

PROBLEMAS Y ESTRATEGIAS DE LA TRADUCCIÓN POÉTICA: UN POSIBLE DIÁLOGO SOBRE LA OBRA DE SYLVIA PLATH

Gabriel Tripodi*

NOTA DEL EDITOR

El autor plantea y analiza en este artículo las problemáticas que se presentan en la práctica de la traducción, tomando como modelo cuatro traducciones a poemas de Sylvia Plath, tres de las cuales estuvieron a su cargo, a fin de pensar la relación autor-traductor y la posibilidad de considerar la traducción como un ejercicio de reescritura del texto.

Resumen: Los objetivos de esta investigación están orientados a intentar contestar las preguntas sobre si realmente existe y es posible la traducción poética o si el traductor se convierte en un nuevo autor frente a una misma composición. Para ello, se explicarán los procesos de la actividad traductora como tal y, para ejemplificar, se analizarán cuatro poemas de la escritora estadounidense Sylvia Plath (1932-1963) para, de alguna manera, develar el tratamiento de conceptos líricos —como rima, ritmo, métrica, etcétera— desde su idioma original (inglés) hasta su traslación al español.

Palabras clave: Sylvia Plath, traducción, poesía.

Abstract: The objectives of this research are intended at try to answer questions about whether there really is possible and poetic translation or the translator becomes a new author against the same work. To do this, we will explain the process of translation activity as such and to exemplify, analyze four poems of American writer Sylvia Plath (1932-1963) to, in some way, unveil lyrical treatment concepts —like rhyme, rhythm, metric, etcétera— from their original language (English) to its translation into Spanish.

Keywords: Sylvia Plath, translation, poetry.

Desde que el hombre comenzó a comunicarse, la necesidad de trascender a través de su mensaje dio lugar a una de las más grandes invenciones de la historia:

* Redactor especializado en textos literarios, egresado del Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea. Actualmente, realiza la Licenciatura en Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: gabytripodi@gmail.com:

Fecha de recepción: 11-05-2012. Fecha de aceptación: 08-06-2012.

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 183-196.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

la escritura. Esta creación también supuso el nacimiento de una práctica que lleva tantos años como esa actividad misma de comunicación: la traducción. Esta (del latín *traductio*, *-ōnis*: «hacer pasar de un lugar a otro») es una práctica que consiste en comprender el significado de un texto en un idioma, llamado «texto origen o de salida», para producir otro en una lengua distinta, llamado «texto traducido o meta». A grandes rasgos, el objetivo de este tipo de composición tiene que ver con crear una relación de equivalencia contemplando, por sobre todo, la seguridad de que ambos textos comuniquen el mismo mensaje.

A esto se suma una complejidad extra al enfocar el trabajo traductológico sobre un tipo de creación literaria anterior a la escritura: la poesía. Por eso, antes de comenzar a analizar ese proceso para develar si existe tal empresa, hay una primera pregunta para tratar de responder: ¿qué es traducir?

La Real Academia Española define el término de la siguiente manera: «Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra» (Real Academia Española, 2010). Pero hay varias formas de definirlo, según los distintos tipos de escuelas que han abordado su estudio. Por ejemplo, García Yebra (1997) expresó que se trata de «enunciar en otra lengua lo que ha sido enunciado en una lengua fuente, conservando las equivalencias semánticas y estilísticas» (p. 30). A su vez, el lingüista norteamericano Eugene Nida (1986) dijo que consiste en «reproducir, mediante una equivalencia natural y exacta, el mensaje de la lengua original en la lengua receptora, primero en cuanto al sentido y luego en cuanto al estilo» (p. 29). Es claro que las definiciones del término en cuestión se dan de una forma simple y sencilla para su comprensión, como sucede en la mayoría de los diccionarios, pero el desarrollo de este tipo de traslación lingüística es mucho más complejo como se verá a continuación.

