

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

**LA PROBLEMÁTICA DEL TRADUCTOR LITERARIO A
PARTIR DE LA LECTURA Y TRADUCCIÓN DE DOS
POEMAS DE PAUL ÉLUARD¹**

*The Question of Translating Literature: Reading and
Translation of Two Poems by Paul Éluard*

Resumen:

La traducción literaria implica un complejo proceso de traslado de información de la lengua de origen a la lengua meta. Ella demanda una competencia compleja por parte del traductor; por eso, una traducción literaria exige realizar un previo análisis metatextual y textual del poema en el idioma original para, luego de construir una versión en la lengua de llegada, pasar a realizar un cotejo intertextual.

Abstract:

Literary translation means transferring information from an original language into another, a complex task for a translator who has to previously make a textual and intertextual analysis of, in this case, two poems, in order to build a version in the second language. Then, both works are put across for intertextual comparison.

Palabras claves:

Traducción, competencia, comprensión, expresión, modulación, transposición.

Key words:

Translation, competence, comprehension, expression, modes of interpreting, transposition.

¹ Texto de la conferencia dada en la Escuela Superior de Traducción e Interpretación San Pellegrino (Rimini, Italia) en marzo del 2004.

“Traduttore, traditore” es una frase peyorativa que restringe al traductor al oficio de tergiversar el sentido y dejar en la lengua de origen la riqueza significativa para colocar en la lengua de llegada un pálido mensaje de aquello que fue dicho con maestría por el escritor en el texto original.

Si en la traducción científica la pérdida de información es mínima, en la literaria la situación es sumamente compleja porque, por un lado, un poema o cuento o novela se liga íntimamente con el genio de la lengua y se enmarca en una tradición de uso de determinados códigos retóricos, temáticos e ideológicos.

Por otro lado, tenemos que “resignarnos” de todas maneras a la traducción literaria, pues en el mundo de la globalización es imposible evadir el debate intercultural y allí el papel del traductor literario, como puente entre dos culturas, es imprescindible para el conocimiento de las literaturas (como la china o la hindú) bastante alejadas de occidente.

Walter Benjamin definía la mala traducción “como una transmisión inexacta de un contenido no esencial”.² Para él, la función del traductor consistía “en encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original”.³

Por su parte, Valentín García Yebra constataba que la traducción literaria no ha experimentado, desde el punto de vista cualitativo, el desarrollo de la traducción documental y científica. Para explicar ese hecho, aludía a cuatro causas: 1) El desinterés de los críticos literarios hacia la traducción literaria, 2) La escasa remuneración que recibe el traductor literario, 3) La actitud de la ciencia literaria que ve con desprecio el trabajo de traducir poemas, novelas o cuentos y 4) La naturaleza del lenguaje literario íntimamente vinculado y anclado en la lengua materna del escritor.⁴

² Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”. En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967, p. [77].

³ *Ibidem*, p. 83.

⁴ García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 42-49.

García Yebra subraya que la traducción literaria manifiesta una problemática compleja. En primer lugar, ¿es posible la traducción literaria? Consideramos que traducir un poema es crear otro poema, por lo tanto, el traductor debe ser sumamente consciente de que la suya es una versión entre muchas posibles. En segundo término, la obra literaria es difícil de ser comprendida en su totalidad porque porta un referente imaginario y exige al lector que complete el sentido que el autor apenas ha esbozado.⁵

Por su parte, Tomás Albaladejo admite que “[l]a traducción es, por la diversidad de lenguas, una actividad imprescindible para la comunicación literaria”.⁶ Y para ello resulta fundamental abordar las competencias que debe tener el traductor literario. Éste tiene que poseer, *por lo menos*, una competencia lingüística pasiva en la lengua de partida y una activa en la lengua de llegada; una competencia literaria pasiva, que le permite leer el texto en su idioma original; y una competencia literaria activa, que le posibilite elaborar un texto literario. Asimismo, el traductor literario ha de manifestar una competencia técnica en lo que respecta al análisis del texto literario para poder desentrañar los componentes estructurales de este último.⁷

Nuestro propósito central es traducir del francés al español dos poemas de Paul Éluard (1895-1952): “Le Miroir d’un Moment” y “Le Mur”. El primero forma parte de *Capitale de la Douleur* (1926) y el segundo, de *Le Livre ouvert II, 1939-1941* (1942). Aquél se enmarca en la praxis surrealista; éste, en un ámbito donde cobra auge la idea de la poesía de compromiso político como testimonio de la autenticidad del artista.

