

Traducción poética: propuesta de traducción de poesía saharauí

Laroussi Haidar

Licenciado en Traducción e Interpretación
Universidad de Granada

Resumen: Partiendo de la esencia compleja de la traducción como actividad humana de comunicación y acercamiento, y como imperativo de la evolución cultural, la traducción de la poesía se nos presenta como una labor alcanzable fuera del marco clásico más universal, a saber, la elección entre la traducción «libre» y la traducción «literal», y que puede ser satisfactoriamente realizada con el debido respeto al sentido y al ritmo originales. Para lograrlo, es necesaria la activación máxima de dos instrumentos de la panoplia del traductor: intuición y sensibilidad. Un ejemplo ilustrativo: traducción de una *ǧal'a* saharauí.

Abstract: Assuming the complex nature of translation as a human activity of communication and understanding, and as an imperative of cultural evolution, it is possible to conceive poetry translation as outside the classical, more universal, boundaries, i.e., choosing between a «free» and «literal» translation. Indeed, this type of translation may be achieved respecting the original meaning and rhythm. In order to meet these requirements the maximum activity of the panoply of two translators' instruments, intuition and sensitivity, is necessary. A good example of this is the translation of a Saharan *ǧal'a*.

Palabras clave: Traducción – Traducción poética – Poesía saharauí

Introducción

Las presentes líneas no pretenden penetrar de manera exhaustiva en el espinoso campo de la teoría de la traducción de poesía sino que sobre todo quieren dar a conocer —traducir— el universo poético de un pueblo.

Traducir bien, como todos sabemos, no es tarea fácil y más cuando lo traducido es poesía, pues la tarea se hace todavía menos accesible. No es de extrañar que muchos autores, entre ellos Jakobson, dijeran que «la poesía es intraducible por definición» o que San Jerónimo comentara en su día:

«[...]...es difícil que lo que ha sido bien dicho en una lengua conserve el mismo brillo al ser traducido. [...] si alguien no concibe que el atractivo de una lengua se altera con la traducción, que traduzca palabra por palabra la obra de Homero al latín». (S. JERÓNIMO, 1953:61)¹

De la misma manera, Jacobo Cortines (1989:9) «confiesa estar íntimamente convencido de que 'la poesía, en rigor, es intraducible'»² y Theodore Savory (1968:75)³ señala la total coincidencia de los expertos en la imposibilidad de una buena traducción de poesía.

Sin embargo, la traducción de poesía como actividad humana más o menos lograda siempre ha existido y existirá. No hay época en la que no se han traducido poesías y, por ello, lo menos que podemos decir es que la poesía es «traducible» e incluso, según Meschonnic (1972:53)⁴, la poesía no tiene por qué ser más difícil de traducir que la prosa. En el mundo real, la traducción de poesía es factible aunque, eso sí, siempre será necesario el respeto de ciertos requisitos específicos para que dicha labor se realice adecuadamente.

Para J. Rest (1976:198)⁵, únicamente sería lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que valga por sus propios méritos artísticos. Octavio Paz (1971:14)⁶ destaca que «sólo los poetas deberían traducir poesía, ya que la traducción poética es una operación análoga a la creación poética» a lo que nosotros añadimos «pero con un grado de complejidad superior a ésta». Por ello mismo, en la mayoría de los casos la obra original supera en mucho a la traducción, sin embargo, a veces, la traducción ha sido tan bien elaborada y concebida con tanto amor y sensibilidad que deja muy atrás la obra original. En este sentido, Jean Paulhan (1970) dijo, y con mucho acierto, que «la traducción es la salvación de los malos escritores».

¹ Citado en Michel Ballard, 1992, p. 48.

² Citado en Torre, 1994, p. 160.

³ Citado en Torre, 1994, p. 159.

⁴ Citado en Torre, 1994, p. 161.

⁵ Citado en Torre, 1994, p. 160.

⁶ Citado en Torre, 1994, p. 160.

Traducción de poesía

En principio, todo querer decir debe ser traducible, aunque en muchos casos esto se pone en duda, precisamente, por el modo de decir. En general, como bien dice Sáez Hermosilla, se asegura que lo «intraducible» es lo que opera desde el significante, a saber, el ritmo acentual, la rima, la acústica y la tonalidad musical (SÁEZ HERMOSILLA, 1994:119), sin embargo, esto va a depender de la concepción misma de la traducción. Baste decir que una canción *gospel* americana, con todo lo que conlleva de música, espiritualidad y religión, puede ser perfectamente «traducida» por una canción del *madh* saharauí, en la que los instrumentos, las voces y los ritmos son totalmente diferentes a los que caracterizan la primera. Pues lo más importante es que el efecto, la sensación e incluso el éxtasis producidos por estas dos canciones en sus respectivos oyentes son los mismos, de allí que la una será siempre buena traducción de la otra. Y para el caso particular de la poesía, y según Sáez Hermosilla, lo que cuenta es redescubrir, mediante fórmulas de la norma poética del traductor, el efecto que ha producido en él la poesía original (1994:109). Obviamente, este «efecto» va a variar según las personas y las circunstancias, según el traductor y el contexto y, por ello,