Una de las cuestiones que preocupa a escritores, lingüistas y profesionales de los idiomas es definir qué es y cómo es una buena traducción. Cualquiera podría coincidir con el escritor y periodista Juan Villoro (*apud* Esses, 2010, párrafo 3), cuando señaló que «traducir es decir lo mismo en otro idioma». ¿Qué sería, entonces, «decir lo mismo»? ¿Y qué sería «hacerlo bien»? Algunos autores, como José Antonio Millán (*apud* Esses, 2010, párrafo 4), proponen pensarlo «como una capa más de las tantas que componen la ficción de un texto; es un grado más del artificio literario». El autor argentino Andrés Ehrenhaus señaló también que así como alguien no pide transparencia o invisibilidad al ingeniero constructor, tampoco lo hace con el traductor. Y agregó: «La traducción es la transformación de una obra original en otra (¡no menos original!)» (*apud* Esses, 2010, párrafo 4).

El crítico y teórico literario George Steiner (1981), en *Después de Babel, Aspectos del lenguaje y la traducción* manifestó que en aquella actividad se «efectúa un traslado del pasado al presente», aunque, si se habla de las estrategias que se emplean, se debe mencionar que algunos se inclinan a dar un cierto estilo antiguo a sus versiones para reproducir lo que fue la lengua original en el contexto donde se realizó la obra; otros dejan de lado el factor tiempo para ofrecer algo mucho más accesible de acuerdo con la época actual en la que viven. Es cierto que no se cuenta con una guía de cómo se debe llevar a cabo este tipo de trabajo lingüístico. Al respecto, García Yebra (1990) destacó: «Diré sólo que el objeto de la traducción literaria, lo que debe ser tra-ducido, tras-ladado, “llevado al otro lado” no son los lectores de la traducción, sino la obra original. Es ésta la que debe pasar a la lengua de sus nuevos lectores. Y cuanto más se ajuste al carácter de esta lengua, *ceteris paribus*, tanto mejor será la traducción» (p. 173).

Es sabido que dos personas nunca realizan una misma lectura de igual forma, sobre todo en composiciones con cierta riqueza o complejidad. Es por ello que tampoco se encontrarán dos traducciones iguales de un mismo libro, porque, continuando con el razonamiento de García Yebra (1997), «no es la traslación a la nueva lengua, no es en la fase de expresión, sino en la percepción, en la comprensión del texto por el traductor, donde el texto comienza a ser algo propio del traductor y a no ser ya el mismo» (p. 31).

Luego, surgen otros interrogantes que también hacen a la cuestión: ¿realmente se puede lograr aquella actividad? ¿Es posible pasar el contenido completo de un escrito, de una lengua a otra? Ortega y Gasset (1961), en su ensayo «Miseria y esplendor de la traducción» preguntó: «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?». George Mounin (1971), lingüista francés, afirmó que «si se aceptan las tesis corrientes sobre la estructura de los léxicos, de las morfologías y de las sintaxis, [...] debería ser imposible» (p. 22).

Existen muchas palabras de un idioma que no cuentan con un equivalente exacto en otro. Por ejemplo, el término «loco», usado en el castellano rioplatense para denotar, quizá de forma amigable, «pibe» o más coloquialmente «flaco», en el sentido de muchacho, podría contar con una cierta aproximación hacia el vocablo inglés estadounidense «*mam*», pero, aun así, gramaticalmente sería imposible traducirlo porque cualquier norteamericano, nativo por ejemplo, no lo entendería ni lo apreciaría en el caso de «*crúz*». Pero, como se ha visto, aquello no consiste en reproducir de igual manera las estructuras lingüísticas formales, sino en recrear su contenido, su significado. Entonces, ¿cuál sería el contenido? Aquí es donde

entra en juego el término de «polisemia». El traductor deberá ser cuidadoso, porque, en relación con la interpretación de los signos lingüísticos, la mayoría de ellos son polisémicos y no suelen coincidir con los de otra lengua en todos sus significados potenciales o acepciones. Es muy común que una sola palabra de un idioma contemple el significado de dos o más palabras de otro. Por ejemplo, la palabra española «río» incluye el significado de dos palabras francesas: *fleuve* «río que desemboca en el mar» y *rivière* «río que desemboca en otro río». Es por eso que la polisemia puede causar diversos problemas en la práctica traductológica.