⁵ *Ibidem*, pp. [124]-128.

⁶ Albaladejo, Tomás. “Aspectos pragmáticos y semánticos de la traducción del texto literario”. En: *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l’interpretazione*. Anno II, Fascicoli 1-2, 1992, p. 194.

⁷ *Ibidem*, pp. 182-183.

Sobre la base del planteamiento de García Yebra, consideramos que hay dos etapas en el proceso de traducción: la comprensión y la expresión. Debemos comprender el mensaje del texto literario en la lengua de origen y luego verterlo a la lengua de llegada, pues “el traductor debe aspirar a *decir todo y sólo lo que el autor original ha dicho, y a decirlo del mejor modo posible*”.⁸

Por eso, haremos un análisis metatextual donde trataremos de precisar el campo retórico en el que se sitúa la poesía de Éluard, luego realizaremos un análisis intratextual de los poemas detectando los focos de dificultad para un proceso de traducción y, por último, ofreceremos las versiones castellanas para concluir con un análisis intertextual de los poemas en francés en relación con aquellos que están en español.

I) Análisis Metatextual

Para precisar el campo retórico en el que se sitúa la poesía de Éluard no podemos dejar de mencionar al surrealismo como corriente artístico-literaria y a la concepción de *littérature engagée* de matriz existencialista, pues “Le Miroir d’un Moment” se relaciona con la praxis surrealista, y “Le Mur” se produce en un contexto donde prima la idea de literatura comprometida de Jean Paul-Sartre. En efecto, el campo retórico “es la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas”.⁹

¿Qué es el surrealismo? El propio Breton nos ofrece en su **Primer manifiesto del surrealismo** (1924) una definición muchas veces citada, mas no siempre adecuadamente comprendida:

⁸ *Ibidem*, p. 135.

⁹ Stefano, Arduini. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000, p. 47.

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.¹⁰

Lo primero que destaca en la cita precedente es la idea de automatismo por oposición a la de “control ejercido por la razón”, es decir, la escritura debe ser, según los postulados surrealistas, un producto altamente irracional y desprovisto de toda lógica intelectual. Se infiere que antes del surrealismo no se había dado a conocer el funcionamiento real del pensamiento y, por lo tanto, la corriente surrealista quiere llenar ese vacío.

Ferdinand Alquié en su libro **Philosophie du surréalisme** afirma que: “la pensée automatique est-elle plus réelle parce qu’elle participe à la poésie, laquelle à son tour révèle le monde de la surréalité, monde auquel, dans le **Manifeste**, Breton accorde la réalité absolue’, et cette fois légitimement dans la mesure où ce monde lui paraît la synthèse du monde visible et du monde imaginaire”.¹¹ De ese modo, Alquié subraya la importancia del mundo de la surrealidad como espacio de síntesis del mundo visible y del universo imaginario. Esa capacidad de amalgamar, de amenguar las contradicciones, hace del surrealismo una corriente del pensamiento que cuestiona duramente al racionalismo decimonónico que reducía el saber al conocimiento obtenido mediante los métodos de las ciencias naturales.

En segundo lugar, la cita de Breton evidencia un rechazo del arte por el arte, pues liga estrechamente al automatismo con una función del hombre: el pensamiento. Además, es preciso remarcar que la poesía constituía, para los surrealistas, “el lenguaje del hombre

¹⁰ André, Breton. *Los Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, p. 40.

¹¹ Ferdinand, Alquié. *Philosophie du surréalisme*. París, Flammarion Editeur, 1955, p. 44.

como esencia”¹² porque permitía acceder a una nueva forma de conocimiento liberada de todo control racionalista. La escritura automática va a ser muy utilizada por los surrealistas a fin de eliminar todo lo que se oponga al libre flujo de la imaginación.¹³

Después de habernos referido, aunque sea muy brevemente, al primer manifiesto surrealista, pasaremos a referirnos a la concepción de *littérature engagée*, sustentada por los filósofos existencialistas franceses y, en particular, por Sartre. Lo que sucede es que el poema “Le Mur” se sitúa en un contexto donde predominaba en Francia la concepción de literatura comprometida.

