



Entreculturas 12 (2022) pp. 19-29 — ISSN: 1989-5097

# «Se puede definir el poema como aquello que no resulta posible traducir»: Sobre algunos aspectos (inter-)lingüísticos e (inter-)culturales en la traducción de poesía

*«The poem can be defined as that which it is not possible to translate»:  
On some (inter-)linguistic and (inter-)cultural aspects of poetry translation*

 Arturo Parada Diéguez

Universidade de Vigo

Recibido: 30 de septiembre de 2021

Aceptado: 14 de enero de 2022

Publicado: 27 de febrero de 2022

## ABSTRACT

This paper analyses some essential factors when translating poetry in general and from German into Spanish in particular. Cultural factors determine, from both an individual and a collective point of view, not only the original text, but also the result of the translation. In this sense, it is worth asking whether the diachrony that shapes every cultural event can be transferred to another culture, since every translation implies an artificial suspension in a different framework to the text that is its starting point. The complexity inherent in this phenomenon is multiplied when it comes to translating poetry, since what we call meaning is the result of a set of metrical, phonic and rhythmic elements, on the one hand, and lexical-metaphorical elements on the other, all of which are linked to a community of speakers, in a broad sense. Faced with the text, the translator has to make a prior decision about the limits and scope that he/she sets for his/her own translation.

**KEYWORDS:** poetry translation, cultural aspects, German-Spanish.

## RESUMEN

En el presente trabajo se analizan algunos factores esenciales a la hora de traducir poesía, en general, y del alemán al español en particular. Los elementos culturales determinan no solo el texto original, sino también el resultante de la traducción. En este sentido, cabe preguntarse si la diacronía que configura todo hecho cultural es trasladable a otra cultura, pues toda traducción supone una suspensión artificial en un marco diferente al texto que tiene como principio. La complejidad inherente a este fenómeno se multiplica cuando se trata de traducir poesía, pues lo que denominamos significado es el resultado del conjunto hecho de elementos métricos, fónicos y rítmicos, por un lado, y léxico-metafóricos por otro, todos ellos vinculados a una comunidad de hablantes, en sentido amplio. Enfrentado al texto, el/la traductor/a ha de tomar una decisión previa acerca de los límites y el alcance que se fija para su propia traducción.

**PALABRAS CLAVE:** traducción de poesía, aspectos culturales, alemán-español.

En 2003 quien esto suscribe publicó una edición de poemas de Gottfried Benn en la editorial Cátedra, que tuvo, en general, buena o muy buena acogida (cf. Molina 2004; Drey Müller 2004), si bien no faltaba quien señalase defectos o reaccionase incluso de forma un tanto extrañamente visceral. Después se sucedieron algunos estudios que, como ocurre siempre que se coteja una obra literaria original con sus correspondientes versiones en otras lenguas, incidían en este o aquel acierto o desacierto léxico, sintáctico o estilístico para concluir que, como también ocurre con frecuencia en estos casos, la versión traducida está lejos de las bondades del texto original o que, comparando varias traducciones, una de ellas es bastante mejor/peor que la otra.

Constatada la diversidad de opiniones, no es, ni puede ser, la intención del presente trabajo quitar o dar razones a los comentaristas, críticos o estudiosos. Más bien lo que se planteará a continuación, con la perspectiva distanciada que da el transcurso del tiempo, es un análisis de las condiciones, dificultades e (im-)posibilidades de verter desde el alemán al español poesía, en general, y la obra de un poeta tan relevante como Gottfried Benn en particular. Ahora bien, con el propósito de no entrar en un debate que pudiera parecer una justificación de las decisiones adoptadas en su momento, acudiremos a otro poeta de fama universal, Friedrich Hölderlin, autor de «Hälfte des Lebens», poema no menos famoso. De guía, referente o «leitmotiv» nos sirve la definición de Gottfried Benn recogida en el título del trabajo.

Sobre la traducción de poesía, en general, han corrido ya ríos de tinta<sup>1</sup>, de modo que no se hace necesario volver sobre aquello que, a día de hoy, aparece suficientemente tratado, aunque, naturalmente, la cuestión es teórica y materialmente inagotable. Por consiguiente, lo que de general puede tener el presente artículo, caso del epígrafe que sigue, ha de entenderse referido siempre al asunto que resume el título de este.