Varios especialistas coinciden en que las únicas traducciones rigurosas posibles son las de la ciencia, porque sus expresiones son lógicas y sus palabras unívocas. La proposición «el calor dilata los cuerpos» puede ser trasladada a cualquier idioma sin que su espíritu cambie de sentido. En el campo de la poesía, donde las palabras, como definió Victoria Ocampo (1976), «cobran una densidad mayor», no es lo mismo un término que otro. Cada uno de ellos está regido por la estructura, por las reglas y recursos estilísticos propios de la creación poética, como la rima, el ritmo, la métrica, la musicalidad, etcétera. En aquellos casos, ciertos caracteres del texto original (fonéticos, semánticos, estilísticos) pueden prevalecer; y en otros no. Técnicamente, el traductor, entre tantas variantes, deberá elegir su postura: si pondrá el acento en la musicalidad del verso, si perseguirá las rimas, si se volcará por algo mucho más literal, si la redacción será en prosa o verso, etcétera.

Trasladar un poema a otro idioma, en verso, seleccionar la métrica y la estructura de la estrofa, incluida la rima, son los primeros problemas —y que se verán a continuación— a resolver para componer «la poesía como poesía». Uno de ellos es adecuar la cantidad de sílabas, lo que se denomina como métrica, porque se debe entender su función en el sistema lingüístico del idioma del que se traducirá. Luego, será capaz de reproducirlo. La lengua receptora, en cambio, tiene un sistema distinto —en este caso, una tradición literaria diferente—, aunque su semántica, de forma aproximada, sí se pueda trasladar. A veces, y en algunos versos, se suprimen partes esenciales por querer respetar la métrica. Esto es importante en relación con la tradición literaria, antes mencionada, de cada comunidad lingüística. Por nombrar algunas, el endecasílabo (verso de once sílabas) se ajusta más a la tradición literaria española; el alejandrino (verso de catorce sílabas), a la francesa, y el hexámetro, en las griegas y latinas. Cuando un poema en francés se traduce al español, a través de la propia métrica de la tradición literaria de esta lengua (endecasílabo), es cuando realmente se produce el «equivalente estético».

En cuanto a la semántica, también se debe tener en cuenta la naturaleza de cada lengua, porque una palabra puede tener una función concreta en una sociedad lingüística determinada y puede no corresponder en otra, con otro idioma. De cualquier manera, lo importante es tratar de realizar una versión con la misma intensidad, captar el espíritu y el clima que creó el poeta (en el mejor de los casos).

Otro de los temas en cuestión es sobre la fidelidad textual. ¿Qué grado de fidelidad se cuenta en el arte de traducir? El filólogo español Jordi Doce (2011) manifestó en una entrevista:

Es un dilema que puede resumirse de otro modo: debo escribir el poema que X hubiera escrito de ser mi compatriota o escribir en mi lengua, pero es posible, de igual modo, que si X fuera mi compatriota o escribiera en mi lengua no hubiera escrito ese poema, puesto que todo texto literario es, entre otras cosas, el fruto de una sensibilidad en pugna con la historia y la tradición literaria particulares de cada lengua (2011, párrafo 20).

En relación con la fidelidad textual, se entra en otro de los aspectos cruciales. Este debate siempre se ha centrado sobre la forma o el contenido. Pero, en realidad, hay muchos otros detalles de qué ocuparse: el tono, la voz poética, el contexto, etcétera, porque aquellos elementos nunca se encuentran de manera aislada, sino que forman parte de un todo indisoluble. Por supuesto que, de acuerdo con el caso, los traductores modificarán o serán fieles a ciertos componentes y no así a otros. El concepto de «fidelidad» variará de acuerdo con lo que se quiere destacar en cada obra.

