

CONVERSACIÓN ENTRE DIFUNTOS (T. Gray, H. Padilla, E. Diego)

A veces, traducir es crear.

ELISEO DIEGO

En la segunda mitad del siglo pasado, tres poetas cubanos –Eugenio Florit, Heberto Padilla y Eliseo Diego– coinciden en publicar volúmenes de traducciones de poetas de lengua inglesa. Florit hizo la selección, el estudio preliminar y las traducciones para una *Antología de la poesía norteamericana contemporánea* (1955) patrocinada por la Unión Panamericana. Padilla realizó, bajo encargo del Instituto del Libro Cubano, las traducciones para *Poesía romántica inglesa*, que apareció en La Habana en septiembre de 1979, pocos meses antes que Padilla dejara el país. Casi al final de su vida, Eliseo Diego recogió sus traducciones de poetas ingleses y norteamericanos en *Conversación con los difuntos*, cuya primera edición data de 1991.

La antología de Florit abarca desde Edgar Lee Masters, nacido en 1869, hasta Richard Wilbur, nacido en 1921. Entre los treinta y ocho poetas antologados, se encuentran las figuras cimeras del período: Robert Frost, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Langston Hughes, Marianne Moore, Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, Robert Lowell –y hasta el inglés W. H. Auden, que se incluye por haber adquirido la ciudadanía norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial. En la introducción, Florit señala que el mayor o menor éxito de una traducción depende del grado de «simpatía» entre el poema y su traductor, simpatía que le permite a éste «entrar en el espíritu y la forma del poema original –traspensar, decía Martí, con su genio habitual– y una vez dentro de él, bucear y nadar en

todas las direcciones para aprendérselo en altura y profundidad» (Florit, 1955: xxv). Añade que ha preferido trabajar con poemas escritos en versos sin rima para no tener que «luchar con un soneto, pongamos por caso» (xxvi). (Una notable excepción es su versión de «Come in» de Robert Frost, «La llamada», donde evoca en cuartetos asonantados el patrón de rima del original.)

No menos nutrida es la antología de poetas románticos ingleses de Heberto Padilla, en la cual trabajó durante tres años a finales de la década de 1970 (Cuza, 1980). Consta de más de ochenta poemas de doce autores, desde William Blake hasta Lord Byron. A diferencia de Florit, Padilla no tuvo la opción de «seguir la línea de menor Resistencia» (Florit, 1955: xxvi) y dejar a un lado poemas con métrica de corte tradicional. Aun así, hubiera podido arriar velas y limitarse a elaborar versiones literales –prosificaciones en verso, por así decirlo– sin preocuparse por la métrica. Y así lo hizo en algunos casos. Pero en otros Padilla se propuso elaborar versiones que de alguna manera se correspondiesen con el original en forma y fondo. En estos casos, intenta captar lo que Yves Bonnefoy llamó con acierto el «estado cantante» del poema (2002: 34). Para hacerlo, a veces se ciñe al molde del dechado, como en «El tigre» de Blake; otras veces desecha la rima pero adopta la forma estrófica, como en «A una Alondra» de Keats; y aun en otras, vierte el poema acudiendo a un modelo métrico propio de la poesía en lengua española, como en «La segadora solitaria» de Wordsworth, donde la «balada» inglesa se recrea en octosílabos cercanos al romance (Pérez Firmat, 2019: 15-17).

Conversación con los difuntos refleja una labor que Diego realizó a lo largo de toda su carrera, pues consideraba que traducir del inglés –su «único segundo idioma» (2010: 153)– lo ayudaba a conocer las posibilidades y limitaciones de su lengua materna. Su criterio de selección es sencillo: los poetas traducidos son sus «amigos», pero amigos de épocas diversas que ha conocido a través de la letra impresa. Traducir sus poemas es reciprocarse la amistad: «los poetas incluidos en el libro *Conversación con los difuntos* son poetas que me ayudaron y acompañaron, con quienes tengo una deuda de gratitud, y esa deuda se manifiesta a través de las traducciones» (2010: 141). El «amigo» más antiguo es Andrew Marvell, de quien traduce su poema más célebre, «To His Coy Mistress». El más reciente, el poeta afroamericano Langston Hughes. Como traductor, Diego se halla a medio camino entre Florit y Padilla. A veces, se conforma con reproducir el poema prescindiendo de la rima; así con los pareados de Marvell, que

