LA POESIA TRADUCIDA: DOS VERSIONES INGLESAS DE UN POEMA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

BEATRIZ VILLACAÑAS PALOMO

Universidad Complutense de Madrid

El tema de la traducción de la poesía, bien es sabido, despierta polémicas, opiniones encontradas e incluso el escepticismo de quienes consideran que traducir poesía es poco menos que imposible, o imposible, sin más. Sin embargo, e independientemente de nuestros juicios valorativos, existe una gran abundancia de traducciones de poesía y, lo que es más, existe la necesidad de que ésta se traduzca, ya que si no, ¿qué noción podríamos tener del hacer poético de tantos y tantos poetas de ámbitos lingüísticos distintos?

Pero no obstante, y esto deseo recalcarlo, he utilizado la palabra «noción» al referirme a aquello que nos puede proporcionar la traducción de un poema, ya que éste, en la absoluta interrelación léxico-estilística de sus elementos es, en mayor medida que cualquier otro texto de creación, una complejísima unidad polivalente donde el sentido y el ritmo, la semántica y la estética son, en realidad, inseparables. Y esto, a nuestro pesar, no puede ser nunca vertido por completo a otro idioma. Si la buena traducción de cualquier texto es algo tan difícil de lograr (y no diré ya la «perfecta», que es imposible), cuánto más difícil será realizar una buena traducción de poesía. E incluso es posible que ya sea hora de que nos planteemos si el término «traducción» es aplicable al proceso de verter un poema original a una lengua meta.

Aún así, y siempre teniendo esto en mente, deseo partir de algo que es una realidad muy concreta: como mencioné antes, la poesía se ha traducido y se está traduciendo a diario y, además, esto es algo que se debe hacer si de verdad estamos por la difusión de la misma, si no queremos caer en la inactividad que supondría el compartir el criterio del doctor Johnson quien, según James Boswell (1), asegura que la poesía ni se puede, ni se debe traducir. Si llevamos

(1) J. Boswell: *Life of Johnson*, Oxford University Press, 1970.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...

Centro Virtual Cervantes

esto a sus últimas consecuencias lógicas, hay que decir entonces que todo acto de creación es, en sí mismo, un acto de traducción, y que si el traductor sufre la inadecuación de las equivalencias del idioma terminal respecto del original, el escritor, el poeta, a su vez, sufren las inequivalencias y las limitaciones de su propio lenguaje, del lenguaje mismo, como vehículo de expresión de su propio caudal creativo. Mas no por ello dejan de escribir. El poeta juega y lucha a la vez con el lenguaje, y lo utiliza porque, aunque inadecuado, es el único vehículo de expresión y comunicación que posee. El traductor, aun siendo consciente y, por supuesto, debiendo ser consciente de que jamás podrá lograr la traducción perfecta, de que el resultado de su traducción no será nunca lo mismo que aquello que traduce, no debe dejar de emprender la ardua labor de traducir el poema, con seriedad, pero sin desánimo. Existen buenas traducciones de poesía que avalan este empeño. Por ejemplo, la revista *Anglo-American Studies* dedica regularmente un buen número de sus páginas a la traducción de poesía en lengua inglesa con muy interesantes resultados y la Asociación Española de Estudios Anglonorteamericanos (AEDEAN) ha organizado talleres de traducción de poesía durante algunos de sus congresos y, me es grato decirlo, con un positivo balance a su favor.

La cuestión que ahora se plantea es cómo se ha de traducir poesía. En este sentido, considero muy importante tener en cuenta que la poesía y su traducción desbordan la sistematización. No olvidemos que el lenguaje poético es, según los generativistas, una desviación del lenguaje normal, esto es, del que se rige por las normas, tal y como lo hace el lenguaje ordinario. El lenguaje poético es, en sí mismo y según palabras de Chomsky *a rule-breaking activity* (2) y, por tanto, la lingüística como disciplina, si bien tiene la facultad de estudiarlo, se ve en la necesidad de prescindir de toda rigidez sistemática en su relación con él. Desde hace mucho tiempo venimos oyendo la expresión «licencia poética», que no es sino la facultad del artista de crear trascendiendo los límites que la norma lingüística impone.

