

# El Problema de la Traducción Poética

— DOS TRADUCCIONES DE NERUDA AL ALEMAN —

*Regina Valdés*

## 1. *La traducción poética. Aspectos generales.*

La traducción se hace cada día más imprescindible. En todos los campos de la cultura se necesita más y más. Ya sea en el técnico, periodístico o coloquial. Las comunicaciones aumentan, lo mismo que el conocimiento de las distintas culturas, por lo cual la barrera del idioma debe salvarse día a día con mayor urgencia. Para poder trasladar un texto de un idioma a otro se requiere de más capacidad que la de entender ambos idiomas. El traductor debe conocer muy bien la materia que traduce para llegar a una fidelidad aceptable con el original. El lenguaje técnico, tanto como el coloquial, requiere de una maestría que no está en el diccionario, para hacer uso de giros y formas de expresión de ambas culturas que quieren comunicarse. La traducción plantea problemas de variada índole, a los que no siempre es fácil darles una adecuada solución. Si esto lo referimos a la traducción literaria, la cuestión se torna más ardua. Ya no están en juego los valores de comunicación simplemente —que son los que predominan en las traducciones de textos coloquiales y técnicos— sino que hay otros valores que es necesario respetar.

El traductor se propone abrir un mundo desconocido al lector. Un mundo desconocido o vislumbrado. Este mundo existe en virtud de una organización en que significado, idea y expresión no son indiferentes entre sí, sino que se implican de tal manera que el menoscabo de una supone necesariamente el menoscabo de la otra. Surge, pues, un problema de comprensión del original de parte del traductor, lo mismo como una capacidad de recreación, lo que no siempre se emplea. Este grado de comprensión influye, como es obvio, en la fidelidad y logro de la traducción. Pero comprensión en este caso no es sólo intelección; es más. Es sensación, compenetración, identificación. Implica plasmación, modelamiento de una idea o sentimiento, pensado o sentido en otro idioma, lo que equivale a decir en otro mundo, en la superficie y en lo hondo.

Si el traductor, que tiene la responsabilidad de mostrar al mundo la obra de arte de un poeta, se ve limitado en su trabajo por todos estos elementos, ¿qué actitud debe tomar?

Frente a esta interrogante hay varias posiciones, y observando la obra de distintos traductores nos encontramos con dos tendencias marcadas. Por un lado hay quienes sostienen que el traductor debe ser fiel al original en cuanto a su forma. Fray Luis de León lo decía en la introducción al "Cantar de los Cantares": *El que traslada ha de ser fiel y cabal, y, si fuere posible, contar las palabras para dar otras tantas, y no más ni menos, de la misma cualidad y variedad de significaciones que las originales tienen*". Otros buscan el camino contrario: mantener en todos los casos el contenido, poner énfasis en el sentimiento y transmitirlo aunque se tenga que crear una obra nueva para lograrlo.

## 2. Análisis de dos traducciones al alemán del poema "Barcarola".

En toda poesía hay un elemento fundamental, sin cuya presencia peligra o desaparece la esencia poética. Este elemento es el ritmo, que organiza y encarna el sentimiento o idea intuida. Si cada sentimiento tiene un movimiento y estructura interna diferente, el poema que objetiva verbalmente este sentimiento debe reflejar y plasmar tal dinamismo interno. Cada idioma (como lo indica su etimología) tiene su idiosincrasia, nacida de los recursos morfosintácticos, para expresar este proceso interior de los hablantes. Los posee explícitos o potenciales. El auténtico poeta tiene el don y el derecho a disponer, ordenar, desordenar, jerarquizar o anarquizar el sistema de la lengua, para lograr fuerza, relieve y trascendencia en su creación.

Esto es lo que hace Pablo Neruda con maestría en el poema que nos ocupa. El poema descansa en dos ejes estructurales: *un yo desesperado y un tú de presencia y existencia hipotéticas*. Estos dos ejes polarizan el movimiento rítmico del poema. Hay un movimiento pendular que al prolongarse a lo largo de la obra, crea una fisonomía rítmica que dialécticamente "tironea" su sentido. Es un dinamismo medido, graduado, que aun cuando se desborda, se integra al sentido, a la intencionalidad perseguida. Pero tal módulo rítmico, en sí acertado y el único preciso para reflejar tal tensionalidad emotiva, está complementado por un complejo de recursos fónicos y sintácticos que densifican y otorgan fuerza a la estructura poética. En efecto, en el poema se trabaja una amplia gama de efectos fónicos, como repeticiones, aliteraciones, con-junciones vocálicas, acentos, pausas que corporizan la emoción y, lo que es más importante, singularizan la obra. Su instalación a partir de una forma hipotética (el uso del verbo en modo potencial), que hace que todo este movimiento dialéctico que busca angustiosamente una presencia, sea un movimiento sus-

pendido, sin asidero ni esperanza. La insistencia en este recurso es clara, y es claro también su resultado estético: una angustia terrible en sí y terrible por las circunstancias en que se da, que no ofrecen ninguna salida. A esto se suman las imágenes recurrentes, lo marítimo, extenso y desolado, que expresan la imagen de la soledad.