vierte en versos blancos, o con el soneto «To Night» de José Blanco-White. En otros casos, intenta recrear la métrica del original, como sucede con «Elegy Written in a Country Church Yard» de Thomas Gray, «The Looking Glass» de Rudyard Kipling o «The Four Guilds» de G. K. Chesterton. Su meta, como traductor, es engañosamente sencilla: captar el «aroma» del poema, «evocar una sensación similar a la del original en la nueva materia idiomática donde ha encarnado» (2013: 7-8).

Al incluir tanto poetas ingleses como norteamericanos, la antología de Diego comparte un poema con Florit y otro con Padilla. Los dos poemas son «I, Too» de Langston Hughes, traducido por Florit y por Diego, y «Elegy Written in a Country Church Yard» de Thomas Gray, uno de los poemas más conocidos de la poesía inglesa, traducido por Padilla y por Diego. Las diferencias entre las dos versiones del poema de Hughes son mínimas. La única que merece remarcarse ocurre en el primer verso: «I, too, sing America». Florit traduce el verbo literalmente (*sing/canto*). Diego opta por una traducción que, sin alterar demasiado el significado, se hace eco de la fónica del verbo en inglés (*sing/soy*). Intenta así recrear lo que en una ocasión llamó «la música del significado» (2014: 167), aunque para hacerlo tiene que silenciar precisamente el verbo cantar:

*Yo también canto a América.
Soy el hermano más oscuro.
Me mandan a comer a la cocina
cuando llega visita,
pero me río,
y como bien
y me hago fuerte.
(Florit, 1955: 111)*

*Yo, también, soy América.
Soy el hermano más oscuro.
Me mandan a comer en la cocina
cuando vienen visitas,
pero río,
y como bien,
y me hago fuerte.
(Diego, 2013: 115)*

Mucho más frecuentes y significativas son las variantes en las versiones del poema de Gray, mucho más largo y complejo. «Elegía

escrita en un cementerio de campo» abarca treinta y dos cuartetos con rima cruzada (o sea, serventesios). Su dicción, sin dejar de ser clara, dista mucho del coloquialismo. El primer desafío que supone su traducción es trasladar la lengua de Gray a un español moderno; el segundo es encajar en endecasílabos los pentámetros típicos del verso inglés. Como ha señalado José María Valverde, la concisión de la lengua inglesa hace que el *iambic pentameter* se corresponda no con el endecasílabo sino con el alejandrino. El traductor que se propone emplear el endecasílabo tiene que arrogarse lo que Valverde llama «libertades obligatorias» (Valverde, 2013: xxvi), como la elisión o condensación de enunciados, la añadidura de frases o versos enteros para reemplazar el material elidido, y el uso de recursos sintácticos o métricos (inversiones, encabalgamientos, hipérbatos) que no están en el original. Si a esto se suman las exigencias de la rima, el empeño se dificulta aún más.

Thomas Gray (1716-1771) tiene la distinción –si distinción es– de ser uno de esos poetas recordado por un solo poema. Profesor en la universidad de Cambridge y especialista en las lenguas clásicas, su producción poética es exigua. En vida sólo dio a conocer un puñado de poemas en inglés y algunos más en latín. Casi todos se ajustan a los cánones de la literatura neoclásica. La singular excepción es la «Elegía escrita en un cementerio de campo», que se ubica dentro de las corrientes que desembocarán en el Romanticismo (de ahí su inclusión en la antología de Padilla). Más en concreto, el poema acerca a su autor a los llamados «Graveyard Poets» o «poetas de cementerio» –los más conocidos son Robert Blair, autor de *The Grave* (1743), y Edward Young, autor de *Night Thoughts* (1745)–, cuyos poemas se centran en melancólicas reflexiones sobre la mortalidad. En España, *Noches lúgubres* (1789) de Cadalso participa en la misma tendencia.

