

GLOSAS, RECORTES Y ANDAMIAJES EN LA TRADUCCIÓN POÉTICA

The Bounty (Derek Walcott) en español

Pascual Riesco Chueca

Universidad de Sevilla

riescochueca@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-4557-4257>

Un poema es un artefacto precario, sujeto por los automatismos de la lengua en que fue creado. A la luz de un libro de Walcott, traducido al español por Talens y Forés, se distinguen dos opciones para reactivar los mecanismos del texto original en la lengua de destino. Una vía recurre a la poda, el hipérbaton y la libre selección léxica, en aras a evitar que el texto traducido estire sus versos más allá de la métrica original. Otra opción intenta preservar los contenidos y matices del texto fuente, aunque para ello sea preciso incluir sutiles glosas, parafraseando y ampliando enclaves donde la comprensión lectora puede ofuscarse. En la presente traducción, predomina la opción segunda, sin que escaseen rasgos de la primera.

INTRODUCCIÓN

The Bounty (1997), primer libro de Derek Walcott tras su Nobel de 1992, es una frondosa celebración del don de vivir, finamente entreverada por lo elegíaco: la pérdida de su madre y la del poeta y amigo Joseph Brodsky habitan estas páginas colmadas por la cornucopia de mundo y arte. Una caudalosa inspiración discurre por versos de seis a siete acentos, con rimas aproximadas y abundante aliteración. Ciclos de incesante muerte y renovación arrastran a naturaleza e historia, intervenidas por la acción humana, pero rescatadas por su dinámica propia; y a las metáforas nutritoras del discurso, que pueden agotarse y volverse clichés, pero se renuevan cuando las pule una mirada fiel (Handley, 2005). Relaciones cíclicas abren lo familiar a nuevas epifanías, y lo prístino a un eterno regreso. Las metáforas en Walcott no son adornos, sino piezas de un ajedrez de correlaciones, que moraliza y teoriza el mundo visible. Este libro, arrollador en su elocución, impulsado por el espaldarazo con que el jurado sueco alentó la ya de por sí ferviente producción del poeta, cuenta con muchas traducciones, que evidencian su duradera y expansiva vigencia. En Italia apareció como *Prima Luce*, traducido por A. Molesini (2001). Otra versión –*La providencia*–, que no hemos podido conseguir, apareció en San Juan de Puerto Rico a cargo de Á. M. Sotomayor (2010). Partes del libro se han traducido separadamente: Álvaro Pombo (2001) ofreció cuatro secciones del canto 1 del libro, al que titula *La sobreabundancia*; desde Cuba, J. D. Curbelo (2019) versionó los cantos 10 y 25. José Luis Rivas, egregio traductor de *Omeros*, incorpora [1] y [16, II-III] a su antología *Pleno Verano* (2012). Mariano Antolín Rato tradujo [31, I] y [34] en su colección *La luz del mundo* (2017).

Traducir poesía desde el inglés al español es tarea arriesgada, que invita a ampliar y parafrasear. La ágil secuencia de sustantivos breves y la coordinación parca en partículas permiten al inglés ensamblar, como aquí, densos alejandrinos cargados de matices, que aterrizan desmañados al suelo del español, donde vocablos de largo esqueleto han de avanzar entre nubes de partículas y subordinaciones aparatosas, con

dificultad para preservar los valores rítmicos y sonoros del original. Los monosílabos ingleses y sus verbos frasales no hallan equivalente preciso en nuestra lengua sino a costa de multiplicar sílabas y pausas. A ello se suma el peso del contexto; cuando un medio y una cultura nos son extraños, implicaciones obvias se eclipsan, y la traducción ha de apoyarse en muletillas explicativas que ayuden a preservar la inteligibilidad. Los árboles de la isla nativa del poeta se lamentan: «we remain unuttered, undefined»; su desasosegada mudez solo se aquieta cuando se echa el ancla del dialecto (Walcott, 2014: 32, 67).

Ante ello se abren dos caminos: reducir la carga informativa de cada verso, confiando en la sagacidad del lector para completar lagunas y en que la propia oscuridad sea estimulante; o estirar versos y estrofas, buscando que la transmisión del discurso poético tenga tanta claridad y contenido como el original. Luis Ingelmo, en *Garcetas blancas* (2010), sigue la primera vía, con breves versos en que los precisos engranajes metafóricos de Walcott se tornan series bien hilvanadas de imágenes menos concretas que las del original, más asociativas. Su laconismo procede de diversos recursos: un admirable manejo de las fórmulas idiomáticas del español; un léxico singular, a veces arcaizante o dialectal, pero lleno de sugestivos hallazgos;¹ uso del hipérbaton, con audaces reordenaciones, que a veces oscurecen la primera lectura; reducción de la carga informativa, con poda de algunas piezas del verso.² En *La abundancia*, Talens y Forés (2001) parecen seguir un camino intermedio. Basta una impresión visual: la caja escrita de la cara en español es siempre más abultada que la de enfrente.³ Aun así, parte de los contenidos del texto original han sido sacrificados; y en algunos nudos complejos del original se ha renunciado a una articulación sintáctica rigurosa: la traducción se vuelve aproximativa y yuxtapuesta. Es objeto de estas páginas contemplar con detalle estas tendencias, que, en diverso grado, reaparecen en otras traducciones de poesía contemporánea.

Sarah Pfeffer (2016) ha completado la reflexión más ambiciosa sobre la labor de traducir a Walcott. Analiza *The Star-Apple Kingdom* (1979), *Midsummer* (1984) y *Omeros* (1990), libros traducidos al alemán por diversas y autorizadas manos. Muestra las dificultades inherentes a la conversión de un poema en otra cosa, que también quiere ser poema, tras recalibrarse a modos de lectura y comprensión muy diferentes. Su brillante revisión, libro a libro, sigue una pauta ordenada, en la que se presta atención a la crítica disponible y al esfuerzo de los traductores por hacer accesible a los nuevos lectores un tupido entramado de referencias locales –localizaciones geográficas, exotismo y adaptaciones a la cultura objeto, términos de flora y fauna–.

La traducción que nos ocupa, de Jenaro Talens y Vicente Forés, apareció en forma bilingüe en 2001 (*La abundancia*, Visor de Poesía).⁴ Los dos traductores ostentan una brillante carrera en este campo; Talens es, por añadidura, un destacadísimo poeta. La mano creativa de ambos se advierte por doquier, y el lector en español saboreará numerosos hallazgos, de incontestable y placentero sello poético, que se añaden a los

¹ Así en «tide pools» > «regolfos» (105); «basin» > «anconada» (105); «bleached» > «amarridas» (131); «failure» > «malogro» (139); «crumpled» > «atortujada» (155); «shoo» > «zalean» (159); «combers» > «cachones» (161); «hazed» > «calinosas» (187); «chattering» > «parlonas» (201); «velvet» > «velludo» (203).

² Rivas (2012) no duda en extenderse cuando la comprensión parece exigirlo: «picnic» > «partida de campo» (131); «sailed» > «se daban a la vela» (133); «Sabbath» > «día del Señor» (59), «día de guardar» (61); «awe» > «temor reverente» (425); «scuttles» > «aprieta a correr» (425).

³ Como también se comprueba, y con creces, en la traducción al italiano de Molesini.

⁴ Ha sido reseñada por Siles (2002) y Rupérez (2003), quienes se centran en la obra en sí, prestando menor atención a la aportación de los traductores.

esplendores del original. Regresar a una obra traducida hace veinte años sería fútil, si no fueran tan incurablemente lentos los tiempos de la digestión literaria. Esta traducción sigue siendo una de las principales tarjetas de presentación de Walcott al público español; y la obra en sí, *The Bounty*, se sitúa en el corazón del debate en marcha sobre crisis ambiental, cultura, occidentalismo y colonialismo. Las observaciones que siguen pretenden ante todo usar el cañamazo textual de original inglés y traducción española para sondear los tejidos y equilibrios metafóricos en Walcott. Caracteriza al autor la coordinada disposición de sus imágenes: su plano metafórico, en cada poema, es un continuo, trabado por estrechas relaciones de engranaje. Más que inventariar disensos con respecto a las legítimas opciones elegidas por los traductores, se aspira a aprovechar ciertos nodos de perplejidad lectora como enclaves propicios para profundizar en el artificio literario walcottiano.