Tenemos una idea, un contenido humano, que penetra en las raíces permanentes del hombre, factor determinante de la validez de lo artístico. Esta idea está encarnada con el ritmo, imágenes y recursos precisos para que viva y permanezca.

Estos son, en breve síntesis, los rasgos de este poema. Se trata ahora de examinar hasta qué punto tales valores han sido respetados o superados por las traducciones al alemán que analizamos. Como la línea fundamental es la rítmica, en cada caso partiremos de la confrontación del original y las versiones en este aspecto. Complementariamente, en la medida que sea pertinente, se irán analizando los otros recursos estilísticos con que los traductores han procurado mantener los valores de significante y significado del original.

Nos parece importante citar a Amado Alonso en su libro sobre Pablo Neruda:

*“El ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento. Una sucesión de versos libres corresponde a una asociación de unidades intuitivas, o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental. Cada verso destaca, pues, una unidad intuitiva, o si no, se encadena con el anterior y el siguiente. Lo que acerca a la prosa a este tipo de ritmo es que las intuiciones sentimentales deben expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas, y sobre esto, que cada verso así concebido tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior en cadena. En cambio, en la versificación tradicional cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos, dentro de sus propios límites, añadiendo aquí el juego de las estrofas, rimas consonantes o asonantes; en la libre, el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica formada por la serie de versos desde punto final hasta punto final”. (Amado Alonso, “Poesía y Estilo de Pablo Neruda”, págs. 81-82).*

## PRIMERA ESTROFA

1. *“Si solamente me tocaras el corazón,  
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,  
tu fina boca, tus dientes,  
si pusieras tu lengua como una flecha roja*
5. *allí donde mi corazón polvoriento golpea,  
si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,  
sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con  
[sueño,  
como aguas vacilantes,  
como el otoño en hojas,*
10. *como sangre,  
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,  
sonando como sueños o ramas o lluvias,  
o bocinas de puerto triste,  
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,*
15. *como un fantasma blanco,  
al borde de la espuma,  
en mitad del viento,  
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando”.*

Traducción de Enzensberger.

1. *“Wenn du mir nur an das Herz griffst,  
wenn du nur deinen Mund in mein Herz grübst,  
deinen zarten Mund, deine Zähne,  
wenn du deine Zunge wie einen roten Pfeil eingrübst,*
5. *dort, wo mein staubiges Herz schlägt,  
wenn du weinend, am Meer, in mein Herz bliesest,  
es würde rauschen mit einem dunklen Geräusch, mit einem Rä-  
[derbrausen,  
wie von Zügen, die im Traum vorbei fahren,  
wie schwankende Wasser,*
10. *wie der Herbst im Laub,  
wie Blut,  
mit einem Knistern von nassen Flammen, die den Himmel sen-  
[gen,  
rauschend wie Träume oder Zweige oder Regengüsse,  
oder Nebelhörner in einen traurigen Hafen,*
15. *wenn du, am Meer, in mein Herz bliesest  
wie ein Weisses Gespenst  
am Rande des Schaumes,  
mitten im Wind,  
wie ein befreites Gespenst, weinend, am Ufer des Meeres”.*

Traducción de Arendt.

1. *“Rührtest du nur auf mein Herz,  
legtest du nur deinen Mund auf mein Herz,  
deinen zärtlichen Mund, deine Zähne,  
träfest du wie mit einem roten Pfeil mit deiner Zunge*
5. *dorthin, wo mein staubiges Herz schlägt,  
bliesest du weinend am Meer in mein Herz,  
mit dunklem Laut würde es tönen, mit dem Räderhall eines  
[Zuges voll Traum,  
wie zögernde Fluten,  
wie im Laubwerk der Herbst,*
10. *wie Blut,  
mit nasser Flammen Geknister, die den Himmel verbrennen,  
wie Träume, Gezweig oder Regentönen  
oder Nebelhörner eines traurigen Hafens,  
bliesest du in mein Herz nahe am Meer,*
15. *wie ein weisses Gespenst,  
am Rande des Schaums,  
mitten im Wind,  
wie ein entfesseltes Gespenst, weinend am Ufer des Meeres”.*