## 1. Individualidad y comunidad del lenguaje

La reflexión sobre el lenguaje es, sin duda, tan vieja como la humanidad misma, y gira, en realidad, en torno a un misterio sin resolver, de modo que todavía hoy contamos con teorías en parte contrapuestas que vienen a resumirse en la famosa dicotomía de *nature* vs. *nurture*, esto es, un supuesto acervo y disposición innatos en el ser humano frente a la adquisición social del lenguaje. No faltan tampoco teorías que se sitúan en un punto intermedio, afirmando lo uno sin negar lo otro. De lo que no cabe, sin embargo, ninguna duda es que la adquisición de todo lenguaje está íntimamente vinculada a un contexto social, el cual, a su vez, es portador y constructor de cultura, entendida esta en un sentido amplio. Es esta una de las razones por las que, dejando cuestiones neurológicas al margen, el aprendizaje de una segunda lengua en edad adulta y de forma frecuentemente descontextualizada resulta tan dificultoso, en tanto que se rompe la identidad entre léxico y estructuras que estas tienen con la realidad conocida de la primera lengua, la materna; son infinitos a este respecto los ejemplos que se podrían traer a colación: ¿Qué asociaciones despierta la palabra «arroz» en Asia o en Suecia? ¿Por qué en la lengua alemana la pasiva es una estructura no marcada? Etc., etc. Es la misma idea que se esconde tras las palabras de Benn, cuando afirma: «no me parece que se puedan traducir poemas: la palabra no es un vocablo, sino que lleva en sí la esencia y la ambigüedad propia de las cosas de la naturaleza, posee una existencia latente que no es posible transmitir a la palabra de la otra lengua» (Introducción en Parada 2003). Se desprende que para Benn la palabra alberga en sí una realidad biológica.

Siendo el lenguaje, esencialmente, comunitario y comunidad, estandarización y variabilidad del mismo van de la mano, de modo que lo segundo únicamente es posible a partir de lo primero, pues solo se pueden romper reglas en tanto en cuanto estas existan. De ello dan fe, en el ámbito literario, corrientes como el movimiento Dada o la Poesía Concreta, que durante el siglo XX y XXI han experimentado diversas continuaciones y reinterpretaciones. Pero no

---

<sup>1</sup> Basta con introducir "On Translating Poetry" en Google académico para comprobarlo: se obtienen 271 000 resultados.

es necesario acudir a estos extremos para ejemplificarlo: las mismas lenguas especializadas, la jurídica, por ejemplo, suponen una ruptura frente a un común estandarizado y compartido, y, por ello, generalmente comprendido y comprensible. En tanto que el lenguaje es producto humano –aunque quepa imaginar, a modo de constructo teórico, su existencia sin presencia humana cual potencialidad que necesita ser activada–, este queda sujeto al cambio: su inexorable transformación, que se produce por contacto, le confiere esa suerte de entidad biológica de la que habla Benn. Cuando esa variación se detiene pasamos a hablar de «lenguas muertas». Cabe suponer que bastan dos únicos hablantes en contacto para que se produzcan transformaciones lingüísticas respecto a un supuesto «estándar», lo cual es lo mismo que decir: el lenguaje humano evoluciona, o varía, con la especie, en general, y con la comunidad en que se usa en particular.

## 2. Acerca del texto literario, su contexto y su(s) traducción(es)

Del mismo modo, los textos literarios presentan una fuerte vinculación crono-espacial en tanto que, de una forma u otra, están muy marcados culturalmente<sup>2</sup>. Siendo así, la diferencia entre un lector que participa de la cultura de autor y obra y un lector en mayor o menor medida ajeno a esa cultura es que para el primero el *close reading* está implícito. He aquí la gran dificultad de los lectores o transmisores biculturales de dar a entender los dos mundos en los que viven y leen, pues han de hacer frente a la doble unidad en la multiplicidad, a la *unity in multieity* (Coleridge) en y de la que la obra vive, y a la pluralidad de unidades, plurales a su vez, de la que ellos, este tipo de lectores, participan.

Es este el punto de partida de teorías que pretenden dar cuenta de perspectivas trans- o interculturales, caso, por ejemplo, del enfoque polisistémico de Even-Zohar.

En consideración de esta complejidad, desde las ciencias naturales se ha ido abriendo paso, sobre todo en el ámbito germánico, una teoría sistémica funcional, la cual, si bien encuentra su aplicación sobre todo en el campo de la sociología a través de los trabajos de Niklas Luhmann, ha sido aprovechada en los estudios literarios y, en general, culturales en la medida en que permite considerar e integrar trasfondos y contextos sociales:

Eine systemtheoretische Lit.wissenschaft bietet die Möglichkeit einer Einbeziehung der historischen bzw. soziokulturellen Voraussetzungen von Lit. bei gleichzeitiger differenzierter Berücksichtigung des Lit.spezifischen in Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Bereichen.<sup>3</sup> (Reinfandt<sup>2</sup>2001: 623)

De este modo se hace posible contemplar la literatura como un sistema social diferenciado «with regard to other systems such as religion, politics, or education». (Hermans 1999: 139)

Hay que destacar que en todas las teorías sistémicas modernas el elemento último que, como si de una red invisible se tratase, confiere forma y significado a los elementos que la traspasan o en ella se integran es el de cultura. En el campo de la translatoología ha sido Vermeer quien ha llamado de forma temprana la atención sobre ello, resaltando su importancia en toda producción textual, también por lo que a la literatura se refiere (cf. por ejemplo Vermeer 1996, especialmente página 232 y ss.)