SINTAXIS Y RÉGIMEN VERBAL

Tal vez porque se ha difundido un tipo de lectura que asimila un poema a un campo textual abierto, transitable a voluntad, abundan las traducciones donde se presta poca obediencia a los recovecos de la sintaxis original. Admitiendo que ciertas libertades son legítimas, otras amenazan la comprensión del texto fuente. Señalemos lugares de conflicto en la presente obra. Una abreviada presentación de la ciudad de Santa Cruz, en la isla de Trinidad, reza así en Walcott: «Cocoa-Spanish Santa Cruz, echoing possession and loss». Su traducción, casi en palabras-clave, es «Cocoa-Spanish Santa Cruz, eco de posesión y pérdida» (151).⁵ Pero Santa Cruz viene precedida en el original por sus atributos, –cacaotera y española–; y el segundo hemistiquio es verbal, –resonante de posesión y pérdida–. Fantasea Walcott [34] con que los difuntos amados tal vez «do not speak / from unutterable delight, since speech is for mortals». Tan sugerente teología, en un libro trufado de alusiones a la vida eterna, se borra en la traducción: «no hablan / desde impronunciable placer, ya que hablar es cosa de mortales» (159). Sin duda es distinto el régimen, explicativo y no de procedencia: no hablan, dado lo indecible de su arrobó.⁶ Unos versos más allá, se mencionan «the widening portals / of our disenfranchised sublime» > «los anchos portales / de nuestro no derecho a lo sublime» (159). En el original, la mención a pérdida de derechos o «disenfranchisement» hace pensar en un acceso rebajado y degradado a lo sublime –es un sublime de segunda–, a pesar de que los portales van ensanchándose. Este oxímoron se borra en la traducción.

El canto 17 acumula dificultades. Las viejas indígenas traían otrora sus tributos en especie a las grandes haciendas. «Down shortcuts like wounds in the hills [...] / erect old women brought tributary provisions, / [...] /, their clay-pipes oracular ovens, their eyes grey stones». La traducción hace podas. Abre con una simple acotación, «Atajos como heridas», sin indicar movimiento. Optaríamos por: Bajando atajos como heridas. La apostilla final, «sus hornos con flautas de barro oraculares, sus ojos piedras grises» (97), parece ignorar la doble ecuación del original: sus pipas de barro eran hornos oraculares, sus ojos eran piedras grises. El poema compara a las ancianas con reinas del candomblé: «they crouched, webbed in their shuddering séance, / connected by ceremonies» > «se acuclillan, / tocándose las puntas de los dedos en su escalofriante

⁵ A partir de aquí, el texto traducido remite a su página en la versión de Talens y Forés (2001).

⁶ Discrepamos de la traducción de Antolín (2017: 203): «no habla / de inexpresables placeres».

sesión de espiritismo, / conectadas por ceremonias» (97). Desenfocada traducción, pues igualar espiritismo y Yoruba parece desmedida licencia; «shuddering» es atributo de la sesión, estremecida o escalofriada, no del público. Y «webbed», que, entre otras acepciones vale ‘dotado de membrana interdigital, palmeado’, aquí carece de conexión con dedos ni palmas; ha de entenderse que las participantes en el culto están entretejidas, enmarañadas o enfrascadas en su sesión. El yo poético ironiza sobre los ritos de las sabias, que guardan fetos en conserva: «I have no wish to return / coiled like a shrimp to the amniotic basin, / nor to my roots, earth’s womb, with my tubers torn» > «no tengo deseo alguno de volver / enrollado como una gamba a la cuenca amniótica, ni a mis raíces, / vientre terrenal, con mis tubos arrancados» (97). Pero aquí «tubers» no es ‘tubos’: sin duda son los genitales, pues el retorno fetal es percibido como castración; pondríamos: mis turmas tronzadas. El poema concluye con una súplica dirigida, parece, a las sacerdotisas antes citadas: «if to keep sane / you must blast their derision [...], / then do it, benign ones». La traducción, que toma por dativo lo que es un vocativo, descabala el ritmo incantatorio: «si para mantenerte sano tienes que destruir [...] / su burla [...], entonces, hazlo, a los benignos» (97). Leeríamos: si para manteneros cuerdas tenéis que dinamitar su befa, entonces, hacedlo, oh benignas.

Puede llevar a interpretaciones engañosas la ambigüedad del género en inglés, en contraste con las reiteradas marcas de las lenguas romances, que se deleitan en insistir en la diferencia. En una evocación de su madre muerta, expuesta a la intemperie [I, II], «as much as I love her, poor rain-beaten wretch, / redeemer of mice, earl of the doomed protectorate», el género de «redeemer» y «earl» es distinto en la traducción «redentora de ratones, conde del protectorado» (21).⁷ En [30], dedicado a Sigrid Nama, mujer de Walcott, el protagonista de los versos iniciales es el poeta, sumido en las pequeñas odiseas de primera hora del día, los asombros y embelesos ante los dones de la vida y el mar, también las pesadillas de viejas heridas: «whose wounds were sprinkled with salt but who turns over their horrors / with each crinkling carapace». Al traducir «que vuelve a sus horrores / con cada arrugado caparazón» (133), se pierde el sentido estoico del momento. «To turn over» es ‘dar la vuelta, dejar de lado, pasar página’; no ‘regresar’. La sal del mar escuece, pero cicatriza heridas; por eso, los días del yo poético son sucesivas costras o caparazones («carapaces»), a las que es preciso dar la vuelta para seguir adelante. Una nueva dificultad aparece al final: el yo poético, que ya se ha levantado y vestido, «[is] dawn-drawn by the full moon’s / magnet, until her light-heaving back is a widow’s». El sujeto de la segunda mitad es la esposa, que aún descansa en la cama. Muy densa suma de implicaciones: la esposa, atrapada por el alba gracias al imán de la luna llena, cae bajo el influjo del satélite; su dorso, que palpita suave, como la marea, es ahora el de una viuda. Esta anticipación morbosa de su propia muerte por el poeta queda más sugerida que explicada: el que ella, fascinada por la luna, le dé la espalda, parece ensayo de cuando él ya no esté. O bien se trasvasan atributos: la luna, que el folclore considera a veces una viuda, ha contagiado a Sigrid. En todo caso, la traducción de Talens y Forés resulta incomprensible: «atraído hacia el alba por el imán / de la luna llena, hasta que su cara no iluminada es la de una viuda» (133-135). A partir de ahí, los traductores asignan a la luna los aliterativos versos finales, de tono yeatsiano, que sin duda son un tributo a Sigrid, no a la luna: «She drags the tides and she hauls the heart by hawsers».

⁷ La traducción de Pombo (2001), «fracasada señora de la caballería», implica un referente femenino. Pero podría pensarse que la alusión es a Clare, pues los atributos se amoldan bien a la figura del poeta inglés.

