Rest, Jaime. "Reflexiones de un traductor", *Sur* 338-339 (dossier "Problemas de traducción") (enero-dic. de 1976).

JAIME REST

REFLEXIONES DE UN TRADUCTOR

1. *La libertad y los límites de interpretación*

El problema de la traducción entraña aspectos muy controvertidos que difícilmente logren jamás resolverse de común acuerdo. Se ha debatido hasta el cansancio la posibilidad de traducir, el valor del texto traducido en su relación con el original, la libertad que puede ejercer el traductor en su trato con la obra que está virtiendo. Esta disputa es valedera sin lugar a dudas en un plano teórico, pero el hecho práctico consiste en que la traducción resulta inevitable, en que su ausencia limitaría exageradamente nuestra posible inserción en el mundo de las ideas; y en nuestro tiempo este hecho se hace cada día más urgente. Cuando Livio Andrónico trasladaba la *Odisea* o cuando Catulo imitaba a Safo, todo parecía reducirse a un par de lenguas confrontadas: el griego, *del* que se traducía, y el latín, *al* que se traducía. Cuando el asunto volvió a plantearse, por gravitación del humanismo renacentista, el cuadro era bastante complejo; no sólo existían las dos lenguas clásicas de la cultura occidental, sino también el diversificado mapa lingüístico de la Europa moderna con aportes literarios que no podían desconocerse: Boscán traducía a Castiglione, en España; Florio vertía a Montaigne, en Inglaterra. Durante varios siglos esta situación se mantuvo sin mayores variantes: Galland introdujo el árabe, con su versión francesa de las *Mil y una noches*; el descubrimiento del sánscrito abrió un nuevo campo; desde el siglo XVIII existió un interés, a menudo impreciso y confuso, por el Extremo Oriente, con la incorporación de Japón y China. Por añadidura, de vez en cuando se exploraba la literatura de alguna región lingüística previamente omitida: Edward FitzGerald ponía de moda la poesía persa; los novelistas rusos del siglo XIX irrumpían en Europa occidental. Por contraste, quien haya leído *The World of Translation*, el volumen en que el P.E.N. American Center reunió las ponencias presentadas en el congreso de traductores que se llevó a cabo en Nueva York en 1970, sabe que al presente esta situación se ha tornado infinitamente más intrincada, a causa de la precipitada emergencia de innúmeras culturas y lenguas anteriormente casi desconocidas.

El problema de la traducción, por consiguiente, se ha convertido en uno de los asuntos más importantes para la cultura de nuestro siglo. Basta ensayar una brevísima e incompleta nómina de quienes lo han encarado o estudiado para advertir la intensidad de la preocupación: George Steiner, Walter Benjamin, Georges Mounin, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes; es decir, críticos, traductores, poetas, lingüistas, filósofos. Las opiniones, como es previsible, no coinciden. Hay, empero, ciertas ideas que parecen haber servido de fundamento común a tales reflexiones: la traducción es inevitable pero,

¿hasta qué punto posee validez un texto literario transpuesto de una lengua a otra? De algún modo ha surgido, como respuesta, una metáfora de procedencia musical: el texto original es siempre una partitura que atesora en su silencio la forma ideal de la composición; el traductor no en vano es un intérprete, un ejecutante de la partitura. Ello significa que inclusive en una misma lengua son admisibles diferentes traducciones de un mismo texto extranjero, porque la interpretación de una partitura acepta un razonable margen de variaciones en el que se manifiesta la personalidad artística de cada uno de los ejecutantes. Esta personalidad, en la traducción literaria tal vez mucho más que en la interpretación musical, está condicionada por una tradición: necesariamente, las formas de vertir un texto se diferenciarán si el traductor es español, mexicano o argentino, cada uno con sus propios usos lingüísticos dentro del ámbito hispanohablante; y así como la lengua a que traduce o la nación a la que pertenece, en el intérprete también la época jugará un papel decisivo, con sus gustos literarios, sus influencias y corrientes estéticas, sus audacias o interdicciones sociales y morales. Esto último Borges lo ha señalado lúcidamente en el ensayo sobre los traductores de las *Mil y una noches* que incluyó en su *Historia de la eternidad.*