Se trata, pues, de planteamientos que remiten también de modo inmediato al quehacer traductor, especialmente al traductor literario, en tanto que se hace necesario integrar lo circunstancial y lo específico, lo general y lo particular, lo comunitario y lo individual, lo atemporal y temporal, la, en

**3** «Una ciencia literaria sistémica ofrece la posibilidad de considerar los condicionantes históricos o, en su caso, socioculturales de la literatura sin dejar de lado los factores específicamente literarios que distinguen literatura de otros ámbitos sociales».

Las traducciones son, salvo indicación contraria, siempre del autor del presente trabajo.

**2** Remito para este apartado a Pérez/Parada, 2004, donde estos planteamientos se exponen con mayor detalle.

fin, diacronía en toda su complejidad que da sentido al momento de toda cultura, la cual se define a través de aquella. El resultado es un continuo hecho de cambio y tradición, que sustenta también las aproximaciones hermenéuticas al texto. (cf. especialmente los planteamientos al respecto de Gadamer en *Wahrheit und Methode*, 1960, y, en español, en *El giro hermenéutico*, 2001).

Es por ello que Vermeer afirma que una traslación no puede consistir en una simple transferencia, «Übertragung» lo denomina él, de un texto a otra lengua, ni siquiera a otra cultura, sino en un proceso artificialmente interrumpido en una cultura, en un espacio y en un momento dado:

Ein Text(em) existiert als Prozesistierung immer nur in einer Kultur (der des Produzenten oder Senders oder eines Rezipienten) und (damit) zu einem gegebenen Zeitpunkt bzw. in einem begrenzten Zeitraum ti. Eine Direktübertragung in eine andere Kultur ist zwar materiell möglich. (Ein Buch kann ex- und importiert werden.) Tatsächlich aber wird auch schon dadurch das Textem zu einem anderen.<sup>4</sup> (Vermeer 1996: 236)

«It follows» –escribe Hermans retratando concepciones sistémicas (Hermans 1999: 140)– «that texts and other utterances have no fixed meaning, recoverable from the semantics of the words. They are invested with meaning in selective, differential contexts».

Es importante tener siempre presentes estas cuestiones cuando lo que pretendemos es enjuiciar traducciones, o versiones, de textos literarios: para hacerlo con las suficientes garantías, la biculturalidad informada se hace condición necesaria.

<sup>4</sup> «Un texto existe en tanto suspensión del proceso siempre solo en una cultura (la del productor, emisor o receptor y (con ello) en un momento dado y en un espacio limitado ti. Si bien es posible la transferencia material a otra cultura (se puede exportar o importar un libro), lo cierto es que con ello el texto pasa a ser otro». Prescindimos en la traducción de la diferenciación entre *Text* y *Textem* del original, que para lo que aquí nos importa no tiene mayor relevancia.

### 3. Sobre la traducción de poesía

La poesía comparte con otras artes, sean plásticas, literarias y, por supuesto, musicales la, precisamente, musicalidad: el verso lleva en sí la «sonancia» suma de métrica, rima, léxico y, en fin, ritmo.

Tomemos como ejemplo este famoso poema de Friedrich Hölderlin, para el que se ofrece en primer lugar una traducción intencionadamente literal:

HÄLFTE DES LEBENS	MITAD DE LA VIDA
Mit gelben Birnen hängen Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser.	Con peras amarillas y cubierta de rosas silvestres cuelga la tierra sobre el lago, cisnes gráciles, y henchidos de besos sumergís la cabeza en el agua serena y sagrada.
Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.	Ay de mí, ¿de dónde tomo, cuando es invierno, las flores, y de dónde el brillar del sol y las sombras de la tierra. Se yerguen los muros callados y fríos, al viento tintinan las banderas.

Este poema es lo suficientemente complejo, y famoso, como para que se hayan dedicado un sinnúmero de artículos y hasta monografías enteras a desentrañar su construcción y significado (cf. por ejemplo Menninghaus 2005; Borkowski 2019), sin que falten trabajos sobre, precisamente, las posibilidades y los límites de su traducción a otras lenguas (cf. Utz 2017).

Obviamente, no podemos entrar ahora aquí a relatar y analizar las referencias clásicas, en forma y contenido, que alberga el poema; baste mencionar las aliteraciones y asonancias, las variaciones de ritmo inspiradas en el verso adónico sáfico, un poema aparentemente simple que presenta y representa, en fin:

sapphischer, alkäischer und pindarischer Verselemente, eine Neulektüre von Adoneus und Adonis,



ein Remake von Ovids Berühmter Episode über Schönheit, Spiegelung und Tod des Narcissus und Stellungnahme zur Poetik und Philosophie der Zeit ist.<sup>5</sup> (Menninghaus 2005: 109)

Con todo, esta breve cita permite encuadrar el poema en el marco que mencionamos en el apartado dedicado al texto literario: su inevitable inserción referencial en el plano crono-espacial.