En el poema “Barcarola” de Pablo Neruda hay un ritmo encadenado en que toda la fuerza sugerente del poema está dada por el encadenamiento de una serie de imágenes repetidas con distintas modulaciones, que van tejiendo toda una trama emocional. Un ejemplo característico para este tipo de sistema rítmico es su primera estrofa. En efecto, la podemos dividir en tres partes definidas: tensión (versos 1-6) — distensión (versos 7-13) — tensión (versos 14-17). En la temática, la estrofa diferencia tres momentos: *tú-yo; yo; tú*. La resolución de estas tensiones está dada por el gerundio “*llorando*”. Desde el primer verso se evidencia una angustia y ansiedad por algo que va a suceder. Este matiz está estructurado con una *proposición adverbial condicional*. Primer problema de la traducción: *el alemán carece de un modo subjuntivo para expresar cláusulas del tipo “si solamente me tocaras el corazón”*. Para conservar la eficacia expresiva, en su ritmo de flujo y reflujo, gradual e intensificador, suspendido por la condicional que problematiza su factividad, el traductor agrega el adverbio “*wenn*”, el que a su vez obliga a usar el pronombre “*du*”. Este en el original aparecía sólo en el verso 14, en forma muy acertada, ya que prolonga la atmósfera de incertidumbre angustiosa, llenando la estrofa de tensiones y distensiones con un ritmo que sugiere una espera desesperada. *La traducción, al adelantar esta presencia, disminuye la densidad y rompe el clima de expectación*, rompiendo así una parte fundamental en la estructura del poe-

ma. También hemos explicado la importancia del gerundio "llorando" dentro de esta estrofa como elemento que finaliza cada período. *Es absolutamente imposible ponerlo en la traducción al término de los versos.* Sólo el hecho de usar un gerundio en alemán es difícil, más aún es el ubicarlo al final del verso. No queremos dar aquí más explicaciones respecto a las dificultades gramaticales de esta estrofa, que desgraciadamente son su forma fundamental, pues este condicional es la determinante del ritmo.

Veamos un aspecto fonético: "sonaría con un ruido oscuro, con un sonido de ruedas de tren con sueño". La aliteración es claramente reconocible, también, en su relación con la idea. Vocales oscuras, consonantes duras; así está el corazón del poeta. Enzensberger logra producir una aliteración bastante sugerente, pero para lograrla debe alargarse demasiado con su verso, produciendo una disminución de la tensión emocional en la estructura de la estrofa completa: "... es würde rauschen mit einem dunklen Geräusch, mit einem Räderbrausen, wie von Zügen die im Traum vorbei fahren".

## SEGUNDA ESTROFA

1. *"Como ausencia extendida, como campana súbita  
el mar reparte el sonido del corazón,  
lloviendo, atardeciendo en una costa sola:  
la noche cae sin duda;*
5. *y su lúgubre azul de estandarte en naufragio  
se puebla de planetas de plata enronquecida".*

Veamos la estructura de esta estrofa. En el primer verso encontramos dos elementos: "ausencia extendida" y "campana súbita". En el segundo aparecen nuevamente dos: "el mar" y "el sonido del corazón". En el tercer verso aparece nuevamente una separación: "lloviendo, atardeciendo" y la especificación "en una costa sola". Es indudable, por lo que ya hemos dicho del poema, que entre estos elementos hay una relación. La ausencia, el mar y la lluvia son una misma cosa. Frente a estos elementos se encuentran la campana súbita, el sonido del corazón y la costa sola. En el primer grupo está el mar como palabra predominante de la estrofa y de todo el poema. El mar representa la vida misma, el destino. Aquello que determina al poeta, que se representa a sí mismo como este corazón. Si seguimos observando la estructura de esta misma estrofa nos encontramos con un verso corto. También responde a esta idea. El poema entero es como el mar, se recoge y vuelve a atacar. Rítmicamente, Neruda nos lo hace sentir con mayor énfasis. El primer verso emplea una pausa para separar la ausencia de la campana. En el segundo verso no hay pausa, es la realidad misma: "el mar reparte el sonido del corazón".

Luego viene la consecuencia: "lloviendo, atardeciendo"; es la vida que se presenta siempre igual (repárese en el gerundio) para concluir con la angustia del poeta: "en una costa sola". Es inevitable que la noche caiga; no habrá conciliación. El poeta permanecerá solo y de ahí los dos versos que cierran para encarnar la angustia de la estrofa. Las imágenes presentadas son de sobra elocuentes y, si atendemos al ritmo y fonética, se nos hacen más angustiosos aún. Cabe hacer notar aquí que las aliteraciones: "y su lígubre azul de estandarte en naufragio" y "se puebla de planetas de plata enronquecida" organizarán la masa fónica que sugestivamente ayuda a la idea.

