

**ANNA AJMÁTOVA, O TRES TRADUCTORES EN BUSCA DE UN AUTOR****María SÁNCHEZ PUIG***Universidad Complutense de Madrid*

De cero a tres, en apenas tres años. De ningunear totalmente la figura y el arte poética de Anna Ajmátova en este país durante varias décadas, pasamos, sin motivo especial alguno, a tres ediciones en castellano que salen a la luz casi simultáneamente, pisándose los talones, ofreciendo al lector español, supuesto seguidor y amante de la poesía rusa, tres versiones radialmente diferentes de una personalidad poética vigorosa y atormentada, como lo fue Ajmátova. Hecho gratamente sorprendente que nos llena de vaga esperanza de que algún día, tras Ajmátova, se revelarán también al lector español, aunque sea en versión única, los gozos y las sombras de la poesía de Pushkin, Lérmontov, Nekrásov, Máikov, Tiútchev, Fet, Mandelstam, Jodasévich, Esenin, Kliúyev, Gumiliov, Voloshin y tantos otros, cuya voz, en el umbral del tercer milenio, sigue viva y capaz de estremecernos.

Pero volvamos a Ajmátova quien, junto con Tsvetáyeva y Mandelstam, sean, tal vez, los tres puntales que sostienen la poesía rusa a flote en el tempestuoso mar del siglo XX, a guisa de las tres ballenas que, según creencia popular rusa, emergían de la mar oceánica y sostenían el disco terrestre.

La primera de las mencionadas tres versiones en castellano titulada *Ana Ajmátova. Réquiem y otros poemas*, 1993, está a cargo de José Luis Reina Palazón (en adelante, RP). Es una selección bilingüe de poemas con un volumen total de 241 páginas, una introducción del traductor y, a modo de epílogo, unas breves memorias de L. Sujomlínova quien conoció personalmente a la poetisa. Se echa de menos una bibliografía más completa y notas a pie de página.

La segunda data de 1994, se titula *Anna Ajmátova. Réquiem. Poema sin héroe*, traducción y edición a cargo de Jesús García Gabaldón (en adelante, GG). Presenta un volumen de 248 páginas, con un prólogo del traductor, una selección bilingüe de poemas y dos anexos de prosa, en castellano, amén de numerosas y, en su mayoría, acertadas notas a pie de página que ayudan a una mejor y más profunda comprensión del texto, y con una bibliografía cuidada y suficiente.

La tercera versión está fechada en 1996, es fruto de la colaboración entre Carmen Alonso, como traductora, y Gloria García, como adaptadora (en adelante, A/G), lleva por título *Ana Ajmátova. Réquiem*. El título no refleja con exactitud el contenido del libro, ya que, además del mencionado poema, recoge una breve selección de poesía lírica. En realidad, este volumen estaba listo para su edición en 1994, pero, al publicarse en ese mismo año la versión de GG, las autoras decidieron dejar transcurrir algún tiempo. Consta de 50 páginas, sólo en versión española, con algunas notas aclaratorias, escasas, pero suficientes, y una sucinta bibliografía.

En nuestro análisis y comentario de estas tres hipóstasis de la poesía ajmatoviana trataremos de enfocar el texto castellano resultante desde los más diversos ángulos: desde un enfoque formal, desde un punto de vista meramente lingüístico –morfosintáctico, semántico, léxico–, y también desde un ángulo culturológico y semiótico, para alcanzar los objetivos que nos hemos propuesto, a saber:

- cuál y cuánta es la información contenida en el texto original que le llega al lector español en cada una de estas versiones;
- asumiendo de antemano que, en un trasvase de formas lingüísticas y poéticas entre dos lenguas y dos conceptos del mundo tan distantes formal y conceptualmente como el ruso y el español, necesariamente algo ha de perderse en el camino, ¿cuánto se ha perdido y hasta qué punto son relevantes esas pérdidas para la comprensión del mensaje poético de Ajmátova?
- y finalmente, ¿hasta qué punto resulta fiel la imagen poética de Ajmátova que queda impresa en la mente y el espíritu del lector español, a partir de cada una de esas versiones?

## 1. DE LOS ASPECTOS FORMALES QUE NO LO SON TANTO

Empezando por los aspectos formales, observamos que las versiones primera y segunda, al ser bilingües, se convierten en un arma de dos filos en ambos casos. En la edición de GG, todo el texto ruso está plagado de erratas, errores y faltas de ortografía, mientras la edición de RP ofrece otra particularidad: a partir de la página 203, donde cambia el tipo de letra o fuente, predominan los gazapos y omisiones de renglones enteros que desfiguran el texto hasta hacerlo, en algunos momentos, ilegible. Resulta evidente, que el texto ruso de la edición de RP procede de dos versiones rusas distintas, la segunda de las cuales no ofrece el rigor y la garantía suficientes para ser impresa tal cual. Las erratas y errores se extienden, asimismo, al prólogo y epílogo. Creemos que, de no tener la seguridad de poder ofrecer una versión original (rusa o cualquier otra) del texto con el debido rigor, es preferible prescindir de ella. El placer de tener ante la vista el texto ruso para poder apreciar en lo que vale el esfuerzo del traductor se convierte en un tormento, un sobresalto continuo ante tanto desatino y una vez más, nos rondan por la cabeza las mismas preguntas retóricas: ¿Por qué, Dios mío, por qué? ¿Acaso un editor osaría lanzar al mercado una edición bilingüe de francés o inglés, o incluso griego, plagada de errores y gazapos? Evidentemente, no. ¿Por qué, entonces, con el ruso sí? ¿O es que no importa? ¿O es que nadie se va a enterar? ¿O no hay correctores? ¿O es que?... no sigamos: es, simplemente, lamentable, porque a partir de ahí ya se inicia el proceso de deterioro de imagen de una publicación e, indirectamente, también del traductor que no ha cuidado con el debido esmero el texto original.

Otra cuestión formal, pero no por ello menos importante, es la transcripción o transliteración de los nombres rusos. Bien es sabido que los traductores españoles del ruso a pesar de ser pocos no hemos llegado a un acuerdo sobre este tema y cada maestrillo andamos con nuestro librito, pero parece razonable que, por lo menos dentro de su librito, uno se atenga a las mismas normas al transcribir los mismos nombres. Sin embargo, no siempre es así. En las versiones de RP y GG nos encontramos con transcripciones contradictorias, como: *Gregorievna/Grigorievna/Grigorovievna* (RP, pgs. 233, 236, 239), *Chernych/Chernykh* (GG, pgs. 235, 211), *Jodasiévich/Jodasevich* (GG, pgs. 24, 30), *Diaguílev/Diaghílev* (GG, pgs. 18, 54), *Tsvetaeva/Tsvetaieva* (GG), etc., entre otros, sin

mencionar ya la colocación correcta de los acentos en los apellidos rusos, p.ej.: *Prokófiev* y no *Prokofiev*, *Rajmáninov* y no *Rajmaninov*, *Diáguilev* y no *Diaguilev*, *Andréiev* y no *Andreiev*, *Tsvetáieva* y no *Tsvetaieva* (GG, p.18 y otras), etc., etc. La edición de RP, además de descuidar sistemáticamente los acentos incluso en el propio patronímico de la autora (*Andréyevna* y no *Andreievna*), presenta una transcripción fonética más propia del alemán (país donde reside RP), que del castellano, como se puede observar en: *Zoschtchenko* (RP, p.239) siendo en castellano bastante más sencillo: *Zóschenko*, etc. etc. Llegados a este punto, nos asalta nuevamente la misma duda: ¿Acaso se sacaría a la luz una edición de poesía francesa con los acentos mal colocados? La edición de A/G aparece, en este sentido, como la más cuidada, con una transcripción fonética rigurosa y sistémica.

