

TRADUCIR POESIA, TRANSMITIR POESIA

José Siles Artés

El oficio de la traducción

Pocos menesteres habrá más necesarios y al mismo tiempo más sospechosos. Lo de necesario es tan evidente que sería superfluo resaltarlo aquí. Lo de sospechoso es un estigma del género traducción, en cuanto su resultado, su fruto, es siempre carne viva expuesta al ojo crítico. Fallos, malentendidos, incorrecciones, infidelidades, quedan en el texto sembradas para el lector de destino, quien si además posee algún conocimiento de la lengua de origen, tenderá fácilmente a proponer alternativas. Opinar sobre la calidad de un texto traducido es tan corriente como opinar sobre la enseñanza. Rara es la persona que no se considera un maestro competente.

No hay desde luego traducción perfecta, como no hay texto original perfecto, aunque sí es evidente que hay traducciones más o menos buenas, bondad que engloba los atributos de fidelidad, soltura y naturalidad expresiva en la lengua de destino.

En gran medida, la traducción de calidad es la que menos llama la atención. Es la que menos se hace notar, pasando por discurso original, y por eso quizá suscita menos comentarios, quizá algún elogio más o menos sucinto. En cambio la de menos quilates tiene asegurado el rechazo y la queja, los puntos sobre las íes.

El conocido dicho, “traductor, traidor”, encierra la señalada transparencia del oficio, en el que fácilmente saltan a la vista los significados mal vertidos y los matices omitidos o desvirtuados. Destaca mucho más lo que el traductor no traslada, o traslada mal, que lo que sí traslada.

Vamos a examinar a continuación algunos ejemplos representativos. En 1918 aparece el libro, *Las cien mejores poesías(líricas) de la lengua inglesa*, “traducidas directamente en verso por Fernando Maristany. Prólogo de Enrique Díez Canedo”¹, del cual tomo el soneto LXXIII, de William Shakespeare, que dice así:

En mí ves la estación en que colgar
Se ven solo unas hojas amarillas
De las ramas-que el frío hace temblar-
Do cantaron gentiles avecillas.

En mí ves el ocaso que convierte
El día, al degradar, en noche oscura,
Cual otro Yo distinto de la Muerte
Que envuelve toda cosa en su negrura.

En mí ves el ardor de un fuego tal,
Cual vio la juventud que ya es ceniza;

¹ Editorial Cervantes, Valencia, p.9.

Como el lecho de muerte sobre el cual
Quien prestárale vida ahora agoniza.

Bien lo ves, pues temiendo que me muera,
Me vas amando ya de otra manera.

Salta al oído y a la vista inmediatamente que el traductor ha adoptado un esquema clásico de soneto, con tres cuartetos y un paredado, rimando los primeros en alternancia, primero con tercero y segundo con cuarto. La rima es consonante y, normativamente, los versos son endecasílabos. Estamos ante un artesano competente, diestro, y al mismo tiempo un conocedor de los recursos léxicos y sintácticos de la lengua en que escribe. Esas cualidades las revela ya el primer cuartero, donde encontramos: un hábil manejo del hipérbaton que se extiende por los tres primeros versos; un atinado empleo del arcaísmo “do”, y una no menos afortunada presencia del vocablo “avecillas”, sinónimo de pajarillos, un evidente casticismo poético. En el segundo cuartero a mí, personalmente, me disuena la pareja “al degradar”, pero acepto todo el resto del poema como una composición fluida, bien sonante y con sentido desde el principio hasta el fin.

Encarando ahora el texto de Shakespeare, nuestro oído percibe una alternancia de sílabas fuertes y débiles que carece de equivalencia en castellano, donde la altura de unas y otras está bastante más nivelada. Los saltos prosódicos del inglés, además, están regularmente utilizados por el poeta para proyectar una fisonomía rítmica. Se trata en definitiva del recurso de pies acentuales, cinco en el verso del soneto, que es característico de la lengua inglesa. La disparidad es grande, pues, en el plano prosódico, si bien en el rítmico, Maristany no ha tenido problema para calcar la plantilla de primero con tercero y segundo con cuarto de los cuartetos originales².

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.

In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire,
Consum'd with that which it was nourish'd by.

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well which thou must leave ere long.

² En p. 1320 de *William Shakespeare. The Complete Works*, Collins, London and Glasgow, 1951.