Enlaza esta referencia a la sal con un pasaje en que el yo poético se identifica con el misántropo Timón de Atenas y el bíblico Job [9]: «Howl, Timon, and turn / your scabbed back to the sun's fire, into the salt that seals it / with its stinging» > «Aúlla, Timón, y gira / tu espalda roñosa al fuego del sol, en la sal que lo sella / con sus punzadas» (75). Demasiado literal este «aúlla», pues «to howl», si el sujeto es humano, es ‘vociferar, desgañitarse’; por otra parte, la segunda invitación sería: vuelve tu espalda costrosa al fuego del sol, hacia la sal; enlaza pues con otras menciones en el libro a heridas y su cicatrización; finalmente, el complemento directo de «lo sella» no se adivina, cuando es claro que la sal cierra o cura las costras de la espalda. ¿Cuál es la causa de esta aflicción? El poeta ha probado el lado amargo de la fama: «The true faith is Job's poised curse / on a lost reputation, my name and the envy that steals it / and stuffs it between her thighs, and her mouldering purse» > «La verdadera fe es la maldición de Job / sobre una reputación perdida, mi nombre y la envidia que lo roba / y se lo mete entre los muslos, y su cartera podrida» (75). Algunos matices del original se desvirtúan. Desaparece el importante calificativo «poised»; en este elogio a Job, que sabe administrar la verdadera fe, su reniego tras perder la fama tiene aplomo, es comedido y ecuánime. La envidia roba el buen nombre y lo mete entre los muslos de alguien –la traducción sugiere que son los muslos de la envidia–, pero el texto precisa más: «between her thighs». Los sustantivos no personales en inglés carecen de género, por lo que, en tal caso, se esperaría «its thighs». ¿Se trata de una personificación? La envidia es masculina en importantes clásicos de la literatura inglesa: en *The Faerie Queene*, es un consejero que monta sobre un lobo; en *Piers Plowman*, de Langland, obra citada por Walcott en *Midsummer*, es un personaje masculino. Es cierto que, en la esfera romance, a la que perteneció la tierra natal del autor, *envie* ‘envidia’ y su étimo INVIDIA son femeninos. Queda tal posibilidad en el aire, pero es más probable que la especificación de género sea deliberada. En 1982 Walcott fue acusado por una estudiante de Harvard de un intento de seducción; como resultado fue amonestado por la institución y hubo de subir la nota a la alumna (Dziech y Weiner, 1990: 29-33). Estas y otras querellas, aventadas por la creciente fama que le otorgó el Nobel, pudieran ser causa de amargura, pues el texto admite una lectura literal: meterse ella mi buen nombre entre los muslos, en el gastado monedero; preferible, por cierto, esta metáfora, como monedero que se abre y cierra, corrompido con monedas venales, antes que «cartera», dadas las obvias implicaciones anatómicas de la imagen.

En esta misma línea del curtir o hacer costra, un término predilecto en Walcott es «hard» ‘duro, endurecido’ y sus derivados. Recibe aquí una traducción problemática. El arte poético contribuye a endurecer al autor, que se blindo con una aflicción *medida* ante la muerte de su madre, en el doble sentido de moderada y pauta por el ritmo de los versos: «the art of poetry harden[s] me / into sorrow as measured as this» [1, II]. Ello queda invertido en la traducción «el arte poético me endurece / frente a una tristeza tan medida como ésta» (19). En efecto, «to harden into» es locución contracta, ‘endurecerse para convertirse en’.⁸ La reencontramos más adelante: «[if] your doubt did not harden / into pity» > «[si] tus dudas no se endureciesen / por la pena» (65), que cabría traducir: si tus dudas, al curtirse, no se convirtiesen en compasión. En otro punto, «faces that I love harder every year turn / towards the dusk» > «rostros que amo se vuelven más duros cada año / cuando oscurece» (163), invierte el sentido original: rostros a los que amo más cada año que pasa se giran hacia el crepúsculo.

⁸ La traducción de Pombo (2001), «me endurece / en un dolor tan comedido como éste», tampoco transparenta este matiz.

Así se ocultan otros tesoros del poemario. Un rico contraste es descrito al comparar la calma chicha del Caribe, sin estaciones, con la verdadera Historia: «here we have merely a steadiness without seasons, / and no history, which is boredom interrupted by war» > «[...] una continuidad sin estaciones, / y sin historia, lo que es aburrimiento interrumpido por la guerra» (77).⁹ La conexión «lo que es» remite al «here» caribeño, cuando el original incluye una sumaria apostilla subordinada a «history»: [historia] es aburrimiento cortado por guerras. Otra fórmula abreviada, casi escolástica, es «the substantial dreading / its own substance», es decir, lo sustancial que teme a su propia sustancia. La traducción «el temor sustancial / su propia sustancia» (33) es incomprensible. También se pierde el símil «its language as small as the cedars», aplicado al sonido del campo en las islas patrias; el cedro, movido por la brisa, habla una lengua mínima y susurrada; la traducción olvida el genitivo: «su lengua tan pequeña como el cedro» (69).

La alternancia «claim» / «reclaim» en la entrada de un poema navideño, mal entendida, hace naufragar el sentido de la frase: «Can you genuinely claim these, and do they reclaim you / from your possible margin of disdain, of occasional escape[?]» > «¿Puedes sinceramente reclamar a estos, y que ellos te reclamen / tu posible margen de desdén, de huida ocasional[?]» (59). Se alude a humildes tradiciones isleñas por Navidad a las que el célebre autor podría tener tentación de mirar por encima del hombro. La pregunta es: ¿puedes, de verdad, hacer tuyas estas cosas, y que ellas te saquen de tu posible rincón de desdén, de fuga ocasional? La respuesta, que aboca a una gozosa afirmación, incluye el afecto por «the deprived but resigned ones / whom you have exalted». Quien ha cantado a estas personas sin medios, pero resignadas, es el yo poético; pero la traducción –«los desfavorecidos pero resignados / los que habéis exaltado» (59)– introduce un plural injustificado, pues todo el poema tiene como destinatario un «you» singular, trasunto del propio poeta.

La transfusión poética entre Egeo y Caribe, crucial en el autor de *Omeros*, pasa desapercibida por los traductores, que vierten «In maps the Caribbean dreams / of the Aegean, and the Aegean of reversible seas» con la oscura fórmula «En los mapas los sueños caribeños del Egeo, / y el Egeo de los mares reversibles» (131). Es frase bimembre, de sentido claro: el Caribe sueña con el Egeo; y el Egeo con mares de vaivén, es decir, con el Atlántico, surcado por corrientes de ida y vuelta.

La lengua inglesa posee variados recursos para expresar la simultaneidad temporal, entre ellos el conector «as». En la evocación de una ciudad costera francesa, «with the terraces full and very French, determinedly witty, / as perhaps all Europe sat out in the open air», la confusión con el «as» comparativo descarrila la traducción: «con las terrazas muy francesas y llenas, resueltamente divertidas, / como quizás toda Europa me sentaba fuera al aire libre» (45). Claramente el sujeto es Europa, no el yo poético: cuando tal vez toda Europa estaba sentada al aire libre.¹⁰ En el mismo poema, «the wild scythe blindly flailing friends, flowers, and grass, / as the seaside city of graves expands its acre» > «la salvaje guadiana [sic] ciega segando amigos, flores y hierba, / como la ciudad portuaria de tumbas expande sus acres» (45). Evidentemente, los dos versos deben conectarse con un «mientras»; obsérvese de paso el sabor foráneo de «expande sus acres»; en español se diría: estira sus límites. Otra forma de simultaneidad se marca con la partícula «to». Un poema que trae a colación la noche de los Cristales Rotos en el nazismo: «the moon drawing thin curtains / to the tramp of jackboots» > «la luna que

⁹ Curbelo (2019) traduce «el hastío interrumpido por la guerra». Sobraría el artículo.

¹⁰ Por otro lado, «witty» no es ‘divertidas’, sino ‘ingeniosas, ocurrentes’, en alusión al *esprit* francés.

dibuja delgadas cortinas / para el ruido de las botas» (51). El sentido parece ser muy otro; la luna corre un velo –«to draw» aquí no es ‘dibujar’– mientras por la calle pasan las camisas pardas, con estruendo de botas militares. Igual ocurre en «stalks that whistle to the scyther’s massacre / of the forked frangipani» > «tallos que silban a la masacre de la guadaña / del frangipani bifurcado» (87): silban –¿indiferentes? – durante la masacre que el guadañero perpetra en el frangipán.