En este sentido, la rima también cobra su importancia para mantener la musicalidad de forma fiel. Quizá, conservar la rima original atente contra el sentido de la propia producción o viceversa. Es por ello que la mayoría coincide en que siempre, en la edición de un libro de poemas, se debería presentar el escrito base junto a su traducción: seguramente se trate de una declaración de principios, porque el autor es quien posee la composición primera; y el traductor, un simulacro o un intento de aquella.

Además, en las ediciones bilingües, muchas veces se encuentran prólogos o epílogos en donde se explican y aclaran ciertos detalles lingüísticos. En el prólogo, como se mencionó, se puede plasmar una guía sobre el trabajo realizado, algo que puede ser clave para el lector.

Con el caso de las notas al pie, se ha asentado cierta disconformidad para muchos. Según Jordi Doce y Jaime Siles (2011, párrafo 33), en la entrevista de Poesía digital consultada, reconocieron que, si se debe establecer una nota del estilo

mencionado, en donde diga: «Aquí el autor quiere decir...», por dar un ejemplo, significa que esa composición se encuentra en manos de un mal profesional o, lo que es peor, de alguien que no es profesional en la materia. Ellos sólo reservan las notas al pie sólo si están frente a un término imposible, que no cuente con un equivalente estético «correcto». Por su parte, la escritora uruguaya Martha Canfield (1993), sobre el concepto de «función didáctica» y en relación con las notas explicativas, sostuvo:

En general la traducción se considera una especie de mal necesario. A pesar de todo, la traducción es imprescindible porque ella nos permite conocer los productos poéticos de idiomas que no conocemos. La traducción, entonces, sirve para difundir y cumple una función didáctica. Cuanto mayor sea la función didáctica en que está empeñado el traductor, mayor será el aparato de notas explicativas que acompañará a sus versiones (pp. 15-16).

El resto de las explicaciones que podría contemplarse en otras notas al pie también puede estar detallado en aquellos prólogos o epílogos, ya que estos ubicarán la creación poética en un lugar que será favorable para su comprensión.

A continuación, en relación con lo anteriormente desarrollado y a modo de ejemplo, se expondrán cuatro poemas de la escritora norteamericana Sylvia Plath (1932-1963) para, luego, reflexionar sobre el análisis lingüístico y las estrategias de traslación de una lengua a otra adoptados por los traductores a cargo: «Autora mujer», «El reclamo de la reina» y «Canción de calle», traducidos por Carlos Gradín (2004), cuyo desarrollo analítico fue expuesto en el Seminario «Poesía y Traducción» en la Universidad de Buenos Aires; y «Los mensajeros», versión realizada por el español Ramón Buenaventura (Plath, 2007, pp. 24-25).

Female author

*All day she plays at chess with the bones of the world:
Favored (while suddenly the rains begin
Beyond the window) she lies on cushions curled
And nibbles an occasional bonbon of sin.*

*Prim, pink-breasted, feminine, she nurses
Chocolate fancies in rose-papered rooms
Where polished bigboys whisper creaking curses
And hotbouse roses shed immortal blooms.*

*The garnets on her fingers twinkle quick
And blood reflects across the manuscript;
She muses on the odor, sweet and sick,
Of festering gardenias in a crypt,*

*And lost in subtle metaphor, retreats
From gray child faces crying in the streets* (Plath, 1981, p. 301).

[Autora mujer

Todo el día juega al ajedrez con los huesos del mundo:
Favorecida (mientras de pronto las lluvias comienzan
más allá de la ventana) ella se acuesta sobre almohadones doblada
Y prueba un ocasional bombón de pecado.