No nos explica Fernando Maristany sus criterios de traductor, pero aparte de que su obra lo pone muy claramente de manifiesto, la respuesta se precisa inequívocamente en el prólogo del notable crítico y poeta Enrique Díez-Canedo. Según éste:

El verso en la poesía es esencial; una traducción en verso puede ser equivalente a su dechado, aunque no sea esto lo que suele ocurrir; una traducción en prosa, por buena que sea, queda siempre en un grado inferior. Le faltan la “góndola de nácar” y “las alas de cisne” de que habló Zorrilla. La traducción en prosa cumple, a decir verdad, fines distintos: es ayuda de la curiosidad o del trabajo científico, nace muerta. La traducción versificada, si es buena, infunde nueva vida al modelo³.

Está claro que cuando Díez-Canedo habla de la “traducción en verso”, se refiere a la que sigue las pautas de medida y rima, y todo lo que no cumpla esos requisitos, es “traducción en prosa”. Es una distinción de blanco o negro que, como vamos a ver en seguida va a quedar pronto-está quedando ya-anticuada entre los poetas españoles.

No era poeta, sino gran erudito, Luis Astrana Marín, traductor de las *Obras Completas* de William Shakespeare, aparecidas en 1930, y que van a gozar de un prestigio y una vigencia que llegan hasta nuestros días. Aquí los sonetos de Shakespeare están vertidos en prosa, la forma que tanto Maristany como Díez-Canedo consideraban de “segundo grado”.

El mismo soneto, el LXIII, lo traslada Astrana Marín así:

Puedes contemplar en mí esa estación del año en que las hojas amarillas, unas cuantas o tal vez ninguna, penden de las ramas que tiemblan bajo los vientos fríos, coros desnudos y desolados, donde poco ha cantaban gentiles ruiseñores.

Ves en mí el crepúsculo del día, cuando se funde en el ocaso tras la puesta del sol, y que extingue poco a poco la sombría noche, segunda persona de la muerte, que sella todo con el reposo.

Ves en mí el resplandor de un fuego que yace sobre las cenizas de su juventud, como sobre el lecho mortuario en que debe expirar, consumido por la llama que le nutría.

He aquí lo que percibes, que robustece más tu amor para amar tiernamente lo que habrías de abandonar dentro de poco⁴.

El soneto de Shakespeare ha sido recompuesto en cuatro párrafos, cada uno correspondiente a una estrofa del original. Son eso, párrafos, en que los versos están transcritos a renglón seguido, con las rimas previamente amputadas. Esto es de recalcar, ya que la sílaba final de un verso clásico es rimante con la final de otro verso en posición más o menos cercana. De esta manera cada línea del poema concluye con una voz que levanta la expectativa de un eco, lo que naturalmente demanda una pausa o un realce. Al prescindir de esta entrecruzada musicalidad, del juego repetitivo de sílabas homófonas a intervalos regulares, la composición de Astrana se enmarca en el género de la prosa. Quizá de la llamada “prosa poética”, ya que la simplificación no afecta al alma lírica del soneto, que puede oírse latir en la escritura resultante.

Simultáneamente se observa que el remedo en prosa contiene más palabras que el soneto. Ciento treinta he contado yo, por ciento veintiuno del original. Es una holgura que permite “recuperar” la metáfora, “bare ruin’d choirs”, que Astrana llama “coros desnudos y desolados”. Maristany la sacrificó, agobiado por la rígida brevedad de sus versos.

Queda muy claro el método de Astrana Marín en la “Introducción” a las *Obras Completas* de Shakespeare⁵:

³ *Op. Cit.*, p. VI.

⁴ En p. 2175 de *William Shakespeare. Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1951.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

Hay varias opiniones sobre si se debe traducir a un poeta en verso. Puede asegurarse que ninguna traducción en verso es buena, aun la de Jáuregui del *Aminta*, del Tasso, que tanto ponderaba Cervantes. La razón obedece a que unas veces la métrica y otras la rima impiden permanecer fieles al autor.

La obligación del traductor, pues, es decir todo lo que el autor dice-la calidad es sinónimo de fidelidad. Ahora bien, aun prescindiendo de la métrica, aun tratando de ser literal, Astrana Marín asegura no ser esclavo de Shakespeare, definiéndose como seguidor de “un método ecléctico”. Así se explicaría que en el soneto que estamos considerando haya traducido “sweet birds” por “gentiles ruiseñores”, una flagrante infidelidad, aunque poéticamente aceptable. Y merece comentario aparte el pareado final, la conclusión del soneto, donde precisamente Maristany sabe revelarnos la hondura y la paradójica resurrección del amor expresados por el poeta:

Bien lo ves, pues temiendo que me muera,
Me vas amando ya de otra manera.