Como lo ha demostrado David Sobrevilla en una ponencia sobre César Vallejo,¹⁴ la teoría del compromiso nació en Francia en los años treinta y cuarenta de este siglo. Ella procede de pensadores existencialistas. Sobrevilla afirma que Emmanuel Mounier habría sido el primero que utilizó el término, en un libro publicado en 1935 y cuyo título reza así: **Revolución personalista y comunitaria**. En efecto:

Mounier sostenía que la persona se pone a prueba por los compromisos que adquiere, y trataba de diferenciar entre los compromisos que comprometen realmente de los pseudocompromisos (...) Casi al mismo tiempo Gabriel Marcel se refirió también al compromiso en forma temática en su libro **Ser y tener** (1935). Según Marcel el compromiso es relativo a una persona y no a una cosa; y todo compromiso auténtico es absoluto: se puede limitar en su duración y alcances cuando se refiere impropriamente a cosas, pero no cuando se dirige a otra persona una fidelidad afectada por condiciones y reservas suscita la desconfianza y la suspicacia.¹⁵

¹² Aldo, Pellegrini. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (prólogo). Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p. 15.

¹³ Cf. Ferdinand, Alquié. *Op. cit.*, p. 171.

¹⁴ David, Sobrevilla. “La teoría del compromiso de César Vallejo”. En: Vélez, Julio et al. *Encuentro con Vallejo (coloquio internacional)*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993, pp. 57-84.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

Aquí observamos que el **compromiso** no puede comprenderse a cabalidad al margen del concepto de autenticidad. Jolivet, en su libro **Las doctrinas existencialistas de Kierkegaard a J.P. Sartre**, aseveraba que la idea de **fidelidad** implica una exigencia, pero el único que puede soportar “el peso de un don sin reservas y de un amor sin límites” es el Absoluto divino.¹⁶ El carácter absoluto del compromiso subraya que el poeta ha de ser fiel a su posición política. Hay un imperativo moral, mediante el cual el poeta de manera incondicional ha de asumir su compromiso en relación con otra persona. Enrolarse en esta lucha no es sino comprometerse con el progreso de la humanidad.

Por su parte, Jean Paul-Sartre en su libro **El ser y la nada** (1943) afirmaba que “no existo sino como comprometido y no tomo conciencia (de ser) sino como tal”,¹⁷ es decir, el compromiso da sentido al fluir de la existencia. En **El existencialismo es un humanismo** (1945), Sartre ponía hincapié en que es fundamental el enlace del carácter total y absoluto del libre compromiso del sujeto. El ser humano “se realiza al realizar un cierto tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona”.¹⁸ Realización del poeta y de un tipo de humanidad en el mismo cauce y con la misma tenacidad. En 1947, Sartre publica su texto **¿Qué es la literatura?**¹⁹ La imparcialidad, según Sartre, constituye meta imposible de alcanzar. El escritor debe revelar el mundo para que los hombres al leer sus obras asuman sus responsabilidades y se comprometan con la humanidad. Sin embargo, Sartre consideraba de manera arbitraria que el poeta:

¹⁶ R. Jolivet. *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.P. Sartre*. Madrid, Gredos, 1953, p. 384.

¹⁷ J.P. Sartre. *El ser y la nada*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1966, p. 372.

¹⁸ J.P. Sartre. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Ed. Sur, 1949, p. 34.

¹⁹ J.P. Sartre. *¿Qué es la literatura? (Situations II)*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1969.

no puede comprometerse, porque no toma el lenguaje como un medio para expresar ciertos contenidos, sino como un fin en sí mismo.²⁰

II) *Análisis Intratextual e Intertextual*

Ahora procederemos a interpretar el sentido de los poemas “Le Miroir d’un Moment” y “Le Mur” antes de realizar una traducción, pues ésta debe estar cuidadosamente basada no sólo en el conocimiento del campo retórico, sino también en un análisis riguroso de los componentes formales y de las isotopías del discurso poético.

II.1) *Le Miroir d’un Moment*

*Il dissipe le jour,
 Il montre aux hommes les images déliées de l’apparence,
 Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire.
 Il est dur comme la pierre.
 La pierre informe,
 La pierre du mouvement et de la vue,
 Et son éclat est tel que toutes les armures, tous
 les masques en sont faussés.
 Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme
 de la main,
 Ce qui a été compris n’existe plus,
 L’oiseau s’est confondu avec le vent,
 Le ciel avec sa vérité,
 L’homme avec sa réalité.*

Capitale de la Douleur (1926)

²⁰ David, Sobrevilla. *Art. cit.* En: Encuentro con Vallejo..., p. 60. Las ideas de Sartre sobre este aspecto se pueden ver en el libro aludido en la nota anterior; allí se dice (p. 46): “el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos”.