Traducción de Enzensberger.

1. *"Das Meer, weit wie die Abwesenheit, jäh wie Glockengeläut, wirft das Rauschen des Herzens an eine verlassene Küste: es wird Abend, es regnet, die Nacht fällt ohne zu zögern, und ihr Blau,*
5. *traurig wie das Blau von schiffbrüchigen Flaggen, bevölkert sich mit Planeten von heiser gewordenem Silber".*

Nos encontramos aquí con el problema esencial de la poesía. La traducción, literalmente, está bien. Pero el cambio de orden y estructura en busca de un ritmo más adecuado ha hecho que, *al variar la estructura, se altere totalmente el sentido de los versos*. Para Enzensberger sólo las imágenes tenían alguna importancia en la estrofa y, de hecho, las conservó; pero cambió totalmente su ordenación y su ritmo, sin reparar que con eso destruyó todo el sentido. Porque precisamente en su justa ordenación y ritmo estaba la idea, como analizamos anteriormente: *La relación campana, costa y mar, ausencia y lluvia*. Cabría aquí también una acotación sobre el sentido del original: "la noche cae sin duda", no tiene el sentido de "die Nacht fällt ohne zu zögern".

Traducción de Arendt.

1. *"Wie endlose Abwesenheit, wie eine plötzliche Glocke, verteilt das Meer des Herzens Laut dämmernd am einsamer Küste, regnet es; zweifellos sinkt die Nacht,*
5. *und ihr unheilvolles Standartenblau im Untergang, bevölkert sich mit Planeten aus heiser gewordenem Silber".*

Las primeras relaciones están dadas. El tercer verso ya presenta problemas en cuanto a la estructura. *Dos gerundios seguidos no son permitidos en el alemán*. El gerundio ya de por sí es una forma inadecuada. Por eso Arendt se contenta con poner sólo uno y agregar al final "regnet es". Con ello se es-

fuma la estructura conservada en los primeros dos versos de la traducción. La consecuencia de esta repartición del “*sonido del corazón*” es negativa, pues se desvirtúa absolutamente su sentido, ya que la estructura “*lloviendo, atardeciendo, en una costa sola*” es de primordial importancia. “*La noche cae sin duda*”. Este verso pierde, por lo tanto, gran parte de su contenido. Ya en el texto alemán aparece inconexo. La fuerza del final al romper su relación con los versos que inician esta estrofa, bien logrados en la traducción, pierden su fuerza al debilitarse el contenido siguiente. En toda poesía se debe pensar en la relación vertical que contiene cada uno de sus versos.

### TERCERA ESTROFA

1. *“Y suena el corazón como un caracol agrio,  
llama, oh mar, oh lamento, oh derretido espanto  
esparcido en desgracias y olas desvencijadas:  
de lo sonoro el mar acusa*
5. *sus sombras recostadas, sus amapolas verdes”.*

El poeta está ensimismado y se queda contemplando su realidad. La estructura vuelve a darnos una imagen del mar. Su ritmo sigue siendo el de las olas.

#### Traducción de Enzensberger.

1. *“Und das Herz rauscht wie eine bittere Muschel,  
es ruft, o Meer, o Klage, o geschmolzener Schauer,  
zerstreut in Verhängnissen und zerbrochenen Wellen:  
und rügt das Meer seiner schrägen Schatten wegen,*
5. *seines grünen Mohns, seines endlosen Rauschends”.*

Nuevamente hay un cambio rítmico que entorpece el sentido y la comprensión de la idea. *Se pierde el encabalgamiento sintáctico*, importante sobre todo en el último verso: “*sus sombras recostadas, sus amapolosa verdes*”. Indudablemente hay relación entre sombras y amapolas. Ambas son alusivas a las olas. *Es obvio, entonces, el significado y valor poético de este encabalgamiento, absolutamente perdido en la traducción.*

#### Traducción de Arendt.

1. *“Und es tönt das Herz wie eine rauhe Muschel,  
es schreit, o Meer, du Klage, o aufgelöstes Entsetzen,  
in Missgeschicken hingebreitet und gebrochenen Wogen:  
und es klagt das Meer an wegen des Klanges,*
5. *wegen seiner ruhenden Schatten, seiner grünen Blüten Mohns”.*

Arendt, en cambio, encuentra una posibilidad más ajustada a la forma nerudiana, conservando el ritmo fluyente del mar. Sus palabras dan también una idea más ceñida al sentido de la obra. “*Derretido espanto*”, la idea del devenir, de transformación continua, característica en Neruda, está muy bien traducida por la palabra “*aufgelöstes Entsetzen*”. Todos estos detalles tienen más importancia de la aparente dentro del marco de la poesía nerudiana y el traductor debe ponderarlos y reflejarlos para poder aprehender artísticamente la esencia poética.