Hay ahí un tú y un yo íntimamente ligados, coentrañados por un amor que con la proximidad de la muerte cobra trágico relieve. Literalmente, “fielmente”, Astrana Marín cumple, prueba su competencia:

He aquí lo que percibes, que robustece más tu amor para amar tiernamente lo que habrías de abandonar dentro de poco.

Pero con dos palabras, dos palabras tan sólo, hace naufragar la conclusión. Suscribe un “lo que” neutro, ajeno a una subjetividad, a un yo doliente en quien descansa el sentido último del poema.

Un acontecimiento trascendental para la poesía española fue el contacto y el interés de Juan Ramón Jiménez, el “Andaluz Universal”, con la poesía inglesa y norteamericana y, gran lector y traductor de Yeats, no podía pasarle desapercibido este breve poema⁶, que tiene conquistado un sitio en las antologías al uso:

An Irish airman foresees his death

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love;
My country is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public men, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,

⁶ En p. 69 de *W. B. Yeats. Selected Poetry*, edited with an Introduction and Notes by A. Norman Jeffares, Macmillan, London, 1972.

A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

Su hechura es rotunda y evidente: dieciséis versos, cuatro cuartetos con rima alternada y cuatro acentos por verso. Los artificios empleados son la repetición(versos 3-4, 5-6, 9-10, 14-15). Respecto al fondo, sobresale una fatídica declaración en los versos 1-2; una enunciación paradójica en el 3-4, la expresión de un desengaño en 5-8, y una explicación de motivos que va desde el verso 9 al 16. Verso este último, el 16, que anuncia el presentimiento o la vivencia de la muerte del aviador con una simplicidad expresiva que resulta estremecedora. La versión de Juan Ramón Jiménez es la siguiente:

Un aviador irlandés prevé su muerte

Yo sé que he de tropezar con mi destino en algún alto lugar de las nubes. No odio a quienes combato ni amo a los que defiendo. Mi tierra es la Cruz de Kiltartan, mis paisanos, los pobres de Kiltartan. Ningún fin posible podría perjudicarlos ni hacerlos más felices. Ni ley ni deber me exigen que pelee, ni políticos ni multitudes vitoreantes; un solitario impulso de delicia me echa a este tumulto de las nubes. Todo lo sopesé, todo lo vi de golpe: los años venideros serían un desperdicio de afán, un malbarato de afán los años caídos, puestos contra esta vida, esta muerte.

Sorprende a primera vista que la traducción sea en prosa, proviniendo de un poeta puro por excelencia, con una capacidad excepcional, quizá inigualada, para dar alas y música a cada verso que compone. Una segunda mirada, un examen de la evolución poética de Juan Ramón Jiménez, nos da probablemente la clave de por qué vertió aquel poema en prosa. Como hemos adelantado arriba, en las primeras décadas del siglo XX, la poesía española va a ir incorporando cambios formales que antes eran tenidos por antiestéticos y patentemente pedestres y sacrílegos. La “góndola de nácar” y las “alas de cisne” aludidas por Díez-Canedo se van depreciando para ir dejando campo a un verso más directo y libre, bien entendido que las dos escuelas coexistirán, incluso dentro de la producción de un mismo poeta.

A la nueva y pujante ola se aupó de manera deliberada y apasionada Juan Ramón Jiménez. Casi todo su *Diario de un poeta recién casado*, que vio la luz en 1917, está escrito en verso libre, que el autor llamó “verso desnudo”, del que se considera el introductor en la poesía española⁷. Este verso está tan cerca de la prosa que podría escribirse como tal, llegando a afirmar: “Al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana”⁸.

Yo, francamente, modestamente, no sé dónde está el vuelo, ni el brillo, ni la música en la pieza transcrita. Personalmente no percibo que transmita mucha emoción lírica., y aunque no se aparta del sentido del original, introduce sintagmas de índole extravagante, como “un solitario impulso de delicia”, un “desperdicio de afán”, “un malbarato de afán” y “los años caídos”, todos los cuales llamarían menos la atención en un traductor amateur. Tal y como nos la ha dejado nuestro poeta, esta versión parece más bien un borrador, una primera tentativa en espera de una transfusión de su genio poético. O, también es posible, quizá nunca fue esa su intención; quizá ésta no es más que la flor deslibada, succionada por la ávida sensibilidad del genio.