Tanto Diego como Padilla eran conscientes de las dificultades que presentaba la traducción del poema de Gray. Diego explica así su esfuerzo por preservar la prosodia del poema:

He procurado ceñirme a las posibilidades del español para preservar ritmo y rima sin hacer mucho caso de las rígidas convenciones de nuestra versificación. Para mí, es esencial el principio de la naturalidad: jamás he considerado el ritmo y la rima como malabarismos de virtuosista, sino como esenciales factores de significación dentro de la totalidad significativa del poema (Diego, 2013: 17).

A paso seguido, en un apóstrofe al poeta inglés, explica lo que el poema ha significado para él:

Ya no me queda sino rogar tu indulgencia, querido, muy querido, Thomas Gray. ¿Será cierto que no puedes escucharme ni concedérmela, tú que tanto me has consolado, y me consuelas aún, con palabras salidas de tu boca no importa cuándo? Siempre que un hombre amansa a la tristeza o a la angustia y la soledad volviéndolas poesía, nos ayuda a soportarlas haciéndonos sentir cuánto vale, después de todo, el Hombre. Gracias, querido Thomas Gray, te digo alzando mi voz por esos humildes que tú amaste y no tuvieron, como yo, el consuelo de escucharte. (Diego, 2013: 17)

En un artículo periodístico escrito en 1986, Padilla recuerda las difíciles circunstancias que rodearon su traducción:

Hace algunos años, obligado por mi trabajo en una editorial cubana a traducir una antología de poesía romántica inglesa, tuve que asumir el reto de poner en castellano la inmortal «Elegy Written in a Country Church Yard», es decir, «Elegía escrita en un cementerio de campo». La pensé tantas veces, me acerqué a ella de tantas formas, me invadió con tal fuerza que estuve semanas y semanas sin poder apresarla. Aquel texto me sobrecogía con sus más de doscientos años de haber sido escrito. Era una forma, un vigor, un equilibrio conquistado a fuerza de severo ejercicio intelectual. Hasta que una noche de invierno tropical decidí que yo sería el intermediario entre aquel gran poeta inglés y mi lengua. El reto estaba dado por endecasílabos que funcionaban tanto en castellano como en inglés. [...] Nada tan distante de mi manera de escribir o concebir la poesía. Después, al releer la antología de Poesía romántica inglesa que fue publicada en La Habana en 1979, me parece que ha transcurrido un siglo, y que esas versiones fueron producto de una desesperación que me rebasaba (Padilla, 1986: 5).

Puesto que la versión de Padilla parece haberse compuesto primero, cabe preguntarse si Diego la conoció. En *Conversación con los difuntos*, Diego explica que, para lograr la traducción de «To His Coy Mistress», ha «tratado de olvidar» la «magnífica traducción» de Octavio Paz del mismo poema (2013: 17). No dice otro tanto sobre la traducción de la elegía de Gray, aunque su interés por la poesía en lengua inglesa hace poco probable que no haya conocido el volumen de Padilla. Más verosímil es suponer que lo conoció pero que la cautela política lo indujo a no mencionarlo.

En todo caso, si Diego leyó la traducción de Padilla también la olvidó, porque existen poquísimos puntos de convergencia entre las dos. Por lo demás, según el testimonio de su hija Josefina de Diego, su padre podía trabajar años en la traducción de un solo poema, de modo que es posible que Diego haya iniciado o incluso terminado su versión antes de la publicación de *Poesía romántica inglesa*.¹