Respecto a los problemas de traducción, analicemos a continuación algunas cuestiones, digamos, primarias, que son aquellas que afectan sobre todo a aspectos léxicos.

En primer lugar, el título dice «Mitad de la vida», no «En mitad de la vida» o «A mitad de la vida», y no hay que decir que mientras en alemán contamos con cuatro sílabas, en español llegamos como mínimo a seis, al ser el alemán una lengua sintética y el español, analítica. Esta es también la razón de que en alemán el título resulte plenamente idiomático, mientras que en español la anteposición de «A» o «En» da a la frase sin duda un sentido mucho más pleno y profundo; de paso hay que observar, ya aquí, que en alemán el acento común recae sobre la primera sílaba, «Háelfte des Lebens», mientras que en español la prosodia está marcada por el acento llano, «A mitad dé lá vída», alternando con mayor frecuencia que en alemán los acentos. La dificultad a la hora de intentar una traducción que aspire a una fidelidad métrica es obvia.

Una palabra aparentemente tan «inofensiva» como «Birnen», «Peras», que en el original hace alusión a la época de madurez, crea problemas sin fin. Y ello porque en español la palabra aparece en multitud de compuestos, colocaciones, giros que, unos más usados que otros, despiertan connotaciones no precisamente de ensalzamiento: pollo pera, pedir peras al olmo, partir peras con alguien, hacerse una pera, dar para peras, hacerse la pera (en Ecuador y Perú), etc., por no mencionar el refrane-

ro, que conoce no pocos dichos con la fruta en cuestión, aunque muchos de ellos, de carácter marcadamente rural, hayan caído en el olvido (Agua al vino y a la pera vino) o resulten ya inaceptables (la mujer y la pera la que calla es buena)<sup>6</sup>. A esta dificultad léxica de registro o connotación se añade que en el original dice indubitablemente «Mit», «Con», de modo que no hay lugar a equívoco: «Con peras amarillas...». De este modo, lo que en el original es un retrato de un paisaje amoroso y fecundo que parece remitir a los maestros pintores de la tardía Edad Media o del Renacimiento se transforma en español en un verso ramplón de connotaciones cuando menos dudosas, poli- y multisénticas. Con todo el acervo léxico-cultural que la palabra lleva implícito en español, resulta difícil leer el verso con un sentido neutro, lo cual exige abstraer de toda la carga semántica metafórica y figurativa.

¿Cuál es, pues, la solución? ¿Cuál la libertad del traductor? ¿Qué se busca con la traducción? Si fidelidad documental, el texto, en su acepción más elemental, marca la pauta. Si recreación, la libertad es mayor. Si se pretende un efecto artístico, el traductor debería tener la potestad de «escribir» el texto de nuevo, y donde dice peras poner, por ejemplo, frutos, y donde dice con, llegar a: Cae la tierra sobre el lago/henchida de frutos amarillos/y rosas silvestres.

Sin embargo, hay más que eso. Dice en alemán:

Mit gelben Birnen hängen  
Und voll mit wilden Rosen  
Das Land in den See,  
Ihr holden Schwäne,

La aliteración a través del sonido «i» está muy marcada y enlaza directamente con el «Klirren» del verso final, que viene a significar, precisamente por el carácter multiséntico tanto de «Klirren» como de «Fahnen», una verdadera cumbre del poema.

En los tres versos siguientes se repite la aliteración con el sonido «u» o, en su caso, «ue».

<sup>5</sup> «elementos sáficos, arcaicos y píndaros, una nueva lectura del verso adónico y de Adonis, una reelaboración del famoso episodio de Ovidio sobre la belleza, reflejo y muerte de Narciso y la manifestación de una actitud hacia la poética y la filosofía de su tiempo».

<sup>6</sup> El CORDE de la RAE es muy ilustrativo al respecto.

Observaciones léxicas análogas se podrían hacer para «hold», que se podría traducir por esbeltos, graciosos, serenos, etc., «trunken», que puede significar ebrio, embriagado, arrobado, por no hablar del compuesto que crea aquí Hölderlin, «heilignüchtern», en que lo sagrado se amalgama a la sobriedad, etc., etc.

En el verso final, que, como acabamos de comentar, remite a los versos primeros, la voz «Klirren» aparece descrita en el Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, el diccionario de referencia del alemán, de la siguiente manera (añadimos la traducción de la definición y ejemplos; para «klirren» acudimos a la traducción del diccionario Langenscheidt en línea):