De cualquier modo, los perfiles del antagonismo en la disputa acerca de las fronteras de la traducción pueden trazarse a lo largo de dos posiciones extremas. De un lado se hallan los que consideran que la versión debe ser literal o servil y sólo tiene que proporcionarnos un andamiaje que permita recorrer las denotaciones de la obra, a la espera de que el lector obtenga un acceso pleno a las connotaciones en la hipotética circunstancia de que llegue a dominar la lengua original; es una posición que suelen asumir los filólogos y lingüistas, más interesados en la exacta indagación del texto original que en la vitalidad de la traducción. Del otro, encontramos a los hombres de letras – encabezados en nuestro siglo por Ezra Pound – que sostienen la necesidad de practicar una traducción literaria, capaz de subsistir por sí misma y de comunicar plenamente los recursos del original, aun a costa de sacrificar la escrupulosa literalidad. Cada una de estas posiciones se funda en motivos justificados y dignos de consideración: el primer enfoque, de índole erudita, es un llamado de atención a quienes deforman el texto original por mera ignorancia; el segundo, de carácter poético, nos advierte que una pieza que posee incomparable intensidad en su propia lengua no puede ser depreciada en la traducción por ausencia de las cualidades imaginativas que exhibió en su advenimiento inicial. La dificultad consiste en hallar el equilibrio justo que conviene en el tratamiento de cada composición. Borges ha sugerido que Néstor Ibarra, al traducir *Le cimetière marin*, logró en un determinado verso convertirse en el autor original al sobrepujar *le changement des rives en rumeur*, de Valéry, por medio de una muy feliz recreación española: *la pérdida en rumor de la ribera.*

Por lo demás, el terreno que pisa el traductor con frecuencia es un tembladeral. El esfuerzo por alcanzar una presunta exactitud ideal puede, inclusive,

resultar contraproducente; en especial, cuando se trata de un texto que ha tenido significativa gravitación por espacio de generaciones y que ha dejado su impronta en una determinada cultura a través de anteriores traducciones. Al respecto, cabe recordar un episodio que suscitó un ardoroso debate en Inglaterra hacia 1960. Un conjunto de especialistas había sido encargado por las iglesias reformadas de la Gran Bretaña de que preparara una nueva traducción oficial de la *Biblia*. Al completarse la versión del *Nuevo Testamento*, ésta fue publicada por separado y de inmediato se desató la controversia. En San Lucas, I, 27 la nueva versión decía: *For a girl betrothed to a man named Joseph, a descendant of David; the girl's name was Mary*. En este pasaje, *girl* vertía la palabra griega *parthénos*, cuyo significado primordial es "virgen". Por afán de polémica teológica o por considerar que la palabra presuntamente utilizada en textos que precedieron a la definitiva redacción griega significaba "muchacha" y no "virgen", los traductores de la *New English Bible* provocaron un conflicto en el que inclusive participó T. S. Eliot, en defensa de la lectura tradicional. Sin entrar a indagar el asunto en sus vericuetos, el hecho evidente consiste en que, sea cual fuere el nivel de exactitud que se habían propuesto los nuevos traductores, su versión quebraba de manera inopinada una concepción que había arraigado hondamente en la cultura cristiana y que se hallaba convalidada por multitud de antecedentes. La *Vulgata* registra: *Ad virginem desponsatam viro, qui nomen erat Ioseph, et nomen virginis Maria.* La versión española de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera utiliza *virgen*. La versión alemana de Martín Lutero escoge *Jungfrau* (el mismo término que, de paso, designa el signo zodiacal de Virgo). En inglés, Wycliffe y Purvey, en la década de 1380, emplearon *maidyn* y *maidun*, en tanto que la King James Version, de 1611, adopta sin vacilaciones *virgin*.