«...la traducción, producto de la lectura hecha en un momento dado por un individuo en circunstancias concretas, nacida de las relaciones interculturales e interlingüísticas, es fundamentalmente inestable. Sin embargo, aunque cada cual la interprete de una manera, la obra original es inmutable, permanente... La traducción, más sensible al tiempo que la obra original, es efímera». (JACQUIN, 1990:65)

En todo caso, el traductor estará obligado a entablar un diálogo imaginario con su autor, diálogo en el que encontrará elementos universales y elementos específicos de la cultura origen. Evidentemente, estos últimos elementos van a constituir los principales escollos ante la tarea del traductor y serán los que determinen la distancia cultural existente entre las dos culturas. La magnitud del proceso de encogimiento de esta distancia cultural, fruto de toda traducción, va a depender de la habilidad del traductor y del parentesco existente entre las dos lenguas y las dos culturas. De esta manera, entre las lenguas emparentadas «el remedo del artificio poético» (SÁEZ HERMOSILLA, 1994:109) es más realizable que en las demás. En estas últimas, es difícil y muy complejo llevar a cabo una «inmersión hacia las minucias técnicas de unidades rítmicas, de tonalidades»(1994:109),...pero no imposible.

Tal y como está el panorama poético de la traducción, la existencia de variedades de traducción según las intenciones, los gustos y las circunstancias está más que justificada. Seguidamente pasamos a exponer las que nos parecen más representativas:

Dryden(1631-1700)⁷ distingue tres tipos fundamentales de traducción de poesía:

- La metáfrasis: traducción palabra por palabra, verso por verso, como lo hace Ben Johnson(1572-1637) en su traducción de *Arte Poética* de Horacio.
- La paráfrasis: traducción libre, se traduce el sentido desligándose de la forma pero sin perder de vista el original. Así tradujo Waller la obra de Virgilio.
- La imitación: el traductor, si aún se le puede llamar así, utiliza el original como base de trabajo pero se aleja de él libremente, según su gusto e inclinaciones. Éste es el método utilizado por Abraham Cowley, quien tradujo en 1656 las *Odas* de Píndaro.

Para Evelyne Voldeng las categorías de traducción poética son tres (VOLDENG, 1984:150):

- La traducción corriente: traducción «exacta», sin ambición poética.
- La traducción en prosa elaborada: traducción «exacta» y elegante.
- La recreación poética: transposición creativa.

Por su parte, Efim Etkind⁸ distingue seis tipos de traducción de poesía:

- La traducción-información: traducción en prosa y sin intención estética. Su objetivo es dar al lector una idea general del original.
- La traducción-interpretación: además de la traducción se realiza un análisis del original. Este tipo de traducción lo usó Mme. de Staël en *Léonore* y también Baudelaire en *Le corbeau*.
- La traducción-alusión: únicamente los primeros versos respetan la métrica, dando así una idea del estilo de la obra. El resto es en prosa o en versos blancos.
- La traducción-aproximación: el traductor considera de entrada que no podrá lograr una buena traducción y por ello se conforma con una aproximación. Esta falta de confianza en sí mismo le lleva a sacrificar a veces el sentido, a veces la estructura, otras veces la prosodia... A menudo se aferra más al sentido que a la forma.
- La traducción-imitación: la realizan esencialmente poetas que quieren hacer valer su voz y no la del autor en el que se inspiran. Todo puede cambiar: el número de versos, las formas métricas, el registro, las imágenes,...
- La traducción-recreación: como dijo Léon Robel, es la única verdadera «traducción poética». Recrea el conjunto de la obra conservando la estructura del original.

⁷ Citado en Michel Ballard, 1991, p. 41.

⁸ Citado en Danielle Jacquin, 1990, p. 48.

El texto es visto a través del temperamento y la sensibilidad de un individuo que lo interpreta y lo reformula.

Tampoco hemos de olvidar la *traducción vocálica* de Keit Cohen⁹ (COHEN, 1977:86), que la define como «un proceso en el que se toma por cada palabra del original una palabra término afín fonéticamente y luego se construye una vaga coherencia semántica». Esta traducción vocálica es muy similar a la *equivalencia acústica* utilizada por Steve McCaffery (VOLDENG, 1984:152) al traducir al inglés parte del *Traité du blanc et des teintures*, de Robert Marteau, cuyo primer verso «*quand il n'est bascule ou sablier*» se convierte en «*candlemass by school of stability*»¹⁰.

Primera fase: información necesaria para una buena traducción poética

Independientemente del método que se va a usar para confeccionar una buena traducción de poesía, creemos que es necesario e indispensable un acercamiento por parte del traductor al «hábitat» en el que ha sido engendrada la obra original. Este acercamiento, que podrá ser reflejado o no en notas y comentarios que acompañen a la traducción, debe abordar de manera más o menos exhaustiva, según las intenciones y necesidades, los siguientes aspectos:

- Historia de la comunidad lingüística
- Lengua y literatura: poesía
- Afinidad estrófica de las dos poesías
- Autor

Dadas las particularidades del presente trabajo, no trataremos detalladamente cada uno de los cuatro aspectos sino que nos limitaremos a citar de pasada algunas informaciones generales que nos parecen relevantes dentro del ámbito de la cultura meta.