KLIRREN	SONAR, VIBRAR
Bedeutung	Significado
einen hellen, harten, zitternden Ton von sich geben	emitir un sonido claro, duro, tembloroso
das Fenster <b>klirrt</b> von der Detonation	la ventana retiembla a causa de la detonación
an seinen Stiefeln <b>klirren</b> Sporen die Armreifen an ihrem Handgelenk <b>klirren</b>	en sus botas tintinan las espuelas los brazaletes suenan en su muñeca hacer ruido [tintinar] con las llaves,
mit dem Schlüsselbund, Säbel, den Ketten <b>klirren</b>	el sable [aquí se trataría de otro sonido], las cadenas
die Vase fiel <b>klirrend</b> zu Boden und zerbrach	El jarrón cayó al suelo y se rompió en mil pedazos
Mein Vater schlug mit der Faust auf den Tisch, daß Teller und Gläser <b>klirrten</b>	Mi padre dio un puñetazo en la mesa, de modo que los platos y los vasos saltaron haciendo ruido
übertragen	En sentido figurado:
Beispiele:	
in der Luft <b>klirrte</b> die Kälte (= die Kälte war sehr stark)	El frío congelaba el aire Fuera hacía un frío que cortaba
draußen war es <b>klirrend</b> kalt	Helada crujiente
klirrender Frost	

Como se puede apreciar, no son pocas las acepciones de «Klirren», de modo que para algunas traducciones que ejemplifican el significado del vocablo nos tenemos que valer de una aproximación o cambiar directamente el

campo semántico, ya que una traducción literal no tendría sentido. Sin duda se podrían encontrar, también, soluciones mejores.

La pregunta relevante es, ¿qué significado tiene «Klirren» en el poema? «Fahne», literalmente traducido, significa bandera, estandarte; ¿O se trata realmente de una «Wetterfahne», una veleta, como observan algunos comentaristas, tan frecuentes en los tejados alemanes, mucho menos en los españoles...?

Según lo comentado, todas las siguientes traducciones serían posibles:

- Tintinan las banderas
  - Repican las banderas
  - Tintinan las veletas
  - Repican las veletas
  - Se congelan las banderas
  - Crujen de frío las banderas, o, en su caso, las veletas
- Etc.

A estas alturas resulta obvio que a la hora de traducir el poema se hace inevitable adoptar decisiones que implican «sacrificar» alguna, o algunas, particularidades del texto original. Siendo así, la pregunta fundamental que se plantea es: ¿Qué prima en el poema? ¿El texto, en cuanto significado? ¿La métrica? ¿El ritmo...?

A primera vista, parece difícil querer prescindir del léxico: peras son peras. Ahora bien, en el poema lo son en tanto que se relacionan con las demás unidades léxicas, estableciendo todas ellas nexos, couplings, tanto internos como externos, hacia el mundo real de los lectores, en su diacronía y sincronía. No tiene, pues, sentido pretender trasladar todo este bagaje a otra lengua, y en eso hay que darle la razón a Benn: Un poema es aquello que no se puede traducir... Siempre y cuando se pretenda, efectivamente, «trasladar» sin más toda la carga histórica, artística y cultural del poema a otra lengua, a otro ámbito cultural, donde las referencias, siempre diacrónicamente construidas, son otras.

Hay que aceptar, pues, que toda traducción es una oferta, una recreación, una versión, de modo que tan vá-

lido pueda ser la traducción que se ofrece arriba como la siguiente, en la que intencionadamente nos tomamos diversas y amplias libertades:

HÄLFTE DES LEBENS	EN MITAD DE NUESTRA VIDA
Mit gelben Birnen hängen Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchterne Wasser.	Cae la tierra sobre el lago, cubierta de rosas silvestres, dulces y amarillos sus frutos. Sumergen gráciles cisnes henchidos de besos la cabeza en un agua serena y sagrada. Ay de mí, ¿de dónde tomo, en invierno las flores, de dónde
Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.	el brillar del sol y las sombras de la tierra? Fríos muros callados al viento. Tintinan las banderas contra los mástiles.

Se ha cambiado la disposición estrófica, produciendo un encabalgamiento entre el cuarto y quinto verso que quiere dar idea del movimiento del cisne hundiendo la cabeza en el agua, se ha intensificado el lamento y la duda con otro encabalgamiento entre el cuarto verso de la segunda estrofa y el primero de la quinta, se ha construido una suerte de soneto imperfecto en el que el colofón es ese último verso final, donde la dureza, material y metafórica, cuasi marcial, se opone ya decididamente al paisaje natural y bucólico de los primeros versos, y, finalmente, se han añadido y eliminado palabras.

Cabe imaginarse incluso una versión todavía más libre:

#### PARTIDA DE VIDA

Cuando cae la tierra sobre el lago,  
ofreciéndole sus frutos, sus rosas y campos,  
el cisne, embebido de amores,  
sumerge la cabeza en el agua,  
quieta y sagrada.

Pero, cuando llega el invierno...,  
¿dónde encuentro sobre esta tierra las flores?  
¿El sol, sus sombras?

Cae el silencio frío sobre los muros.  
Al viento repican las banderas.