2. *La traducción al español*

Habitualmente se presta mayor atención a la lengua *de* la que se traduce que a la lengua *a* la que se traduce; la razón es bastante comprensible: se supone que el traductor vierte el texto a su lengua materna, adquirida espontáneamente, y que el idioma del que traduce lo ha aprendido por los procedimientos artificiales de un estudio sistemático. Sin desestimar lo que pueda tener de verdad esta suposición, conviene empero no descuidar el enfoque opuesto. Por ejemplo, Julio Cortázar señaló alguna vez que la mala calidad de la prosa exhibida por los narradores de habla castellana en los siglos XIX y XX debe atribuirse a la influencia ejercida por el pésimo dominio de su propia lengua que caracterizó a quienes traducían al español las novelas europeas de la centuria pasada, lectura casi exclusiva en los juveniles años formativos de los escritores. España estuvo entre las naciones que más afianzaron en el Renacimiento la práctica de la traducción, con Fray Luis de León, con Quevedo y con otros autores notables; pero entre las vicisitudes

históricas y artísticas que sufrió este país debe contarse la ulterior pérdida de la tradición literaria que hace de la traslación poética un acto creativo. Mientras en Inglaterra Dryden, Pope, Shelley, los Browning y Dante Gabriel Rossetti traducían obras de distintos idiomas y épocas, en el área hispanohablante casi no hubo nombres significativos. A causa de ello, no existen en castellano traducciones reconocidamente clásicas, a diferencia de lo que sucede en inglés, donde Benjamin Jowett es sinónimo de Platón, donde Constance Garnett y Aylmer Maude son nombres asociados a Dostoievski, Chéjov o Tolstoi, donde C. K. Scott-Moncrieff significa *A la recherche du temps perdu* y Arthur Waley es poco menos que el autor de la narrativa oriental, con *The Tale of Genji y Monkey.* Una consecuencia de esta situación se pone de manifiesto en el hecho de que el área de habla hispana simula un cosmopolitismo que sólo encubre tenuemente una actitud parroquial: mientras los más eminentes críticos ingleses o norteamericanos – como F. R. Leavis y Wayne C. Booth – no vacilan en citar las traducciones a su lengua, casi ningún crítico del ámbito hispanohablante que deba mencionar algún párrafo de una obra extranjera acudirá a una versión ya existente en su idioma, sino que apelará a la transcripción (o traducción propia) del texto original; esta práctica no deja de ser justa, si se toma en cuenta el galimatías en que el traductor convirtió, no hace mucho tiempo, ciertas partes de *El hombre sin cualidades* de Robert Musil. Es curioso observar que en Inglaterra tanto Homero cuanto los dramaturgos griegos son autores vivos; la explicación consiste en la calidad y en la abundancia de las traducciones concebidas con fuerza y actualidad literarias, incluida la *Odisea* de T. E. Lawrence (que a juicio de Maurice Bowra es el testimonio de un esfuerzo por hacer "claro y vívido" el relato homérico para el lector actual). En los países hispanohablantes estos eminentes poetas en el mejor de los casos son mirados con suspicacia, cuando no se los considera cadáveres conservados por la idolatría de anticuarios sin imaginación; la causa de ello tiene que buscarse, como bien lo saben quienes debieron soportarlas, en las puntillosas y discretas versiones que publicaba la Biblioteca Clásica de la casa editorial Hernando en las postrimerías del siglo XIX (y sus ulteriores reediciones), las únicas pergeñadas por doctos y eruditos helenistas, quienes dominaban plenamente el griego y sabían disimular las impropiedades de Aristófanes con ayuda de pasajes en latín, si bien nunca supieron nada acerca del placer en que se sustentan la lectura y la experiencia literaria. Lo mismo ha sucedido con Shakespeare: Luis Astrana Marín prodigó su traducción con abundantes notas a menudo seudoeruditas, pero no supo qué hacer (y lo hizo mal) cuando enfrentó los equívocos – muy del período manierista – que se observan en el lenguaje de Launcelot Gobbo, criado de Shylock en *El mercader de Venecia*; en un parlamento en que este personaje le confiesa a su padre que el empleador lo alimenta tan mal que *you may tell every finger I have with my ribs* – cómica inversión del dicho tan difundido de que uno está tan flaco que es posible "contar las costillas con los dedos" –, el traductor español opta por la ambigüedad