La sociedad saharauí se asienta sobre unos cimientos tribales que van a repercutir en todos los ámbitos de la vida del individuo y que datan del siglo XIII, cuando se produce el mestizaje de las tribus árabes provenientes de oriente y las tribus beréberes autóctonas¹¹. Uno de los rasgos esenciales de la cultura es la lengua como instrumento básico en la comunicación entre los individuos de una misma comunidad lingüística. La lengua árabe, por ser la lengua del Corán, va a imperar sobre las lenguas de las

tribus indígenas y, con el paso de los años, estas últimas irían desapareciendo poco a poco. De este modo, la lengua árabe hablada va a evolucionar de una manera muy particular, pues el *modus vivendi* de sus hablantes será el principal autor de esta evolución cuyo resultado recibe el nombre de *hassaniya*, que es la variante del árabe que hoy en día se habla en el Sáhara Occidental. Esta denominación, *hassaniya*, proviene de Aulad Hassán, tribus guerreras árabes que dominaron el territorio durante siglos y, actualmente, sus descendientes ocupan un lugar privilegiado dentro de la jerarquía tribal.

La lengua hassani ha ido, con el tiempo, creando su propia poesía, influida por el árabe clásico tanto en su forma como en su contenido. Esta poesía existía ya desde el siglo XV y se va a caracterizar por ser una poesía no sólo recitada sino también cantada. En nuestro estudio, nos vamos a interesar por la forma poética más corriente, la denominada *ǧal'a*, pues el poema que vamos a traducir pertenece a este género.

Generalmente, la *ǧal'a* (plural *ǧala*) va a venir precedida de un *ǧâf* (plural *ǧifân*), que es una estrofa de cuatro versos (en realidad hemistiquios) llamados *taflwît* (plural *taflwâtan*), de rima asonante cruzada (abab) y con el mismo número de sílabas, siendo los octosílabos y los heptasílabos los más corrientes. A los dos primeros versos del *ǧâf* se les denomina *al-magiam* y a los dos últimos *al-maga'da*. De hecho, esta estrofa de cuatro versos denominada *ǧâf* es la manifestación poética más universal dentro de la poesía hassani, debido ante todo a su sencillez y, por ello, va a ser producida por todos, sean o no poetas. Después del *ǧâf* vienen tres versos monorrimos denominados *ahmar* con rima (ccc) diferente a la del *ǧâf*, seguidos de un verso de rima (b) denominado *kasra*. Tras estos últimos cuatro versos viene un número indeterminado de versos, que va de dos a diez e incluso más; los versos impares tendrán rima (c), igual que los *ahmar*, y los pares rimarán con la *kasra* (b). A veces, el poeta puede cambiar la rima (c) de los dos últimos versos impares por una nueva rima (d). De esta manera se da por terminada la *ǧal'a* y se vuelve una vez más al *ǧâf* inicial que podrá servir para introducir una nueva *ǧal'a*, la cual, eso sí, estará emparentada temáticamente con la primera (BAH, 1992:44-47).

Si partimos de estas características de la *ǧal'a* y nos ponemos a buscar en la poesía española alguna estrofa o poema que se le pueda parecer, constatamos, no con poco asombro, que salta a la vista no ya el parecido sino casi la total similitud existente entre la composición saharauí y el *zéjel* español. Para confirmar lo anterior, bastará confrontar las dos siguientes composiciones:

Composición número 51 del *Cancionero de Baena* de Alfonso Álvarez de Villasandino, poeta de finales del siglo XIV y principios del XV (MENÉNDEZ PIDAL, 1973:17):

⁹ Citado en Evelyne Voldeng, 1984, p. 152.

¹⁰ Extracto de la traducción en inglés realizada por Steve McCaffery de un fragmento del *Traité du blanc et des teintures* de Robert Marteau, aparecida en *Ellipse* n.º 19, pp. 16-17, Sherbrooke, 1976.

¹¹ Para más información sobre la historia y procedencia de las tribus saharauí, véase CARO BAROJA, J. (1955). *Estudios Saharianos*. Madrid: I.E.A.

<i>Vivo ledo con razón, amigos, toda sazón.</i>	estribillo
<i>Vivo ledo e sin pesar, pues amor me fizo amar a la que podré llamar</i>	mudanza 1
<i>más bella de cuantas son [vivo ledo con razón, etc.]</i>	vuelta estribillo

A esta estrofa seguirían otras siete de semejante construcción.

A continuación veremos la transcripción de una *ǧâl'a* con *ǧâf* del poeta saharai Buchar Haidar y que se titula *Ýal'at Jang-Aramla* (En la cresta del Paso de Arena...):

*Ýal'at jang aramla ian-nâs algabña
maufâha man gabla fiha iâsinña ǧâf (estribillo)*

*šabîb ilayâha
uaǧa uaqt amâha
dahran mâ iansâha lahmar (mudanza 1)
geir atnassi hña kasra (vuelta)*

*falgid amnurâha taflwît de rima c
'al-lamni 'arbîa taflwît de rima b
[Ýal'at jang aramla...]* ǧâf (estribillo)

Siguen otras cinco estrofas (*aǧla*) idénticas a la anterior.