Y si la poesía trasciende, necesita trascender, estos límites, su traducción, que, claro está, tendrá que acercarse lo más posible a ella, habrá de trascender a su vez los límites normativos de la lengua terminal.

Sería, por tanto, en mi opinión, demasiado reduccionista el establecer un sistema de reglas para la traducción de la poesía.

Tan sólo desde una perspectiva funcional o pedagógica, podrían darse ciertas directrices en lo referente a esta compleja cuestión, pero debemos ser siempre conscientes de su limitado alcance.

Tras leer numerosas traducciones, varias incluso de un mismo poema o poemas, es fácil llegar a la conclusión de que el traductor de poesía se enfrenta, al comienzo de su traducción, con una opción prácticamente ilimitada de posibilidades, pues un poema, más aún que cualquier otro texto creativo, es una unidad de contenido múltiple, en la que se dan cita, además del contenido

(2) N. Chomsky: *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, 1965.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

semántico de las palabras elegidas por el poeta, un ritmo, un acento, a veces una rima, en ocasiones la polisemia, el doble sentido, el impacto fónico, e incluso puede darse hasta una premeditada ambigüedad.

El traductor, y siempre con el principio primordial de respetar el sentido, se ve, por tanto, en la necesidad de optar por dar prioridad a unos aspectos sobre otros, incluso, lamentablemente, de optar por el abandono de algunos. Como afirma Julio César Santoyo en su libro, *El delito de traducir* (3): «El traductor de poesía ha de tomar siempre partido, al menos por lo que se refiere a la forma y cualidades métricas y rítmicas: ha de dejar unas y aceptar otras».

Pues bien, partiendo de esta desdichada imposibilidad de abarcar el enorme abanico de elementos que el poema ofrece, considero que sería cuando menos útil seguir algo que podríamos llamar un orden de prioridades.

La prioridad semántica es, por supuesto, indiscutible. El sentido jamás se debe tergiversar, y es necesario insistir en que aquí resulta tan injustificable la omisión como añadir versos o palabras que no se encuentren en el original.

Pero existe una prioridad íntimamente relacionada con la anterior, que es la de evitar la literalidad de la traducción. Porque, más que ninguna otra cosa, el poema es una esencia, un pensamiento y/o sentimiento compacto regido por un sentido globalizador, que a su vez marca el tono que lo impregna. Volvemos de nuevo a la irreductibilidad de la poesía al análisis, a su cualidad sintética por excelencia. De esta forma, son este sentido y ese tono que engloban el poema lo primero que ha de captar y con lo que ha de familiarizarse el traductor, porque es dentro de él donde el contenido semántico de cada palabra tiene su verdadera significación.

En lo que al aspecto formal se refiere, el poema traducido no debería estar desprovisto de ritmo, incluso aunque no se opte por dotarle también de rima en caso de que ésta exista en el poema original. Pensamos que incluso los más entusiastas partidarios del verso libre lo mantienen en la mayoría de sus composiciones.

La rima, por su parte, estando como está íntimamente relacionada con el contenido semántico del poema, supone para el traductor un molde casi siempre demasiado estrecho, y a menudo se desecha en aras de conseguir el más alto grado posible de fidelidad al sentido. Aun así, hay traductores que se proponen dotar a sus traducciones de rima. Recordemos la traducción de Agustín García Calvo de los sonetos de amor de Shakespeare y (siempre y cuando esto mismo suceda en el original), personalmente, creo que no descuidándose prioridades más fundamentales, ésta es una actitud totalmente recomendable, ya que con ella se consigue un grado más de adecuación. Pero la rima y el ritmo son siempre peligrosos en su capacidad de modificar demasiado el contenido. La métrica puede llegar a jugar malas pasadas, pues al existir tantísimas variantes, algunas tan características de ciertas lenguas, pero ausentes en otras, el traductor podría verse obligado a regirse por aquel sistema de

(3) J. C. Santoyo: *El delito de traducir*, Universidad de León, 1985.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

versificación que, siendo típico de su propia lengua, resulte totalmente distinto del que es característico del original y, así, alejar su traducción más que si se hubiera optado por el verso libre.