Pasemos ahora a una cuestión que dudamos en calificar de formal, dada su intrínseca relación con la esencia misma de la poesía en sí, y en este caso de la de Ajmátova. Es la cuestión de la métrica y la rima.

En nuestra modesta opinión, lo que rima en el original debe rimar en la traducción. Más aún, el traductor debe mantener, o intentar, al menos, mantener el tipo de rima y la longitud estrófica y aproximarse lo más posible al pie métrico del original. Ningún traductor puede alzarse con el derecho de privar totalmente al autor de la musicalidad, eurritmia y eufonía de sus versos. Por algo es poesía.

En esta ímproba labor resultan bastante acertadas las versiones de A/G y especialmente la de RP, quien, en un denodado y loable esfuerzo, logra rimar, por consonancia y/o asonancia, la mayoría de las estrofas. La más descuidada, en este sentido, se nos antoja la versión de GG, como podemos contrastar a continuación, en una visión desdoblada, a modo de tríptico, de las tres versiones castellanas del versículo *La sentencia* del poema *Réquiem*, que describe el día en que la autora se enteró de que su hijo, detenido y encarcelado durante una purga estalinista de turno, había sido condenado a trabajos forzados en Siberia. A título informativo, recordamos que la rima, en ruso, es ABAB:

(A/G, p.35)

*Y cayó cual piedra la **palabra**  
en mi todavía vivo **pecho**.  
No importa, ya estaba **preparada**,  
de algún modo **superaré esto**.*

*Hoy tengo mucho **trabajo**:  
Hay que matar la memoria hasta el **fin**.  
Hay que conseguir petrificar el **alma**.  
Hay que aprender de nuevo a **vivir**.*

*Y si no... el ardiente susurro del **verano**  
será como una fiesta tras mi **ventana**.  
Hace tiempo presentí este claro **día**  
y la casa **abandonada**.*

(RP, p. 220)

*Cayó la palabra **petrificada**  
en mi pecho vivo **todavía**.  
No importa, de hecho estaba **preparada**,  
fuera como fuera, lo **superaría**.*

*No es hoy para mí día de **calma**:  
necesito acabar con la **memoria**,  
necesito petrificar el **alma**,  
necesito recomenzar mi **historia**,–*

*si no... el caliente susurro del **verano**  
Tal fiesta viene a mi ventana **abierta**.  
Lo había sentido ya **lontano**–  
un día radiante y la casa **desierta**.*

(GG, p.117)

*Y cayó la palabra de **pedra**  
Sobre mi pecho todavía **vivo**.  
No importa. Estaba **preparada**.  
De alguna manera me las **apañaré**.  
Hoy tengo que hacer muchas **cosas**:  
Hay que matar la **memoria**,  
Hay que petrificar el **alma**,  
Hay que aprender de nuevo a **vivir**.  
Si no... El caluroso susurro del **verano**  
Celebra su fiesta en mi **ventana**.  
Hace tiempo que **presentía**  
Este día luminoso y la casa **vacía**.*

En cuanto a contenido, la versión de A/G es la que se mantiene más fiel, en el sentido estricto de la palabra, al original. RP, en su búsqueda de la rima, se ve obligado a introducir algunas palabras y, por lo tanto, conceptos e imágenes, ausentes en el original ruso. Así, la introducción del participio *petrificada* provoca en la mente del lector español una asociación subconsciente con algo solidificado e inmóvil, mientras en el texto de Ajmátova la palabra-sentencia se compara con una pedrada, produciendo una imagen muy distinta: la de golpe, trauma, agresión, lapidación y dolor. No obstante, el verso más problemático, a nuestro juicio, y el que más dudas suscita en las tres versiones, es el último, que se inicia con *si no...* Estamos ante un encabalgamiento, una continuidad sintáctica, lógica y estrófica, un eslabón conector con la estrofa anterior inmediata. Esta continuidad está marcada en el texto ruso, siguiendo las reglas de puntuación, con una coma seguida de un guión, que introduce mediante la conjunción *a* una oración causal. La ruptura brusca de esa continuidad está asimismo marcada, en ruso, por puntos suspensivos y mayúscula a continuación, con lo cual la lectura literal de estas estrofas sería la siguiente: *debo aprender de nuevo a vivir, porque si no...* y llegado este momento la autora no se atreve a proseguir, no continúa, interrumpe bruscamente el hilo de su pensamiento para volver la mirada a la vida que rebosa fuera, más allá de su ventana, y que estalla como una fiesta en la que ella, sola en su casa vacía, ya no participa. Creemos que ninguna de las tres versiones apunta claramente a esa relación causa-efecto, y si alguna se aproxima más, es la de GG quien ha mantenido, además, esa mayúscula iniciadora (*El caluroso susurro*) de una nueva oración-pensamiento, reducida en las versiones de A/G y RP a minúscula, con la consiguiente desaparición de esa sensación de fractura en el discurso poético de la autora que el lector español ya no podrá percibir.

El análisis de la colocación de los signos de puntuación en el texto original ruso nos lleva a considerarlos como marcas de texto que merecen una mayor atención de la que generalmente suele dárseles, y no sólo por razones meramente sintácticas, sino por las consecuencias semánticas que cualquier modificación puede acarrear, como podemos ver en el siguiente ejemplo. La dedicatoria de *Réquiem*, va dirigida a las demás mujeres, compañeras de la autora en las colas ante la prisión leningradiense de Las Cruces durante dos largos años, y se expresa con las siguientes palabras (trad. literal MSP):

*¿Dónde estarán las involuntarias compañeras  
de mis dos infernales años?*

A/G y RP resuelven sin problemas la frase, mientras que GG opta por colocar en el texto español una coma al final de la primera estrofa rompiendo la unidad de la estructura sintáctica, dejando en suspensión un Genitivo (*de*) y ofreciendo la siguiente lectura:

(GG, p.107)

¿Dónde estarán ahora mis amigas a la fuerza,

**mis dos** años furiosos?

¿Qué oirán en la tormenta de nieve siberiana?

¿Qué imaginarán en el círculo de la luna?

A ellas envío mi saludo de despedida.

Aparte del mayor o menos acierto en la elección del léxico, asombra la osadía con la que el traductor coloca una coma, sin pararse a pensar en las consecuencias semánticas en el texto resultante, donde el sintagma *mis dos años* queda descolgado, ya que las tres estrofas restantes sintácticamente se refieren sólo y exclusivamente a las *amigas*.