y hasta la inexactitud de vertir: "podéis contarme todos los dedos que tengo en las costillas".

Por cierto, desde hace algunos años hay promisorios síntomas de que esta situación está cambiando, tanto en España cuanto en Hispanoamérica: casi todos los grandes poetas y muchos de los mejores prosistas han practicado la traducción, a menudo de calidad óptima, y hasta podemos disfrutar de una excelente versión de *Líricos griegos arcaicos*, debida a Juan Ferraté. Importante ha sido la contribución de Alfonso Reyes, que ha traducido a Homero, a Mallaramé y a prosistas ingleses (Sterne, Stevenson, Chesterton). En la Argentina es posible mencionar trabajos de índole memorable: alguna versión que realizó Julio Cortázar; *Otra vuelta de tuerca* en trslación de José Bianco, que sigue siendo la más prodigiosa transposición castellana de Henry James; *El troquel* de T. E. Lawrence, reelaborado en nuestro idioma por Victoria Ocampo con notable minuciosidad y aptitud literaria. Cabe una referencia especial para la fugaz colección de Obras Maestras que publicó el Fondo Nacional de las Artes y en la que deben subrayarse los méritos notables de *Moby Dick* y de la *Divina Comedia*, respectivamente vertidos por Enrique Pezzoni y por Angel J. Battistessa.

Una dificultad que se plantea al traductor es la fragmentación de la lengua española. Traducir al francés significa incontestablemente traducir a la lengua que se habla en Francia. Traducir al inglés es más problemático porque, como dirían los franceses, hay versiones al *anglais* y versiones al *americain.* Pero nada es tan dificultoso como la traducción al castellano, lengua que tiene múltiples centros de irradiación tanto en España misma cuanto en América Latina, cada uno de ellos con sus peculiaridades expresivas propias. El acuerdo tácito entre los traductores consiste en utilizar una suerte de *lingua communis*, cuyos rasgos más notorios son el empleo del tuteo (aun en aquellos lugares donde prevalece el voseo) y de un vocabulario neutral. Por supuesto, no siempre esta solución puede aplicarse fácilmente: para un escritor ríoplatense *saco* y *pollera* son, respectivamente, términos más naturales que *chaqueta* y *falda*; además, se compra cigarrillos en el *quiosco*, no en el *estanco*. Por otra parte, hay casos muy particulares: el teatro actual que se traduce suele estar escrito en una lengua coloquial en que las palabrotas tienen un valor expletivo, más bien que expresivo; pero si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en *lingua communis*, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente; no parece haber otra solución. Un tropiezo análogo suele presentarse en la novela de "serie negra", ese tipo de narración policial norteamericana en la que se destacó Raymond Chandler; el texto tiende a

ser en su propia lengua intensamente coloquial y, por consiguiente, se lo suele vertir a las formas conversacionales del lugar en que se publica originalmente la traducción; pero la mayoría de los lectores ríoplatenses ha comprobado que en la versión circulante de *Adiós, muñeca* de Chandler sería necesaria una ulterior traducción, del caló español a la lengua que ellos son capaces de entender.