Recatada, de pecho rosa, femenina, ella estimula
Caprichos de chocolate en habitaciones empapeladas de rosa
Donde cómodas pulidas murmuran maldiciones rechinantes
Y rosas de invernadero despliegan floraciones inmortales.

Los granates en sus dedos parpadean veloces
Y se refleja sangre a lo largo del manuscrito:
Ella se sumerge en el perfume, dulce y enfermo,
De gardenias descomponiéndose en una cripta,

Y perdida en una sutil metáfora, retrocede
de los grises rostros de niños que gritan en las calles (Gradín, 2004, p. 13).]

En «Autora mujer», en el verso cuatro, el traductor optó por la palabra «prueba» por «*nibbles*», porque la opción «mordisquea», más allá de que esta, quizá, se considere un tanto más literal, dispone de una connotación más salvaje. Pero, según él, así no es como se expone en las frases de Plath. En cambio, se eligió «prueba» porque mantiene el sentido de una acción que, para Gradín, tiene que ver con un acto mucho más delicado. Es cierto también que en inglés hay varias palabras con distintos matices para la acción de *to bite, to chew, to nibble* que, en castellano, no se dan de esa manera.

En el verso cinco, se expresó «Recatada» por «*Prim*», de acuerdo con el sentido de orden, minuciosidad y formalidad que quiso mantener el autor. Luego, en los versos cinco y seis, prefirió «...*she nurses / Chocolate fancies*» por «...ella estimula / Caprichos de chocolate» ya que, en castellano, se explicó que no se cuenta con un equivalente exacto para el término «*nurses*», que se refiere al cuidado de un niño por parte de una mujer y, además, al amamantamiento. «Estimula», entonces, remite a ese tipo de cuidado materno.

«Caprichos» se eligió para «*fancies*» y, de esa manera, se mantiene el sentido que está más comprometido con el contexto de la poesía, que es el del deseo. Se podría haber escrito como «fantasía», pero se ve de forma clara que se escogió mantener un sentido mucho más fuerte en relación con el otro término: «chocolates».

En el verso once, Gradin tradujo «*She muse*» por «Ella se sumerge» porque tiene relación con la palabra que continúa: «perfume». De ese modo, se mantiene la significación que tiene que ver con la abstracción del pensamiento de Plath, según se explicó durante la disertación, en esa parte de su creación poética.

Por último, en los dos versos finales, se optó por agregar el artículo de «dos chicos» para poder mantener el término «retrocede» y, así, darle consistencia a la frase sin tener que cambiar de preposición. Por ejemplo, si se dijera «...retrocede / de grises rostros de niños que gritan en las calles», el autor sostuvo que, de ese modo, aparecería una extrañeza que, en el verso de Plath, no sucede.

The queen's complaint

*In rack and quibble of courtfolke
This giant hulkeed, I tell you, on her scene
With hands like derricks,
Looks fierce and black as rooks;
Why, all the windows broke when he stalked in.
Her dainty acres he ramped through
And used her gentle doves with manners rude;
I do not know
What fury urged him slay
Her antelope who meant him naught but good.
She spoke most chiding in his ear
Till he some pity took upon her crying:
Of rich attire
He made her shoulders bare
And solaced her, but quit her at cock's crowing.
A hundred beralds she sent out
To summon in her slight all doughty men
Whose force might fit
Shape of her sleep, her thought-
None of that greenborn lot matched her bright crown.
So she is come to this rare pass
Whereby she treks in blood through sun and squall
And sings you thus:
«How sad, alas, it is
To see my people shrunk so small, so small». (Plath, 1981, p. 28).*

[El reclamo de la reina

En sofisterías y vanas charlas de cortesanos
Este gigante irrumpió, te digo, en su escena
Con manos como grúas,
Luce feroz y negro como torres de ajedrez;
¡Y todas las ventanas se rompieron cuando él entró!