No resultaría excesivamente difícil justificar también esta propuesta de traducción: melancolía por lo que se fue, fugacidad, ese «caer repetido», fatalidad y sino, el repicar de las banderas, que evoca el tañer de campanas, la disposición estrófica dinámica, etc. Y es que siempre y cuando las opciones de traducción no nazcan de la indiferencia y/o arbitrariedad, una traducción digamos libre puede llegar a estar más próxima al poema original que una mucho más apegada al texto. ¿Paradójico? En absoluto: la versión de Francis Bacon del retrato de Velázquez del papa Inocencio X da sin duda mucha más cuenta del original que aquellas que tratan de copiar fielmente el cuadro, con la particularidad de que en el retrato de Bacon ni siquiera se reconoce al personaje. Sencillamente, Bacon ha captado lo fundamental del retrato en la medida que ha sabido prescindir de lo accesorio.

A modo de cotejo, esta es la versión que del poema hizo Luis Cernuda:

#### MITAD DE LA VIDA

Con amarillas peras  
Y llena de rosas silvestres  
Asoma la tierra en el lago;  
Vosotros cisnes benignos,  
Embebidos de besos  
Sumergís vuestra testa

En el agua sagrada y virgen.  
¡Ay de mí! ¿Dónde buscar  
Durante el invierno las flores,  
Dónde el fulgor del sol  
Y las sombras del suelo?  
Están los muros en pie  
Mudos y fríos, en el viento

Rechinan las veletas.

(Luis Cernuda: *Poesía Completa* – Volumen I  
Ed. Siruela 1993)

Las dificultades, en fin, de dar sentido pleno no solo al último verso, sino al poema en su conjunto, son lo suficientemente relevantes como para que contemos en español con una diversidad de traducciones, espaciadas en el tiempo e incluso respecto a un mismo traductor (cf. para Cernuda como traductor de Hölderlin, Pujante 2004, donde se pueden encontrar también traducciones del poema a otros idiomas; reciente es, sobre la misma cuestión, Adrada de la Torre 2021). Y es que si el poema, puede decirse, todo poema, queda por definición abierto a la multiplicidad de significados que distinguen a la tipología textual misma (no está de más recordarlo), ¿qué decir de las correspondientes traducciones? ¿Es el «asoma» de Cernuda más poético, fiel, verdadero, que un «cae» o «cuelga», que semánticamente está mucho más cerca del «hänget» del alemán? ¿Cómo se puede clasificar de acierto o desacierto la traducción de una palabra, la elección de un ritmo, la omisión, o no, de la rima, sin tener en cuenta el conjunto del poema, del original y su traducción, y de estos en su correspondiente diacronía y sincronía cultural? ¿Se puede calificar de desacierto la elección por parte de Bacon de un azulado para el púrpura del tocado original? ¿Y no se debería hacer extensivo el concepto de falacia intencional, acuñado por Northrop Frye para el autor, también al traductor? Si en la traducción de un poema de Benn se opta, por cuestiones rítmicas y fónicas, por «encina» en vez de «roble» para el original Eiche<sup>7</sup>, ¿se está traicionando el original prescindiendo de las connotaciones que «roble» tiene para un lector alemán o, por el contrario, se construyen otras en la lengua, en la cultura de destino? En el conjunto del poema, ¿qué prima? ¿La fidelidad a unas connotaciones seguramente desconocidas para la mayoría de los hispanohablantes o la arquitectura semántico-sintáctica del poema en su traducción?

Volvamos ahora a Gottfried Benn.

Si en la historia de la poesía alemana la obra primera de Benn supuso, Georg Trakl mediante, algo nuevo, rupturista, en diálogo con visiones románticas occidentales,

aunque fuese por antinomia, («Benn ist trotz aller gegen- teiligen Beteuerungen immer noch der Romantiker, der den Mund einfach nicht halten kann».<sup>8</sup> (Grünbein 2001)), paulatinamente el autor evoluciona hacia formas poéticas autorreferenciales, que se yerguen y mantienen en paisajes conceptuales, palabras hechas materia sobre las que el autor trabaja como si de mármol de una cantera se trata- se, trabajo artesano inspirado en Nietzsche, «Nos enseñó a cincelar unas cuantas líneas de prosa como si de una es- tatura se tratase» (Benn, «Vortrag in Knokke», *Gesammelte Werke I*, 1982-1985: 543), un esfuerzo cuyo resultado ha de justificarse por sí mismo: «Si le quita a lo que ha rimado todo lo que tenga que ver con sus sensaciones o sentimien- tos, lo que queda, si es que queda algo, eso quizá sea un poema» (Benn, *Probleme der Lyrik*)<sup>9</sup>. Pasa el poeta, pues, por diversas etapas, desde una primera expresionista, más referencial respecto al entorno material y nominal, a una esteticista, clásica, con vocación monumental, de suspen- sión, estática, no en vano su colección de poemas de 1948 lleva por título *Statische Gedichte*, Poemas estáticos.