3. *La traducción de poesía*

Teóricamente, la poesía lírica es intraducible. Al comienzo de la introducción a su antología titulada *The Penguin Book of Modern Verse Translation,* George Steiner recuerda los argumentos esgrimidos al respecto:

> Que es intraducible es una de las definiciones proporcionadas para la poesía. Lo que después del intento permanece intacto e incomunicado es el poema original. Así lo afirmaba du Bellay, el poeta y retórico francés del siglo XVI temprano, y así lo declaró más recientemente Robert Frost. Un poema proporciona el lenguaje en su modo más intenso de integridad expresiva, sometido a tan poderosa comprensión de necesidad singular, de energía individualizadora, que ningún otro enunciado puede resultar equivalente, que ningún otro poema – aunque apenas difiera en una sola frase – puede cumplir la misma tarea.

Christian Morgenstern, el efectivamente casi intraducible autor de los *Galgenlieder*, alguna vez suscribió la tesis de que es imposible vertir poesía: "No existe cosa semejante a una buena o mejor traducción de poesía de otra lengua; sólo hay pobres y más pobres interpretaciones." Susanne K. Langer, en su *Nueva clave de la filosofía*, intentó una certera explicación de la insalvable dificultad que en principio supone esta especie de traslación; a su juicio,

> los símbolos artísticos son intraducibles; su sentido está sujeto a la forma particular que haya tomado. Ese sentido siempre es *implícito* y no puede explicarse mediante ninguna interpretación. Esto es válido aun para la poesía; pues aunque el *material* de la poesía es verbal, su significación no es el aserto literal formulado con las palabras sino *la manera en que se formula dicho aserto,* y esto implica el sonido, el *tempo*, el efluvio de asociaciones verbales, las breves o prolongadas secuencias de ideas, el caudal o pobreza de transitoria imaginería que las contiene, la repentina contención de la fantasía mediante realidad pura o de la realidad familiar mediante una súbita fantasía, la suspensión del significado literal mediante una sostenida ambigüedad que se resuelve en una palabra clave largamente esperada, el artificio unificado y plenamente comprensivo del ritmo.

No obstante, en la práctica es posible traducir poesía, si se tienen en cuenta – e inclusive si se aplican – las consideraciones que acabamos de transcribir como refutaciones del procedimiento. Cada poema es una estructura insustituible, unitaria e intrincada que se propone suscitar una impresión total. No basta con trasladar un cúmulo de palabras y giros sino que es indispensable y primordial conservar el efecto. En consecuencia, sólo es lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma: que en la elaboración dependa del texto original en lo que respecta a la trama de recursos que se pretende reproducir, pero que una vez completada valga por sus propios méritos artísticos, por su íntima vitalidad. Cuando el lector enfrenta la traducción de un poema, ésta debe hacerle olvidar la existencia del original en virtud de su propia intensidad; de tal modo llega a ser plenamente fiel al texto que ha sustituido. Ello es lo que ya en el Renacimiento hizo admirablemente Fray Luis de León al vertir el *Beatus ille* de Horacio: no dudó en aprovechar al máximo las rimas, los metros, las estrofas y todas las restantes posibilidades que le ofrecía el español, a diferencia del latín; así consiguió dar a sus compatriotas una experiencia viva de lo que había sido el original en su propia lengua, no una mera transcripción servil y burocrática. La traducción poética es, ante todo, un acto de creación. Tal criterio ha sido sustentado enérgicamente por Octavio Paz, en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad:*

> Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Estos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción. Desde este punto de vista, la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal o la del *haiku* y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las "influencias" pero ese término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales – la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana – sino los estilos y las tendencias. Ningún estilo y ninguna tendencia han sido nacionales, ni siquiera el llamado "nacionalismo artístico". Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth; entre Góngora y Marino hay una

> evidente afinidad en tanto que nada, salvo la lengua, une a Góngora con el Arcipreste de Hita que, a su vez, hace pensar por momentos en Chaucer. Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significan heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.