Arendt, frente a la imposibilidad práctica de trabajar con el encabalgamiento, procede a sustituirlo por aliteraciones. Este hecho pone de manifiesto las dificultades, a menudo insalvables, con que tropieza el traductor en su trabajo. La desenvoltura y la libertad sintáctica castellana tiene su contrapartida en la riqueza fónica alemana y esta virtualidad la prodiga el traductor tratando de suplir las virtudes del original. En esta forma hay que entender este ejemplo: “... *und es klagt das Meer an wegen des Klanges*”.

La palabra amapola también presenta una nueva forma de traducción: “... *grünen Blüten Mohns*”, mientras Enzensberger usa sólo “*Mohn*”. Probablemente Arendt quiso poner de manifiesto que la amapola, fuera de su carácter adormecedor, tiene uno de ensoñación, sugerido por su condición de flor.

#### CUARTA ESTROFA

*“Si existieras de pronto en una costa lúgubre,  
rodeada por el día muerto,  
frente a una nueva noche,  
llena de olas,  
y soplaras en mi corazón de miedo frío,  
soplaras en la sangre sola de mi corazón,  
soplaras en su movimiento de paloma con llamas,  
sonarían sus negras sílabas de sangre,  
crecerían sus incesantes aguas rojas,  
y sonaría, sonaría a sombras,  
sonaría como la muerte,  
llamaría como un tubo lleno de viento o llanto,  
o una botella echando espanto a borbotones”.*

Esta estrofa se estructura en torno a dos puntos perfilados desde el comienzo: el poeta y la mujer. Esta aparece sustentada por una forma verbal que a medida que aumentan las determinaciones, se va esfumando su presencia y con ello su realidad. Las imágenes del mar van borrando la posibilidad de su existencia. Sintomáticamente los versos son cada vez más breves, o sea,

hay una presencia que se va apartando y con ello va disminuyendo el ritmo y la esperanza. Desde aquí, casi desde la nada, como las olas, vuelve a nacer el ansia, vuelven a atacar, se repiten los verbos encabezando versos amplios que con nueva fuerza piden una presencia con repeticiones reforzativas de voces o sonidos, en enlaces de formas subjuntivas o potenciales indiciadores de su anhelo imposible:

Traducción de Enzensberger.

*“Wärest du mit einem Mal an einer traurigen Küste,  
umzingelt vom toten Tag,  
einer neuen Nacht gegenüber,  
durch trängt von Wogen,  
und bliesest in mein Herz aus kalter Furcht,  
bliesest in das verlassene Blut meines Herzens,  
fachtest den Schlag seiner Taubenflügel mit Falmmen an,  
seine unaufhörlichen roten Wasser steigen,  
ein Rauschen erhöbe sich in den schwarzen Silben des Blutes,  
ein Rauschen, ein Rauschen im Schatten,  
ein Rauschen wie der Tod,  
ein Brausend wie Wind oder Tränen in einem eisernen Rohr,  
oder eine Flasche, aus der fauchend ein Geist entweicht”.*

En esta estrofa queda bien destacada la forma en que un traductor puede usar su capacidad de recreación para verter en otra forma el contenido emocional del original. Vimos cómo el modo potencial reiterado daba la idea de lo irreparable. A contar del noveno verso, Enzensberger, al no poder hacer uso del modo potencial, sustantiva el verbo “sonar” y con ello genera una marcada aliteración que confiere tensión y fuerza a la idea. Para hacerlo aún más enfático cambia el orden de los versos y logra así adecuarse al ritmo de Neruda:

Traducción de Arendt.

*“Wärest du augenblicks da an grausiger Küste,  
überwölbt vom Toten Tag,  
angesichts einer neuen Nacht,  
die voll von Wogen,  
und bliesest in mein Hcrz das kalt ist von Furcht,  
bliesest in das einsame Blut meines Herzens,  
bliesest in seim flammendes Taubengeflatter,  
seine schwarzen Silben aus Blut würden Tönen,  
seine unaufhörlichen roten Fluten ansteigen,*

*es würde schallen, nach Schatten schallen,  
es würde tönen wie der Tod,  
würde schreien wie ein Eisenrohr voll Wind und Klage,  
wie eine Flasche, die wilde Schrecken sprudelt”.*

Aun cuando esta traducción está más lograda en relación con la forma original, nos parece claro que *la permanente insistencia en mantener el sentido literal altera la fuerza rítmica*. Arendt trata de formar sus propias aliteraciones procurando no apartarse del texto original. Por ejemplo: “*es würde schallen, nach Schatten schallen*”; pero este pequeño recurso es insuficiente para trasuntar la fuerte tensión emocional que recibe el lector en la estrofa original. La estructura formal se ve también aquí entorpecida y ese ambiente marino, tan nítido en estos versos, pierde su semejanza con el mar, símbolo de todo el poema.