La composición verbal inglesa inspira anómalas traducciones: «a market roaring with ideas» > «un mercado rugiendo con ideas» (47), que sonaría mejor como «mercado rugiente de ideas». «[T]he hills dissolved in ruin» > «las colinas se disolvían como ruinas» (63) no es frase comparativa, sino que expresa el resultado de la acción: las lomas se deshacían en ruinas. Hay un problema de régimen en la traducción «mortals rub their skeptical eyes / that hell is a beach-fire at night where embers dance» > «los mortales se frotan sus escépticos ojos / ese infierno es un fuego de playa en una noche donde las brasas danzan» (31). Se evoca la morada de los difuntos, entre ellos la madre del autor, subrayando la incredulidad ante el hecho de que aun en el paradisiaco Caribe haya infierno. La conexión «that» expone el motivo de incredulidad: los mortales no dan crédito a algo, a saber, que haya infierno en una playa con fogatas nocturnas. En el mismo poema, el autor imagina el reencuentro con su difunta madre, si ella se le apareciese en la playa. Se inicia ahí una larga interrogación, de cinco versos, que pasa desapercibida para los traductores: «[S]hould I call her shadow that of a pattern invented / by Graeco-Roman design [...?]]» > «debería de llamarle sombra, la de un esquema inventado / de estilo Greco-Latino» (31). El sentido es muy otro: ¿debería describir su sombra como la [sombra] de un patrón ingeniado por el diseño grecorromano? La pregunta, que termina con «made from original Latin, no leaf but the olive’s?» se resiente en traducción de los desajustes iniciales; solo el segmento final es englobado en ella: «¿ninguna hoja como la del olivo?» (31). Pero el original parece describir hiperbólicamente la escasa frondosidad de los paisajes clásicos, que no tienen más hojas que las del olivo.

Pueden espigarse otros ejemplos de recreación del material verbal. «[T]he wind blown back like the surge» > «el viento que sopla atrás como el oleaje» (127): el viento es barrido hacia atrás, como el oleaje, rechazado por la costa. «A seagull returns / like a tilted, balancing N for something it remembers» > «Una gaviota regresa / como una N inclinada buscando equilibrio en algo que no recuerda» (149): la gaviota regresa en busca de algo que olvidó; su silueta es como una oblicua N que hace equilibrios. En el mismo poema, recurriendo a la descripción paisajística mediante analogías librescas, «the trees turned excited pages», los árboles pasaban, como si las estuviesen leyendo, páginas impacientes, las de su follaje. La imagen se pierde en la traducción: «los árboles se volvían páginas excitadas» (149). Una enumeración de pequeñas dichas en la vida de Santa Cruz incluye «these glittering simplicities, water, leaves, and air, / that elate dissolution which goes beyond happiness»: esta jubilosa disolución que va más allá de la felicidad. Simplicidades y disolución están en planos iguales, sin subordinarse. Los traductores, al tomar «elate» por un verbo, alteran el conjunto: «estas resplandecientes simplicidades, agua, hojas y aire, / que se alegran con la disolución que trasciende la felicidad» (61), al tiempo que introducen en el verso final un incómodo relativo anidado. Es importante para la comprensión del libro una frase inicial, referida al poeta John Clare: «the murmur Clare heard / of bounty abiding». El mundo sigue siendo paradisiaco, pues contiene evidencias de una gracia o sobreabundancia que pervive. Esta declaración queda sepultada por la traducción: «el murmullo que oyó Clare / cumpliendo con la abundancia» (25).

Un invariante de la poesía de Walcott es el paisaje gramatizado. Son constantes los transbordos entre elementos retóricos o textuales y sus correlatos en el mundo físico. Ese insistente entrelazar de los artificios literarios y los primores del medio natural es casi un latiguillo en la obra walcottiana. En todo caso, las conexiones son portentosas por su fluidez y finura. Parte de ellas mutan en la traducción. «[T]he heart climbs lilac hills in the light's declension» tiene un bello equilibrio: el corazón trepa loma arriba, pero la tarde declina; la luz decae, pero también es declinada, amorosamente administrada en sus tiempos, como un verbo. La traducción, que reinventa el final, vuelca el verso hacia la abstracción: «el corazón asciende colinas lilas a la luz de las declinaciones» (147). Unas líneas más allá, el paseante «reads the ornate cyrillics of gesturing fronds». La versión sustantiviza el atributo: «lee el cirílico ornado de frondosa gesticulación» (147); ha sido purgado el verso de toda referencia a la naturaleza, cuando el original es claro: lee el engalanado cirílico de boscajes gesticulantes. Un paisaje invernal, norteño y dedicado a Brodsky, se evoca así: «the twigs' handiwork / on a blank page and what smothers their cyrillics: snow». La traducción sacrifica matices y viene lastrada por una extraña interpretación del verbo «to smother»: «la artesanía con ramas / sobre una hoja en blanco y lo que chamusca sus cirílicos: nieve» (141). «Hoja» es voz ambigua, mientras que «page» no lo es. Nuestra propuesta sería: la filigrana de las ramas sobre la página en blanco, y algo que apaga sus cirílicos: la nieve.

CONSTRUCCIÓN IDIOMÁTICA O LITERALIDAD. LOS FALSOS AMIGOS

En la traducción de Talens y Forés, tal vez por un irreprimible y juguetón deseo irracionalista, no están proscritos los falsos amigos. En [1, 1], Walcott evoca al poeta John Clare, descarriada alma sensible, protector de insignificantes criaturas. Clare es un «stoat-stroker», acariciador de armiños;¹¹ «he stands in the ford / of a brook», bendiciendo lo más diminuto y lo más vasto («cathedrals and snails»). Irrumpe aquí una insólita traducción: «está de pie en el fiordo / de un arroyo» (15). Aunque fiordo y «ford» tengan remota conexión etimológica, «el fiordo de un arroyo» es sintagma incomprensible;¹² y reenviar a Clare a Escandinavia sabotea la asimilación que Walcott hace entre su figura y la de san Juan Bautista. Más adelante, se evocan paisajes antillanos: «Peace in white harbours, / in marinas where masts agree». La traducción es «marinas cuyos mástiles asienten» (17). Pero la llamada a la concordia que abre la frase impone otra lectura, no de asenso sino de consenso: cuyos mástiles se acompañan; el pacífico vaivén de las olas hace que sus palos cabeceen al mismo son.¹³

En la tumba de Alix Walcott, madre del autor, «nettles of remorse / [...] shall spring from her grave from the spade's heartbreak». Encontramos la traducción «ortigas del remordimiento / [...] saltarán de su tumba desde la angustia de la espada» (23). Pero no es espada, sino pala de sepulturero;¹⁴ y elegir «angustia» en vez de quebranto o

¹¹ Extrañamente traducido como «cazador de armiños» (15), invirtiendo los trazos franciscanos y amorosos que Walcott ensalza en Clare. En Pombo (2001), «que acaricia el armiño».

¹² Pombo (2001) se ajusta a la lectura directa «el vado de un arroyo».

¹³ Matiz bien captado en la traducción de Pombo (2001): «marinas de mástiles concordés»; aunque los «crescent melons» del original, correctamente vertidos como «melones de media luna» por Talens y Forés, pasan a ser «melones crecientes».

¹⁴ Araguas incurre en la misma tendencia analógica al traducir «spade-bearded» por «con barba de espada» (1999: 139). El rey asirio así descrito tiene una barba ancha y prominente, como una pala.

desgarro debilita la congruencia del texto:¹⁵ la pala revuelve la tierra, rompiéndola como el arado; y de las hendiduras brotan ortigas, urticantes como el remordimiento. Propondríamos pues: brotarán de su tumba, corazón partido por la pala. Minuciosas precisiones léxicas y sintácticas se requieren en [1, v], donde las olas que baten la costa –del Egeo o del Caribe– remiten a paganas liturgias: «spray swiftly garlanding the forehead / of an outcrop». «Spray» aquí es un sustantivo seguido de una aposición explicativa; es voz que el español es incapaz de acoger, pues la posible traducción como aerosol, aspersión o suspensión de gotas es de tono penosamente científico; la voz «roción», fiel en lo semántico, es poco conocida; la usan Ingelmo (2010) y Rivas en sus versiones. Por ello puede entenderse el giro verbal de los traductores, «salpican con suavidad engalanando la frente / con algo que aflora» (31), aunque el sentido inicial se pierde casi del todo. La sintaxis se ha oscurecido, pues «outcrop» es genitivo de ‘afloramiento, farallón’; y «swiftly» se ha traducido, por descuido, como «softly». Una alusión coherente con el resto del poema obliga a pensar en los bueyes sacrificiales, que procesionan engalanados de guirnaldas. Por ello optaríamos por *testuz* para reforzar la imagen de los bueyes: las olas hacen raudos asperges, enguirlandando el testuz de un farallón.