El cambio de mayúsculas en el original, por minúsculas en la traducción, puede tener consecuencias sintáctico-semánticas, como acabamos de ver, pero además, también léxico-semánticas. Ajmátova acude a la figura retórica de la personificación al destacar con mayúsculas *El Siglo Veinte*, que en la versión española de GG se omiten sin más (*Poema sin héroe. Tercera dedicatoria*, GG, p.143), privando al lector español de esa personificación, común entre los poetas rusos del Siglo de Plata, entre otros Mandelstam, que ven el Siglo XX como una fiera voraz, cuyas fauces devorarán a Rusia (¡qué intuición!). En otro lugar (*Poema sin héroe. Capítulo Tercero*, GG, p.191), la solución del traductor aún más simple: sustituye *El auténtico Siglo Veinte* del original ruso por un lacónico y romano *siglo XX* (sic!). Observamos la misma lamentable solución en el versículo 5 del *Réquiem*, en la versión de A/G (p.33), donde los *diecisiete meses* del original ruso se sustituyen por un insípido número 17 en el texto español, y en la p.32, donde se opta por el signo matemático '300' en lugar del numeral ordinal *la tricentésima*, en el original ruso. El nombre personificado *Paloma* que se refiere a la actriz Sudéikina aparece como nombre común en el texto castellano (GG, pgs. 175,183,195), y lo mismo sucede con *Ninfa*, *Futuro*, *Heroína*, etc.. de dicha versión. En todos estos casos se produce una despoetización del texto y el lector español recibe un texto empobrecido formal y conceptualmente.

Nada es casual ni gratuito en un texto literario. Lo formal tampoco es casual. Todo tiene su razón de ser, su justificación y su objetivo. La fragmentación de un texto hecha por el autor en unidades sintácticas mayores en prosa, y la distribución estrófica en verso, es, a nuestro juicio, intocable. No es una mera cuestión de forma, sino que está intrínsecamente relacionada con la estructura general de la obra, mantiene la textura y cohesión interna.

Este principio fundamental en toda traducción, desde un contrato de compraventa hasta un poema lírico, se observa estrictamente en las versiones de A/G y GG, pero no así en la de RP, quien, a pesar de tener a su izquierda el original ruso, atenta con demasiada frecuencia contra la estructura original del verso, bien atomizando su corpus monolítico en dísticos (*Al cuco pregunté*, RP, p.83; *La Calumnia*, p. 104, etc.), o desmembrado las estrofas, fluidas como vasos comunicantes, del verso ajmatoviano, en versos independientes de cinco, cuatro o tres estrofas (págs.152,170,186,189,191, etc., etc.) o dándole incluso configuración de soneto con dos cuartetas y dos tercetas (*La Sombra*, p. 151), forma poética totalmente ajena a Ajmátova. La fragmentación *ad*

*lib* del traductor rompe la unidad temática del texto, interrumpe la fluidez tan magistralmente lograda por la autora, distrae con pausas intempestivas la atención del lector, debilita la tensión emocional y el dramatismo creciente de una de las creaciones más breves y espeluznantes de Ajmátova, su *Último brindis* que ofrecemos a continuación en versión de RP, acompañada de una traducción nuestra aproximativa, a título meramente orientativo.

(trad. lit. MSP.)

*Yo brindo por mi hogar arruinado,  
Y por mi vida malhadada,  
Y por la soledad a dos,  
También brindo por ti,*

*Por la falacia de unos labios alevosa,  
La frialdad letal de unos ojos,  
Por ese mundo zafio y enconado,  
Por ese Dios que no me ha salvado.*

(RP)

*Yo brindo por la casa arruinada,  
por la vida que sufrí,  
por la soledad a dos llevada,  
y también por ti,–*

*por la mentira de los labios traicioneros,  
por tus ojos fríos de muerte,  
por el mundo cruel y grosero,  
Por Dios que no asignó la suerte.*

La fractura entre cuarta y quinta estrofas en la versión de RP amortigua, sin duda, el impacto que produce en el lector español el texto compacto del original ruso.

## 2. DE LA FORMA AL CONTENIDO

### 2.1. DE LOS ERRORES SEMÁNTICOS Y DEL DIFÍCIL ARTE DE UTILIZAR UN DICCIONARIO

Traducir no es buscar palabras en un diccionario y colocarlas en el mismo orden, y eso lo sabemos todos. No obstante, por las características específicas de la lengua rusa, ni siquiera localizar algunas palabras en un diccionario puede resultar una tarea fácil. Fenómenos lingüísticos como caída de vocales, apofonía, pleofonía y apleofonía, alternancias de consonantes temáticas, flexión casual y un vasto sistema de oposiciones fonológicas (con carga semántica, por tanto) entre consonantes velarizadas y palatalizadas con una compleja representación grafemática, convierten a veces la búsqueda de una palabra rusa en el diccionario en una ardua labor y pueden constituir una trampa para un buscador inexperto y excesivamente confiado en sus conocimientos de la lengua.

Sobrados ejemplos dan de ello las versiones de RP y GG. El primero cae en la mencionada trampa de las velarizadas-palatalizadas, no distingue en el texto ruso entre *krov* y *krov'*, lo que le lleva a buscar erróneamente *sangre* en lugar de *techo* (*Valentía*, RP, p. 154), con la consiguiente distorsión del texto: *perder la sangre no es amargura* en lugar de *no importa quedarse sin techo*. Lo mismo le sucede a GG, cuando por la misma causa, no discierne entre las palabras rusas *pliusch* (hiedra, en el texto) y *pliusch* que aparece en el diccionario ruso-español como 'felpa', lo cual tampoco es cierto, ya que el término exacto sería 'peluche', como indica la propia palabra rusa. Intuyendo, y con razón, que el término 'felpa' no acaba de encajar en el texto, sin pensárselo dos veces el traductor opta por inventarse 'el felpudo'. El resultado es una destrucción total del aura poética en esa descripción de la primavera que nos ofrece el texto original y que en versión

española se hace ininteligible, provocando el desconcierto cuando no la hilaridad del lector (*Poema sin héroe. Segunda dedicatoria*. GG, p.139):

(Trad. lit. MSP)

*No me lo digas, ya lo oigo:  
El tibio chaparrón se estrella en el tejado,  
Y un suave susurro oigo **en la hiedra**.  
Es un ser diminuto que pugna por vivir,  
Reverdece y se esponja  
Para mañana lucir un nuevo esplendor.*

(GG)

*No me dictes, yo misma oigo:  
El chaparrón se aferra al tejado,  
Oigo murmullos **en el felpudo**.  
Alguien pequeño se dispuso a vivir,  
Se hizo verde y mullido, e intentará  
Brillar mañana en su nuevo impermeable.*

El traductor debe ser prudente incluso con las palabras o semas que cree conocer, ya que sus derivadas pueden sufrir notables cambios semánticos. Ello evitaría errores crasos, como la traducción del término histórico *Rus iazýcheskaia* como *La Rus de la lengua* (*Anexo 2*, GG, p.244) en lugar de *La Rus pagana*. Efectivamente, el adjetivo ruso está derivado del sema 'lengua', pero su significado es otro. En este caso, ya no se trata de una pérdida de información para el lector español, sino que se trata de una información errónea, desprovista de sentido. Es una lástima: sólo había que consultar el diccionario.

La polisemia es otro de los escollos que ha de superar el traductor. La palabra rusa 'pismó' (carta, letra, escritura, grafía) en la versión castellana del *Poema sin héroe* (GG, 213) aparece traducida como *carta a través del espejo*, cuando es simplemente *escritura inversa* o *escritura de espejo*. La semantización errónea de la palabra 'pismó' arrastra a una interpretación errónea de todo el sintagma. Nuevamente, estamos ante una pérdida sustancial de información cara al lector español, quien no podrá captar el mensaje directo de la autora, a saber: que se ve obligada a camuflar, esconder, desfigurar, codificar sus escritos por temor a la censura y las represalias. Nada de esto es deducible del texto español.