Por lo demás, esta certidumbre de que la traducción poética sólo admite plasmarse como un acto creador es lo que ha convertido a Ezra Pound en un influjo a la vez tan polémico y tan fecundo en la materia. Desde la rigurosa perspectiva de la traslación servil, sus versiones han sido cuestionadas por la libertad con que eran tratados los textos originales; pero el propósito del poeta no era reproducir en otra lengua una mera sucesión de palabras que se combinaban en una serie de enunciados, sino penetrar una forma de pensamiento y sentimiento, asumir y comunicar plenamente una determinada experiencia, aunque ello significase alguna transgresión circunstancial de la exactitud. El valor de esta técnica ha sido destacado por Hugh Kenner en su introducción a *The Translations of Ezra Pound:*

> Si el traductor no se limita a vertir palabras, permanece fiel a la secuencia de imágenes del poeta original, a sus ritmos o los efectos producidos por sus ritmos, a su tono. En la medida en que conserva esta fidelidad, rinde homenaje al conocimiento profesional de su predecesor, a la eficacia que exhibió de un extremo a otro en su dominio de las imágenes y gestos precisos requeridos para corporizar una visión que no es ni suya propia ni del traductor. La pedantería consiste en suponer que la relevancia de un instante de pensamiento o sentimiento radica en los términos que otra persona halló para registrarlo. El homenaje que intenta Pound consiste en tomar a un poeta del pasado como quía que nos conduzca a secretos lugares de la imaginación.

En última instancia, el movimiento se demuestra andando. La prueba irrefutable de que la traducción poética es posible en la práctica, como un nuevo acto creador, la proporcionan las versiones francesas de Edgar Allan Poe que realizó Charles Baudelaire y las traslaciones italianas de líricos griegos que ensayó Salvatore Quasimodo. Pero hay una traducción casi prodigiosa, digna de ser reproducida íntegramente; consiste en los tres cuartetos en que el juvenil William Butler Yeats reprodujo en inglés el memorable soneto de Ronsard, *Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle:*

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

4. *Traducción y erudición*

La traducción literaria tiene que ser vital, no meramente erudita; debe sustentarse por sí misma. Pero una vez que este precepto ha quedado convenientemente afianzado, es oportuno recordar que también tiene que ser erudita. Si el traductor se aparta del original, debe hacerlo a sabiendas, no por simple ignorancia. En el seminario de traducción que Frank MacShane organizó en la Universidad de Columbia, Richard Wilbur sostuvo muy sensatamente que el traductor de un poema está obligado a conocer en su totalidad la literatura de donde procede, con el objeto de captar las alusiones y referencias que se han incorporado al texto. Sería lícito agregar que para vertir una composición debemos explorar exhaustivamente la totalidad del circuito de relaciones literarias en que se halla inserta, pertenezcan o no a la lengua del original. Esto resulta muy evidente cuando intentamos trasladar la poesía de T. S. Eliot, sobrecargada con toda especie de reverberaciones. Por ejemplo, en *The Waste Land* el mismo autor ha proporcionado algunas notas aclaratorias (por cierto, bastante elusivas), que amplió John Hayward para la traducción francesa de Pierre Leyris y que se pueden completar por añadidura con el casi enciclopédico catálogo de Grover Smith. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Pero hay datos que acaso podrían resultar útiles al traductor, si bien por lo general no aparecen incluidos en los repertorios de fuentes; entre ellos cabe mencionar el hecho de que la leyenda de Tiresias, tal como la utilizó Eliot, procede de la *Biblioteca* de Apolodoro, donde se refiere que el mítico vidente obtuvo el don profético al adquirir – como Sigfrido – la aptitud de interpretar las voces de las aves, cuyos gorjeos se renuevan en *The Waste Land* a través de incesantes onomatopeyas: Apolodoro dice que los oídos de

Tiresias fueron "limpiados" (*Biblioteca*. III, vi, 7), en tanto que el poema de Eliot menciona los *dirty ears* del hombre común que no entiende el mensaje oculto en el canto de los pájaros (verso 103).