#### QUINTA ESTROFA

*“Así es, y los relámpagos cubrirían tus trenzas  
y la lluvia entraría por tus ojos abiertos  
a preparar el llanto que sordamente encierras,  
y las alas negras del mar girarían en torno  
de ti, con grandes garras, y graznidos, y vuelos”.*

La quinta estrofa presenta un remanso ideativo y rítmico. La forma verbal inicial plantea la presencia de lo real e inevitable: “*Así es*”. Lo que sigue no es sino la comprobación de esta situación. La simétrica distribución de los versos, la presencia de sólo dos encabalgamientos suaves están entregando un ritmo calmo inicial que se dinamiza, envolvente y encrespado, al finalizar la estrofa, en los dos últimos versos. El encabalgamiento y las aliteraciones van separadas por comas.

Traducción de Enzensberger.

*“Es ist so: deine Zöpfe wären von Blitzen umvölkt,  
und der Regen ginge in deine offenen Augen ein,  
in denen schon die dumpfen gefangenen Tränen warten,  
und das Meer umflöge dich mit seinen schwarzen Flügeln,  
mit grossen Fängen, und Schreien, und Schwingenschlägen”.*

La afirmación inicial, por medio de la cual el poeta expresa su conformidad e impotencia y que, en cierto modo, se convierte en centro del poema, Enzensberger la trabaja recurriendo al cambio de tiempo verbal, al “*Konjunk-*

tiv". Pero este Konjunktiv es en alemán la expresión de algo sólo remotamente posible; el potencial español usado por Neruda, en cambio, adquiere aquí un sentido de futuridad con visos de certidumbre, al ser encabezado el verso con la afirmación "Así es".

Cabe destacar, en este verso, la fuerza expresiva que puede tener en alemán la forma fonética de expresión. Está bien lograda la imagen que da Enzensberger al último verso: "... mit grossen Fängen, und Schreien, und Schwingenschlägen".

Traducción de Arendt.

*"So ist es, und Blitze würden dein geflochtenes Haar bedecken  
und der Regen in deine offenen Augen dringen  
und die Tränen bereiten, die du heimlich in dir verschliesst,  
und um dich würden kreisen die schwarzen Flügel des Meeres  
mit mächtigen Fängen, Gekrächzt und Flügen".*

En esta estrofa aparecen los elementos que caracterizan el trabajo de Arendt: traducción literal, agregando algunas imágenes bien logradas, pero con un ritmo de tensiones diluidas que desdibujan la fuerza del original.

#### SEXTA ESTROFA

1. *"¿Quieres ser el fantasma que sople, solitario,  
cerca del mar su estéril, triste instrumento?  
Si solamente llamas,  
su prolongado son, su maléfico pito,  
5. su orden de olas heridas,  
alguien vendría acaso, alguien vendría,  
desde las cimas de las islas, desde el fondo rojo del mar,  
alguien vendría, alguien vendría".*

En esta estrofa comienza a verse claramente el desenlace que tendrá el poema. Es la última invitación del poeta para encontrar a ese ser capaz de acompañarlo en su dolor. Los primeros dos versos, clara y directamente llaman a la realización de este encuentro. Inmediatamente viene la realidad de la duda y la imposibilidad: "... si solamente llamas". Comienza nuevamente la estructura ya comentada de ataque y retroceso, que reflejan la angustia. Este movimiento rítmico pareciera semejante al movimiento de la espuma del mar llevada y traída por las olas corriendo de un lado a otro ya sin control ni dinamismo propio. La insistencia de la forma "alguien vendría", las pausas después de cada unidad con sentido, convierten a esta estrofa en símbolo de un angustioso anhelo irrealizable.

Traducción de Enzensberger.

*“Willst du das Gespenster sein, das einsam, am Meer,  
sein unfruchtbares, trauriges Instrument bläst?  
Wenn du nur riefst, übttest  
den langgezogenen Laut, den verderblichen Pfiff des Gespensters,  
seinen Code verwundeter Wellen,  
jemand käme vielleicht, jemand käme  
von den Inselbergen herab, harauf aus dem roten Meeresgrund,  
jemand käme, jemand käme”.*

Otra vez nos encontramos con un problema gramatical que destruye el sentido del texto; el modo potencial de “vendría” y el subjuntivo “llamaras”. Enzensberger no consigue reproducir el sentido de la estrofa. El subjuntivo de por sí es condicional y, reforzado por la conjunción “si”, convierten esta posibilidad en algo definitivamente remoto. El traductor no salva esta diferenciación, ni el cambio del subjuntivo por el potencial. Tampoco puede mantener la insistencia del adjetivo “su”, tan importante, pues este sonido del fantasma es el que daría vida y anunciaría al poeta el término de su soledad. Por lo mismo, este “su” prepara los versos de la próxima estrofa.