La única diferencia notable es que la *ǧâl'a* saharai admite la introducción de versos entre la *kasra* o vuelta y el *ǧâf* o estribillo, además de que el estribillo está compuesto por dos versos en el caso del zéjel y cuatro en el caso de la *ǧâl'a*. En realidad, como ya hemos apuntado antes, estos cuatro versos son hemistiquios que forman dos versos con rima interior, fenómeno que tampoco es ajeno al zéjel pues Menéndez Pidal nos dice que «otra variación observada en la producción zejelesca de algunos poetas, entre ellos el Arcipreste de Hita, es la existencia de rima

interior en el estribillo» (MENÉNDEZ PIDAL, 1973:50). Este recurso, con el tiempo, se ha convertido en norma para la estrofa saharai. También cabe destacar que generalmente el zéjel debía ser cantado por un «solista al que el público se asociaba en forma de coro repitiendo el estribillo tras cada estrofa» (MENÉNDEZ PIDAL, 1973:20), carácter coral que también lo hallamos en la *ǧâl'a*. Por otra parte, las dos estrofas coinciden al no importar el tamaño de los versos que las forman así como la posibilidad de carecer de estribillo.

Con esta pequeña exposición, queda claro el gran parecido existente entre el zéjel y la *ǧâl'a* independientemente del origen de cada una de las dos estrofas. Dicho esto, el traductor deseoso de llevar a cabo una traducción en un «soporte poético» lo más parecido posible a la estrofa usada en el original, en nuestro caso una *ǧâl'a*, deberá elegir el zéjel para este fin.

Segunda fase: traducción «trampolín»

Tras el acceso a la máxima cantidad posible de información necesaria para una buena traducción poética, el traductor se enfrentará a los versos del original traduciéndolos «en bruto», es decir, verso por verso y lo más ceñido posible a las palabras dentro de lo permitido por la lengua a la que traduce, en nuestro caso el castellano. Luego, vendría un apartado dedicado a las notas aclaratorias si las hubiere y otro en el que se llevaría a cabo un comentario general de la composición original en el que se incluirían aspectos formales y conceptuales. Esta traducción rudimentaria más las notas aclaratorias y el comentario pertinente es lo que denominamos traducción «trampolín», es decir, sirve como trampolín para lanzarnos hacia la traducción final.

El orden de presentación que seguiremos será, en primer lugar, el poema saharai objeto de estudio editado a partir de una grabación magnetofónica cedida por el autor; en segundo lugar, la traducción verso por verso, después estarían las notas y, para acabar, el comentario general de la composición original.

Versión original

El poema elegido y cuya versión original presentamos escrita en caracteres árabes se titula *رَدَّ مَاةُ فِخْلَاكِ بَاكٍ* (Siento con el alma...):

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 2- أَلْ فِخْلَاكِ بَاكٍ | 1- بَاكٍ فِخْلَاكِ مَاةُ رَدِّ |
| 4- أَنْ بَاكٍ فِخْلَاكِ | 3- بَاكٍ فِخْلَاكِ حَكِّ بَعْدُ |
| 6- أَنْشُوفٍ أَوْكَارٍ لَابْغَيْتِ | 5- بَاكٍ فِخْلَاكِ مَا تَلَيْتِ |
| 8- كَلَّتْ مَرِيَاهِمُ بَاكٍ | 7- وَهَلْ وَحَبَابٍ مَا نَسَيْتِ |
| 10- وَعَظَيْتِ أَعْوَامَ لَاكِ | 9- فِخْلَاكِ عَنْهُمْ لَأَجَيْتِ |
| 12- يَكُونُ أَلَا تَحْرَاكِ | 11- فَالْشَّرْكَ أَلْ مَكْطَرَيْتِ |
| 14- وَتَرِيكَ أَمْشَ تَفَاكِ | 13- بَتَفَاكِ كَنْتِ إِلَيْنِ جَيْتِ |
| 16- يَغْيِرُ أَمْشَاوُ أَفْرَاكِ | 15- وَجَنَاحِ نَكْطَعِ مَا مَشَيْتِ |
| 18- يَخْلَاكِ نَلْتَسْتَاكِ | 17- شَمَطْرٌ كَعِ الْإِبْكَيْتِ |
| 20- عَنْهُمْ صَبْرٌ يَخْلَاكِ | 19- صَبْرٌ يَخْلَاكِ لَابْكَيْتِ |
| 22- أَلْ بَاكٍ فِخْلَاكِ | 21- بَاكٍ فِخْلَاكِ مَاةُ رَدِّ |
| 24- أَنْ بَاكٍ فِخْلَاكِ | 23- بَاكٍ فِخْلَاكِ حَكِّ بَعْدُ |
| 26- أَغْرَاذِ السَّاحْلِ التُّوْكَوفِ | 25- وَبَاكٍ فِخْلَاكِ مَا نَشُوفِ |
| 28- يَنْعَتَاكِ ذَالَّ بَاكٍ | 27- مَفِيهِمْ وَاحِدُ مَاةُ شُوفِ |
| 30- تَطْوَالُ أَعْلِيكَ أَحْرَاكِ | 29- مَنزَلُ فِخْبَاطِ مَا نَخُوفِ |
| 32- وَكَلْفَاكِ عَنْ نَشْرَاكِ | 31- وَلَا لِرِيَاخِ الْيَايِ الدَّوْفِ |
| 34- يَخْلَاكِ نَلْتَسْتَاكِ | 33- مَسْتَعْنِ غَيْرُ الْأَوْتُوفِ |
| 36- وَلَا صَبْرٌ يَخْلَاكِ | 35- مَاةُ قَوْهَامِ الْيَنْدُوفِ |

