de vista que ya hemos visto defendido por Lefevere, Arimany empieza

también por decirnos que emprender una traducción en verso es siempre fruto de un entusiasmo súbito, pero que, si bien este entusiasmo facilita por el momento soluciones rápidas y brillantes, pronto llegará el momento en que el traductor pague caro su entusiasmo inicial porque las soluciones que a lo largo del poema mantengan el mismo tono de espontaneidad y precisión se le harán más y más difíciles, con el resultado de que el entusiasmo se irá convirtiendo en fatiga, y la fatiga en descorazonamiento (Arimany, 1986: 15-16).

Por lo que se refiere al poema de Wilde, los problemas planteados y las soluciones propuestas son, según Arimany, los siguientes. En primer lugar, traducir una lengua predominantemente monosilábica a una lengua de palabras bisílabas como promedio, sin destruir el ritmo original. La solución fue tratar de buscar expresiones monosílabas en catalán o palabras que pudieran enlazar la última y la primera sílaba (es decir, dadas las características fonéticas del catalán). En segundo lugar, hallar un verso adecuado que mantuviera la forma de la estrofa original. El ritmo de los versos originales de ocho y seis sílabas tenía, según el traductor, una sola posibilidad de mantenerse en catalán: emplear versos de diez y de ocho sílabas (*ibíd.*: 16).

A continuación, y con referencia a la cuestión de fidelidad absoluta, Arimany expresa la intención de mantenerse fiel al espíritu del poema precisamente mediante el empleo del verso, ya que 'el traductor en prosa se encuentra con ciertos recursos que usa el poeta autor original, perfectamente lícitos en un poema, pero que en prosa han de ser suprimidos o quedan desplazados haciendo fofa la expresión' (*ibíd.*: 17). O sea que –nos dice también– se trata de una fidelidad que el traductor en prosa no puede alcanzar.

La parte más delicada de la traducción fue, sin duda, la rima. Al principio, Arimany pensó que no había que pretender imposibles y que lo mejor sería limitarse a hacer rimar dos de los tres versos cortos (el 2, 4 y 6), dejando uno de ellos sin rima. Pero en la práctica se dio cuenta de que muchas veces acababa por conseguir tres rimas, y no sólo dos, igual que en la estrofa original. El resultado fue que, al terminar la primera versión, empezó de nuevo y consiguió una segunda versión con las tres rimas en cada estrofa. Entonces surgió 'una nueva exigencia'. El traductor cayó en la cuenta de que había muchas rimas iguales en estrofas muy próximas las unas a las otras y, a fin de mejorar esta situación, preparó un cuadro sinóptico de todas las rimas empleadas en el poema para

poder tenerlas fácilmente a la vista e ir introduciendo una mayor variedad. Finalmente, emprendió una nueva revisión general para asegurarse tanto de haber mantenido la fidelidad al original como de no haber perdido en ningún momento la naturalidad de la lengua terminal. Como ejemplo del resultado final de la tarea de revisión, y también como justificación de lo que el traductor entiende como fidelidad al espíritu del texto original, Arimany cita la estrofa 22:

For strange it was to see him pass
with a step so light and gay,
and strange it was to see him look
so wistfully at the day;
and strange it was to think that he
had such a debt to pay.

Perquè era estrany de veure'l quan passava
amb el pas tan lleuger i content,
i també estrany de veure com mirava
el dia tan àvidament;
i estrany encar imaginar que havia
de pagar un deute tan cruent.

Con respecto a esta estrofa, y frente a la insistencia repetitiva del original –'For strange it was', 'and strange it was', 'and strange it was'– Arimany explica minuciosamente las razones que le indujeron a no traducir literalmente. Puesto que de poco serviría intentar resumirlas aquí, permítaseme que traduzca del catalán el largo párrafo explicativo:

En primer lugar, la repetición exacta es en inglés un recurso gracioso así como en castellano es un síntoma de pobreza. El catalán, con mayor flexibilidad, puede sentirla de una manera o de otra. Tan sólo una sensibilidad alerta puede guiarnos para saber en qué caso será una cosa u otra. Y una solución de flexibilidad es la que he querido dar aquí: mantener la fuerza de la repetición sin que se hiciera antiidiomática: dotándola al transferirla al catalán de la variedad: sustitución de 'era extraño' por 'també estrany'. En segundo lugar, con esta variante del 'también' *no se introducía ningún cambio de sentido* (las variantes que me he permitido son sólo de este orden: un 'también', cuando la repetición ya la implica en inglés aunque no se diga, pero no de supresión ni de añadidura de nada con significado propio). En segundo lugar, decía, al suprimir la repetición del verbo 'era' ('era extraño') por 'també' ('també