Un elemento familiar del clima caribeño irrumpe en [2, IV]: «A thunderhead remains / over these islands in crests of arrested avalanches». La traducción no hace justicia a esta potente y precisa imagen. «Queda sobre estas / islas en crestas de avalanchas arrestadas, la cabeza de un trueno» (53). Se trata del cumulonimbo, gigante nube de tormenta que crece en vertical hasta rozar la estratosfera, y cuyos flancos parecen una cascada de blancos aludes. «Thunderhead», literalmente «cabeza de trueno», es banal en inglés para denotar este tipo de nube: puede obtenerse sonoridad poética al preservar el tenor literal, pero se pierde la denotación. Los aludes son atributos de la nube, no de la isla; y no están arrestados, sino detenidos en su caída. Otra hermosa referencia a estas nubes, «the silent council of cumuli begins convening / over an Atlantic whose light is as calm as a pond's», se ofusca en la traducción, que trata su nombre como un intraducible cultismo en femenino, y renuncia a la concordancia: «el silencioso consejo de las cumuli empiezan a convocarse» (147). Diríamos que el mudo concilio de los cúmulos empieza a congregarse.¹⁶

En alguna versión, la insistente literalidad impide la comprensión. Así en [16, IV], donde la imaginación del poeta viaja desde España a las Antillas. Encontramos «disparate auguries» traducido como «augurios tan disparatados» (95), siendo así que «disparate» significa ‘disparos, heterogéneos’. «On your wrist a thought rests / like a settling crow» pasa a ser «sobre tu muñeca descansa un pensamiento, / como un cuervo asentado» (95): sería, más bien, un cuervo que se posa.¹⁷ Es matiz menor, pero el equilibrio del poema se resiente. El poeta, errante por España, va doliéndose por la llegada de agüeros aciagos. Esa muñeca sobre la que se cierne un pensamiento puede entenderse como el reloj, mensajero de urgencias y emplazamientos, sobre el que descende el cuervo del desasosiego. Pero el retorno a las islas benéficas de su Caribe trae bendiciones –«here combers bouquet in white lace»–, incomprensibles en la

¹⁵ La traducción de Pombo (2001) es fiel, aunque la ambigüedad de «a partir», tanto temporal como indicador de procedencia, la perjudica: «crecerán en su tumba a partir de la congoja de la pala».

¹⁶ Se repite en otros puntos de la traducción (49, 123, 125) el tratamiento de «cumuli» y «cirrus» como extranjerismos intraducibles.

¹⁷ Asimismo, «settling swans» (2014: 61), cisnes que se posan sobre un lago, en referencia a Yeats.

traducción «aquí los cardadores construyen ramos con un lazo blanco» (95).¹⁸ Claramente se trata de las olas rizadas, que hacen ramilletes de blanco encaje. Finalmente, llega el sosiego, con «the scales of my two islands swayed into place». Desorientadora la versión «las escalas de mis dos islas balanceadas en su lugar» (95). Compara el poeta esas dos islas suyas, iguales en su afecto, con los dos platillos de una balanza, que se mecen hasta alcanzar el equilibrio.

Una acumulación similar se observa en la traducción de [31, v]. Las referencias bailan entre el San Petersburgo de Brodsky, el Ponto de Ovidio y la métrica de Auden. Abre el poema con una columnata de cedros al pie del mar, asimilados a las iniciales de un manuscrito iluminado: «each trunk a letter / embroidered like a breviary with fruits and vines». Este ir y venir entre lo paisajístico y lo libresco, para el que Walcott es infatigable, queda mal traducido: «un breviario con frutas y vinos» (145). Evidentemente son las frutas y sarmientos (viñas, base etimológica del francés *vignette*) del salterio. El plano metafórico se prolonga unos versos más abajo, donde la tumba de Brodsky reclama la atención del poeta: «I am lifted above the surf's missal, the columned cedars, / to look down on my digit of sorrow, your stone, I have drifted / above books fo cemeteries». La continuidad se pierde en la traducción: «Me elevan sobre la cresta del misal, los cedros en columna, / para mirar hacia mi profundo dígito de pena, tu piedra» (145). Desde la altura a que lo eleva la unción cuasi religiosa auspiciada por los hexámetros, cabe mirar abajo en busca del dedo señalador que es la lápida erguida de Brodsky en Venecia. Incomprensible «cresta del misal», pues el original es explícito: el misal del oleaje. En español, «piedra» no tiene evocaciones claras. También se pierde el verbo «to look down», reemplazado por el calificativo «profundo» que los traductores asignan al dígito. Proponemos, pues, entender así este pasaje: me encumbro sobre el misal del oleaje y los cedros columnares; para mirar abajo, a tu dígito de aflicción, tu lápida, he errado sobre cementerios-libros. Anteriormente, un símil formulístico se nos ofrece, «La prosa es el escudero de la conducta, la poesía el caballero» (145). Sigue una metáfora taurina. ¿Qué hace el caballero, la poesía?: «[he] leans into the flaming dragon with a pen's lance, / is almost unsaddled like a picador, but tilts straight / in the saddle». La traducción ofusca la limpidez del original: «se inclina sobre un dragón en llamas con una lanza de pluma, / está casi descabalgado como un picador, pero erguido en la silla» (145). «Una lanza de pluma» invierte la metáfora. Su lanza es una pluma, insignia de su oficio; no está hecha de pluma. «Está casi descabalgado» sugiere una falsa continuidad temporal, que también se prolonga al suprimir la acción restauradora, verbal en Walcott: «tilts straight / in the saddle». Preferiríamos esta versión: se apoya sobre el flameante dragón con la lanza de su pluma y, como un picador, casi es desarzonado, pero se revuelve y se endereza sobre la silla. Otros desajustes aumentan la divergencia. Se contrapone el Atlántico de Brodsky, «whose shores / shrivel», con el Mar Negro del exilio ovidiano. Desafortunadamente la traducción ha entendido «shiver», con el resultado de «cuyas costas / se estremecen» (145) en vez del sentido recto: 'se encogen', para convertirse en un doméstico mar clásico, un Egeo o un Ponto.

¹⁸ La insólita traducción de «combers» por 'cardadoras' se repite en otros puntos del libro: «acantilados ocre y suaves cardadoras» (69), «ha construido frente a blancas cardadoras esta casa» (129). Evidentemente se trata siempre de olas rizadas. Pero en 2, IV, «let the combers continue to crest, to no avail» recibe una traducción demasiado explícita: «deja que los arribistas continúen trepando, para nada» (53). El sentido moral de la imagen puede ser este, en un poema que exhorta a tomar distancia ante las mezquinas batallas de la corte, pero la expresión es figurada: deja que las olas rizadas sigan haciendo en balde crestas.