Esta composición de Eliot – como los principales textos de James Joyce – tal vez presente un caso extremo en cuanto a las dificultades que debe superar el traductor, pero por esa misma circunstancia resulta muy ilustrativa: los errores de interpretación cometidos son un severo llamado de atención. Para ejemplificar los tropiezos sufridos por los traductores tomaremos solamente dos breves pasajes y verificaremos cómo fueron resueltos en las dos primeras versiones españolas, aparecidas casi simultáneamente en 1930: la de Angel Flores, publicada en España, y la de Enrique Munguía, que se incluyó en el número 26/27 de la revista mexicana *Contemporáneos*.

El primero de los pasajes mencionados procede de la parte I del poema, *The Burial of the Dead*, y corresponde al presagio de la "muerte por agua": *I do not find the Hanged Man. Fear death by water* (versos 54-55). Angel Flores y Enrique Munguía traducen, respectivamente, *No encuentro al Ahorcado* y *No logro dar aun con el Ahorcado*. En sus notas, el mismo Eliot indicó que esta era una referencia a la correspondiente lámina del Tarot, la que tiene inscripto el número 12; si bien el autor declaraba en su explicación que no se hallaba suficientemente familiarizado con la exacta composición del mazo de láminas del Tarot, los significados esotéricos que se atribuyen a esta figura se muestran tan apropiados al significado del poema que resulta dudosa tal afirmación. Sea como fuere, no se trata de un "Ahorcado", como dicen ambas versiones, pues es la imagen de un hombre que no ha sido ajusticiado colgándolo del cuello sino que pende cabeza abajo, atado por su pie derecho a la rama de un árbol. La interpretación exacta es, en consecuencia, el Colgado. En la traducción de Pierre Leyris no fue posible incurrir en este error, pues la palabra francesa *Pendu* – al igual que la denominación inglesa – admite ambos sentidos: colgado y ahorcado. En cambio la interpretación inexacta vuelve a darse en la traducción italiana de *The Waste Land* que realizó Luigi Berti, quien utiliza el término *Impiccato* ("Ahorcado"), si bien en dicha lengua la respectiva lámina del Tarot se denomina inconfundiblemente *Appeso* ("Colgado").

El segundo de los pasajes indicados corresponde al final de la parte III, *The Fire Sermon*:

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

burning

Sin duda, *O Lord Thou pluckest me out* puede resultar, en una primera consideración, bastante ambiguo, en virtud de que el verbo compuesto admite variadas elucidaciones. El problema no resulta tan arduo si se toma en cuenta la precedente referencia a Cartago y se verifica la nota de Eliot que remite a las *Confesiones* de San Agustín: "Llegué a Cartago, y por todas partes crepitaba en torno de mí un hervidero de amores impuros." La clave de la alusión puede buscarse, en consecuencia, en el libro III de la obra que escribió el obispo de Hipona; en efecto, en las *Confesiones*, III, 19, leemos: *Et misisti manum ex alto et de hac profunda caligine eruisti animam meam.* Vale la pena comprobar que entre las versiones del verbo *eruo* que incluye el viejo diccionario latino-inglés de Sir William Smith (reimpresión de 1929), una de las primeras es *pluck out.* De cualquier modo, el texto de San Agustín no presenta mayores dificultades de interpretación: "Y enviaste tu mano desde lo alto y arrancaste mi alma de esta profunda tiniebla." Por lo tanto, el verso correspondiente de *The Waste Land* debe traducirse: "Oh Señor, Tú me arrancas." Sin embargo, ninguno de los dos traductores castellanos acertó la solución correcta. Enrique Munguía se refugió en una discreta imprecisión: "Oh Señor, tú que me deshojaste." Pero Angel Flores logró, sin querer, un irresistible efecto cómico: "Oh, Señor, Tú me estás desplumando." Porque ciertamente *pluck out* significa *además* "desplumar", como puede comprobarse en cualquier diccionario inglés-español.

1976