Traducción verso por verso

- | | |
|---|--|
| 1. Siento con el alma, y no es un decir, | 2. lo que mi alma está sintiendo; |
| 3. siento con el alma, y es de verdad, | 4. que yo esté sintiendo esto. |
| 5. Siento que no pueda | 6. ver mis tierras cuando yo quiera. |
| 7. No he olvidado a mi familia y a mis queridos amigos; | 8. tampoco he olvidado el «no encontrarlos» y siento |
| 9. con el alma el haberme exiliado | 10. y haber pasado mis años padeciendo, |
| 11. en las Tierras del Este, lo que jamás padecí: | 12. pues aquí sólo encontré mi tormento. |
| 13. Cuando vine estaba acompañado | 14. y, ahora, los que me acompañaban se fueron. |
| 15. Se me amputó el «ala» y no me fui | 16. pero sí se fue mi «bandada». |
| 17. Y si me pusiera a llorar ¿qué ganaría? | 18. Mi alma nostálgica |
| 19. aguanta, alma mía, aunque me haya quedado | 20. tras ellos, sé paciente alma mía. |
| 21. [Siento con el alma, y no es un decir, | 22. lo que mi alma está sintiendo; |
| 23. siento con el alma, y es de verdad, | 24. que yo esté sintiendo esto]. |
| 25. Siento con el alma que yo no pueda ver | 26. las dunas erguidas de Occidente, |
| 27. esas dunas de las que cada una | 28. te enseña —¡míralo!— lo que allá quedó. |
| 29. Deseo vivir en esas tierras de mucho polvo pero sin temer | 30. que se prolongue mi tormento. |
| 31. Mas [aquí] sólo hay tormentas de arena ondulantes | 32. y brumas. No me hacía ninguna falta |
| 33. partir hacia el Oriente, pero ¿qué se le va a hacer, | 34. alma mía, si lo que añoras |
| 35. no existe ni en las ilusiones de Tinduf? | 36. Así que sé paciente, alma mía. |

Notas aclaratorias

Tierras del Este (verso 11): tradicionalmente, las tierras situadas en el este del Sáhara (y sudoeste de Argelia) han tenido fama de ser muy hostiles, sobre todo en lo referente a su clima, que es totalmente desértico. Además, están habitadas por tribus que siempre han estado en riña con las del Oeste (del litoral). A estas últimas pertenecen la tribu del poeta y las tribus de muchos de sus compañeros de armas.

Occidente (verso 26): el poeta se refiere al oeste saharauí con la palabra **السَّاحِلُ** (*as-sâhal*) que en hassanía quiere decir Oeste, Occidente, etc. y proviene del árabe *sâhal* que significa costa, orilla, etc.. Este uso de la palabra *costa* como sinónimo de *Oeste* se explica por el hecho de que todo el Oeste del Sáhara es una costa del océano Atlántico. Las tierras situadas al oeste, en la costa, son de clima muy suave e, históricamente, han tenido más contacto con el mundo exterior.

Oriente (verso 33): es otra referencia a las Tierras del Este.

Tinduf (verso 35): ciudad argelina situada cerca de la frontera con el Sáhara (Tierras del este) y forma parte del terrible desierto de la Hamada. Los campamentos de refugiados saharauís están levantados cerca de esta ciudad y toda su comunicación con el exterior pasa forzosamente por ella. De esta manera, decir Tinduf, al menos en este contexto, es sinónimo de Tierras del Este y de campamentos de refugiados saharauís.

Comentario

El poema es una *ǧal'a* de heptasílabos construida sobre la base de un *ǧâf* (estribillo) de rima abab, seguido de tres *ahmar* (trístico monorrímo o mudanza) de rima ccc y una *kasra* (vuelta) de rima b; luego vienen doce *taflwâtan* (versos o hemistiquios) de rima cbcb. De nuevo aparece el *ǧâf* (abab), que en este caso sirve de unión con otra *ǧal'a*. A continuación aparecen otros *ahmar* de rima ddd y otra *kasra* de rima obligatoria b seguida de ocho *taflwâtan* de rima dbdb. La rima (a) es en *dâ/* (), la rima (b) es en *qâf* (ق), la (c) es en *tâ* (ت) y la (d) es en *fâ* (). Todos los versos de los dos trísticos monorrímos y los versos impares son oxítonos y los versos pares son todos ellos paroxítonos.