Tomemos uno de los poemas más famosos de Benn de esta última época y procedamos de modo semejante a como lo hicimos con el poema de Hölderlin, ofreciendo en primer lugar una traducción intencionadamente literal:

Gottfried Benn, «Welle der Nacht» (Benn 1982: 292)

WELLE DER NACHT	OLA DE LA NOCHE
Welle der Nacht - Meerwidder und Delphine	Ola de la noche - Monstruos marinos y delfines
mit Hyakinthos ´ leichtbewegter Last,	con la carga suave de Hiacinto.
die Lorbeerrosen und die Travertine	las Kalmias y el Travertino
weh'n um den leeren istrischen Palast.	soplan alrededor del palacio istri- co vacío.

<sup>8</sup> «A pesar de todas las afirmaciones en sentido contrario, Benn sigue siendo un romántico incapaz de mantener la boca cerrada».

<sup>9</sup> Puede leerse en detalle la concepción de Benn de lo que es el arte, el artista y la relación de ambos con el momento y el contexto en que lo uno y lo otro se realiza y actúa en la introducción a la poesía de Benn en la obra de referencia (Parada 2003).

<sup>7</sup> El motivo es obvio: Con garras de dragón,/con carros de trueno,/ junto a la tierra y los cielos,/lanzan encinas./precipitan olas.



<p>Welle der Nacht - zwei Muscheln miterkoren, die Fluten strömen sie, die Felsen her, dann Diadem und Purpur mitver- loren, die weisse Perle rollt zurück ins Meer.</p>	<p>Ola de la noche - dos conchas elegi- das también, las mareas las empujan, de las rocas para aquí, después diadema y púrpura perdidos, la perla blanca rueda de vuelta al mar.</p>
--	--

Mientras algunos críticos y estudiosos han visto en este poema el culmen del arte de Benn, otros, como Peter Rühmkorf, lo tienen por una muestra magnífica de cursilería por elevación (Rühmkorf 1978). Y es que la diversidad de opiniones comienza por la interpretación misma del poema: el genitivo alemán que da título al poema, ¿indica «ola de la noche» o la «noche hecha ola»?; ¿a qué se refieren esos «Meerwidder», que no son sino una especie de ballenato, pero que señalan también monstruos marinos (de sexo masculino, para más señas)?; ¿qué carga Hiacinto, joven amante de Apolo? Las dos conchas, la perla, ¿a qué hacen alusión? De «Erkoren», participio de «Erküren», que viene a significar elegir, nombrar, seleccionar, ¿cuál es el sujeto? ¿Por qué el verbo «strömen» se hace aquí transitivo? Ese «her» que acompaña a rocas, ¿indica movimiento de acercamiento o lejanía?... (cf. para una posible interpretación del poema Leroy/Pastor 1978).

Hay que hacer referencia al mundo mediterráneo espiritual clásico al que acude, y en el que se refugia, Benn, para comprender que el poema es una intususcepción transfigurada de los anhelos artístico-mitológicos del poeta. El poema tiene, pues, sentido en sí mismo, y no cabe olvidar que la segunda estrofa surgió veinte años después de la primera.

De lo que no hay duda es de la unidad rítmica del poema, decasílabos de acentuación llana con rima alternante. Tampoco sería excesivamente difícil construir una versión rimada.

#### OLA DE LA NOCHE

Ola de la noche - Delfines y monstruo marino  
con la carga suave de Hiacinto.  
las Kalmias y el Travertino  
recorre el palacio istrijo, vacío el laberinto.

Ola de la noche - dos conchas también elegidas,  
las mareas las empujan, de las rocas hacia aquí las  
lleva,  
después diadema y púrpura perdidas,  
la perla blanca de vuelta al mar rueda.

Obviamente, se ha alterado en esta versión de forma fundamental el texto original, añadiendo palabras, alterando la métrica y el ritmo. El resultado es una versión tan imperfecta como lo puede ser la traducción literal. ¿Se ha guardado, entonces, mayor fidelidad al texto original por mantener la rima? La respuesta parece obvia, pues esta no puede compensar otras deficiencias de la traducción.

Cabe entonces preguntarse cómo se hace justicia en la traducción a un poema que alberga en sí sus propios mundos referenciales, de modo que en realidad parece desprovisto de nexos ajenos a él. Ante esta tesitura, el traductor puede sentirse impelido a abandonar todo afán «imitativo» para intentar señalar lo que de artístico pueda tener el poema original.

#### OLAS EN LA NOCHE

Olas en la noche - Monstruos marinos, delfines,  
Hiacinto.  
Kalmias y Travertino  
el palacio istrijo, vacío.

Olas en la noche - conchas  
que mareas arrancan,  
diademas, púrpuras... perdidos también.  
Perla blanca: de vuelta al mar rueda.

En esta versión no se respeta ni la métrica ni la rima del texto original, del cual se eliminan incluso partes (palabras y frases enteras), lo cual exige plantearse si se trata realmente de una «traducción» y cuál sería el modo de valorar el texto resultante.