⁷ V. la Introducción de Michael P. Predmore a su edición del *Diario de un poeta recién casado*(1916), Cátedra, Madrid, 2001, pp. 24-27.

⁸ En *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, de Ricardo Gullón, Taurus Ediciones, Madrid, 1958, p.115.

Otro gran poeta moderno español, Luis Cernuda, fue traductor de poesía. De los ingleses tradujo a Marvell, Blake, Keats, Browning y Yeats. De Keats seleccionó su *Ode to Autumn*, la última y más elaborada de sus seis odas, conjunto artístico de primer orden, una de las cumbres de la poesía inglesa.

Este poema consta de tres estrofas, cada una con once versos de cinco acentos. Una lectura reposada, y mejor una doble lectura, nos obsequia inevitablemente con una abundancia melódica, sustentada por la regular sucesión de pies rítmicos, con alternancia de sílabas fuertes y débiles, que la primera estrofa despliega de esta manera⁹:

I

Season of mists and mellow fruitfulness,
Close bosom-friend of the maturing sun;
Conspiring with him how to load and bless
With fruit the vines that round the thatch-eves run;
To bend with apples the moss'd cottage-trees,
And fill all fruit with ripeness to the core;
To swell the gourd, and plump the hazel shells
With a sweet kernel; to set budding more,
And still more, later flowers for the bees,
Until they think warm days will never cease,
For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells.

Encarando el cuarteto de apertura, vemos que cada verso ofrece el mismo perfil cadencial, pero los cuatro en conjunto componen una canción con dos repeticiones silábicas o rimas, en este caso consonantes, primera con tercera, segunda con cuarta, AC, BD. Son notas claras y rotundas, ecos repetidos que emparejan sílabas familiares, entrañables.

No son los únicos recursos poéticos; nótese la eme aliterativa del primer verso-*mist-mellow-*, consonancia ancestral de la poesía anglosajona. O la más sutil del cuarto verso-*round...run*.

Simultáneamente, cada verso es una aseveración de hondo sentido lírico, y la estrofa una sucesión de percepciones metafóricas que no se detienen en el verso cuarto. Digo que no se detienen porque estas cuatro líneas son la tercera parte de una estrofa que discurre con igual magia hasta el verso once, y así las dos estrofas restantes. Por las limitaciones de espacio y tiempo no cabe extender más el análisis estético, urgiendo ya considerar qué tipo de traducción o versión al castellano llevó a cabo Luis Cernuda¹⁰.

Oda al otoño

Epoca de neblinas, de fértiles sazones,
Compañera entrañable del sol casi maduro,
Conspirando con él cómo llenar las viñas
Que escalan por las bardas con bendición de frutos
O encorvar con manzanas los árboles del huerto.
Eres tú quien los frutos sazonas hondamente,
Hinchas la calabaza, la cáscara morena
Llenas con dulce almendra, y tan diversos brotes
De flores ya tardías regalas a la abeja,

⁹ En *Keats. Selected Poems and Letters*, chosen and edited by Roger Sharrock, Oxford University Press, London and Southampton, 1964, pp. 107-108.

¹⁰ En *Poesía*, vol. I de *Obra completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, pp. 749-750.

Que los cálidos días supone interminables,
Desbordando el verano de sus celdas viscosas.

Sintácticamente se sigue la senda marcada hasta el verso sexto, donde el poeta se dirige al otoño en segunda persona, un recurso muy apreciado por Cernuda, y que ciertamente es utilizado por Keats en esta oda, aunque no surge hasta la segunda estrofa.

En general el traductor se mantiene fiel al sentido del original, si bien se observan algunas tosquedades que rebajan la calidad de su trabajo. Son como metal sin refinar, ganga buena que oculta el lustre precioso. Son expresiones como “el sol casi maduro”, “los frutos sazanas hondamente”, “la cáscara morena” o “... los cálidos días supone interminables”. Su presencia, si no chirriar, puede por lo menos extrañar al lector.

En el plano formal notamos que la traducción consta de once versos, igual número que el original. En éste hay rimas, en aquélla, no, si bien Cernuda consideró apropiado atenerse a una cierta regularidad, a una medida reiterada. Sus versos, si contamos las sílabas, se componen de catorce, número que les engloba en la muy consolidada categoría de “alejandrinos”. Es una adopción inteligente, que le proporciona holgura para encasillar el más denso y sintético verso inglés, que al travestirse en castellano tiende a alargarse, a ocupar más espacio. Al mismo tiempo el adaptador consigue dar un son reconocible a sus líneas. Los alejandrinos contienen dos hemistiquios de siete sílabas, en medio de los cuales se forma de manera natural una pausa, garantía cadencial de esta medida, que algo tendrá que ver con su intermitente vigencia a la largo de los siglos. Haciendo sonar las cuerdas de tan antigua lira, Cernuda revela una creencia firme en la contextura y arquitectura del poema, construido a base de versos homométricos, pero individualizados, unidades melódicas diferenciadas que se transcriben separadas unas de otras. Nada que ver con la pretendida identidad entre prosa y verso contemplada por Juan Ramón Jiménez.

Traducir poesía, transmitir poesía.

En el océano de la prosa, con el compás y el timón de las gramáticas y los diccionarios, el traductor puede navegar y llevar a cabo travesías más o menos afortunadas. En el mar de la poesía, sin embargo, esos instrumentos, siendo desde luego indispensables, le ofrecen una azarosa garantía de éxito. Y aquí hemos embestido un escollo tan real como indefinible: qué cosa es prosa, qué cosa es poesía.

Hay tantas definiciones de poesía seguramente como pensadores que se hayan ocupado del concepto, diversidad que apunta a concluir que este género literario es todas esas cosas que se dicen de él, y que ninguna lo abarca totalmente. Definir es encerrar, pero que yo sepa, la poesía ha logrado hasta hoy librarse de toda prisión definitoria.

Los niños y los simples dicen a veces las grandes verdades, y creo que este es el caso del gentilhomme de Molière cuando descubrió que “todo lo que no es prosa es poesía, y todo lo que no es poesía es prosa”. La carcajada del auditorio teatral está asegurada cada vez que el actor correspondiente pronuncia esta declaración, pero ahondando un poco en ella, ahora que nos estamos ocupando de estos dos géneros literarios, nos percatamos de que aquel nuevo rico que quería adornarse con las plumas de las artes y las buenas maneras, estaba en el fondo enunciando una sagaz aproximación a los géneros prosa y poesía. Veía lo que eran por contraposición uno del otro. Veía que eran diferentes, aunque no sabía decir en qué consistía la diferencia.

Lo que parece evidente, sin embargo, es que la poesía es prosa con algo más. O dicho de otra manera, si a un poema se le desliriza, si se le despoja de los efectos que le confieren entidad de poesía, queda convertido en un cuerpo desnudo, en una criatura en cueros, en un texto de prosa.

El traductor que se limita a trasladar la prosa de un poema, ese cuerpo desnudo al que nos hemos referido, lo tiene mucho más llevadero que el que, con más ambición, se proponga trasladar o transmitir poesía. Su faena se restringe al constituyente semántico básico del poema. Este traductor, al que podríamos llamar “pragmático”, se aplica a trasladar lo que dice el poeta, dejando a un lado el cómo lo dice. Resumiendo, y para recurrir a la terminología de la lingüística, podríamos hablar de que el traductor pragmático se ha quedado en el “significado”, dejando de lado el “significante”.

Pero ¿cuál es propiamente el significante de un poema? ¿En qué consiste lo que se ha dejado en el tintero el traductor pragmático que nos ha ocupado hasta ahora? Básicamente la respuesta se halla en que se ha operado una transformación a una lengua diferente, a un código fonético distinto. Un poema, un poema clásico, tradicional, está articulado en una serie de versos medidos y acentuados de una manera determinada que no tienen equivalencia en la lengua de destino. Ahora bien, las disparidades pueden ser de mayor o menor grado. Tratándose de traducir de una lengua románica a otra del mismo tronco, es evidente que existen ciertas similitudes y paralelismos. Se pueden hacer, y se han hecho y se hacen calcos de recursos fónicos entre ellas, lo que entre una lengua germánica y una románica es imposible. Una tarea es traducir poesía italiana o francesa al castellano, y otra bien diferente, y mucho más ardua, traducir del alemán o del inglés.

El traductor pragmático, reparemos, no puede casi nunca evitar ser víctima de una sutil ironía. Su obra, por muy tosca que la haya forjado, sigue oliendo a poesía. Me explico. El poema, sobre todo el de calidad, es la expresión de una mente lúcida y sensible. Es un mensaje más o menos original, una visión más o menos subjetiva que reclama la atención de un oyente o un lector. Lo que el poeta dice justifica la traducción, y cuando aquello tiene un valor lírico, emotivo, sentimental, es difícil que no se manifieste en esa versión acuñada en prosa, de la cual se sacará más jugo cuanto más iniciado se esté en la lectura de poesía. Este género literario lleva impregnadas unas calidades, unos efectos, unas connotaciones, que el traductor difícilmente puede obviar. Se puede trasladar un poema en prosa, se ha hecho y se sigue haciendo, pero aún así el aroma poético del original difícilmente se evaporará totalmente.

Personalmente, como traductor, me preocupa que se disipe lo menos posible de aquella esencia. Aspiro siempre a componer en castellano una pieza lírica moldeada sobre el original; o dicho de otra manera, lo que me motiva principalmente es transmitir poesía, afán seguramente presente en la mayoría de los traductores, pero cuya intensidad varía en función del grado de importancia que se dé al significado del verso frente a su virtud lírica.

Paralelamente valoro la claridad del texto producido, de tal modo que las palabras aisladas y las frases no han de ser más oscuras o ambiguas que las del original; la sintaxis subordinada y la concatenación de los versos debe ser aceptada sin extrañeza por el oído del hispanoparlante; la lengua utilizada debe proceder del patrimonio corriente, del acervo lingüístico habitual en la conversación o en la lectura, evitándose las expresiones extravagantes o torpes. Un poema traducido debe sonar con la naturalidad de un texto escrito originariamente en español.

En lo concerniente a la fidelidad, no siempre aporto la equivalencia literal de una palabra o una frase, sino una traducción aproximada, y a veces hasta inexacta ¿Por qué? Porque un significante concreto de inequívoca índole poética, puede perder su aureola al

convertirse, al transmigrar a otra lengua, dándose el caso menos grave cuando la palabra española es simplemente mate, y el peor cuando tiene connotaciones coloquiales específicas que le dan perfil de cuerpo raro, exótico, en el seno del poema.

En el proceso de traducción de un poema puede presentarse la conveniencia de una recreación más o menos parcial; de decir algo que no dice la lengua original, pero que la lengua de destino sí puede expresar con mayor brillantez, encanto o profundidad. No es una circunstancia corriente, pero tampoco rara. El traductor se ve entonces en el aprieto de ser literariamente infiel, de recurrir a exclusivos matices de su lengua, debatiéndose entre la conciencia sin mancha y el morbo de la transgresión. En repetidas ocasiones, debo confesar, he caído en dicha tentación

Inserto a continuación una muestra de mi manera de hacer, precisamente el poema de Yeats sobre un aviador irlandés. Los cuatro últimos últimos versos no son una traducción literal, sino una recreación que me parece más acorde con la lengua española usual.

Un aviador irlandés presiente su muerte

Mi sino se halla
entre las nubes que arriba están.
Yo no odio a los que combato,
ni a los que defendiendo amo.
Mi patria es Kiltartan Cross, y mis hermanos
los pobres de Kiltartan son:
ni la derrota les traerá perjuicio,
ni la victoria felicidad.
Ni la ley, ni el deber, ni la políticos,
ni las multitudes me mandaron luchar:
un secreto deleite
me impulsó a esta guerra en los cielos;
todo lo sopesé, todo lo pensé,
el porvenir me pareció un empeño baldío,
un empeño baldío el pasado,
como esta vida, como esta muerte que vivo.

En la práctica la composición original presenta un número de problemas que piden respuesta, pero como algunos de ellas carecen de solución en la lengua receptora, estimo que se debe optar por una selección viable, por uno o varios artificios que mínimamente den un cariz poético a la versión resultante. Esto es para mí “transmitir” poesía.

Y, finalmente, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿Existe algún método, algún procedimiento para seleccionar los vocablos más apropiados, los que convengan y al mismo tiempo cautiven? Yo no lo conozco; en cada caso tengo que sumergirme en la niebla del instinto y tantear con tenacidad hasta dar con una luz salvadora. Pero ¿no es esa también la eterna búsqueda del creador del poema?