Traducción de Arendt.

*“Möchtest du das Gespenst sein, das einsam  
am Meer sein trauriges, taubes Instrument bläst?  
Riefest immer nur du,  
sein langgezogener Ton, sein unheilvolles Geschrill,  
sein System verwundeter Wogen,  
jemand würde kommen vielleicht,  
jemand würde kommen,  
von den Gipfeln der Inseln, aus der roten Tiefe des Meers,  
jemand würde kommen, jemand würde kommen”.*

En su traducción Arendt logra muy bien este efecto temporal usando en “Konjunktiv” y su forma compuesta en “jemand würde kommen”. Además, conserva un ritmo que verdaderamente prepara para el desenlace, dando una nueva tensión basada en las formas verbales. Es quizás ésta la estrofa mejor lograda en toda su traducción.

#### SEPTIMA ESTROFA

*“Alguien vendría, sopla con furia,  
que suene como sirena de barco roto,  
como lamento,  
como un relincho en medio de la espuma y la sangre,  
como un agua feroz mordiéndose y sonando”.*

Vimos cómo la estrofa anterior preparaba la culminación del anhelo del poeta. Ella concluía con las palabras “*alguien vendría*”, que son las mismas que inician este período estrófico. Es lo último que puede hacer el poeta, lo último que puede pedir: “*sopla con furia . . .*”, que suene, que haya vida, que venga con toda su fuerza. Es notable en esta estrofa el ritmo del tercer verso: “*como lamento*”. Lamento que queda aislado en medio de la estrofa y que en cierta forma también prepara la soledad final.

Debe recalcarse un nuevo cambio de tiempos verbales, del potencial al subjuntivo. Ya no es un deseo dependiente de las posibilidades, sino un imperativo. Su anhelo lo necesita. Debe ser tan real, con tanta fuerza, como la tienen las imágenes vigorosas que lo encarnan.

Traducción de Enzensberger.

*“Jemand käme herbei, blas nur mit rasender Kraft,  
dass es töne wie die Sirene eines Elendes Schiffes,  
eine Weheklagen,  
wie ein Wiehern in mitten des Schaums und des Blutes,  
wie ein wildes Wasser, das sich rauschend zerfrisst”.*

En su traducción, Enzensberger ha captado bien este clima, desgraciadamente *malgrado al no estar preparado por la estrofa anterior*. Su reproducción de imágenes es muy eficaz en el sentido de la idea. Pareciera éste un método ideal del traductor, sin apartarse del original, creando formas gramaticales propias, con fuerza expresiva, como el verso “*wie ein wildes Wasser, das sich rauschend zerfrisst*”. Indudablemente este gerundio aporta fuerza y tensión en la imagen al mismo tiempo que la enfatiza, tal como aparecía en la idea de Neruda.

Traducción de Arendt.

*“Jemand wird kommen, blase mit irrer Leidenschaft,  
dass es schalle wie die Sirene eines zerspelten Schiffes,  
wie Klagesgeschrei,  
wie ein Wiehern in mitten des Meeresschaums und Blut.  
wie ein reissendes Wasser, das sich selber verschlingt und schallt”.*

Esta estrofa, en Arendt, en cambio, no alcanza un nivel aceptable. El ritmo se entorpece al prolongar excesivamente los versos segundo y quinto; con esto pierde la estrofa su carácter insistente y anhelante. Con ello se pierde también la fuerza de las imágenes y, en consecuencia, desintegra el ritmo del poema completo. Es lógico pensar que cada período estrófico tiene un ritmo determinado, en función de la tensión psicológica total de la obra. Es por

eso que al perderse la intención de una u otra estrofa, se está destruyendo no sólo un detalle, sino la obra completa.

### OCTAVA ESTROFA

*“En la estación marina  
su caracol de sombra circula como un grito,  
los pájaros del mar lo desestiman y huyen,  
sus listas de sonido, sus lúgubres barrotes  
se levantan a orillas del océano solo”.*

Es el final. “En la estación marina, su caracol de sombra”, su corazón ha quedado solo. Los pájaros se van, sólo quedan sus sonidos a orillas del mar. La tragedia reflejada en estos versos es evidente. El hecho concreto y real se describe sin mayores recursos que la uniformidad rítmica. Se acaban los tiempos condicionales y todo vuelve a la concepción normal. El verso concluye con vocales oscuras y con la palabra que refleja toda la angustia del poeta: “solo”.