El tema central de la *ǧal'a* gira en torno a la omnipresente nostalgia que tortura al poeta después de tantos años alejado de su tierra natal y de sus seres queridos, después de tantos años de exilio y de guerra. Cuando el poeta escribe estos versos (1995), hacía exactamente veintiún años que éste abandonó El Aaiún en un caluroso día de septiembre de 1974. Él y todos los jóvenes de su generación partieron hacia las Tierras del Este y se unieron

a las fuerzas rebeldes. Muchos cayeron en combate, otros muchos fueron heridos y unos pocos salieron ilesos.

El poeta no sólo está sufriendo el dolor que causa la nostalgia sino que, además, está padeciendo la tortura del remordimiento debido a ese sentimiento de nostalgia. Esto es lo que se repite en el *ǧâf* (versos 1-4 y 11-14) y constituye el *leitmotif* de la *ǧal'a*. Todo es dolor, todo es llanto reprimido que aflora entre los *taflwâtan* heptasílabos y se manifiesta irremediabilmente en sus lágrimas musicales. El recuerdo de veinte años atrás se materializa, imponente, en el interior del poeta, y éste, bajo la batuta del primero, hace desfilar su cruda añoranza (verso 5-9) y, poco a poco, surge la cruel realidad del momento: el hecho de haber padecido «en las Tierras del Este lo que jamás padecí» (versos 10-12). No es casual que el poeta repita la misma idea de los versos 13 y 14 en los versos siguientes 15 y 16. Es más bien una insistencia motivada por el dolor sufrido al comparar los primeros días de la guerra, cuando todos los amigos estaban presentes, con el día de hoy, cuando ya todos sus amigos «se fueron», es decir, murieron o se pasaron al enemigo. Así, los versos 15-16 vienen a resaltar lo que más dolió al poeta, que es el hecho de que sus amigos, «mi bandada», desertaran hacia el enemigo; sin embargo, él, que perdió un brazo («se me amputó el ala») no hizo lo mismo, no desertó. En realidad, el poeta omite parte de la triste verdad, pues no sólo perdió un brazo sino que además perdió las dos piernas. Suponemos que la poesía obliga.

Ante esta situación de aciago y desolación, la reacción primera y más humana sería llorar y llorar para desahogarse, pero el poeta no lo ve así. El hecho de llorar no va a cambiar las cosas y por ello se aconseja a sí mismo paciencia y serenidad, pase lo que pase y se vaya quien se vaya (versos 17-20). Después de retomar una vez más el *ǧâf* (versos 21-24), el poeta, para terminar, vuelve a la carga simbolizando toda su nostalgia con el recuerdo de las solemnes dunas típicas del litoral saharauí (versos 25 y 26); dunas que son un fiel espejo de las Tierras del Oeste, tierras de clima generoso donde la tribu del poeta solía nomadear.

Tercera fase: traducción final

Una vez recorridas y realizadas con satisfacción las dos primeras fases, llegamos a la última fase de nuestra labor y la más importante pues, en realidad, será la que engendre la esencia de nuestra labor: una traducción «lista para el consumo». Para ello, partiremos del contenido básico de las etapas anteriores que deberá ser, evidentemente y según las circunstancias, un fiel reflejo de la composición tratada, pues en caso contrario estaríamos realizando una tarea diferente a la que pretendemos rea-

lizar, es decir, traducir. Además, y sobre todo para la traducción de poesía, está la *mente traductora*, la capacidad del traductor para revivir la obra, sentirla e intuir el juego poético que hay en ella y así ser capaz, a su vez, de jugar cuando le llegue el turno, entendiéndose «cuando traduzca», sin romper las reglas de dicho juego poético.

Nos hemos introducido en las entrañas del poema realizando una concienzuda bisección para así lograr el máximo acercamiento posible a su esencia que, en definitiva, es una esencia comunicativa; hemos desparramado y palpado con rigor esas entrañas que no cesan de comunicar algo; hemos conocido, también bíblicamente hablando, cada uno de los elementos del poema: su léxico, su sintaxis, su música,... es decir, hemos tenido acceso a su mensaje dentro de los límites que todo lector tiene, pues no podemos olvidar que «ningún mensaje es nunca comprendido perfecta y totalmente» (LVÓVSKAYA, 1997:27); lo hemos hecho nuestro y, de esta manera, convertido en parte íntegra de nuestra memoria y nuestro conocimiento, de tal modo que podamos a nuestra vez emitirlo en otra lengua y esperar que sus nuevos receptores lo reciban, lo comprendan y lo sientan «como nosotros hicimos anteriormente».