Este poema actualiza, fundamentalmente, tres campos figurativos o cognitivos: metáfora (verbigracia, en la expresión analógica “La pierre du mouvement et de la vue”), elipsis (en los dos últimos versos se elide la estructura “s’est confondu”) y repetición (en la anáfora del sintagma “La pierre”, por ejemplo).

Las figuras retóricas, como bien sabemos, se enmarcan en cada uno de los seis campos figurativos (metáfora, metonimia, sinécdoque, elipsis, repetición y antítesis) y no son desvíos en relación con la norma, sino universales antropológicos de la expresión²¹ desde el punto de vista cognitivo porque portan un modelo de mundo y tratan de influir en el receptor provocando una determinada actitud de éste, es decir, la dimensión pragmática de la figura en un marco comunicativo y dialógico.

El poema, sobre la base de la actualización de ciertos campos figurativos, actualiza la oposición entre la isotopía de la apariencia frente a la isotopía de la realidad. Triunfa esta última y, en ese sentido, el proceso de comprensión deviene problemático porque el sujeto u objeto se funde con el espacio en el que vive: el ave con el viento, el cielo con su verdad y el hombre con su realidad.

Ello tiene una íntima relación con el campo retórico del surrealismo donde se concibe que la oposición entre el yo y el otro, entre la amada y el amado, desaparece en aras de una unión cosmogónica de los elementos. Dicha concepción surrealista se manifiesta en la freudiana imagen del espejo y de la imagen desligada de la apariencia. La fragilidad del espejo se opone a la dureza de la piedra informe en un poema sobre la dimensión problemática del acto de conocimiento.

Desde el punto de vista de la traductología, podemos marcar algunos focos de dificultad para verter el texto de la lengua de partida a la de llegada. Por ejemplo, en francés el término “vue” (vista o impresión) se emplea en poesía; pero en español dicha palabra (“vista”) no se utiliza en un poema sino en un contexto científico.

²¹ Stefano, Arduini. *Op. cit.*, p. 131 y ss.

La palabra “informe” entraña también un problema, pues, en español, dicho vocablo no tiene casi tradición desde el punto de vista poético. “Oiseau” abre dos posibilidades en español: “ave” o “pájaro”; en ese sentido, el traductor debe elegir con cuidado la opción más pertinente. Sin embargo, el gran problema del texto está constituido por “Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main”, expresión muy difícil de verter en español porque tiene una forma típica francesa con el participio “pris” al lado de “dédaigne”. Pensamos que, en ese caso, resulta pertinente emplear una equivalencia en español.

La versión que proponemos es:

El espejo de un momento

*Disipa el día,
Muestra a los hombres imágenes desligadas
de la apariencia,
Les arrebatada la posibilidad de distraerse,
Él es duro como la piedra,
La piedra sin forma,
La piedra del movimiento y de la mirada,
Y tanto su resplandor que todas las armaduras,
todas las máscaras son deformadas.
Lo que la mano incluso desdeñó asir de la forma
de la mano,
Lo que no se comprendió no existe más,
El ave se ha fundido con el viento,
El cielo con su realidad,
El hombre con su verdad.*

Hemos empleado algunas técnicas de traducción: *la transposición*, por la cual el adjetivo “informe” se ha convertido en el sintagma preposicional “sin forma” debido a una exigencia rítmica; *la modulación*, pues el sustantivo “vue” se transformó en “mirada”,

pues “vista” es, en español, un término que se emplea en contextos distintos del literario; *la equivalencia*, ya que la expresión “Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main” se tradujo así: “Lo que la mano incluso desdeñó asir de la forma de la mano”, pues el verso en francés no se puede trasladar, de manera literal, al castellano.

Sin embargo, en ese proceso de traducción ha habido pérdidas y compensaciones. Por ejemplo, “oiseau” (pájaro o ave) se ha reducido a la palabra “ave”. La iteración “aux hommes” en el tercer verso se ha transformado, merced a una exigencia rítmica, en el pronombre “les” y allí se observa una pérdida. Sin embargo, hemos tratado de compensar las pérdidas antes mencionadas con el empleo de la armonía vocálica en el verso “El ave se ha fundido con el viento”, donde hay un juego fónico entre la “a” y la “e” (“El ave se ha...”).

Por eso, pensamos que el traductor literario es un creador que elabora otro poema, pero sin desprenderse de aquello que dice el autor en la lengua de partida.