Traducción de Enzensberger.

*“In der ozeanischen Jahreszeit,  
wandert seine Schattenschneke umher wie ein Schrei,  
die Seevögel weisen sie ab und fliegen fort,  
seine Geräuschfetzen, seien traurigen Eisengerüste  
steigen am Strand des verlassenen Ozeans in die Höhe”.*

De más estará decir que “estación marina” no significa “ozeanische Jahreszeit”.

*El ritmo uniforme y la forma simple de expresión no son respetadas.* Las imágenes parecen demasiado rebuscadas con respecto al original y ya no tienen ese significado de pura realidad. Con ello se pierde el efecto del último verso terminado tan acertadamente por Neruda.

Traducción de Arendt.

*“Im Seehafen  
kreist seine Muschel aus Schatten wie ein Schrei,  
die Meervögel missachten sie und fliehen,  
ihre Tonfolgen, ihre Unheil verkündenden Gitter  
erheben sich an des einsamen Weltmeers Gestanden”.*

Arendt conserva la forma rítmica de Neruda. También conserva las imágenes, pero indudablemente *falta aquí la capacidad sugerente de los versos en*

*español*. Aun cuando la forma usada por Arendt en esta última estrofa esté ideativamente correcta, nos hace falta la fuerza emocional de Neruda al ordenar sus palabras de tal manera, que pueda intuirse plenamente la angustia reflejada en todo el poema: "a orillas del océano solo".

### 3. Conclusiones.

Vimos en la introducción a este trabajo, cómo en la poesía podemos distinguir entre el fondo y la forma. La idea es una, su modo de expresión puede ser de variada índole, pero sólo tendremos poesía cuando forma y fondo sugieran identidad. En función del fondo, el poeta moldea un ritmo acorde a la idea; a este ritmo se adecua la organización de las palabras, versos y estrofas. Además del ritmo, se proyecta la idea en las imágenes, formas gramaticales y sonidos. Confrontando la poesía original con las traducciones nos encontramos primordialmente con un problema rítmico. Al no existir un ritmo adecuado, pierde la poesía su fuerza sugerente y con ello debilita o destruye el mensaje del poeta. Este primer punto pone ya en duda la eficacia de la traducción, puesto que el ritmo es el alma de la creación artística. Sin él no tienen valor las imágenes.

Además del ritmo, las palabras como tales también presentan un problema en la traducción. Casi siempre un vocablo, aunque designe un objeto en forma precisa y encuentre su equivalente adecuado en otra lengua, se rodea de una cantidad de evocaciones y sugerencias que no tienen correspondencia en otra lengua y que la traducción silencia o desfigura.

Siempre habrá una distancia entre el original y su traducción. Los problemas comienzan con la ordenación de las palabras, la organización de los sonidos, los recursos estilísticos y la dificultad de comprensión de la idea en sí. Mientras más compacta se presente y más hermética sea la forma de expresión del poeta, menor será la posibilidad de encontrar los símbolos adecuados, ya que cada palabra es prácticamente insustituible. Sus sugerencias dependen de su significado, sonido y ubicación; encontrarle un sustituto es imposible.

Esta distancia entre el original y la traducción aumenta más, según la índole del idioma al que se traduce. Cada idioma tiene sus propias estructuras morfológicas y sintácticas que entorpecen la posibilidad de equivalencias entre el valor del verso original y el verso traducido. El alemán es una lengua que tiende a sustantivar, mientras que las lenguas latinas perfeccionan su sistema verbal creando matices modales y temporales que el alemán señala con adverbios. En nuestro caso vimos cómo esta dificultad fue la causa continua de una traducción poco lograda. Incluso cuando el original se comprenda cabalmente, la traducción exacta se hace imposible.

El traductor debe convertirse en un nuevo poeta, usando los recursos de su propio idioma. Sólo que, desde esta perspectiva, el traductor ya no es tal, sino creador de una obra poética nueva.

Una traducción no es nunca definitiva. Mientras la obra de arte es única y acabada, la traducción será siempre un aporte provisorio a la comprensión de un autor extranjero. La traducción estará constantemente sujeta a nuevos cambios estilísticos, de acuerdo a la sensibilidad y a nuevos intereses intelectuales y estéticos de los lectores.

Quisiéramos terminar estas reflexiones que ha motivado el problema de la traducción, con dos citas:

*“Los libros traducidos, son tapicería al revés: están allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras como madera y piedras para labrar, faltas de lustre y de pulimiento”* (1).

*“Producen siempre el efecto deslucido del reverso”* (2).

---

(1) Luis Zapata.

(2) Menéndez Pelayo.