Sus exquisitos campos él recorrió amenazante
 Y trató a sus amables palomas con rudos modales;
 Yo no sé
 qué furia le hizo acuchillar
 a su antílope que nada pretendía para él salvo el bien.

Ella le habló al oído con gran reproche
 hasta que él se compadeció un poco de su lamento;
 De los ricos atavíos
 Sus hombros él desnudó
 Y la consoló, pero la dejó con el canto del gallo.

Un centenar de heraldos envió ella
 A que le traigan en su indefensión todos hombres temerarios
 Cuya fuerza pudiera ajustarse
 Forma de su sueño, su pensamiento—
 Ninguno de ese lote de novatos satisfizo su brillante corona.

Entonces ella llega a este raro paso
 Por donde avanza en sangre a través del sol y tempestad
 Y te canta así:
 «Cuan triste, ¡ay!, es
 ver a mi pueblo reducido tan pequeño, tan pequeño...» (Gradin, 2004, p. 15.)

En el «El reclamo de la reina», se explicó que lo más dificultoso tuvo que ver con verbos muy específicos que son difíciles para su traducción, como «*to quibble*», «*to bulk*», «*to stalk*» y «*to ramp through*». Entonces, «*To quibble*» que se refiere a aquellas conversaciones que no tienen demasiada importancia, se tradujo como «vanas charlas». También, en ese primer verso, «sofisterías» fue la elección para «*cruck*» y, así, se da la posibilidad de acercarse a la idea de una reunión de personas que se dedican a hablar de cosas poco relevantes. Allí, entonces, el traductor estableció una relación de sentido, a través de los tonos despectivos que quedan contemplados en «sofisterías» y «vanas charlas».

Luego, se discutió sobre los verbos que responden a connotaciones propias de la agresión y la violencia, como «*to bulk*», «*to stalk*» y «*to ramp through*», algo que, según Gradin, fueron los seleccionados por Plath para expresar, de alguna manera, aquellos espacios que consideraba amenazados. Entonces, «*bulked*», en el verso dos, se tradujo como «arrumpir», más allá de que, en inglés, su semántica contempla también movimientos en relación con la lentitud y la pesadez. En el caso de «*stalked*», en el verso cinco, se escribió «entró» como su equivalente, además de que en inglés se le suma un matiz de agresividad. Pero aquí, el autor prefirió

perder esa belicosidad y no así la significación de la historia del poema, porque con la selección de los verbos «irrumpió» y «entró» se conserva la función narrativa poética de Plath y que el traductor quiso destacar.

Luego, en el verso seis, el verbo «*ramped through*» se redactó como «...él recorrió amenazante», porque «*to ramp*» posee la noción de avanzar agitando los brazos, como signo de lucha o pelea.

Gradin, en los versos dieciocho y diecinueve, explicó durante el Seminario que optó por mantener una cierta extrañeza en relación con la sintaxis que se pueden contemplar tanto en la versión inglesa como castellana: «Cuya fuerza pudiera ajustarse / Forma de su sueño, su pensamiento» repone, de alguna manera, esa rareza sintáctica o hiperbatónica. Y, en el último verso, cuando dice «...reducido tan pequeño, tan pequeño», se mantuvo cada palabra de forma literal, más allá de que, según el propio traductor, no suenen con demasiada naturalidad en castellano.

Street song

*By a mad miracle I go intact
Among the common rout
Thronging sidewalk, street,
And bickering shops;
Nobody blinks a lid, gapes,
Or cries that this raw flesh
Reeks of the butcher's cleaver,
Its heart and guts hung booked
And bloodied as a cow's split frame
Parceled out by white-jacketed assassins.*

*Oh no, for I strut it clever
As a greenly escaped idiot,
Buying wine, bread,
Yellow-casqued chrysanthemums-
Arming myself with the most reasonable items
To ward off, at all cost, suspicions
Roused by thorned hands, feet, head
And that great wound
Squandering red
From the flayed side.*

*Even as my each mangled nerve-end
Trills its hurt out
Above pitch of pedestrian ear,
So, perhaps I, knelled dumb by your absence,
Alone can bear
Sun's parched scream,
Every downfall and crash*

*Of gutted star,
And, more daft than any goose,
This cracked world's incessant gabble and hiss* (Plath, 1981, p. 35).