II.2) *Le Mur*

A Sophie Taeuber-Arp

Impatience violence arbre déraciné

Flèche vent l'oiseau les ailes arranchées

Les ailes arranchées la terre au fond de l'eau

Traîne comme mes mains amoureuses et vagues

La boue au fond de l'eau la vase nuageuse

La substance évicente dont je sortirai

Dont je m'échapperai car j'impose à l'espace

Ce haut mur en tous sens qui compose ma mort

Ce mur fuyant des jours éternels ma demeure.

Le Livre Ouvert II, 1939-1941 (1942)

Este poema privilegia dos campos figurativos: metáfora (“la vase nuageuse”) y elipsis (supresión de los artículos en los primeros versos, por ejemplo). Ello posibilita un determinado modelo de mundo por el cual la vida es vista como una casa, donde el muro más alto representa a la muerte. En efecto, la isotopía de la muerte triunfa sobre la vida e incluso aquélla forma parte de ésta.

Debemos, además, observar que los elementos aéreos se asocian con la violencia y el desarraigo debido a la proximidad de este muro (la muerte fuertemente vinculada a la tierra) que acaba con la sed de eternidad del yo poético. Luego percibimos imágenes donde se mezcla el agua con la tierra, vale decir, el fango que paulatinamente nos va llevando al fatídico muro.

En este caso, también podemos señalar algunos focos de dificultad para el traductor literario. En primer lugar, las palabras “amoureuuses”, que se asocia con una lírica fuertemente romántica en español, y “vagues”, adjetivo que exige, en castellano, ser transformado en una categoría gramatical, pues “manos vagas” alude a pereza y displicencia. En segundo lugar, el verbo “composer” que no debe ser traducido literalmente, pues “componer” se emplea en lenguaje científico y no tanto en poesía.

La versión que proponemos es:

El muro

*Inquietud violencia árbol desarraigado
Flecha viento el ave las alas arrancadas*

*Las alas arrancadas la tierra al fondo del agua
Arrastra como mis manos de amor y vaguedad*

*El fango al fondo del agua el vaso nebuloso
La palmaria sustancia de la cual saldré*

*Y habré de huir porque yo impongo al espacio
Ese alto muro que en todo momento constituye mi muerte*

Ese muro huyendo de mis días eternos mi morada.

Una de las pérdidas más evidentes radica en el relativo “dont”, muestra del carácter sintético del francés en el poema, pues, en español, necesitamos más de una palabra para expresar, aproximadamente, el mismo sentido.

Particularmente, el primer verso no se puede traducir “Impaciencia violencia árbol desarraigado”, ya que se produce una cacofonía, razón por el cual hemos optado por “inquietud” para traducir “impatience”.

El pronombre “je” es casi siempre obligatorio en francés; en cambio, en español es opcional. El poema empieza de manera impersonal y luego sitúa al défítico “je” al centro del mismo como muestra del locutor personaje. Para compensar ello, hemos optado, en español, por colocar el “yo” con el fin de enfatizar la presencia el discurso subjetivo en primera persona.

“Boue” abre dos posibilidades en castellano: lodo o fango. Elegimos “fango” para producir una aliteración de la fricativa /f/ y establecer un vínculo significativo entre “fondo” y “fango”, hecho que pudiera enriquecer la cosmovisión que se actualiza en el poema.

En el último verso, hemos traducido “ma demeure” por “mi morada” con el fin de mantener la aliteración de la nasal /m/ y establecer un lazo de sentido entre el posesivo y el sustantivo, pues el parentesco fonológico suele implicar un parentesco de sentido en el ámbito de la poesía.

III) A manera de conclusión

Traducir poesía significa percibir los límites de nuestra lengua de llegada y establecer un puente entre dos culturas, dos tradiciones. Si

bien el traductor literario debe poseer una sólida base lingüística, creemos que su oficio es también la de un creador que se identifica con alguien que habla en una lengua ajena y extranjera. Es como convertir a un forastero en el invitado especial de una fiesta y hacer que su discurso sea entendido por todos; es decir, el fin de la torre de Babel y el inicio de una auténtica convivencia entre los seres humanos a partir de lo máspreciado del mundo: el lenguaje.

Bibliografía

- Arduini**, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- Benjamin**, Walter. "La tarea del traductor". En: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur, 1967.
- Breton**, André. *Los Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.
- García Yebra**, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos, 1983.
- Éluard**, Paul. *Poemas*. Edición bilingüe. 2ª edición. Lima, Signo Lotófago, 2001.
- Sobrevilla**, David. "La teoría del compromiso de César Vallejo". En: Vélez, Julio *et al. Encuentro con Vallejo (coloquio internacional)*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.