estrany') recuperaba en la fuerza del 'también' lo que podía perder de intensidad la repetición rígida del inglés al adecuarla a la flexibilidad exigida por el catalán. Tercero: en la tercera repetición cambio de lugar el 'extraño' (no dentro del verso, sino del fragmento donde se expresa) e igualmente evito repetir el 'también': en lugar de 'també estrany', 'estrany encar'. Sustituyo 'també' por 'encar' igual que antes por razón de flexibilidad; y situó el 'extraño' delante, no detrás, como las otras veces. ¿Por qué? El inglés que repite una frase de sonidos opacos: 'strange it was', no ha de tener miedo de que la repetición suene como una rima interna: queda apagado y no se nota. En catalán 'estrany' tiene un sonido atronador; el oído lo recuerda tanto, que a la tercera vez, con la contundencia que lleva el verso y la simetría de la colocación, sonaría como una rima inadecuada; al dislocarla (repito, no en relación al verso, sino manteniéndola en relación a éste como en inglés) solamente dentro de su grupo simétrico, y complementándola con el 'encar', que, trayendo un sonido brillante al punto más destacado, rebaja por contraste el de 'també', se obtiene la exactitud de espíritu buscada. El resto de la estrofa es traducción literal de cada elemento significativo, precisando únicamente 'tal deuda' por 'deute tan cruent' (se refiere —y en este punto el lector del poema ya lo sabe— al hecho de que el protagonista espera su ejecución).

Bien, esto en cuanto a lo que podríamos llamar la teoría. La práctica habría que verla ni más ni menos que leyendo la traducción de Miquel Arimany en su totalidad, cosa que, innecesario es decirlo, no podemos permitirnos en esta ocasión. También, para un estudio más completo, resultaría apropiado compararla con alguna de las versiones publicadas en español. Puesto que no dispongo de más espacio, me limitaré, para acabar y a título de ejemplo final —y también en la esperanza de excitar la curiosidad de futuros lectores— a presentar la primera y la última estrofa del poema, seguidas de la más reciente versión publicada en castellano y de la traducción de Arimany. En cuanto a la versión castellana, la de Jesús Munárriz, acaso no esté de más citar unas palabras de la introducción que indican claramente el punto de vista del traductor en cuanto a sus posibilidades como tal:

Mi versión ha procurado ser fiel al contenido especialmente, ya que el ritmo, fundamental en inglés, es imposible de trasvasar al castellano.
(Munárriz, 1992: 12)

Como puede verse al comparar ambas traducciones, esta versión no sólo descarta el ritmo, sino también la rima, con lo cual ofrece un claro contraste con el enfoque de la versión catalana, que, como ya hemos visto, se propuso mantener todas las características poéticas de la obra original:

He did not wear his scarlet coat,
For blood and wine are red,
And blood and wine were on his hands
When they found him with the dead,
The poor dead woman whom he loved,
And murdered in her bed.

Ya no vestía su casaca escarlata,
porque rojos son la sangre y el vino
y sangre y vino había en sus manos
cuando lo sorprendieron con la muerta,
la pobre muerta a la que había amado
y a la que asesinó en su lecho.

Ja no portava la casaca roja,
que rojos són la sang i el vi,
i amb sang i vi a les mans encar va veure'l
el qui amb la morta el descobrí,
la pobra dona morta que estimava,
i en el seu propi llit ocí.

And all men kill the thing they love,
By all let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!

Y todos los hombres matan lo que aman,
que lo oiga todo el mundo,
unos lo hacen con una mirada amarga,
otros con una palabra zalamera;
el cobarde lo hace con un beso.
¡el valiente con una espada!

I tots els homes maten el que estimen,
tingueu-ne tots coneixement;
n'hi ha que ho fan d'una mirada d'odi,
uns altres amb un mot plaent;
qui es sap covard mata d'una besada,
amb una espasa qui és valent!

Referencias bibliográficas

- Arimany, Miquel (1985), *Poesía 1938-83*. Barcelona.
- Arimany, Miquel (1986), *Versions de Poesía*. Barcelona.
- Cary, Edmond (1957), "Traduction et Poésie". *Babel*, vol. III, part 1.
- García Yebra, Valentín (1994), "Problemas de la traducción literaria". *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Facultad de Filología, Universidad del País Vasco.
- Lefevere, André (1975), *Translating Poetry*. Amsterdam.
- Menéndez Pelayo (véase Julio-César Santoyo)
- Munárriz, Jesús (1992), traducción de *La balada de la cárcel de Reading*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Nida, Eugene A. y Taber, Charles R. (1974), *The Theory and Practice of Translation*. Leiden (reimpresión de la edición de 1969).
- Nuez, Sebastián de la (1986), *Poesía Canaria 1940-1984*. Sta. Cruz de Tenerife.
- Paz, Octavio (véase Sebastián de la Nuez)
- Santoyo, Julio-César (1987), *Teoría y crítica de la traducción: antología*. Universitat Autònoma de Barcelona.