Toda traducción se sitúa en un continuo que va de la literalidad a la paráfrasis. Si cotejamos las versiones de Padilla y Diego de «Elegy Written in a Country Church Yard», comprobamos que Padilla, con algunas excepciones que notaremos más adelante, se mantiene más próximo al sentido literal de los versos de Gray, aunque para hacerlo se vale de «libertades obligadas» con la métrica: abandona la consonancia en favor de la asonancia, acude a rimas falsas («colma» y «alma», por ejemplo) o abandona la rima del todo. El afán literalista de Padilla, respaldado por la práctica del verso libre en su propia poesía, tiende a producir un desaliño ajeno a la elegía de Gray, mientras que Diego, más acostumbrado a trabajar poemas con versificación reglada, capta con más precisión la pausada solemnidad de la elegía. Pero, para lograr esa uniformidad de forma y tono, Diego también se ve obligado a tomarse libertades, aunque de otra índole. Si Padilla desatiende la forma, Diego lo hace con el fondo. De ahí que aporte frases o versos enteros de su propia cosecha. La traducción de Diego delata su interés por la perfección formal, aun cuando conlleve alejamiento del original; la de Padilla refleja la impaciencia de un poeta a quien se le imponía un proyecto ajeno a su propia escritura.

En los primeros veintitrés cuartetos del poema, un hablante anónimo que se suele identificar con el poeta se pasea por un cementerio y describe la vida de los campesinos allí enterrados. Con el cuarteto veinticuatro el poema cambia de enfoque. Ahora el hablante se dirige a sí mismo —el «yo» pasa a ser un «tú»— y se pregunta qué se le contestaría a alguien que preguntara por él después de muerto, igual que él lo ha venido haciendo a propósito de los campesinos. La respuesta la da un aldeano que conoció al poeta. La elegía se torna en una autoelegía que culmina con el epitafio del poeta. Así comienza esta última secuencia (cito el original y a continuación cada traducción con las iniciales del traductor):

*For thee, who mindful of the unhonoured dead
Dost in these lines their artless tale relate;*

*If chance, by lonely Contemplation led,
Some kindred spirit shall inquire thy fate,*

*Haply some hoary-headed swain may say,
«Oft have we seen him at the peep of dawn
Brushing with hasty steps the dews away
To meet the sun upon the upland lawn».*

H. P.

Si de ti, que en memoria de la muerte
estas líneas sobre ellos nos dejaste,
alguien quisiera conocer la suerte,
movido del afecto que inspiraste,

tal vez le diga un viejo campesino:
«Lo vimos cada día de costumbre
correr sobre el rocío del camino
por ver salir el sol desde la cumbre».

E. D.

Por ti, que en estos versos has contado
las crónicas oscuras de la muerte,
si en estas soledades apartado
alguien, afín, pregunta por tu suerte

quizás le diga un níveo campesino:
«con el alba partir fue su costumbre,
veloz la escarcha hollando del camino
por saludar al sol desde la cumbre”.

La traducción más natural de «hoary-headed swain» es «viejo campesino», como en la versión de Padilla, y no «níveo campesino», como en la de Diego. El cultismo del calificativo se prolonga en los hipérbatos que siguen, el segundo de ellos de estirpe gongorina –«veloz la escarcha hollando del camino– y tal vez inducido por la referencia a las «soledades» en la estrofa precedente. No obstante, al hiperbatonizar, Diego no hace más que seguir un recurso expresivo del original, donde la sintaxis también está trastocada al colocarse el verbo y el adverbio en los extremos del verso: «Brushing with hasty steps the dews away». En ambos casos, la dislocación subraya la premura con que el poeta se dirigía a presenciar la salida del sol. También es más

exacta, y más elegante, la traducción de Diego del último verso. Padilla se contenta con el prosaísmo de «ver salir el sol»; Diego recupera la metáfora implícita en «meet the sun» al decir «saludar al sol».