Y es que los textos literarios presentan, cuando efectivamente lo son, tal complejidad, que no cabe, en el momento en que se pretenda realizar una aportación valorativa relevante, ignorar las múltiples capas y elementos de las que está hecho el conjunto. Y si esto es así respecto a los textos originales, ello se aplica también a las correspondientes

traducciones: no parece adecuado evaluar el cuadro de Bacon comparando, y criticando, tal o cual pincelada en comparación con el original, aducir que el trazo es irregular, un color, pálido, o irreconocible el rostro. En este sentido, todo intento de imitación está llamado al fracaso.

Siendo así, y siempre y cuando lo que se persiga sea una valoración ponderada de las correspondientes versiones en otras lenguas de la obra original, resulta seguramente inapropiado o cuando menos poco fructífero señalar en las traducciones, o versiones en otras lenguas, las reales o supuestas faltas de concomitancias, a no ser que estemos ante errores evidentes. No se debe, pues, obviar el plano en que nos encontramos. ¿Se pretende simplemente dar una idea aproximada del original? ¿La pretensión es «imitar» el original en otra lengua? ¿Quiere el traductor ofrecer su propia versión...?

Y es que en todo texto literario abierto, el significado deviene, obviamente, de aquel que quieran darle los diversos lectores y estudiosos, lo cual no altera, en ningún sentido, la materialidad del texto original. El traductor, sin embargo, está obligado a tomar decisiones que «rompen» forzosamente la multiplicidad original, esto es, se ve forzado a fijar el texto aun en contra de sus propósitos: el título mismo del poema de Benn, «Welle der Nacht», es buen ejemplo de ello. Las opciones de lectura que en el nuevo texto se crean ya no han de coincidir forzosamente con las originales. La conclusión necesaria es que se ha de llegar a un nuevo enfoque a la hora de valorar las traducciones literarias, un enfoque que haga justicia no solo al original y a la traducción, sino al ámbito en que uno y otra se inserten: el artístico.

Visto lo anterior, no cabe sino concluir que, si de arte estamos hablando, las herramientas de artesano a la hora de valorarlo llevan inevitablemente a concordar con Benn de que «se puede definir el poema como aquello que no resulta posible traducir» (1982-1985, tomo I, 510).

## Bibliografía

- Adrada de la Torre, J. (2021): *Luis Cernuda y Friedrich Hölderlin: traducción, poesía y representación*. Granada, Comares.
- Benn, G. (1982): *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/Main, Fischer.
- Benn, G. (1982-1985): *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/Main, Fischer. 5 tomos.
- Borkowski, J. (2019): «Kontextualisieren - aber wie?: am Beispiel von Interpretationen zu Hölderlins "Hälfte des Lebens"», en *KulturPoetik*, 19, 2, 302-318.
- Cernuda, L. (1993): *Poesía Completa*. Siruela, Madrid.
- VV.AA.: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* [en línea]: <https://www.dwds.de>
- Dreymüller, C. (2004): «La bestia intelectualista», en *El País*, 13 de febrero.
- Gadamer, H. (2001): *El giro hermenéutico*. Madrid, Cátedra. Traducción de Arturo Parada.
- Grünbein, D. (2001): «Durs Grünbein im Interview: Gottfried Benn schmort in der Hölle», *Der Tagesspiegel*, [en línea] (03/08/2001): <https://www.tagesspiegel.de/kultur/durs-gruenbein-im-interview-gottfried-benn-schmort-in-der-hoelle/245958.html> (Consulta: 06/09/2021)
- Hermans, T. (1999): *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester, St. Jerome.
- Leroy, R. y Pastor, E. (1978): «Kairos: zu Gottfried Benns "Welle der Nacht"», en *Coloquio Germanica*, 11, 1, 53-63.
- Menninghaus, W. (2005): *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt/Main, Suhrkamp.
- Molina, C. A. (2004): «Doble vida», en *Revista de Libros*, 86:44-45.
- Pérez, A. y Parada, A. (2004): «Tiempo, espacio, texto: Los Rheinmärchen de Brentano en español», en Domínguez, María José, Lübke, Barbara y Mallo, Almudena: *El alemán en su contexto español/Deutsch im spanischen Kontext*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 531-544.
- Parada, A. (2003): *Gottfried Benn. Antología Poética*. Madrid, Cátedra.
- Pujante, D. (2004): «Luis Cernuda, traductor de Hölderlin», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* [en línea] (7, junio de 2004): <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda42.htm> (Consulta 08/09/2021)
- Reinfandt, C. (2001): «Systemtheorie», en Nünning, Ansgar (2001) *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart y Weimar, Metzler, 621-623.

Rühmkorf, P. (1978): «Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen», en Rühmkorf, Peter: *Strömungslehre I. Poesie*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 11-43.

Utz, P. (2017): *Nachreife des fremden Wortes: Hölderlins Hälfte des Lebens und Die Poetik des Übersetzens*. Boston, Brill.

Vermeer, H. J. (1996): *Die Welt, in der wir übersetzen. Drei translatologische Überlegungen zu Realität, Vergleich und Prozess*. Heidelberg, Textcontext.