[Canción de calle

Por un loco milagro yo voy intacta
entre el tumulto cotidiano
que desborda la vereda, la calle,
y los negocios donde regatean;
nadie pestaña, bosteza
o grita que esta carne cruda
emana de la sierra del carnicero,
su corazón y entrañas que cuelgan enganchadas
y ensangrentadas como un esqueleto de vaca cortado
separado en pedazos por asesinos de delantal blanco.

Oh no, pues lo exhibo inteligente
como un idiota fugado antes de tiempo.
que compra vino, pan,
crisantemos de cofia amarilla—
armándome con los artículos más razonables
para despejar, a cualquier costo, sospechas
generadas por espinosas manos, pies, cabeza,
y esa gran herida
derrochando rojo
por el costado desollado.

Incluso mientras cada terminación mía destrozada
dosifica su dolor
por encima de notas de oído pedestre,
entonces, quizás yo, llamada a silencio por tu ausencia,
sola pueda escuchar
el alarido reseco del sol,
cada caída y estrépito
de estrella acanalada,
y, más delirante que cualquier ganso,
este incesante, desquiciado vociferar y silbar del mundo (Gradin, 2004, pp. 17-18).]

En «Canción de calle», se pueden destacar varios elementos que se tradujeron manteniendo una cierta rareza debido a la imposibilidad de una equivalencia semántica exacta. Para comenzar, se puede dar cuenta de que el título fue «Canción de calle» y no «Canción callejera» o «Canción de la calle» debido a que, como explicó el autor, aquellas traslaciones poseen una connotación más fuerte en relación con lo marginal y que, de acuerdo con la producción de Plath, no es algo a lo que se haga mención.

En los últimos versos de la primera estrofa, se pueden señalar los términos «que cuelgan» para describir «*hung hooked*» y, así, evitar la repetición de participios que aparecen luego.

En el verso veintiuno, en lugar de «Incluso mientras cada terminación nerviosa mía destrozada» que corresponde a la versión literal de la escritora estadounidense, se prefirió la posibilidad de una sintaxis un tanto más ordenada: «Incluso mientras cada una de mis destrozadas terminaciones nerviosas».

Por último, en el verso veintidós, Gradin utilizó el término «dosificar» para «*trill*», porque este término —si bien también se usa para denotar la vibración de un sonido— significa también, según el autor, un acto de fluidez, pero presentando ciertas pausas. Él eligió *dosificar*, ya que, con este término, se conserva algo de la extrañeza que también se manifiesta en el poema original. Además, se destacó que esa relación de significados de distintos campos —el musical (vibración) y el médico-terapéutico (dosificar)— recrea, de algún modo, aquel flujo entrecortado que supone el término *trill*.

The couriers

*The word of a snail on the plate of a leaf?
It is not mine. Do not accept it.*

*Acetic acid in a sealed tin?
Do not accept it. It is not genuine.*

*A ring of gold with the sun in it?
Lies. Lies and a grief.*

*Frost on a leaf, the immaculate
Cauldron, talking and crackling*

*All to itself on the top of each
Of nine black Alps.*

*A disturbance in mirrors,
The sea shattering its grey one—*

Love, love, my Seaton (Plath, 2007, p. 24).

[Los mensajeros

¿La palabra de un caracol en la haz de una hoja?
No es mía, no la aceptes.

¿Ácido acético en lata precintada?
No lo aceptes. No es auténtico.

¿Un anillo de oro y, dentro, el sol?
Mentiras. Mentiras y un pesar.

Escarcha en una hoja. El impoluto
caldero, que charla y que cruje

para sí en lo alto de cada
uno de los nueve negros Alpes.