Para lograr con éxito esta tarea, nuestras armas, además del buen conocimiento de las dos lenguas y culturas y de la lectura crítica del poema original, serán una gran sensibilidad a las comunicaciones poéticas y una práctica intuitiva suficientemente desarrollada como para ser capaz de realizar el adecuado trasvase de los elementos estéticos del poema; sin olvidar de respetar las que consideramos normas esenciales para elaborar una «traducción pertinente», que son para Zinaida Lvóvskaya:

«1. Una traducción nunca debe entrar en contradicción con el programa conceptual del autor del TO, es decir:

1.1. Una traducción no debe dar lugar a falsas implicaturas, o sea, a aquellas que no se desprendan del TO;

1.2. Una traducción debe recoger las implicaturas relevantes para el programa conceptual del TO y para su comprensión por el destinatario del TM, independientemente de que estas implicaturas tengan marcadores explícitos o implícitos;

2. Una traducción no debe contradecir los factores relevantes de la situación comunicativa de la cultura meta, o sea, debe ser adecuada a la nueva situación.

3. Una traducción no debe entrar en contradicción con las normas de comportamiento verbal y no verbal de la cultura meta, en general, y con las convenciones textuales, en particular (a no ser que la violación de las normas entre en el PCA¹² del TO, p.ej., para caracterizar así a sus personajes; pero incluso en este caso la «violación» de las normas en el TM debe acometerse a partir del polisistema cultural meta)». (LVÓVSKAYA, 1997:59)

¹² PCA: Programa Conceptual del Autor.

Partiendo de lo arriba mencionado, veamos como ejemplo y como conclusión la traducción final, que no definitiva, de la *pal'a* que nos ocupa *Siento con el alma...*:

Terrible nostalgia

Siento de veras y no es un decir
lo que en este momento siento
siento y lo siento mucho
que yo esté sintiendo esto.
Siento no poder ver
mi tierra cuando me plazca
mi familia y mi gente querida
no he olvidado su querer.
Siento no poderlos ver
y siento haberlos dejado
y siento el horrible exilio
que hice a tierras del orto¹³
donde pasé mis tristes años
donde encontré mi suplicio
y mi dolor y mi tormento.

Bien acompañado estaba
el día de mi llegada
y hoy mi compañía partió;
cuando yo perdí mi ala¹⁴
y entonces partió mi bandada
incluso así no partí yo.
Mas si me pusiera a llorar
entonces ¿qué adelantaría?
Espera, alma mía
alma nostálgica, persevera
resiste, tente fuerte, aguanta
aunque permanezca yo
aunque ellos se vayan.

Siento de veras y no es un decir...
Siento no poder ver
las bellas dunas erguidas
en la costa donde cada una
manifiesta lo que yo dejé.
Y echo de menos vivir
en esa tierra polvorienta
pero sin temor a sufrir;
pues aquí la Gran Tormenta
y la Bruma Cenicienta
no paran de batir.

¹³ El poeta se refiere a las tierras situadas al este del Sáhara, es decir, la región argelina de Tinduf, donde están ubicados los campamentos de refugiados saharauis.

¹⁴ El poeta hace alusión a la herida que sufrió durante la guerra, pues perdió el brazo derecho y las dos piernas.

Ninguna necesidad tenía
de venir a tierras del Este
pues en Tinduf no existe
lo que añoras, alma mía.
¡Mas alma mía, sé paciente!

Conclusiones

Dejando aparte la distancia cultural y lingüística, la traducción de *aba'* saharauis se presenta abordable en lo referente al «soporte poético», pues el traductor deseoso de verter una *pa'a* al castellano en una forma estrófica «similar», de seguro que el zéjel satisfará su deseo. Que el producto final de su traducción sea o no satisfactorio es harina de otro costal. Pero no siempre existe esta similitud estrófica entre la poesía de la lengua origen y la poesía de la lengua término, sino más bien lo contrario. En este caso, el traductor elegirá la estrofa término partiendo del tema y del «ánimo» de la poesía original o, simplemente, según su gusto e inclinaciones poéticas.

Es muy sencillo deducir lo arriba mencionado, pero ¡cuán ardua es la tarea de llevarlo a cabo!, por no decir que roza lo imposible. Las dificultades cotidianas con las que se topa el poeta, como son la rima, el metro, el acento, etc., son ya de por sí un obstáculo muy incómodo pero, afortunadamente, esta traba es compensada por la libertad absoluta de la que disfruta el poeta a la hora de elegir el objeto de su poesía. Incluso así, hay poetas que se sienten esclavos de la métrica tradicional e intentan sacudir su yugo escribiendo versos libres de toda norma métrica. Siendo así las cosas para el poeta, pues más espinoso será todavía el camino del traductor. Éste no sólo tendrá que sufrir las limitaciones propias de un poeta sino que además su «margen de maniobra» se verá reducido, peor aún, anulado por estar obligado a atenerse al tema cantado por el poeta. Si muchos poetas han elegido el sendero de los versos libres, con más razón los traductores se ven obligados a tomar la vía de la traducción en prosa o la filológica.

A pesar de todo esto, hay traductores que respetan y desafían los obstáculos temáticos y métricos impuestos y, no sin mucha dificultad, logran obtener traducciones que son verdaderas joyas poéticas. Sin embargo, y desafortunadamente, estos traductores son los menos. Además, hay un factor esencial que va a influir en el tipo de traducción poética elegido, que es el grado de parentesco existente entre las dos lenguas y las dos culturas: no es lo mismo traducir al español un soneto francés que una casida árabe. El método que suelen seguir los más es lo que podríamos llamar «traducción poética inspirada» (hemos visto ya distintos nombres dados por diferentes autores); es decir, inspirarse en el tema de la poesía original para crear una poesía término que respete escrupulosamente la métrica

vigente. En este caso, la tarea se hace mucho más asequible aunque, por otro lado, su carácter de traducción es también muy discutible.