Pero hay más. Incluso si la palabra buscada aparece en el diccionario con su significado léxico exacto y correcto, tampoco entonces el traductor puede confiarse plenamente, porque el significado ocasional, condicionado por el contexto, puede ser otro. En la versión de *Poema sin héroe. Epílogo*. (GG, p.226) en la descripción de una Leningrado asediada por el ejército alemán, leemos: *Y permanece mi ciudad cosida...* Resulta imposible para el lector español saber que se trata de los sacos terreros que, como fundas, protegieron los monumentos de la ciudad durante la II Guerra mundial. Esa información, sustancial a nuestro juicio, ya que resucita en la memoria del lector ruso los 900 días de asedio de la ciudad, 900 días de hambre y muerte, esa información tampoco le llega al lector español a través de la *ciudad cosida*.

Los sintagmas o locuciones estables, como es bien sabido, no son la suma de los significados léxicos de sus componentes. El significado léxico del verbo ruso 'lomat' 'romper, quebrar' en la locución estable o idiomatismo somático que aparece en el texto adquiere el sentido de 'retorcerse los brazos', describiendo, casi visualizando, así un gesto de angustia y desesperación. Esto es lo que nos dice Ajmátova, cuando describe, en trágicas pinceladas, la evacuación en masa de la población rusa hacia el este, allende los Urales, hacia Siberia, huyendo del empuje alemán en 1942: *con la mirada baja y los ojos secos, retorciéndose los brazos caminaba Rusia hacia el este*. La versión española (GG, p.231) nos ofrece una interpretación inexplicable: *con los ojos secos y bajos, y las manos mutiladas, Rusia marchaba, delante de mí, hacia Oriente*. Una vez más, la visión que pueda

interiorizar el lector a partir del texto castellano será muy distinta a la que surja en la mente del lector ruso, que verá a Rusia plasmada en un gesto de dolor y desesperación, clamando al cielo, pero nunca mutilada. Por la misma razón, el modismo ruso "sred bela dniá" no puede traducirse literalmente sumando sus componentes léxicos como *en medio de un día blanco* (GG, p. 68), ya que equivale al modismo español *en pleno día*. Entonces sí que se entiende el hecho extraordinario al que se refiere Ajmátova: los puentes levadizos sobre el Neva sólo se abren entre las 4 y las 5 de la madrugada para dejar pasar los barcos, y el hecho de que abrieran el puente *en pleno día*, sí que constituye un hecho extraordinario.

Otro sintagma con el componente 'brazos', al ser erróneamente interpretado y trasladado a la versión castellana (GG, p.198) como *brazos en cruz* (imagen que se asocia con crucifixión, tormento) en lugar de *brazos cruzados* (símbolo de pasividad, impotencia, espera) suscita en el lector español connotaciones y asociaciones totalmente ajenas a la intención de la autora. Por tanto, las elucubraciones teóricas sobre "los brazos en cruz" que expone el traductor en el prólogo se caen por su propio peso.

Es cierto que, en parte, la responsabilidad de semejantes deslices recae sobre los diccionarios. También es cierto, empero, que un buen traductor no debe fiarse totalmente de los diccionarios, ni mucho menos basar su labor en ellos, y siempre se puede y se debe, en caso de duda, acudir a una referencia cruzada y/o a otras fuentes. Esto hubiera evitado la siguiente desafortunada versión de la sexta cuarteta de *El Poema*, dedicado por Ajmátova a Pasternak (RP, p.128):

(trad. lit. MSP)

*Por comparar el humo con Laoconte,  
Por cantar a los **cardos** del camposanto,  
Por llenar el mundo de sonos nuevos  
Reflejos de versos en un espacio nuevo,  
Por eso fue premiado con una infancia eterna,  
Etc.*

(RP)

*Porque al humo comparó con Laoconte,  
cantó de cementerios **silvestres alcachofas (!)**,  
porque de nuevos sonidos llenó el horizonte  
que un nuevo mundo reflejó en estrofas,  
para él la infancia, en premio, no tuvo ausencia,  
Etc.*

En cuestión de diccionarios bilingües de ruso y español no cabe la distinción entre mejores y peores por la sencilla razón de que sólo hay uno que, en su cuarta edición renovada y ampliada, sigue siendo insuficiente y deficiente.

Los errores semánticos derivados del manejo incorrecto del diccionario pueden resultar graves, y conducen, además, a una despoetización parcial o total del texto, como podemos observar por el siguiente listado de ejemplos:

(trad. lit. MSP)

*-deja caer **un pañuelo de encaje**;  
-sudor mortal en **la frente**  
-**nevadillo** (flor)  
-**pícaros, golfillos***

(versiones españolas)

*deja caer **en un círculo el pañuelo** (GG, p.214)  
sudor mortal en **las cejas** (GG, p. 111)  
**copo de nieve** (GG, p.140)  
**espectros** (GG, p.152), etc.*

En *Poema sin héroe*, Ajmátova describe la siguiente escena: un joven, antes de partir al frente, engalanado y perfumado, va a despedirse de su amada llevando en su pecho versos y el



presentimiento de su muerte inútil, se detiene en el rellano y no osa llamar a la puerta..., escena que al lector español se le presenta como sigue:

(GG, p. 197)

*¡Es hora de despedirse!*

*En el escenario huele a un perfume*

*Y la corneta del dragón con sus versos*

*Y con la muerte sin sentido en el pecho*

*Sonará, si tiene suficiente valor...*

*Él consumirá su último instante*

*Alabándote.*

Un error léxico acarrea en cadena otros, ya que hay que "ajustar" el texto castellano a la palabra mal lexicalizada. De ahí, una concatenación, un cúmulo de errores, léxicos y sintácticos, que distorsionan hasta lo irreconocible el texto original:

- no es *escenario*, sino *rellano de la escalera* (primera imagen poética perdida para el lector español: la del joven, indeciso, ante la puerta de su amada);
- no es *la corneta*, instrumento musical, sino *el corneta*, soldado, del cuerpo de dragones; el corneta es siempre muy joven, apenas un muchacho, de ahí la pérdida de una segunda imagen poética: la del muchacho, joven y enamorado, que presiente su muerte, pero tiene que ir a su encuentro;
- no es *sonará*, sino *llamará a tu puerta* ("ajuste" erróneo del traductor, resultante del error anterior, *la corneta*);

Con lo cual la imagen lírica y rebosante de dramatismo que se percibe en el texto ruso se convierte, en la versión española, en una estampa cuasi surrealista de un escenario perfumado, una corneta llena de versos que sonará si tiene valor... Del texto de Ajmátova realmente no ha quedado nada.

## 2.2. DE LA ENREVESADA SINTAXIS RUSA Y DE LAS MALAS PASADAS QUE PUEDE JUGARLE A UN TRADUCTOR

La sintaxis rusa, reflejo de una lengua flexiva, puede ser enrevesada y compleja, pero también es precisa y exacta como una fórmula de química orgánica, con un sistema vasto y bien estructurado de conexiones y concatenaciones, concordancias y recciones debidamente codificadas. No hay posibilidad de error de interpretación sintáctica de un texto si se sabe descodificar. Para saber descodificar hay que saber gramática.

Las malas jugadas que puede hacerle la sintaxis rusa al inexperto traductor que se adentre en sus enmarañadas entrañas pueden ser variadas en una escala de valores: desde una leve incongruencia sintáctica (un adjetivo descolgado, una valencia sin cubrir) hasta la pérdida parcial o total del sentido de la frase o, lo que tal vez sea aún peor, la tergiversación del significado original. De todo ello tenemos nutridos ejemplos en las versiones de RP y GG.