Si la traducción del segundo cuarteto ilustra la precisión de Diego, la del primero destaca su temperamento poético. En el original, el segundo verso reza: «Dost in these lines their artless tale relate». En su lugar, Diego acuña este endecasílabo: «las crónicas oscuras de la muerte». Padilla, otra vez, es más sencillo, aunque excede el cómputo silábico: «estas líneas que sobre ellos nos dejaste». Aun así, el flamante endecasílabo no carece de justificación. En el primer verso de la estrofa aparece la frase, «unhonoured dead», muertos sin honores. El adjetivo «unhonoured» motiva «oscuras» (uno de los epítetos favoritos de Diego) y el sustantivo, la frase prepositiva, «de la muerte». Las «crónicas» mal que bien traducen «artless tales», relatos torpes, sin valor artístico. Pero la diferencia es que estos relatos no son crónicas de la muerte, sino *curricula vitae*, ya que narran la vida simple y sin leyenda de los campesinos, para adaptar una frase de Ortega y Gasset. Conforman, en efecto, el poema que tenemos delante. El poeta, en Diego, prima sobre el traductor. La fidelidad al original se supedita a la belleza de su endecasílabo, que recuerda el título de su primer libro, *En las oscuras manos del olvido* (un verso de Quevedo).

A diferencia de la de Diego, la poesía de Padilla guarda poca relación con los clásicos españoles. Si acaso, se distancia de ellos. En uno de los poemas de *El hombre junto al mar* (1981), «La aparición de Góngora», Padilla se queja de que, contra lo que él quisiera, sus poemas todavía están cubiertos por la «polvareda» de la lengua de Góngora (102). Hay que decir, sin embargo, que el contacto con esa «polvareda» puede imponer una disciplina cuya utilidad se observa en el contraste entre las traducciones de estas dos estrofas:

*Oft did the harvest to their sickle yield;
Their furrow oft the stubborn glebe has broke;
How jocund did they drive their team afield!
How bowed the woods beneath their sturdy stroke!*

*Let not Ambition mock their useful toil,
Their homely joys and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor.*

H. P.

¡Cuántas cosechas bajo la hoz cedieron!
¡Cuántos tercos terrones trituraron!
¡Con qué alegría hacia los campos fueron!
¡Cuántos bosques sus golpes derribaron!

No ría la Ambición de la afanosa
vida hogareña, sencilla, ni así obre
la Grandeza, oyendo desdeñosa
la breve y simple crónica del pobre.

E. D.

Cuántas veces su hoz rindió a la espiga,
cuántas la terquedad de los terrones
sapiente doblegó su mano amiga!
Cómo el bosque vibró con sus canciones!

No frunza la Ambición el ceño necio
para mirar el cántaro de cobre,
ni escuche la Grandeza con desprecio
la breve, simple crónica del pobre.

Ambos poetas coinciden en la traducción del último verso, uno de los más célebres del poema, con la virtud que preservan el ritmo yámbico, infrecuente en español. Pero esta es la única coincidencia. En la versión de Padilla salta a la vista la disparidad prosódica entre el primer cuarteto y el segundo. En el primero, cada unidad sintáctica se corresponde con una unidad versal, como en el poema de Gray; en el segundo, la esticomitía cede ante encabalgamientos ausentes del original: de calificativo y sustantivo, el primero; de verbo y sujeto, el segundo. Si en la primera estrofa la rima es deficiente porque se establece entre palabras con la misma morfología, la rima de «obre» con «pobre», por ingeniosa que sea, depende de un encabalgamiento que genera una tensión reñida con el ambiente de tranquilidad, de equilibrio, que impera en el poema de Gray. Llevado a un extremo, esta falta de uniformidad desemboca en el tipo de poema que antiguamente se nombraba «ensalada» y que en buen cubano se llamaría un arroz con mango. Padilla trae a su traducción las licencias del versolibrista. Por una parte, impresiona la soltura con que traslada al español versos con rima y medida; por otra, sus cuartetos exhiben una informalidad, una falta de rigor, que los aleja del original. Si una

buena traducción, según Diego, es capaz de evocar una sensación similar a la del original, la de Padilla lo alcanza sólo a medias, ya que esa sensación surge no sólo del contenido, sino de los rasgos formales que lo matizan y condicionan.