Una inquietud por los espejos,
El mar que hace añicos el suyo gris...

Amor, amor: mi estación (Plath, 2007, p. 25.)]

En «Los mensajeros», y sólo para exponer un ejemplo más, se destaca la imposibilidad, sobre todo, de mantener la fidelidad en relación con la rima. Si se realiza una simple lectura de la composición de Plath, se contempla de forma absoluta una musicalidad en cada una de las terminaciones silábicas de los versos. En su traslación al español, esto no ocurre. Aquí está clara la elección de Ramón Buenaventura: mantener el sentido, la semántica y no así la rima, la musicalidad, la métrica de la lengua inglesa.

Para concluir, después de haber expuesto aquellos cuatro poemas de Sylvia Plath, se puede determinar y aseverar la complejidad e imposibilidad que significa la traducción literaria, específicamente la lírica, si se refiere al concepto de «fidelidad absoluta». Como se ha visto en todos los casos, cada producción literaria se deberá analizar de forma independiente para considerar qué tipos de estrategias, técnicas y recursos se emplearon para llevar a cabo una traslación de un idioma a otro, hacia una comunidad lingüística diferente a la que fue destinado el texto original.

Se destaca también que, durante el proceso traductológico, ya sea de una poesía o de cualquier otro tipo de escrito, no sólo es importante poseer un profundo conocimiento de la lengua extranjera, sino también del idioma al cual se traduce. Tal es el caso de la lengua materna que, más allá de ser incorporada desde el nacimiento como primer idioma, se la debe conocer, académicamente, de una manera mucho más especializada: necesario para lograr —o al menos, aspirar a ello— un buen trabajo lingüístico.

Por lo expuesto, y a través del análisis didáctico realizado, se puede llegar a la conclusión de que la equivalencia de una lengua a otra —más allá de las sílabas, paráfrasis, definiciones, sustituciones sinonímicas y otros tantos rasgos que, tal

vez, se vayan perdiendo en su traslación— es un hecho paradójico, pero posible: ante su dificultad y complejidad, siempre se contará con algún camino viable para acercarse a lo que quisieron decir todos aquellos autores que plasmaron sus sentimientos y pensamientos en idiomas que, muchas veces, el lector no conoce. Aunque sea, diciendo casi lo mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Canfield, M. (1993). Acerca de la traducción poética. *Gaveta*, 19, 15-20.
- Esses, C. (21 de junio, 2010). El complejo ejercicio de traducir. *Revista Ñ. Clarín*. Recuperado 22 dic. 2011 de: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/06/21/_-02203305.htm
- García Yebra, V. (1990). *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos.
- García Yebra, V. (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Gradín, C. (2004). Sylvia Plath: Una autora mujer. Trabajo presentado en el *Seminario: Poesía y traducción*. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado 26 mar. 2013 de: <http://es.scribd.com/doc/132495005/Sylvia-Plath-monografia-para-Delfina-Musschiatti>
- Mounin, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Nida, E. (1986). *Traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Ocampo, V. (1976). Un asunto de suma importancia: la traducción. *Sur*, 338-339, 17-20.
- Ortega y Gasset, J. (1961). Miseria y esplendor de la traducción. En *Obras completas de José Ortega y Gasset* (Vol. v, pp. 431-53.). Madrid: Revista de Occidente.
- Payne, R. (1976). Sobre la imposibilidad de traducir. *Sur*, 338-339, 78-82.
- Plath, S. (1981). *The collected poems*. Nueva York: Harper & Row, publishers.
- Plath, S. (2003). *Antología*. Madrid: Visor Libros.
- Plath, S. (2007). *Ariel*. Madrid: Poesía Hiperión.
- Poesía Digital. (2011). *Traducir poesía*. Recuperado 22 dic. 2011 de: <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=9>
- Steiner, G. (1981). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.