En la *Introducción* del poema *Réquiem*, Ajmátova nos describe magistralmente la aterradora estampa de la ciudad de Leningrado con las cárceles atestadas y miles de presos, entre ellos su hijo, marchando en columnas hacia los trenes que se los llevarían a Siberia, a cumplir sus condenas. En un verso compacto y denso (que RP no ha dudado en trocear en tres cuartetas), en la quinta estrofa del texto original, literalmente leemos: *pasaban/marchaban los regimientos de condenados*, mientras la traducción castellana (RP, p.206) nos da otra lectura: *...el condenado al regimiento marchaba*. La información fáctica y la imagen poética que ofrece la versión de RP al lector español distan mucho del original: en primer lugar no es *un condenado*, sino miles, y además van en formación, en columnas, regimientos enteros, y son innumerables, "son la legión". Nada de esto puede percibir el lector español, porque el traductor no ha interpretado correctamente la estructura sintáctica rusa (lit.) "marchaban de los ya condenados regimientos", con una construcción de Genitivo en un violento y enfático hipérbaton.

El pronombre posesivo reflexivo ruso 'svoi' sólo puede usarse cuando el sujeto gramatical de la oración y el poseedor son una misma persona. Una relación sintáctica incorrecta de este posesivo puede privar de sentido el texto. En el texto ruso de *Poema sin héroe, Epílogo* la autora oye, como enajenada, su propia voz, su amargo lamento dirigido a su hijo, mientras en la versión española (GG, p. 225) resulta que es el hijo quien se dirige a sí mismo, y además en femenino. En la mente del lector español no podrá, por tanto, producirse esa asociación, esa estampa casi visualizada de la madre invocando a su hijo, de la plañidera, que brota de inmediato en el subconsciente lingüístico del lector ruso.

El mismo fallo se comete en la última estrofa de *Poema sin héroe* donde, en la versión española (GG, p. 230) vuelven a surgir problemas con el pronombre personal reflexivo ruso 'sebé', pues donde el texto español dice: *Y a mi encuentro.../vino Rusia a salvar Moscú*, lo que dice Ajmátova es muy distinto: *Rusia sale a su propio encuentro.../a salvar Moscú.*, es decir: Rusia sale a enfrentarse a sí misma.

Pasar por alto la concordancia entre adjetivo y sustantivo en el texto ruso puede dar por resultado una interpretación errónea del texto. En el *Intermedio* de *Poema sin héroe*, nos encontramos con la descripción de una escena de reminiscencias clásicas, báquicas, con ninfas, sátiros y afroditas naciendo de la espuma marina, y el texto ruso reza: *... y alguien bermejo y velludo trae a rastras a una (ninfa) de patas de cabra*. El texto español nos ofrece una visión distorsionada (GG, p.169): *...aparece una ninfa con pies de cabra, pelirroja y velluda*. El porcentaje de pérdida de información en el texto de llegada en este caso resulta sumamente alto, puesto que quedan fuera del alcance del lector español:

- la figura del sátiro (a quien en realidad se califica de *bermejo y velludo*), suprimida en el texto castellano;
- el concepto de raptó, anulado al sustituir (y no entendemos por qué) el verbo ruso 'arrastrar' por un simple 'aparecer', con la consiguiente desaparición de toda connotación erótica que se suscita de forma inmediata en la mente del lector del texto ruso;
- la ninfa es calificada en el texto español de *pelirroja y velluda* (adjetivos que en el texto ruso califican al *sátiro*). Lo primero, todavía podría aceptarse, pero la imagen de una ninfa velluda no encaja, evidentemente, en el contexto poético.

El desconcierto sintáctico puede hacer el texto incomprensible, hasta la pérdida total del mensaje autorial, como sucede en el versículo 9 de la Segunda parte de *Poema sin héroe*:

(GG, p.209)  
*Y conmigo, mi "Séptima",  
Agonizante y muda,  
Con la boca abierta y contrita  
Como la boca de una máscara trágica(.)  
Pero él está manchado con tinta negra  
Y hundido en la tierra seca.*

Tenemos serias dudas de que el lector español sea capaz de descifrar las últimas dos estrofas, debido a una acumulación de errores sintácticos, léxicos y semánticos:

- el pronombre *él* se refiere, en el texto, a *boca* (que en ruso es del género masculino) y por tanto en español debería ser *ella* o *ésta*;
- el significado del verbo ruso no es 'manchar' sino 'tachar, emborronar', lo cual unido a la 'tinta negra' constituye una clara alusión a la censura que tachaba, con trazos negros, lo que consideraba inapropiado;
- la última estrofa, que se refiere a la boca de la máscara, adquiere sentido si se interpreta correctamente: *y llena de tierra reseca*, como otra alusión directa al silencio, forzado y trágico, del pueblo ruso.

No vamos a extendernos más en los errores sintácticos, no porque se haya agotado el filón, sino porque hay otros aspectos que nos quedan por analizar y que nos van a deparar no poca materia para meditar.

### 2.3. DE LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA DEL TRADUCTOR

Toda lengua vive sumergida en un entorno cultural, crece y se desarrolla con él, funciona en él, mantiene a través del tiempo unos hitos, unas referencias, unos "textos precedentes" (término de Karaúlov) que constituyen el patrimonio común de un pueblo, que se convierten en sus señas de identidad, ayudan a reconocer a los 'suyos' frente a los 'extraños', suscitan asociaciones estables y provocan reacciones y emociones colectivas unísonas. Cuando mencionamos el contorno cultural no nos referimos únicamente a obras cultas, sino que englobamos en este concepto literatura y folclore, costumbres y tradiciones, duelos y festejos populares, ritos y cultos, creencias y supersticiones, símbolos y mitos, y también, en un mundo moderno, *graffities* en los muros urbanos, *spots* publicitarios, letras de canciones rockeras, jerga juvenil e inscripciones en las paredes de los WC de la Universidad. Todo ello configura un universo específico reflejado en la lengua, una cosmovisión propia de un determinado grupo humano que habla la misma lengua. Hasta aquí, nada nuevo. Un traductor de obras literarias debe tener conocimientos profundos de ese contorno cultural y no debería suplirlos con suposiciones más o menos acertadas, pero siempre arriesgadas.

En su eterna pugna por la capitalidad, Moscú y San Petersburgo/Leningrado optaron por "repartirse" la sede de la Academia Rusa de la Lengua y Literatura, dejando en Moscú la Sección de

Lengua, representada por el Instituto Vinográdov, y trasladando a Leningrado/San Petersburgo la Sección de Literatura, conocida con el sobrenombre popular de "la casa pushkiniana" (lit.). Esto es algo suficientemente relevante para ser tenido en cuenta por un traductor. Con ello se evitaría un error de concepto, como el cometido en la versión española de *Tres versos* (RP, p.158) dedicados al poeta Blok, contemporáneo de Ajmátova, donde el mencionado término se traduce simple y llanamente por "la casa de Pushkin", con lo cual el lector español recibe una información errónea: el poeta Blok en realidad se despide de la Academia (es decir, de la poesía academicista y formal) y no de la casa donde viviera Pushkin.