En cualquier caso, este esbozo de prioridades tiene tan sólo como meta que la poesía traducida no desvirtúe la original, y que el lector de estas traducciones, al menos, tenga una noción, repitiendo la palabra ya citada, un reflejo no distorsionado del poema tal y como lo escribió su autor. Pero en realidad, ¿quién podría quedarse satisfecho con esto únicamente?, porque, al fin y al cabo, es lícito aspirar a algo más que a una traducción simplemente honesta. La verdadera aspiración de todo aquel que ama la poesía es que la poesía traducida lo sea también. Pero, en este caso, nadie podría dar recomendaciones pragmáticas, del mismo modo que nadie enseña a otro a ser poeta. Y es que si la traducción de cualquier obra literaria es en realidad lo que se ha venido llamando una creación paralela, una recreación en la lengua meta de aquello que ha sido creado en una lengua determinada, cuánto más lo sería aún la traducción de la poesía. El genio y la intuición entran de lleno en este terreno, pero escapan del ámbito de la normativa lingüística. No nos han de extrañar, por tanto, las palabras de F. O. Matthiesen: «Hace falta un poeta para traducir a otro poeta» (4). Opinión, por otra parte, ampliamente compartida. No es, en efecto, una casualidad el gran número de poetas que se cuentan entre los traductores de poesía. Y entre ellos, y pasando ahora de lo general a lo concreto, de la poesía al poema, se encuentran dos poetas de habla inglesa, el irlandés Michael Smith y el inglés Roy Campbell, cuyas versiones respectivas del poema «La noche oscura», de San Juan de la Cruz, me dispongo a comentar a continuación, tomándolas y ofreciéndolas como una muestra entre miles de las distintas aproximaciones a un mismo poema por parte de diferentes traductores y los distintos derroteros expresivos que cada uno de ellos escoge seguir.

En lo que se refiere al aspecto formal de ambas versiones, llama la atención la diferencia existente entre las opciones elegidas por uno y otro poeta, respectivamente. Michael Smith se ha desvinculado de cualquier tipo de rima, aunque mantiene, al igual que Roy Campbell, la misma configuración estrófica en lo que al número de versos se refiere. Sin embargo, el poeta irlandés ha optado por el abandono de cualquier simetría métrica, y el número de sílabas de cada uno de los versos es de total irregularidad, si bien hay cierto predominio de los versos de seis sílabas. Roy Campbell, por el contrario, se decanta por la rima y opta por la secuencia rítmica en sus versos. La combinación de versos endecasílabos y heptasílabos del poema de San Juan de la Cruz, tiene en la versión de Campbell una equivalencia casi paralela de versos de diez y de seis sílabas, si exceptuamos la tercera, quinta, séptima y octava estrofas, en las que se produce el alargamiento de algunos versos, que pasan a tener once y siete sílabas, respectivamente.

(4) F. O. Matthiessen: *Translation: An Elizabeth Art*, Harvard University Press, 1931.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...

Centro Virtual Cervantes

El hecho formal concreto que me interesa resaltar es, por tanto, la acusada diferencia estilística entre ambas versiones, pero, además, las consecuencias que esto parece tener en la elección que cada uno de los poetas hace con respecto a las palabras. Lo que ahora nos sitúa en el aspecto semántico del poema y sus versiones. No cabe duda de que al estar libre de la necesidad de rimar y de contar las sílabas de sus versos, Smith goza de una mayor facilidad para conseguir la adecuación semántica. En cuanto a la versión de Campbell, no es aventurado decir que la imposición de la rima tiene mucho que ver con la elección de las palabras y con la recreación del original. Ahora veamos qué resultado produce esto en ambas traducciones.