Un poema sobre Santa Cruz [33.III] evoca a Charles Applewhaite, miembro de la compañía teatral Trinidad Theatre Workshop (TTW), fundada en 1959 por Walcott. *El Burlador* de Tirso fue adaptado en verso por el poeta, quien la dirigió para el TTW.¹⁹ Las alusiones quedan desenfocadas en la traducción. En la jornada tercera de Tirso, don Gonzalo-Applewhaite coge de la mano a don Juan y lo arrastra a los infiernos. Walcott lo refiere así: «to grip / the Joker's wrist and drag him to Hell with a smile». La traducción es «para agarrar / al gracioso de la muñeca y arrastrarle al Infierno con una sonrisa» (155). Nótese que Walcott preserva una mayúscula para singularizar a su «Joker». La traducción podría haber nombrado al Burlador –no al inespecífico gracioso–, apretando así el lazo intertextual. Un paisaje de fondo en San Juan (Trinidad) hacia la abadía de San Benito, en la sierra, transporta al yo poético hacia la Córdoba andaluza, con su trasfondo serrano: «the highway sheds on the verge under indigo mountains / flashing from the far abbey of the Benedictines / like a piece of Cordoba». La traducción interpreta como verbo el sustantivo «sheds» ‘hangares’: «la autovía se desparrama por los borde<s> bajo las montañas índigo / parpadeando desde la lejana abadía de los Benedictinos / como pieza de Córdoba» (155). Son naves o palenques para la venta de fruta, al borde de la carretera. Cabría verterlo así: los barracones de la carretera, en el ribazo, bajo montes índigo, que destellan hasta la lejana abadía benedictina, como un trocito de Córdoba.

Nuevos desajustes se comprueban en la traducción de [13], donde se entrelaza el paisaje humano de la isla con el criollo francés en Trinidad, el *kwèyòl*, lengua en peligro, «the last flare of a language». Es un habla que «waiters and recepcionists disown», pues sienten que pertenece al pasado. «Disown» ‘repudian, reniegan’, es traducido, extrañamente, como «no poseen» (83). «The phrases of a patois rooted in this clay hillside / blow with the blossoms of the cedar» recibe la traducción literal «soplan con el florecer del cedro»: evidentemente, las frases no soplan, sino que flotan, son sopladas por la brisa. Lo arraigado –«rooted»– pasa a ser voladero. La tierra se resquebraja como si fuera «an old coal-pot».²⁰ «The baker drawing loaves from the clay with his oar» se reproduce como «el panadero que dibuja hogazas de barro con sus remos» (83). «Oar» ‘remo’ es la pala del hornero, con la que saca hogazas de pan; «to draw» aquí es ‘sacar’, no ‘dibujar’. Se produce una fusión de atributos, enlazando marina y tierra adentro: cultivar la tierra, productora del pan, es como remar en el agua. El paisaje de la isla es sentido como un cuerpo vivo, que palpita con la silenciosa agitación de los muertos y su vieja habla francesa: «if earth heaves like us / then the dead, even in their silence, may still be breathing». Este verbo intransitivo, «to heave» ‘agitarse, palpitar, subir y bajar’, recibe la extraña traducción «si la tierra empuja como nosotros» (83).

El crepúsculo imperial en las islas es el tema de [7], donde, como suele ocurrir en Walcott, emerge un tono burlón, como de fugaz *boutade*: «the choked canals were part of an imperial decay, / parliament and poor plumbing». Al traducir como «los canales asfixiados eran parte de una decadencia imperial / parlamento y pobres tuberías» (67), la literalidad oculta el sentido. «Choked canals» no es una acuñación literaria que sea preciso reavivar, sino un simple «canales atascados». Y «poor» no puede encontrar equivalencia en ‘pobres’, pues el uso consagra la acepción ‘malas, mediocres, deficientes’. Por ello, el aliterativo «parliament and poor plumbing», heteróclito e irrespetuoso, satiriza a unas clases que deploran los desórdenes

¹⁹ Cuyo nombre es alterado en la traducción: «Workshop Theatre» (155).

²⁰ Traducido como «carbonera» (83): pero es el hornillo o anafre con que se cocina en exteriores.

introducidos por la democracia parlamentaria a la vez que censuran la mala calidad de la fontanería: mucho parlamento y malas cañerías. La génesis de la diversidad insular es presentada así: «the reef evolves into islands, / the ebb of History gives them distinction in turn». Una explicación fabulada que no se entiende en la traducción «el reflujo de la Historia le<s> da, a cambio, distinción» (67), pues «in turn» es ‘una a una, por turno’. La referencia a un pasado mítico se pierde al verter «thin banners of smoke would burn / from a midden» como «finas banderas de humo arderían / en el muladar» (67). En efecto, «would burn» tiene valor de pasado reiterado: ‘solían arder’, ‘era frecuente que ardiesen’. En otra evocación del pasado, «that morose samaan / in whose shade fishermen squatted» > «el moroso samaan / a cuya sombra habitan los pescadores» (67), se desdibuja la referencia. «Morose», aplicado al árbol samán, no significa lo que parece, sino ‘hosco, malhumorado’. El valor y tiempo del verbo también desorientan: «squatted» ‘se acuclillaban’.

Aquí y allá, la preferencia por términos cognados de los originales produce expresiones insólitas, casi caricaturescas: un enunciado banal, «he has placed his cane on a bench in the park», es vertido como «ha emplazado su caña en un banco del parque» (107). Claramente es un viejo señor que coloca su bastón en un banco. En el mismo poema [21, II], «he would come / to the rail of the liner» se convierte en «iría / al raíl del barco de línea» (107): es la barandilla, no el raíl. En [19], el yo poético busca consuelo en un jardín matinal: «The leaves sparkle, the grass is beaded, sorrow dries / from the concrete patches». La traducción reza: «Las hojas centellean, la hierba está perlada, / y el pesar se seca con remiendos concretos» (101). Tal lectura, muy anómala en todo caso, podría justificarse si faltara el artículo; pero el original no deja duda: el pesar se seca en los trozos encementados. Otros ejemplos: «You might as well cross yourself» > «Podrías crucificarte a ti mismo» (81) olvida que «to cross oneself» es ‘santiguarse’. «The scarves of cirrus at dusk» > «las cicatrices de cirrus al alba» (49) contiene varias anomalías: «scarves» ‘fulares, bufandas’ ha sido leída «scars» ‘cicatrices’. El término técnico «cirrus», en plural *cirri*, tiene equivalente regular, *cirros*, las altas nubes filamentosas, colas de caballo o rabos de gallo. «Dusk», aunque ambiguo, es aquí ‘crepúsculo’, pues el verso siguiente completa el símil: «a diva’s / adieu from an opera balcony». «The rocking sea-wash» > «[el] lavado del mar meciente» (125): «sea-wash» es el batir del mar y Walcott no ha creado una metáfora, pues es término lexicalizado en inglés. «Familial shapes assemble themselves for distance» > «formas familiares se ensamblan por la distancia» (157): un paisaje conocido se ordena o posa en el horizonte, tomando distancia. «Two jutting ochre capes» > «dos cepas ocres sobresalientes» (157): será más bien dos prominentes cabos ocres.

Lo idiomático es desplazado por lo literal en muchos puntos de la traducción. La vegetación tropical trepa sobre «the sugar-wheel’s ruin» > «la ruina de la rueda dulce» (103). Claro es que se trata de la rueda de un ingenio de caña azucarera, y que la literal «rueda de azúcar», o la insólita «rueda dulce», no se entienden. Tampoco debe igualarse «palm tree and almond hang their head» a «la palmera y el almendro cuelgan la cabeza» (79), pues la locución «to hang (one’s) head» es banal con el valor de bajar la cabeza, generalmente por vergüenza, aquí por desaliento. «[T]he self-importance of despair» > «la auto importancia de la desesperación» (61) es crudamente anglicista: en español se usan formas como la petulancia, el darse aires. Es rudo verter «the cattle-bell of the chapel summoned our herd» como «la campana del ganado de la capilla convocaba nuestro rebaño» (25). La insistencia en el determinativo, «del ganado de la capilla»,

sugiere una intención paródica que no existe. Bastaría reemplazar «cattle-bel» por cencerro o esquila, y suavizar «herd» como grey.²¹