El versículo 1º de *Réquiem* contiene una alusión a un hecho histórico que forma parte del *tesauro* cultural ruso: el adjetivo "streletski" se refiere a los arcabuceros que se amotinaron contra el zar Pedro I y fueron ejecutados en masa, unos dos mil, en la Plaza Roja, ante sus mujeres e hijos. El adjetivo, como tal, no figura en el diccionario, el traductor (RP, p.208) tampoco ha sabido relacionarlo con el sustantivo que sí figura en el diccionario, y en su desconocimiento de la referencia histórica, opta por inventarse un nombre propio, y colocarlo en el texto:

(trad. lit. MSP)

*Yo gemiré, como las mujeres de los arcabuceros  
Al pie de las torres del Kremlin.*

(RP)

*Como las mujeres de Strelezki pregonó  
Bajo las torres del Kremlin mi alarido.*

El resultado es, una vez más, la pérdida del mensaje del autor, un texto español desconcertante que sume al lector en un mar de dudas acerca de quién podrían ser esas "mujeres de Strelezki" y por qué tenía tantas. Tampoco hay ninguna nota a pie de página que aclare el tema. Las versiones de A/G y GG salen airoas de la prueba, manteniendo el término ruso en el texto con la pertinente aclaración a pie de página.

Otro ejemplo de solución *in extremis* puede observarse en la traducción castellana del poema *La Sombra*, donde la autora al describir unos ojos, los califica de (lit.) 'dariálicos'. Este adjetivo constituye en ruso una hermosísima metáfora, derivada de un topónimo del Cáucaso, la famosa Garganta del río Darial, cantada por los poetas románticos rusos hasta la saciedad, que simboliza la belleza femenina exótica del sur, de ojos negros y profundos. Esta es la imagen poética que suscita el término en el lector ruso. En la versión de R.P. (p.150) nos encontramos con *la luz tierna de tus ojos darjalianos*, sin más, con el agravante de la transcripción fonética propia del alemán. Desde aquí nos gustaría preguntarle al traductor si cree realmente que *los ojos darjalianos* le pueden transmitir alguna información o emoción al lector español.

La Muerte ocupa un lugar especial en la visión del mundo del pueblo ruso y es el centro de numerosas creencias, tabúes y ritos populares. Entre otros, el de no nombrarla para no provocarla, con lo cual se crea una serie de perífrasis, circunloquios y metáforas que la designan en forma codificada. En el poema titulado *En memoria de M.Bulgákov* la autora nos presenta una visión poética de los últimos días del gran escritor, proscrito y sumido en el olvido oficial y en la pobreza, y nos dice que él mismo *le abrió la puerta a la terrible visitante*, en alusión directa a los rumores de suicidio que rodearon su muerte. En la versión castellana (RP, p. 152) no es posible saber quién es ese personaje, ya que el traductor no sólo no ha captado el sentido subyacente, sino que ha optado por la variante masculina, privando de todo sentido la frase entera:

(trad. lit. MSP)

*Bebías vino, bromeabas como nadie,  
Entre los muros asfixiantes te ahogabas,  
Dejaste entrar a la terrible visitante  
Y con ella a solas te quedaste.*

(RP)

*Bebiste vino, bromeaste tal ninguno,  
y en las sofocantes paredes te asfixiabas,  
dejabas entrar al huésped inoportuno  
Y con él cara a cara te quedabas.*

Nuestra sospecha inicial que el traductor no ha captado el significado de la metáfora se corrobora por el hecho de elegir en castellano tiempos imperfectos que implican acción durativa y/o repetitiva, cuando en el texto ruso los tiempos de la 3ª y 4ª estrofas son perfectivos, de acción resultativa y conclusiva, que simbolizan la muerte y que contrastan con los verbos imperfectivos de acción durativa en las estrofas 1ª y 2ª, que simbolizan la vida.

En el epílogo de la Tercera parte del *Poema sin héroe* la autora oculta el nombre de la Muerte bajo la metáfora *La Moza Desnarigada*, que en la versión española (GG, p.225) aparece como "*La Guarra Desnarigada*". Al introducir el vulgarismo "guarra" en un texto de tan denso dramatismo poético el traductor hace gala de una falta total de sensibilidad poética, de sentido de la lengua, de percepción intuitiva y de conocimientos de estilística del texto. No obstante, algo debió sospechar ya que optó por colocar unas comillas que, por supuesto, no figuran en el texto original.

La formación extralingüística del traductor debe abarcar, entre otras, la cultura musical. No es indispensable que el traductor sepa música (aunque ayudaría mucho, especialmente si traduce poesía rusa), pero sí debe saber que Chaliapin no era un *famoso tenor ruso* (GG, p.175), sino un bajo; que la *chechetka* no es una *danza popular rusa* (GG, p.169), sino simplemente claqué o zapateado; que existe una determinada pieza musical (de Bach, en el texto) denominada *chacón*, mientras que el *chacón* (RP, p.174) es un reptil que se cría en Filipinas, según el DRAE.

El traductor deberá tener conocimientos de pintura, para ofrecer unas notas a pie de página de contenido más riguroso que el que se nos ofrece en la versión española (GG, p.215), cuando refiriéndose al nombre de Briullov, se dice: *pintor ruso célebre por sus retratos sensuales de muchachas con vestidos ligeros*. Pues no, Briullov pintaba algo más que muchachas ligeras de ropa: se le considera el representante del clasicismo en la pintura rusa, autor de retratos y cuadros históricos en el más puro estilo academicista.

En la traducción del ruso al castellano, los topónimos, especialmente si son lugares pequeños o poco conocidos, suponen un grave escollo, debido a que la transcripción en cirílico es fonética y, al reescribir el topónimo en castellano, hay que reconstruir su grafía original. Este problema resulta especialmente espinoso al verter al castellano (a partir del ruso) nombres de pequeños pueblos o ríos, etc. de países francófonos o anglófonos, por decir algunos, lo que nos lleva a la conclusión que un traductor del ruso al español debería estar provisto de un buen Atlas universal y/o enciclopedias. El topónimo de Mazuria, región de Polonia célebre por sus terribles ciénagas, figura en cualquier Atlas. No obstante, en la versión castellana (GG, p.197) del *Poema sin héroe* nos encontramos con la siguiente traducción y comentario a pie de página (el texto se refiere al corneta antes mencionado):

(trad. lit. MSP)

*Míralo:**No está en las ciénagas malditas de Mazuria,**Ni en las azuladas cumbres de los Cárpatos;**Sino aquí, ante el umbral de tu puerta...*

(GG)

*Mira:**No a las condenadas ciénagas de Mazur**Ni a las azuladas cumbres de los Cárpatos...**¡Él está en el umbral de su casa!*

La nota que aclara el topónimo reza: *Mazur. Campo de batalla donde murieron muchos soldados rusos en Agosto de 1914...* Se nos puede argumentar, y de hecho así ha sido, que no tiene demasiada importancia poner Mazur o Mazuria. Volvemos a pensar lo mismo: nadie daría por válida, en una edición esmerada, una grafía errónea de la región de la Auvernia, Yorkshire o Massachusetts, por poner un ejemplo. El rigor no puede ser selectivo.