La traducción de Smith se adecúa con escrupuloso rigor al significado de las palabras. Campbell, por su parte, se toma una considerable licencia poética. Fijémonos en algunos detalles significativos:

El tercero y quinto versos de la primera estrofa son iguales que el tercero y quinto versos de la segunda en el poema original y en la versión de Smith. No sucede así en la de Campbell, que traduce cada uno de los versos coincidentes de diferente manera, lo que, a su vez, demuestra la gran polivalencia semántica que posee la lengua, puesto que el término «sosegada» tiene relación tanto con *at peace* como con *hushed* y, aunque de una manera mucho menos directa, también guarda relación con el sueño, entendido éste como reposo y sosiego, sobre todo unido a la palabra *silence*. De ahí ese: *when all my house at length in silence slept,* como versión de un mismo verso traducido anteriormente por: *when all my house was hushed.*

Al mismo tiempo, en la traducción del poeta inglés, encontramos términos y expresiones que, si bien mantienen el sentido original (teniendo en cuenta que esto nunca es del todo posible), no guardan una relación excesivamente estrecha con las palabras españolas en lo que a literalidad se refiere. Tal es el caso, entre otros, de *with nobody in sight* en el cuarto verso de la primera estrofa como traducción de «sin ser notada», o *concealed from other eyes* como traducción de «a oscuras y en celada» en el cuarto verso de la segunda. Y es obligado llamar la atención sobre la interpretación que Campbell hace de la penúltima estrofa del poema. Interpretación evidentemente errónea, ya que el sujeto de «hería» es «el aire de la almena», mientras que el sujeto de «esparcía» es el pronombre «yo», es la amada que habla en primera persona. Pero, según el poeta inglés, es la mano del amado la que hiere amorosamente el cuello de la amada y el viento el que esparce los cabellos de aquél: *flushing his tresses,* frase, además, demasiado alejada del sentido original. Lo curioso es que no ha sido únicamente Campbell quien ha interpretado y traducido la estrofa de esta forma. Otros traductores de habla inglesa como E. Allison Peers y David Lewis han caído también en el mismo error, cargando sus propios versos de un erotismo mucho más humanamente sensual que el existente en la estrofa traducida. Porque, y aquí ya nos adentramos en la inquietante y fundamental cuestión del tono envolvente del poema, son muchos los que lo han sentido o interpretado como una composición básica y profundamente erótica. Y es que la

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

experiencia mística, como la intuición, no cuenta con sus propios recursos expresivos y ha de servirse del mismo lenguaje que comunica la experiencia terrenal, con lo que de ninguna manera pretendo minimizar el erotismo del poema, evidente a todas luces, pero sí recalcar la ambivalencia que impregna toda la composición en sus vertientes sensual y religiosa y la importancia que esto tiene a la hora de traducirlo. ¿Dónde está el equilibrio? ¿Puede lograrse esta ambivalencia en la traducción en la misma medida en que se da en el original? En lo que atañe a estas dos versiones concretas, hay que decir que la de Michael Smith parece rehuir toda densidad erótica, todo aquello que pudiera conferir un tono de sensualidad terrenal, y se decanta por el reflejo de la experiencia religiosa del alma en su encuentro con Dios. Es una versión sobria que apenas se permite licencia alguna. La de Roy Campbell, que resulta más audaz y posee el atractivo de una lograda rima y un ritmo de gran belleza, ofrece un mayor contenido erótico. Fijémonos en cómo traducen ambos poetas «con ansias en amores inflamada»: el irlandés escribe, *Longing, with love inflamed,* mientras que el inglés nos ofrece un: *with all my cares to loving ardours flushed.* La expresión *loving ardours* es, sin duda, bastante menos platónica que «amores», pero *loving, with love inflamed* dista mucho de reflejar la intensidad del deseo que percibimos en «con ansias en amores inflamada».

En fin, estas versiones son dos ejemplos entre tantos otros de dos maneras distintas de percibir un mismo poema. Y una prueba más de la infinidad de posibilidades interpretativas y de recreación que un mismo poema ofrece.

El lector de cualquiera de estas dos traducciones que no conozca el español, aun sin poder aprehender el alcance total de la obra original, pues ya sabemos que la esencia del poema, de cada poema, está en su propio lenguaje, podrá, gracias a ellas, experimentar el goce de la participación en el pensar y en el sentir de un poeta al que Michael Smith y Roy Campbell han acercado, cada uno a su manera, a mundos tan distintos al suyo.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

ANEXO

Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual

Songs of the soul in rapture at having arrived at the height of perfection, which is union with God by the road of spiritual negation

En una noche oscura,
Con ansias en amores infla-
[mada,
¡Oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.