Giros del inglés se reproducen directamente en la versión: «at sunset in that half-hour the colour of regret» > «al anochecer en esa media hora el color del arrepentimiento» (79). La partícula «the» sobra; en español sería: esa media hora [de] color de arrepentimiento. «[T]o exhaust the metaphor in the way that too much prayer / exhausts us» recibe la traducción, palabra por palabra, ininteligible, «para agotar la metáfora en la forma que demasiada oración / deja exhausto» (123). Encontramos una excelente y fiel versión de Curbelo (2019): «para agotar la metáfora igual que el demasiado rezo / nos agota». Un pasaje de difícil traducción, que reflexiona sobre el movimiento agitado de aves y árboles en tiempo de tormenta, declara «that is the sway of things, which has the necks of coconuts / bending like grazing giraffes» > «ese es el vaivén de las cosas, lo que tienen los mástiles de los cocoteros / doblados como las girafas al pastar» (125). No es fácil recoger en una sola palabra el doble sentido, intencionado, de «sway» ‘balanceo; dominio’, que aquí tanto valdría ‘poder de las cosas’ como ‘vaivén de los elementos’. Pero de la segunda acepción, elegida por los traductores, deriva el enlace con la segunda parte. Este «which has» presupone un agente –los elementos, las cosas– y un resultado –los cocoteros que se cimbrean–; no es un atributo de los cocoteros. Equivaldría al español: que hace doblarse los mástiles de cocoteros como jirafas al pastar. Es buena opción renunciar a la metáfora «cuellos», reemplazada por «mástiles», pues se entendería mal aplicada a los troncos de los cocos.

Una escena de otoño en Nueva Inglaterra [3] es presidida por el declinar de la luz, como si alguien hubiera bajado la lámpara terráquea: «Then, as it the earth’s wick were being lowered». Los versos subsiguientes son narrativos, directa consecuencia de lo anterior: «the glass of the grey sky was smudged and its field smoke [was] trimmed»; pero la traducción «el cristal del cielo gris sucio y de sus campos peinados de humo» (55), que elimina verbos, omite este enlace causal y paraliza la acción: el cristal celeste no estaba sucio, sino que se ensució al bajar la mecha. La humaza de los campos, procedente de quema de rastrojos o de las incipientes nieblas, es recortada, ribeteada – «trimmed»–, imagen de peluquería ciertamente, pero a la que no es fiel el «campos peinados de humo» de la traducción. Seguidamente, las hazas «[whose] leaves were laid / low by whistling scythe» se traducen como «sus hojas se posaban / bajas por la silbante guadaña» (55), dando la espalda a la locución «to lay down» ‘abatir’. La víspera de los Santos es una gozosa arlequinada, «that processional flourish, a calendar’s ambushade». La versión «ese florecer procesional» (55) no reconoce el sentido de «flourish», ‘fanfarria, floritura [de una marcha procesional]’. La escena otoñal incluye «[a] burning lake / with its stilled reflecting timber, [...] burnt sheaves of tall corn / shriven and bearded in chorus».²² La traducción tiene tonos irracionalistas: «el lago ardiendo / con su madera silenciosa llena de reflejos, [...] gavillas / quemadas de alto trigo talado y rasurado en coro» (55). No es la madera la que está llena de reflejos, sino el lago; nuestra opción sería: el ardiente lago, con la plácida madera reflejada. En la segunda parte, no se alude al trigo, sino al maíz (Walcott suele ceñirse al inglés americano), y el mes del año impide pensar en la cosecha del trigo; «talado y rasurado en coro» es imagen incomprensible; hay un símil implícito: los haces de maíz son como barbudos frailes, recién confesados –«shriven»– para ir al coro.

²¹ Pombo (2001) opta por «el campano de la capilla congregaba a nuestro rebaño».

²² La descripción de los haces de maíz remite a las *Gothic Rhapsodies*: «he saw strange warriors standing, / Vested in armor, with shields uprais’d, long-bearded, in chorus / Shrill-voic’d clamoring» (Haile, 1939: CXXII).

EL MATERIAL LÉXICO

Walcott maneja un deslumbrante repertorio verbal; hace suya la admirable soltura con que el inglés integra viejas voces hereditarias con otras de origen grecolatino o exótico, dotándolas de matices semánticos bien ordenados: una lengua universal pero hogareña, «tan rica / en sus intimidades imperiales» (73). Este material es administrado con cierta libertad en la traducción que nos ocupa. La cita del Salmista, «as the hart panteth for the water-brooks» se convierte en «tal como el ciervo jadea por los arroyos» (25), oscureciendo el sentido: ¿jadea el ciervo cuando pasa los arroyos? Ya la Vulgata, «quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum» (Sal 42: 1), deja claro que el ciervo anhela las corrientes de agua.²³ Capítulo aparte merece la traducción de nombres vernáculos de plantas y aves, a la que no podremos dedicar aquí la necesaria atención. Su desconocimiento puede causar graves deslices. Baste una muestra. «[T]he heart-startling explosions of the immortelle» > «las explosiones que sobresaltan el corazón de lo inmortal» (123). Se alude a un árbol de esplendente floración, del género *Erythrina*. Digamos mejor: florales fogonazos del búcare, que alborotan el corazón.

El excesivo desenfado, cuasiimpresionista, de las traducciones, altera el sentido global de ciertos poemas, cuyo plano figurado es denso en correlaciones internas. En [2, 1], que retrata una Europa en el umbral de su tenebroso siglo XX, varias desviaciones amenazan con quebrar el tono original. Las callejas de las viejas ciudades, que pronto serán guetos, se describen así: «old cobbles begin / the labyrinth of a twisted plot». La versión «viejos remiendos inician / el laberinto de una trama torcida» (47) no recoge esta riqueza asociativa; «cobbles» ‘adoquines’ es traducido como ‘remiendos’, y la ambivalencia de «twisted plot», que tanto vale «callejero sinuoso» como «trama retorcida», se pierde. Cerca de la Ópera, «two green bronze horses / guard a locked square like bookends» > «guardan un cuadrado cerrado como topes de libros» (47). Los sujetalibros custodian una plaza, no un cuadrado. Un bulevar de tilos «hazes / into a green mist that muffles its clopping horses» > «brilla hacia una bruma verde que silencia los cascos de los caballos» (47). Pero «to haze into» tiene aquí la acepción figurada ‘nublarse, esfumarse’; y «silenciar» es demasiado tajante para «to muffle» ‘amortiguar’. Y «this century of gutted, ashen houses» figura erróneamente como «este siglo de canalizadas casas grises» (47), cuando «gutted» vale ‘destripadas, despedazadas’. La suma de desviaciones ofusca la comprensión del poema como un todo. Una descripción náutica, concisa y potente, se desdibuja en otro punto: «the thudding bow remembers the crescent it is headed for» > «el ruidoso arco recuerda la creciente hacia la que se dirige» (131). «Bow» vale aquí ‘proa de barca’; «crescent», ‘medialuna’, es decir, ‘playa’. «Thudding» evoca los golpes sordos de la embarcación, que va atravesando olas. Podría traducirse: la retumbante proa.

Ciertas voces reciben una traducción vaga, que debilita imágenes condicionadas a una acepción precisa. «Headland» ‘promontorio, cabo’ se repite en la colección: la lluvia convierte «every headland [into] a ghost» > «cada tierra firme en fantasma» (127); pero es que los promontorios costeros poseen siluetas vagamente humanas o animales, no así la tierra firme. La congruencia de imagen está bien reproducida en «the headland’s sphinx» > «la esfinge del promontorio» (77); no en «the lion / of the headland darkens like St. Mark’s» > «el león / de la tierra firme se oscurece como el de San Marco» (147). Otra desviación léxica, que perturba la transmisión de imágenes, afecta a «boulder», voz usada por Walcott en la acepción ‘peñasco’, no en la de ‘canto

²³ En Pombo (2001), «como el ciervo anhela».

rodado'. La imagen del ciego destino se pierde al traducir «spray shatters against an indifferent boulder» como «la espuma se estrella ante un guijarro indiferente» (75); más bien, se hace pedazos contra un peñasco indiferente. Tampoco se entiende la traducción «sit among the sea-eaten boulders» > «siéntate entre los guijarros comidos por el mar» (165). Ya la preposición «among» avisa de un lugar entre y no sobre rocas. La imagen «the Egyptian labours / of ants moving boulders of sugar», sugestiva del esfuerzo ímprobo, se rebaja en la traducción «las labores egipcias / de las hormigas trasladando terrones de azúcar» (17), carente de patetismo. Otra voz sistemáticamente alterada es «breaker» 'ola rompiente', impropriamente traducida 'rompeolas'. El soberbio arranque de [15], «Great bursts of exaltation crest the white breaker, / deep-drawn as the sighing shale», no sobrevive en la traducción «Grandes estallidos de exaltación coronan los blancos rompeolas, / desde el fondo del susurrante esquisto» (87). «Shale» es metonimia de *playa*, a partir de la noción de un cascajar esquistoso, una playa con guijas de este mineral.²⁴ Hay correlación entre «deep-drawn» y «sighing». Un hondo suspiro –«deep drawn sigh»– parece exhalarse de estas playas de guijarros cuando las recorre una ola.