El traductor debería poseer, necesariamente, un amplio tesoro de lo que se ha dado en llamar "cultura general" y documentarse sobre un tema, cuando lo desconoce. Ello evitaría comentarios como el que hallamos en la versión española de *Poema sin héroe* (GG, p. 161), donde dice: *Danzad ante el Arco Sagrado* y acto seguido, en la nota a pie de página se aclara: *El Arco Sagrado* (sic) *templo-altar que los hebreos portaban en sus viajes*. Resulta difícil imaginarse al pueblo elegido cargando en su eterno deambular con un Arco, por muy sagrado que sea. Lo más probable es que sea el *Arca de la Alianza*. Está en cualquier enciclopedia. También deberían evitarse lapsos como el que aparece a pie de página, en la misma versión española de *Poema sin héroe* (GG, p.150), donde el traductor nos habla de *la Venecia de las dagas* en lugar de la *Venecia de los dogos o de los dux*. No es una infortunada errata de imprenta, ya que acto seguido, en la nota a pie de página, se vuelve a insistir en las *dagas*.

En un contexto cultural determinado, el traductor debe cuidarse de no introducir anacronismos, léxicos o conceptuales, como el que nos encontramos en la nota a pie de página de la mencionada versión española de *Poema sin héroe* (GG, p.169), que reza así: *Elena. Personaje homérico. Era la más guapa de todas las mujeres y abrió las puertas del pecado a Troya*. Tenemos serias dudas acerca de la idoneidad del término 'pecado' en un contexto helenístico. Pensamos, además, que tratándose de quien se trata, debería ser **Helena**, que calificarla de "guapa" resulta banal y que probablemente la cosa sucedió al revés: abrió las puertas de Troya al "pecado".

Además, quien se adentre por la difícil senda de la traducción de poesía, debe conocer los ritos y creencias del pueblo creador de ese mundo poético, deberá tener conocimientos, y no pocos, de ese sistema signico en el que está codificada su visión peculiar del mundo, deberá penetrar en la semiótica de su cultura que aflora en el momento más inesperado.

En la cosmovisión rusa el fito- y zoosimbolismo están muy arraigados y desempeñan, hasta hoy, un papel relevante en el universo poético ruso, tanto popular como culto. Hay fitosímbolos estables, de extraordinaria fuerza poética, como son algunas plantas, flores y árboles (el blanco abedul, símbolo femenino por excelencia; el roble y el arce, símbolos masculinos; el álamo, árbol maldito, símbolo de la muerte, etc.). Esta simbología no está al alcance del lector español, si el traductor no se la hace llegar eligiendo los medios apropiados que ofrece el español.

En efecto, el lector de la versión castellana de *Poema sin héroe* (GG, p.137), que no posee, ni tiene por qué poseer conocimientos de la semiótica de la cultura rusa, no podrá entender el significado de las *agujas fúnebres* en el siguiente texto de Ajmátova:

(GG)

*Y las oscuras pestañas de Antinoo  
se alzan de pronto, y la bruma verde,  
y la brisa de nuestro país...  
¿Acaso es esto el mar?  
No, sólo son **agujas fúnebres**,  
y en la espuma humeante  
todo está cada vez más cerca...  
Marche funèbre  
Chopin...*

Las misteriosas *agujas fúnebres* no son otra cosa que las ramas de abeto que, según la piadosa tradición popular rusa, se depositan sobre las tumbas, y simbolizan la muerte, la paz eterna, lo que, a su vez, enlaza temáticamente con la penúltima estrofa, "marcha fúnebre" de Chopin y le da cohesión interna al texto. Es el deber del traductor hacerle llegar esa información al lector, eligiendo en la lengua de llegada otro medio o signo correspondiente, elaborado en el sistema semiótico de su cultura. Lo que no es de ley es traducir literalmente el lexema, lleno de simbolismo en la lengua del original y vacío de él en la lengua de llegada.

El nevadillo (*galanthus nivalis*) es una florecilla blanca, menuda y delicada, que aparece en primavera temprana, abriéndose paso bajo la nieve, y simboliza el renacer de la vida y la belleza. Todo un símbolo poético, que en el texto de Ajmátova *Poema sin héroe, Segunda dedicatoria* aparece en contraposición con la fosa de la tumba, cuando la autora se lamenta de esa primavera que a ella sólo le trae soledad, amargura y muerte:

(trad. lit. MSP)

*Duermo  
Y veo en sueños nuestra juventud,  
Ese cáliz, **al que él escapó**,  
Si quieres, **te lo doy como recuerdo, despierta**,  
Como llama pura en un candil,  
O el **nevadillo** en una tumba abierta.*

(GG,140)

*Duermo:  
Veo en sueños nuestra juventud  
Ese cáliz **que pasó por él**.  
**Te lo devolveré**, si quieres, como recuerdo,  
Como llama pura en la arcilla  
O **copo de nieve** en una tumba abierta.*

Analicemos la información semántica y poética, contenida en el original y en el texto de llegada. En la tercera estrofa, la versión española tiene un significado opuesto al del texto, debido a una interpretación errónea del verbo ruso 'minovat' que significa 'evitar, escapar a'; la información que recibe el lector español es contraria a la del original. En la cuarta estrofa observamos un importante error semántico, al traducir el verbo ruso 'dar, donar, entregar' por 'devolver', con conceptos totalmente distintos. Se ha omitido, además, el adverbio ruso que significa 'en realidad/desperto' por oposición a 'en sueños'; la información que le llega al lector de esta estrofa es incompleta y está desvirtuada. En la quinta estrofa, la 'arcilla' es metáfora de 'candil' y en el campo asociativo ruso suscita una imagen de reminiscencias religiosas, que no puede ser percibida por el lector español. En la última estrofa, al sustituirse el término *nevadillo* por *copo de nieve*, el lector español se ve privado de la fuerza y expresividad poética de la frágil flor, símbolo de la vida, que brota en una fosa, paradigma de la muerte. La información que le llega al lector español está, una vez más, depauperada.

El cuco, en el sistema semiótico de la cultura rusa, simboliza la muerte ya que, según creencia popular, le "canta" a quien lo oye, los años de vida que le quedan. En el epílogo del *Poema sin héroe* (GG, p. 224) esto pasa desapercibido y el lector español tampoco recibe esa información subyacente en el texto ruso: el cuco, e.d. el destino, que tiene puesto límite a nuestra vida.

#### 2.4. DE LAS "LIBRES INTERPRETACIONES" Y DEL PELIGRO QUE ENCIERRAN

Todos hemos sentidos alguna vez la tentación de interpretar un pasaje del texto a nuestro aire, de "adornarlo" o "darle relieve" con el recóndito (e inconfesable) deseo de aportar nuestro granito de arena a la obra del autor, de "mejorarla", según nuestro criterio. Tan loable deseo puede volverse contra el propio traductor pero, sobre todo, contra el autor.

No se nos ocurre otra razón, por la cual el traductor de la versión española de *Poema sin héroe* (GG, pgs. 208, 223) haya multiplicado por cien los numerales que aparecen en el original ruso, a no ser que sea un desafortunado "baile" de numerales. En la página 208, el texto español, comparado con el original, cambia totalmente de significado, al cambiar el traductor el tiempo (de presente a futuro) y el sustantivo-numeral (de *diez años* a *diez siglos*):

(trad. lit. MSP

*Y siguen pasando las **décadas**:*

*Torturas, exilios y ejecuciones,*

*Yo, como véis, ya no puedo cantar.*

(GG)

*Y pasarán **diez siglos**:*

*Torturas, exilios y ejecuciones.*

*Como ven, no puedo cantar.*

La primera estrofa es la clave para comprender las siguientes, pues nos introduce en un presente vivido por la autora quien constata con amargura que nada cambia, y se refiere claramente a *las décadas* de purgas y terror de Estado que le tocó presenciar y vivir en sus propias carnes. En la versión española no se percibe la presencia temporal de la autora, y el futuro gramatical que emplea libremente el traductor aleja las "torturas, exilios y ejecuciones" a un futuro irreal de *diez siglos*, fuera del alcance de la vida de la autora, lo que, además, no encaja, con la última estrofa, que está en presente. Partiendo del texto español, el lector no puede percibir la constatación presencial de la autora, testigo de las *torturas, exilios y ejecuciones* de su tiempo.