Upon a gloomy night,
With all my cares to loving
[ardours flushed,
(O venture of delight!)
With nobody in sight
I went abroad when all my house
[was hushed.

On a dark night,
Longing, with love inflamed,
O blessed bliss!
I left without being missed,
My house in peace at last.

A oscuras, y segura,
Por la secreta escala disfra-
[zada,
¡Oh dichosa ventura!
A oscuras, y en celada,
Estando ya mi casa sosegada.

In safety, in disguise,
In darkness up the secret stair I
[crept,
(O happy enterprise!)
Concealed from other eyes
When all my house at length in
[silence slept.

Safe and in the dark,
Disguised and by the secret
[ladder,
O blessed bliss!
In darkness and concealed,
My house in peace at last.

En la noche dichosa,
En secreto, que nadie me
[veía,
Ni yo miraba cosa,
Sin otra luz y guía,
Sino la que en el corazón
[ardía.

Upon that lucky night
In secrecy, inscrutable to sight,
I went without discerning
And with no other light
Except for that which in my
[heart was burning.

Upon the happy night,
Unseen, unheeding aught,
Such was my secrecy,
Unled by any light
But that aglow within my
[heart.

Aquésta me guiaba
Más cierto que la luz del
[mediodía,
A donde me esperaba
Quien yo bien me sabía,
En parte donde nadie pare-
[cía.

It lit and led me through
More certain than the light of
[noonday clear
To where One waited near
Whose presence well I knew,
There where no other presence
[might appear.

This it was guided me,
Steadier than the noon-day
[sun,
To where I was awaited
By one I well knew
Where nobody appeared.

¡Oh noche, que guiaste,
Oh noche amable más que
[el alborada:
Oh noche, que juntaste
Amado con amada,
Amada en el Amado trans-
[formada!

Oh night that was my guide!
Oh darkness dearer than the
[morning's pride,
Oh night that joined the lover
To the beloved bride
Transfiguring them each into
[the other.

O guiding night,
Night dearer that the dawn,
Night that united
Lover and beloved,
Beloved become her lover's
[like.

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

En mi pecho florido,
Que entero para él solo se
guardaba,
Allí quedó dormido,
Y yo le regalaba,
Y el ventalle de cedros aire
daba.

El aire de la almena,
Cuando yo sus cabellos es-
parcía,
Con su mano serena
En mi cuello hería,
Y todos mis sentidos sus-
pendía.

Quedéme, y olvidéme,
El rostro recliné sobre el
Amado,
Cesó todo, y déjeme,
Dejando mi cuidado
Entre las azucenas olvidado.

Within my flowering breast
Which only for himself entire I
save
He sank into his rest
And all my gifts I gave
Lulled by the airs with which
the cedars wave.

Over the ramparts fanned
While the fresh wind was flut-
tering his tresses,
With his serenest hand
My neck he wounded, and
Suspended every sense with its
caresses.

Lost to myself I stayed
My face upon my lover having
laid
From all endeavour ceasing:
And all my cares releasing
Threw them amongst the lilies
there to fade.

(St. John of the Cross: *Poems*, trad. Roy Campbell, Penguin Books, 1960)

On my flower-strewn breast,
Kept entire for him,
There he fell asleep,
And I caressed him,
And the cedars' fan blew.

As I spread out his hair
The air from the turret
Stroked me on the neck
With is gentle hand,
And robbed me of my sense.

I lay in self-oblivion
Laid my head upon my love;
All ceased, and I forsook
myself,
Leaving self-regard
Unminded mid the lilies.

(San Juan de la Cruz: «Dark night», trad. Michael Smith, Dublin: New Writers' Press, 1987)

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

4. PROFESION Y MEDIOS TECNICOS AUXILIARES

II ENCUENTROS COMPLUTENSES. Beatriz VILLACAÑAS PALOMO. La poesía traducida: dos versiones inglesas d...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes

4.1. El traductor en la sociedad de hoy

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes