Bric-à-brac

Posted on 1 de julio de 2004 by Andrés Ibáñez

«¡Tú escribes sobre *temas*!», le dice Wallace Stevens a Robert Frost. Y Frost replica: «¡Tú escribes sobre *bric-à-brac!*» (*bric-àbrac* : fruslerías, baratijas). Al aparecer su siguiente libro, Stevens se lo envía a Frost con la siguiente dedicatoria: «Un poco más de *bric-àbrac* ». Lo cuenta Robert Frost en la entrevista de *The Paris Review*, verano-otoño de 1960. Y Frost comenta: «Se lo tomó con buen humor».

Las traducciones de poesía nos desilusionan siempre como las fotos que hicimos en el trópico: falta el calor tórrido, el hedor, los perfumes, la humedad, los sonidos recalcitrantes. A pesar de todo, seguimos haciendo, publicando y leyendo con avidez traducciones de poesía. Ezra Pound afirma que hay tres componentes en la poesía: el conceptual, el visual y el musical, de los cuales el último es imposible de traducir, el segundo se puede traducir con relativa fidelidad y el primero es fácilmente traducible. Desde este punto de vista, un poeta será más o menos traducible según sea más o menos conceptual, visual o musical. A Pound se le olvidó advertir que en el poema la música, la imagen y el «concepto», si es que hemos de llamarlo así, forman un *continuum* y una unidad inseparable. A pesar de todo, es posible que sea cierto que hay poetas que no desaparecen del todo en la traducción, y es muy posible que Wallace Stevens sea, felizmente para todos, uno de estos poetas.

El volumen que tenemos entre manos no es realmente una traducción de poemas de Wallace Stevens, es algo más: es el encuentro de dos poetas o, si me lo permiten, el encuentro no casual del paraguas Stevens y la máquina de coser Sánchez Robayna sobre la mesa de traducciones. Por esa misma razón también, Sánchez Robayna no intenta una selección representativa de los «mejores poemas» de Wallace Stevens, sino que traduce lo que más le gusta, sin dejarse llevar por otro criterio, me parece, que el placer sensual y puramente individual del lector «reclinado allí y leyendo hasta altas horas».

El problema de la traducción de la poesía es, en cierto modo, el mismo que el de la poesía en sí. ¿Por qué Sánchez Robayna traduce «*The day was green*» por «El día era azul»? ¿Por qué traduce la palabra «green» por «azul»? Podemos suponer, si tenemos poca imaginación, que Sánchez Robayna ignora que «green» significa «verde» en inglés o que se trata de un duende de imprenta, o bien suponer, con mejor sentido común, que se trata de una decisión del traductor-poeta o del poeta-traductor, una decisión tan desafiante que casi podría convertirse en una declaración de intenciones cuyo primer punto, o quizá cuyo único punto,

sería que traducir un poema es escribirlo de nuevo. Traducir poesía implica una negociación constante entre los representantes de tres partidos enormemente antagónicos: el del sentido, el de la música y el de la imagen (teniendo en cuenta, además, que la música modifica el sentido, que el sentido modifica la imagen, que la imagen tiene su propio sentido, que el sentido tiene su propia música, etc.). Estas negociaciones, como es lógico, han de terminar siempre en compromisos en los que todos tienen que ceder un poco a fin de lograr un acuerdo.

Tres ejemplos, los dos primeros de «Té en el palacio de Hoon», de *Armonio.*

Primer ejemplo. En inglés dice «*Idescended the western day*», y en español «yo… bajase por el final del día». En este caso, el traductor no traduce, sino que interpreta, y al interpretar, reduce un abanico entero de posibilidades a una sola lámina de madera. «*Western day*», «día occidental», literalmente, «día del oeste», se interpreta como el día cuando el sol está en el Oeste, es decir, el final del día.

Segundo ejemplo: «*What was theointment sprinkled on my beard?*», literalmente, «¿Cuál fue el ungüento que me salpicaron sobre la barba?», es en español: «¿Cuál fue el ungüento que roció mi cuerpo?», de modo que una «barba» americana equivale a un «cuerpo» español. En este caso, la literalidad se abandona en favor de la melodía.

Tercer ejemplo. En otro poema famoso, «El emperador de los helados», leemos «Deja que el parecer acabe en ser», traducción del verso «*Let be be finale of seem*». En este caso la traducción es «exacta», no hay un verde transformado en un azul ni una barba transformada en un cuerpo, pero la elección de las palabras crea en español un verso totalmente distinto del inglés. Stevens escribe «que ser sea el *finale* de parecer». No se trata de que use una palabra italiana, porque *finale,* término musical que significa la parte final de una composición (o, por extensión, de un acontecimiento cualquiera), se ha lexicalizado como palabra inglesa con ese mismo significado, pero el español «acabe» pierde el sentido del *finale*, del «gran final», el final espectacular y memorable, y además el español «acabar», un verbo corriente y poco expresivo, no refleja el exotismo y el amaneramiento del italoinglés *finale*. Una de las pocas cosas que Stevens tomó de Whitman fue el gusto por las palabras extranjeras o exóticas, especialmente francesas o latinas. El *finale* es un poco extravagante porque todo el poema («El único emperador es el emperador de los helados») es un poco extravagante. Como vemos, una traducción más literal no siempre es la más fiel.

Lo que tienen en común estos tres ejemplos es que, cada uno a su manera, nos presentan a un Stevens algo domado, algo ascético. Al interpretar el sentido de un verso, como en el ejemplo primero, o buscar más la belleza melódica del verso que la aspereza del objeto

original, como en el segundo, o transformar un pensamiento expresado de forma algo extravagante en una formulación más austera y comedida, el poeta español aproxima, como era inevitable, a Stevens a su poética y le quita algo de su brillo y de su frenesí. Pero es posible que esto sea inevitable, y que las traducciones del inglés al español deban resignarse a perder matices y colores del original si desean convertirse en buenos textos en nuestra lengua. También me gustaría apuntar, aunque esta opinión seguro que será más controvertida, que el inglés es un idioma que permite una enorme concentración de significado que es imposible de reproducir en español y posee una riqueza léxica sin paralelo con la de nuestro idioma, pero que el español es un idioma mucho más musical, y que por esa razón es lógico que un poema en inglés diga más cosas y con más matices, y que un poema español diga menos cosas y de forma más austera, pero con una música más inolvidable. El español es un idioma dominado por una poderosa sintaxis, mientras que el inglés es una acumulación algo incoherente de trocitos singulares: el inglés es un valle lleno de alisos, flores interesantes e insectos incatalogables, mientras que el español es el amplio acueducto que cruza el valle.

De cualquier modo, en algunos casos, las decisiones del traductor no nos parecen acertadas. Por ejemplo, en *El hombre de la guitarra azul*, Sánchez Robayna traduce sistemáticamente *tune* (melodía, canción) por «aire». Pero el significado principal de «aire» es demasiado poderoso, y la palabra sacada de contexto resulta ambigua e induce a confusión, como al inicio de la sección VI: «Un aire más allá de lo que somos». ¿Habrá un lector que siga interpretando ese «aire» en su débil sentido musical, y que no lea ese aire como aire, atmósfera, espacio? O un poco más abajo: «La concepción de dios es rocío humeante. / Aquel aire es espacio». ¿Habrá quien entienda todavía ese «aire» como «canción»? «Aire» en su sentido musical es un término pintoresco y anticuado que suele nombrar una composición renacentista breve (el equivalente inglés sería *air*, palabra que también significa aire gaseoso, y es la misma palabra, claro está, que *aria*, que en italiano significa aria y aire), mientras que el *tune* original significa, simplemente, «melodía» o, más informalmente, «canción». En este caso, el traductor elige un término equívoco y lleno de connotaciones para representar una denotativa y robusta palabra original. El problema se complica todavía más cuando, en la sección XX del poema leemos, por ejemplo: «¿Qué hay en la vida excepto nuestras propias ideas? / Buen aire, buen amigo, ¿qué hay entonces?». Pero ese «aire» no significa ahora *tune* sino, simplemente, *air*, aire, aire del aire.

Pero todo esto es, sin duda, *bricà-brac* comparado con las sólidas vetas de oro puro que corren por este libro. Poemas como los extensos «Mañana de domingo» o «Superficie marina llena de nubes» se convierten en español en auténticas creaciones verbales de pleno derecho, que es posible leer independientemente del original. En los raros momentos en que

Stevens entra en músicas consensuadas, como en los pentámetros yámbicos (nosotros los llamaríamos endecasílabos) que aparecen en «Mañana de domingo», por ejemplo, Sánchez Robayna con toda naturalidad entra en la música consensuada del alejandrino: «Ella dice: Soy feliz cuando, antes de volar, / Los pájaros, despiertos, prueban la realidad / De los campos nublados con sus dulces preguntas; / Pero cuando los pájaros se han ido, y los campos / Cálidos ya no vuelven, ¿dónde está el paraíso?». Toda esa sección, la IV de «Mañana de domingo» es, no sólo un ejemplo magistral de lo que significa traducir poesía, sino, quizá, uno de los pasajes más hermosos de la obra de Andrés Sánchez Robayna. Permítanme que termine citando, *in extenso*, el resto de los versos:

> No hay refugio ninguno para la
> [profecía,
> Ni una vieja quimera de la tumba,
> Ni dorado subsuelo o isla melodiosa
> –Hogar al que regresan los
> [espíritus–,
> Ni visionario sur ni palmera nubosa,
> Remota en la colina del cielo, que
> [perdure
> Lo que el verde de abril; o que perdure
> Como el recuerdo en ella de pájaros
> [despiertos,
> Su deseo de junio y de la noche, alzado
> Por la consumación del vuelo del
> [vencejo.

Autor: WALLACE STEVEN

Edicion: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona

Paginas: 270 págs.

Precio: 18,75 €

Titulo: De la simple existencia. Antología poética