El segundo caso es aún más grave, pues donde Ajmátova dice: *Suena la voz del autor, que se halla a **siete mil kilómetros***, el lector español se encuentra en su versión con *setecientos mil kilómetros de distancia* (GG, p.223). No es sólo un error de numerales, cero más o cero menos, es algo más profundo e inquietante: el traductor no ha comprendido la información que subyace bajo la cifra de siete mil kilómetros: es la distancia que separa la parte occidental de Rusia (con Moscú y Leningrado/San Petersburgo) de los campos de trabajo siberianos, en uno de los cuales estaba cumpliendo condena el hijo de Ajmátova. El traductor ahonda en su error en el Prólogo (GG, p.59) donde nos explica que los *setecientos mil kilómetros* constituyen un "procedimiento estilístico gogoliano". Una vez más, al lector español se le priva de una información fundamental, imprescindible para comprender el texto de Ajmátova.



## 2.5. LA TRADUCCIÓN DEBE SER INTELIGIBLE, AUNQUE SEA POESÍA

La dificultad añadida que encierra la forma poética no puede justificar, en nuestra opinión, una traducción de difícil legibilidad y comprensibilidad. Parece, no obstante, en algunas ocasiones, que, parapetado tras la forma poética (exigencias métricas, rítmicas, rítmicas, estróficas y estilísticas), el traductor pospone a un segundo plano el innegable hecho que todo texto debe ser inteligible. Esto es lo que ocurre en la versión de la poesía *Dulce perfume de enebro* (RP, p. 64) que a continuación citamos:

(trad. lit. MSP)	(RP)
<i>No fueron en vano las rogativas,</i>	<i>Rezos no en vano escuchados</i>
<i>La tierra ansiaba la lluvia,</i>	<i>lluvia que añora la tierra:</i>
<i>Y los campos pisoteados se regaron</i>	<i>humedades el campo pisoteado,</i>
<i>De líquido rojo y tibio.</i>	<i>Rojas, tibias, asperjean.</i>

La poesía de Ajmátova nada tiene de críptica: es demasiado dramática, real y vívida para parapetarse tras juegos de palabras o sonidos. Su fuerza radica en esa cruda y difícil sencillez.

Sin otro ánimo que el ilustrativo presentamos aquí algunos textos en versión española que podríamos calificar de crípticos para el lector, textos que, por su carácter incomprensible, rompen la comunicación autor-lector, se vacían de contenido y van en detrimento de la imagen del autor:

- *y lo absurdo me convertirá pronto en gris* (GG, p. 165), entiéndase: tanta sinrazón me hace encanecer;
- *es el huésped detrás del espejo* (GG, p.165), esto es: alguien del mundo irreal;
- *De nuevo se acercó la hora del recuerdo.*
- *Os veo, os oigo, os siento:*
- *A aquella a la que a duras penas empujaron hacia la ventana,*
- *A quien sus pies no pisan su tierra natal* (GG, p. 125) entiéndase la última estrofa como: Aquella que ya no volverá a su pueblo;
- *De alguna manera nos arrastraremos en la oscuridad* (GG, p. 167), esto es: deambularemos sin rumbo en la oscuridad;
- *Irrumpe...furtivamente, con una pesa, como un bandido experto* (GG, p. 117), entiéndase: como un redomado bandido con una maza;
- En la descripción de la vieja San Petersburgo: *Con greñas, armaduras, convoyes de harina* (GG, p.175) debe entenderse como: *crines, arneses y carros de harina*, en clara referencia a los campesinos que traían sus productos a la ciudad; etc.

Versiones como las arriba citadas pueden crear, y de hecho crean en el receptor español una imagen falseada de la autora, cuyos textos aparecen oscuros e incomprensibles y, por tanto, no evocan las correspondientes imágenes en la mente del lector español, no conmueven su espíritu.

## 2.6. TRES ERAN TRAS LAS VERSIONES DE UN TEXTO

Al principio, hemos calificado de "radialmente opuestas" las tres versiones españolas de Ajmátova. Es, en efecto, una radialidad divergente, cuyo punto de origen se halla anclado en el texto original y cuyas líneas se van separando cada vez más, como radios de una rueda de bicicleta.

El versículo 4 del poema *Réquiem* en sus tres versiones castellanas nos ofrece una buena base para practicar un análisis contrastado desde los diferentes puntos de vista, como pueden ser fidelidad al original, comprensibilidad, eufonía, etc., que logran los respectivos traductores:

(A/G, p. 32)

*¡Si te hubieran mostrado a ti, burlona,  
de todos los amigos favorita,  
de Tsárskoye Seló alegre pecadora,  
lo que sucedería con tu vida!  
Cómo, con el número 300 harías  
Cola con un paquete bajo Las Cruces  
y cómo con tus lágrimas ardientes  
el hielo de Año Nuevo fundirías.  
El álamo de la prisión se mece  
pero allí cuántas vidas inocentes  
de una manera silenciosa expiran.*

(RP, p.214)

*Si te hubieran dicho, bromeadora,  
la preferida de todos los amigos,  
de Zarskoie-Selo alegre pecadora,  
Lo que sucedería en la vida contigo.–  
Cómo la trescienta, con tus presentes,  
ante "Las Cruces" en fila esperas  
y cómo con tus lágrimas ardientes  
Del año nuevo el hielo derritieras.  
Cómo de la prisión el álamo se mece  
y no se oye nada– pero cuánta  
Vida inocente allí fenece...*

(GG, p.112)

*¡Si te hubieran mostrado a ti, la bromista,  
Adorada por todos tus amigos,  
La alegre pecadora de Zárskoe Seló,  
Lo que sucedería con tu vida!  
Cómo, entre trescientas mujeres, con un paquete  
Harías cola bajo Las Cruces,  
Y cómo con tus ardientes lágrimas,  
Fundirías el hielo de Año Nuevo.  
Allí, silenciosamente los presos  
Se abalanzan y cuántas vidas  
Inocentes se consumen...*

Dejamos a nuestros lectores sumidos en esta tarea.

**BIBLIOGRAFÍA**

ANA AJMÁTOVA. *Réquiem y otros poemas*. Introducción y traducción de José Luis Reina Palazón. Alfar, colección El Rapro de Europa,1. Sevilla, 1993.

ANNA AJMÁTOVA. *Réquiem. Poema sin héroe*. Edición bilingüe de Jesús García Gabaldón. Cátedra, colección Letras Universales, 208. Madrid, 1994.

ANA AJMÁTOVA. *Réquiem*. Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García. Colección Torremozas, 125. Madrid, 1996.

ANNA AJMÁTOVA. *En el centenario de su natalicio*. La Habana, 1989.

*Antología poética*. Trad. J.R. Arango. Plaza y Janés, Barcelona, 1984.