Para Diego, acostumbrado a trabajar con metros tradicionales, enfrentarse a los cuartetos de Gray no representó un desafío inusual. En la primera estrofa, Diego se vale otra vez de la hipérbasis: «cuántas la terquedad de los terrones / sapiente doblegó su mano amiga!». El segundo de estos versos es casi por completo invención del traductor. Aunque «doblegó» se aproxima al sentido de «broke» («rompió»), en el original no hay rastros de manos, ni de amistad, ni de sapiencia. Añadidos estos elementos, no hay espacio para el tercer verso —«How jocund did they drive their team afield!»— y Diego lo suprime. El cuarto verso del poema inglés se limita a describir la tala del bosque, mientras que Diego hace que el bosque vibre con canciones, tal vez elaborando la animación con que los campesinos dirigen las yuntas. Más directo, si menos innovador, Padilla encaja las cuatro actividades descritas por Gray en los versos correspondientes. En los dos primeros versos de la estrofa siguiente, Diego retiene la referencia a la ambición, pero en vez de retratarla, como Gray, mofándose de las labores de los campesinos, le da un aspecto severo. La metáfora del ceño fruncido recuerda «Vida retirada» de Fray Luis de León, un poema con el que la elegía de Gray, a pesar de las diferencias de época y género, comparte la temática horaciana del *beatus ille*:

*Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de a quien la sangre ensalza, o el dinero* (Macrí, 1970: 222).

El segundo verso de la estrofa describe los gozos modestos de los anónimos campesinos. Padilla se aproxima al sentido literal al traducir: «afanosa / vida hogareña, sencilla», aunque la necesidad de buscarle rima a «pobre» hace que adelante el verbo de la frase que sigue y que desborde los límites del endecasílabo. Diego, a su vez, corta por lo sano y sustituye el binomio de Gray («Their homely joys and destiny obscure») con un objeto: «el cántaro de cobre». Al evitar el enunciado abstracto, pone en evidencia su predilección por lo concreto, por las cosas («Voy a nombrar las cosas» es el título de uno de sus poemas). El cobre connota po-

breza. El cántaro sugiere que no falta el sustento. La aliteración traslada la seguridad o solidez del *oikos*, el espacio familiar. Y no es éste, por cierto, el único cántaro hogareño en la poesía de Diego. En «Oración para toda la familia», de *El oscuro esplendor* (1966), lo volvemos a encontrar, «más útil que la dicha»:

*Roguemos esta noche por la dueña
de un cántaro tan útil
solo desde mil años
entre la selva enorme, sin amparo.*

*Ya que no queda más
que un juguete de arcilla, una palabra
de vaga lumbre, alguna cosa
más útil que la dicha, ¡oh posesiones!* (2003: 139).

Como acabamos de ver, Diego no se inhibe al modificar –incluso, mejorar– el original con tal de mantener la integridad de las estrofas; Padilla malea la métrica para ajustarse al sentido. Para aquél, la forma es lo principal; para éste, la literalidad. Mas no siempre sucede así. Hacia el final del poema, es Padilla quien altera el contenido, aunque no, a diferencia de Diego, por razones de estética. El primer ejemplo ocurre en otra estrofa célebre, ya que de ella viene el título de una novela de Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd* (1874). Gray elogia la vida lejos del mundanal ruido, alabanza de aldea que sufre una enmienda notable en la versión de Padilla.

*Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learned to stray;
Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.*

H. P.

*Lejos de locas y bajas contiendas,
sus sobrios deseos no se confundieron:
en el áspero valle de la vida
siempre la vía recta mantuvieron.*

E. D.

*Lejos de la demente, innoble brega,
siempre el sobrio deseo a buen resguardo,
su vida fue como secreta vega
de la que nunca errara el paso tardo.*

El poeta inglés asemeja la vida retirada de los campesinos a un valle fresco y aislado: «the cool sequestered vale of life». Diego abrevia pero retiene lo esencial al decir «secreta vega». Padilla, además de prescindir de la rima, cambia por completo el sentido: «el áspero valle de la vida». El valle de Gray es un acogedor *hortus conclusus*; el de Padilla, el proverbial valle de lágrimas. De hecho, al describir la vida de los campesinos como un «áspero valle», Padilla desdice la tesis central de la elegía. Es difícil creer que la mala traducción haya sido un lapso inadvertido. O si lo fue, tal vez la resonancia personal de una palabra lo haya suscitado. En Gray el significado de «sequestered» es positivo (apartado, protegido), pero bien podría haberle sugerido a Padilla su forzada reclusión domiciliaria, su «secuestro», mientras trabajaba en las traducciones. En este verso, Padilla filtra su propio malestar, esa desesperación que mencionaría años después. La fidelidad de traducción se resiente bajo el peso de las vivencias del traductor.

En la estrofa siguiente, Padilla se desvía otra vez del poema inglés al insertar el «yo» del hablante. En el poema de Gray, así como en la traducción de Diego, la figura del narrador permanece en el fondo (el pronombre de la primera persona aparece sólo una vez, en la primera estrofa); en la de Padilla, el hablante ocupa el escenario:

*Yet ev'n these bones from insult to protect,
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhymes and shapeless sculpture decked,
Implore the passing tribute of a sigh.*

H. P.

*Mas para proteger sus sepulturas
del desdén, como recuerdos miro
torpes rimas, informes esculturas
que imploran el tributo de un suspiro.*

E. D.

*Mas para proteger sus sepulturas
de orgulloso desdén, en tosco giro
de rimas y en informes esculturas
imploran el tributo de un suspiro.*

Poco después, se introduce otra alteración en el original que delata al traductor. La estrofa explica que aún los más humildes no se resignan a la muerte y el olvido.

*For who, to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resigned,
Left the warm precincts of the cheerful day,
Nor cast one longing lingering look behind?*

H. P.

*Pues, ¿a quién que condenen al olvido
como a este pobre ser lo han condenado
no ha de volverse hacia los goces idos,
no ha de mirar con ansias al pasado?*

E. D.

*Pues quien al duro Olvido se resigna,
deja este amable, ansioso ser, sin duelo,
la tibia estancia de la luz benigna,
y atrás no mira con moroso anhelo.*

El primer verso ofrece otro ejemplo de la tendencia de Diego de traducir «de oído», o sea, de ofrecer una traducción tan atenta al sonido como al sentido del original: «duro Olvido», dice, en vez de «mudo Olvido». Aunque «duro» no tiene el mismo significado que «dumb», sí retiene la sonoridad de la consonante y, de paso, parte de la grafía de la palabra. En la versión de Padilla, el significado de la estrofa es muy distinto. Gray describe la existencia terrenal como «this pleasing anxious being», que Diego traduce a «este amable, ansioso ser». El referente no es una persona, sino la condición de ser, de existir, con sus luces y sus sombras, sus satisfacciones y sus angustias. Padilla, además de suprimir la parte amable de la vida, concretiza, humaniza el referente. En su traducción, el sujeto ya no es el ser como categoría, sino un hombre: «este pobre ser». Y no es exactamente «al pasado», donde se mira en el poema de Gray; es a la vida misma. Ni son tampoco «los goces idos» los que se extrañan; es el estar vivo. Al mentar a «este pobre ser», Padilla se nombra. En su traducción, la estrofa deja de ser una reflexión filosófica para convertirse en un lamento personal.

Llama también la atención el lenguaje judicial que emplea: «a quién que condenen al olvido / como a este pobre ser lo han condenado». El concepto de condena no está en el original pero sí tiene mucho que ver con la biografía del traductor, encarcelado por contrarrevolucionario y marginado de la vida literaria del país. O sea: condenado, literal y figuradamente, por el régimen

castrista. Ni el afán de protagonismo ni la autolástima que subyacen a la frase son ajenos al poeta de *Fuera del juego*. Si a veces traducir es crear, como ha señalado Diego en una entrevista (2010: 154), otras veces es retratarse.

Apunta Diego, en la misma entrevista, que los poetas incluidos en *Conversación con los difuntos* son los que ha querido y podido traducir. Padilla no disfrutó de esa opción, ya que la selección de poemas fue hecha por Marta Eugenia Rodríguez, que también escribió el prólogo. Dada la decretada invisibilidad de Padilla, Rodríguez en ningún momento menciona su nombre ni alude a las traducciones. El nombre del traductor aparece sólo en la página legal, en letras pequeñas, junto al de las personas responsables del diseño y la edición. No cabe duda que la versión de Diego de la elegía es superior: más fina, más fluida, más elocuente. Capta el aroma del original, aun cuando innova. La de Padilla, en cambio, mezcla emanaciones propias con las del poema. Por eso, valiendo menos como poesía, vale más como documento. El hablante típico de los poemas de Diego muestra una impasibilidad rayana en el quietismo, estado de ánimo en sintonía con el estoicismo del poema de Gray. Además, la conciencia de la muerte y, por tanto, la nota elegíaca recorren toda la poesía de Diego. Padilla, histriónico y protestón, no sabía resignarse o callarse, ni para culpar ni para culparse. Diego mantuvo sus distancias del régimen castrista pero nunca lo desafió, al menos abiertamente. Muy otro es el historial de Padilla, un poeta convertido en caso, que ni siquiera al traducir un bicentenario poema inglés sobre un cementerio de campo, sabe mantenerse fuera del juego.

NOTAS

¹ Cito el poema de Gray por la versión reproducida en *Conversación con los difuntos*; original y traducción ocupan las págs. 18-29. La traducción de Padilla ocupa las págs. 75-83 en la primera edición de *Poesía romántica inglesa*. La única otra traducción en verso que conozco es la de Bartolomé Mitre (299-305). Dudo que Padilla o Diego la hayan conocido. Gray queda fuera de dos recientes antologías de la poesía romántica inglesa: *Poesía romántica inglesa* (2011) de Antonio Ballesteros González y *Poetas románticos ingleses* (2013) de José María Valverde y Leopoldo Panero.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonnefoy, Yves (2002). *La traducción de la poesía*. Valencia: Pre-Textos, trad. Arturo Carrera.
- Cuza Malé, Belkis (1980). «La poesía inglesa y Heberto Padilla». *El Nuevo Herald*. 20 de marzo de 1980, pág. 5.
- Diego, Eliseo (2003). *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diego, Eliseo (2010). *En las extrañas islas de la noche. Entrevistas a Eliseo Diego*. La Habana: Ediciones Unión.
- Diego, Eliseo (2013). *Conversación con los difuntos*. México, D.F.: Equilibrista (2ª ed.).
- Diego, Eliseo (2014). *Flechas en vuelo. Ensayos seleccionados*. Madrid: Verbum, ed. de Josefina de Diego y Antonio Fernández Ferrer.
- Diego, Josefina de (2014). «El idioma inglés y la literatura inglesa en la vida y obra del escritor cubano Eliseo Diego». Conferencia inédita.
- Florit, Eugenio (1955). «Introducción». *Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Washington D.C.: Unión Panamericana, trad. Eugenio Florit.
- Macrí, Oresté (ed.) (1970). *La poesía de Fray Luis de León*. Salamanca: Anaya.
- Mitre, Bartolomé (1916). *Rimas*. Buenos Aires: La Cultural Argentina (3ª ed.).
- Padilla, Heberto (1979). *Poesía romántica inglesa*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Selección y prólogo de Marta Eugenia Rodríguez.
- Padilla, Heberto (1981). *El hombre junto al mar*. Barcelona: Seix-Barral.
- Padilla, Heberto (1986). «El vaticinio de la posteridad». *El Nuevo Herald*, 8 de febrero de 1986, pág. 5.
- Pérez Firmat, Gustavo (2019). «Heberto Padilla, traductor». En *Poesía romántica inglesa*. Fort Worth: Linden Lane Press, (2ª ed.), págs. 11-17.
- Valverde, José María (2013). «Introducción». *Poetas románticos ingleses*. Barcelona: Austral, trad. José María Valverde y Leopoldo Panero.