En nuestro caso, partiendo del mismo carácter sensual de la poesía, no concebimos una traducción de ésta que no pase por ese carácter sensual y lo haga suyo. Es decir, el traductor, después de realizar todo el proceso de *pre-traducción* que va de las consultas pertinentes al comentario y análisis de la composición, debe llevar a cabo una incursión en lo más profundo de la esencia del poema. Para ello, deberá estar armado de una «intuición estética sensitiva» para así «dejar surgir una intuición» (BRODEUR, 1984:148). Como bien dice J.R. Ladmiral¹⁵, para traducir la poesía hay que tener las «garantías intuitivas» de un poeta traductor. Pero además hay que ser un «profundo conocedor de la obra del autor y, a ser posible, experto en estilística y poéticas comparadas».

Evidentemente, habrá siempre muchas posibilidades, muchos modos de traducir, muchos modos de hacer poesía... y estos modos de hacer poesía van a depender única y exclusivamente de la intuición y sensibilidad del traductor y, por ello mismo, serán de naturaleza variable, transformable según la situación y el momento. De esta manera, y aquí retomamos las palabras de la excelente traductora de la lengua peul, Christiane Seydou, el traductor deberá recurrir a un *bricolage* renovado incesantemente y que, en cada texto, cuestiona los principios teóricos adoptados en los precedentes (SEYDOU, 1991:66).

Partiendo de lo arriba mencionado, proponemos una traducción de la poesía guiada por la intuición y la sensibilidad del traductor, una traducción liberada de la *camisa de fuerza*¹⁶ que supone la métrica y que neutraliza la inspiración. Proponemos una traducción, una poesía, formada por versos de un número de sílabas harmónico, que no esté sujeta a una rima sistemática pero tampoco exenta de la musicalidad y el atractivo de la rima, y en definitiva, proponemos una poesía personal y única para cada poesía traducida.

Bibliografía

A.E.L.P.L. (Association Européenne des Linguistes et des Professeurs de Langues)(1991): *La traduction littéraire, scientifique et technique*. París: La Tulu.

BAH, N. (1992): *Al-šír al-has-sâni*. Rabat: al-Sharika al-Magribiya lil-Tiba'a wan-Nashr.

¹⁵ Citado en Teodoro Sáez Hermosilla, 1994, p. 106.

¹⁶ Traducción del francés *camisole de force*, expresión utilizada por Léo Brodeur, 1984, p. 148.

- BALLARD, M. (1991): Didactique de la traduction littéraire. In A.E.L.P.L pp. 38-44.
- BALLARD, M. (1992): *De Cicéron à Benjamin*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- BRODEUR, L. (1984): Traduction de la poésie: un problème que pose la linéarité syntaxique. In THOMAS, A. & FLAMAND, J. (dir.), pp. 147-149.
- COHEN, K. (1977): The *Delire* of translation. In *Substance*, 16, Madison, p. 86.
- CORTINES, J. (1989): *Francesco Petrarca: Cancionero I*, Preliminares, trad. y notas, Madrid: Cátedra.
- ETKIND, E. (1982): *Un art en crise*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- JACKOBSON, R. (1973): *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- JACQUIN, D. (1990): *Le texte réfléchi: quelques réflexions sur la traduction de la poésie*. En: Ballard, N. (ed.) Université de Lille; p. 47-71.
- LVÓVSKAYA, Z. (1997): *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Granada Lingvistica.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973): *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa Calpe.
- MESCHONNIC, H. (1972): Propositions pour une poétique de la traduction. In *Langages*, 28, pp. 49-54.
- PAULHAN, J. (1970): *Les incertitudes du langage: entretiens à la radio*. Paris: Gallimard.
- PAZ, O. (1971): *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- REST, J. (1976): Reflexiones de un traductor. In *Sur: Problemas de la traducción*, 338-339, Buenos Aires, pp. 191-202.
- SAEZ HERMOSILLA, T. (1994): *El sentido de la traducción: reflexión y crítica*. León: Universidad de León.
- SAN JERÓNIMO (1953): *Lettres*, vol. III. Paris: Les Belles Lettres. [Trad. fran. de Jérôme Labourt].
- SAVORY, T. (1968): *The art of translation*, ed. aumentada. Londres: Jonathan Cape.
- SEYDOU, C. (1991): Un cas complexe: la littérature africaine traditionnelle. In A.E.L.P.L. pp. 62-69.
- THOMAS, A. & FLAMAND, J. (dir.) (1984): *La traduction: l'universitaire et le praticien*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.
- TORRE, E. (1994): *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- VOLDENG, E. (1984): La traduction poétique: duplication ou dérivation textuelle d'une langue à une autre? In THOMAS, A. & FLAMAND, J. (dir.), pp. 150-159.