Otras muchas traducciones desviadas alteran el flujo de imágenes. Abundan los casos: «the fur-leaved nettles / of childhood» > «las ortigas despellejadas / de la niñez» (69) introduce un inexplicable atributo, despellejadas, allí donde cabría esperar 'de hojas velludas'. La referencia a la devota madre del autor, asidua de su parroquia, se pierde al traducir la mención a un árbol, cuyo ramaje ofrece «pews» –bancos de iglesia– al mirlo que canta en su honor, con la simple voz «asientos» (41). La traducción de Pombo (2001), «reclinatorios», preserva el plano metafórico. Una glosa bíblica, sobre una isla «haunted by Him» > «maldita por Él» (29), ve su sentido radicalmente alterado: es una isla frecuentada por la divinidad. “[T]he horizon dazzles», es decir, deslumbra, se convierte en «el horizonte baila» (79); los ciervos «vault invisible hurdles», saltan vallas invisibles: en la traducción «vadean obstáculos invisibles» (39);²⁵ «the shallows», de referencia marítima –los bajíos–, aparece como «los llanos» (31); «unclenching fists», que se abren, se adapta como «puños sueltos» (23); «next to the stride-measuring egret», donde «next to» tiene valor comparativo, 'al lado de, comparado con', se vierte como «junto a la garceta zancuda» (79), sintagma que sugiere proximidad. «Stride-measuring» 'que mide sus zancadas' queda reducido a «zancuda»; mejor sería: la agrimensora garceta. La fórmula final de este poema, «it / is nothing, and it is this nothingness that makes it great», se enfrenta en español al hecho de que tanto «nothing» como «nothingness» se expresan con la misma voz: *nada*. El intento diversificador, «es esta nadería lo que lo hace grande» (79), introduce «nadería», de connotaciones muy diferentes.

En «Reading Machado» [16, III], que Siles (2002) califica de poema menor –pero saboréense de nuevo sus bellos hallazgos y su mirada intensa sobre una cultura ajena, la española, arcana incluso en edición bilingüe, que llega reducida a un espectro, «all inferences, all echoes, associations»–, encontramos nuevas dificultades. ¿Qué provoca el erizamiento, a modo de cardo, del genio español?: «The pods of a dry season, heat rippling in cadenzas, / black ruffles and the arc of a white throat». Son imágenes de lo retorcido o curvado: las vainas sinuosas evocan el fruto de los algarrobos; el calor ondula con ráfagas cadenciosas; el blanco arco de la garganta es tan tentador como presto al disparo; las «black ruffles», más que las «arrugas negras» (93)

²⁴ El mismo valor, 'guijarros; playa', se constata en [14], «the light on the shale / at sunset».

²⁵ «Salta el ciervo invisibles barreras» (Pombo, 2001).

de la traducción, son volantes o faraloes negros. Ondas y más ondas, que emiten señales apenas descifrables para el poeta. Más abajo, en la reconstrucción de las serranías españolas –«onions, and rope, the silvery bulbs of garlic, the creak / of saddles»– detona la traducción «ponies that move under pines» > «ponies que se agitan bajo los pinos» (93). Las connotaciones nos sacan del paisaje: el poni es animal recreativo y frívolo, sin parentesco con las jacas y rocines de la sierra.

CONCLUSIÓN

Esta es época en que se insiste hasta el exceso en el culto a lo identitario, en el respeto a su núcleo irreducible, en la intraducibilidad de lo ajeno; un tiempo que ve en las peculiaridades de lugar, lengua, género y etnia barreras casi infranqueables, y que con temeraria prontitud arroja el baldón de apropiador cultural a quien intenta interiorizar modos que no le son nativos. El cosmopolitismo, supremo placer sincrético en que la cultura abre sus mejores flores, sobrevive renqueante, atacado en todos sus flancos por sospechas de colonialismo, paternalismo o patriarcalismo. Precisamente por ello se vuelve sagrada la labor traductora. La lectura meticulosa y lenta de textos, el rastreo incansable de ecos y connotaciones, la transposición de sutiles hallazgos, se combinan con una premisa inherente a toda traducción: la fe en una continuidad de lo humano, que permite encontrar equivalencias viables en lenguas y civilizaciones todo lo alejadas que se quiera. El propio Walcott, mestizo de ojos zarcos a quien voces menores han vilipendiado por no quedarse encogido dentro de los límites de su cultura vernácula, es un ejemplo de cómo el arte se sigue nutriendo de las lecturas cruzadas y de la comprensión a distancia, informada o imaginativa, certera o desviada, pero siempre inspiradora.

OBRAS CITADAS

- Antolín Rato, Mariano (trad.) (2017), *Derek Walcott. La luz del mundo*, Granada, Valparaíso.
- Araguas, Vicente (trad.) (1999), *Derek Walcott. Verano [Midsummer]*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Curbelo, Jesús David (2019), «Leyendo y “traduciendo” a Derek Walcott», *Cuba Literaria*, 27/02/2019, <www.cubaliteraria.cu/ejercicio-26/>.
- Dziech, Billie Wright y Linda Weiner (1990), *The Lecherous Professor: Sexual Harassment on Campus*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
- Haile, Charles H. (ed.) (1939), *Kenneth Robert's Book of Gothic Rhapsodies, I-IX*, Chicago, Cloister Press.
- Handley, George B. (2005), «Derek Walcott's poetics of the environment in *The Bounty*», *Callaloo*, XXVIII, 1, pp. 201-215.
- Ingelmo, Luis (trad.) (2010), *Derek Walcott. Garcetas blancas [White Egrets]*, Madrid, Bartleby.
- Molesini, Andrea (trad.) (2001), *Derek Walcott. Prima Luce [The Bounty]*, Milán, Adelphi.
- Pfeffer, Sarah (2016), «Palms require translation»: *Derek Walcott's Poetry in German: Three Case Studies*, Kassel, Kassel University Press.
- Pombo, Alvaro (2001), «Observaciones de un traductor no caribeño», *Nueva Revista*, 30/07/2001, <www.nuevarevista.net/la-sobrebundancia/>.

- Rivas, José Luis (trad.) (2012), *Derek Walcott. Pleno verano. Poesía selecta*, Madrid, Vaso Roto.
- Rupérez, Ángel (2003), «Elegías y exaltaciones [reseña]», *Babelia, El País*, 30/08/2003, <https://elpais.com/diario/2003/08/30/babelia/1062201025_850215.html>.
- Siles, Jaime (2002), «La abundancia [reseña]», *El Cultural*, 13/03/2002, <<https://elcultural.com/La-abundancia>>.
- Sotomayor, Áurea María (trad.) (2010), *Derek Walcott. La providencia [The Bounty]*, San Juan (de Puerto Rico), Fragmento Imán.
- Talens, Jenaro, y Vicente Forés (trad.) (2001), *Derek Walcott. La abundancia [The Bounty]*, texto bilingüe, Madrid, Visor de Poesía.
- Walcott, Derek (2014 [1997]), *The Bounty*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux.