

La traducción de poesía según Enrique Badosa¹

MARTA MARFANY

Enrique Badosa es una de las figuras relevantes de la poesía española del siglo XX, además de traductor, editor y crítico literario.² Nacido en Barcelona en 1927, pertenece a la generación de escritores que empezaron su trayectoria literaria a mediados de siglo. Sin embargo, pretender explicar la obra de Badosa desde su pertenencia a una escuela o grupo literario es tarea vana: si bien se han vinculado sus inicios con la denominada Escuela de Barcelona (Riera, 1988: 35-44), su poética «se fue desarrollando de manera autónoma y personal» y su figura ocupó «un segundo plano respecto a las personalidades que marcaron la corriente dominante de su tiempo» (Payeras, 2016). El propio Badosa explica, en una entrevista reciente, su relación con la denominada Escuela de Barcelona:

Por supuesto, relación con los coetáneos. En lo literario, la no bien llamada Escuela de Barcelona, que en realidad nunca existió y a la que nunca pertencí. Desde muy pronto manifesté mi sentido de la independencia literaria. Nada de pertenecer a capillitas. Al grupo no podía ser ajeno, por mera cuestión cronológica y también, por qué no, por obvio contacto humano, lo mismo en las aulas que fuera de ellas. (Conill, 2013: 277)

Quizás por esa «independencia literaria», por su rechazo constante a escuelas y modas, Badosa sea un autor difícil de encasillar.³ No obstante, se le suele citar por su participación en una polémica literaria de la década de los 50, la controversia suscitada a raíz de la publicación, en 1952, de *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, que construía un marco teórico para una serie de aforismos de 1950 en los que Vicente Aleixandre postulaba que la poesía es esencialmente comunicación. Refutaron la noción de poesía como comunicación los poetas barceloneses Carlos Barral, Jaime Gil de

¹ El presente trabajo se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación ministerial *La traducción en el ámbito literario catalán desde el final del franquismo (1976-2000): estudios de recepción y de lengua literaria* (FFI2014-54915-P) y del grupo de investigación *TRILCAT* (2017 SGR 224) (AGAUR – Generalitat de Catalunya) de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona).

² En 1952 empezó a trabajar en *El Noticiero Universal* –hasta 1985–, y en 1964 dirigió –hasta 1992– la sección de Lengua Española de la Editorial Plaza & Janés, con colecciones como «Selecciones de Poesía española» y «Selecciones de poesía universal». Su obra crítica ha sido recopilada en varios libros: *Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento* (1958), *Razones para el lector* (1964), *La libertad del escritor* (1968) y *La tentación de la palabra* (2013).

³ Esa independencia se refleja también en su obra crítica: «la obra de un crítico singular, no alineado, ajeno del academicismo universitario en la misma medida que ajeno se muestra de la propaganda, la consigna y el diseño político de la historiografía [...]; no es la obra de un reseñista, ni la de un comentarista de novedades, ni la de un crítico con afinidades: [...] es la obra de alguien que, sin pretenderlo, hace de la lectura, el análisis y la reflexión sobre el hecho literario una profesión que bien pudiera asumir, incluso en la actualidad, un comparatista. He aquí uno de sus valores, ni principal ni único aunque sí destacable por su singularidad» (Ruiz Casanova, 2016: 351).

Biedma y Enrique Badosa, quienes coincidían en que la poesía es esencialmente conocimiento.⁴ En efecto, Badosa escribió en 1958 el ensayo «Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento» en *Papeles de Son Armadans*, números XVIII y XIX: según Badosa, la poesía es, de entre todas las artes, el medio de conocimiento más alto puesto que «utiliza la más intelectualmente significativa de las formas sensibles: la palabra» (Badosa, 2013: 134); el uso particular que del lenguaje hace la poesía dota al poema de una dimensión simbólica, la poesía «es medio de conocimiento de la realidad existencial a partir del poema [...]; si tan sólo fuera comunicación de un estado interior del poeta, la poesía en cierto modo se haría intrascendente» (Badosa, 2013: 147-148).

Más allá de esta polémica, en el recodo del siglo XXI la obra poética de Enrique Badosa empieza a recibir el interés que merece por parte de la crítica académica, con varios estudios recientes publicados.⁵ Muestra de ello son también los premios de poesía y los dos homenajes recibidos, el de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña en 1999 y el de la Universitat de Barcelona en 2017. Además, su obra poética ha sido editada recientemente en un solo volumen con el título *Trivium. Poesía 1956-2010* (2010) y también ha visto la luz una antología de sus traducciones poéticas, titulada *Sine tradere* (2016), en la cual haremos hincapié a continuación.

Enrique Badosa, traductor

El objetivo de este trabajo es describir, a través de un recorrido por la producción de Enrique Badosa, cuál es su concepción de la traducción poética⁶ y cómo se refleja en sus traducciones. Afortunadamente, contamos con sus ensayos sobre poesía y sus prólogos a sus propias traducciones poéticas, entre los cuales cabe destacar el ensayo introductorio sobre poesía y traducción de su antología *Sine tradere* (2016), la cual reúne una selección de traducciones publicadas y también algunas inéditas. A partir del análisis de la introducción de *Sine tradere* y de otros ensayos y prólogos, detallaremos las ideas clave de Enrique Badosa en torno a la traducción poética y lo ilustraremos con ejemplos de sus propias traducciones, que nos permitirán a su vez caracterizarlas a

⁴ Para más detalles sobre esta cuestión, véase Riera, 1988: 149-164; Ramos, 2008; y, sobre todo, el estudio y los textos de Lanz, 2009. La polémica explicada por el propio Badosa en: Badosa, 2013: 30-32.

⁵ Véase Cotoner, 2000; Padrós, 2000; D'Ors, 2002; Payeras, 2016a y 2016b; y Marco, 2010.

⁶ También tradujo prosa: *Las cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado (Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1963; Barcelona: Acantilado, 2003), *Todos somos iguales* (Barcelona: Destino, 1958; Barcelona: Orbis, 1985) y *Combate de noche* (Barcelona: Destino, 1961) de Josep Maria Espinàs.

través de algunas consideraciones sobre lengua y estilo.

Enrique Badosa ha traducido poemas de Horacio, de autores medievales como Ramon Llull, Dante, Petrarca y Ausiàs March, y de poetas franceses, alemanes e italianos de todos los tiempos, entre ellos Ronsard, Mallarmé, Baudelaire, Rilke y Leopardi. Cabe destacar la calidad y el rigor con que ha traducido y divulgado en español a los autores más importantes de la poesía catalana medieval y contemporánea, una parte esencial de su trayectoria como traductor. En efecto, Badosa ha vertido al español poemas de Ramon Llull, Ausiàs March, Jacint Verdaguer y Joan Maragall, entre otros, pero destacan especialmente sus antologías de Salvador Espriu y de J.V. Foix. Su primera traducción publicada, en 1955, fue *Cinco grandes odas* de Paul Claudel, y solo un año después publicaba la antología de Salvador Espriu, que se reeditó en 1969 en Plaza & Janés con edición bilingüe, revisada y ampliada en 1972 y en 1985. La revisión –a menudo con ampliación del número de poemas traducido– es una constante de Badosa en cada nueva «reedición»: además de la de Salvador Espriu, su antología de J.V. Foix, de 1963, fue publicada, con revisiones y poemas añadidos, cuatro veces más (1969, 1975, 1988 y 2001); y también revisó y sumó poemas a la segunda edición (2006) de su antología de poesía catalana medieval titulada *La lírica medieval catalana*, publicada por primera vez en 1966. El propio Badosa explica su afán de revisión en el prólogo a la segunda edición de esta antología:

[Esta edición] aparece muy revisada respecto a la primera. La de hace 40 años no obedeció del todo al criterio de fidelidad rigurosa que, dentro de lo posible, hay que exigir al traductor y que éste debe exigirse. Mi ética y mi estética al traducir consisten en fidelidad servicial, que no servil. Fidelidad con la que acercarse cuanto más mejor a un equivalente literario que permita reconocer la obra original. Traducción como creación, por supuesto; pero no a costa de la integridad del poema. En mi primera versión, a pesar de mi propósito, a veces incurrí en excesivas libertades interpretativas. Tales excesos redundaron en errores e infidelidades que ojalá no haya vuelto a cometer. (Badosa, 2006: 19)

Otra constante en las traducciones publicadas de Enrique Badosa es presentar el poema traducido junto con el texto original, lo cual defiende como una necesidad imperiosa. En efecto, salvo las primeras traducciones de los años cincuenta, sus traducciones poéticas posteriores se presentarán siempre acaradas con el poema original. Como él mismo explica en *Sine tradere*, no publicar el original junto a la traducción «ya constituye casi una traición» [...]. Y añade: «Lo deseable sería que toda traducción llegase avalada por el autor traducido, que hubiera podido percatarse de que

no ha sido “traicionado”» (Badosa, 2016: 42-43). Este «aval» Badosa lo obtuvo, por ejemplo, de J.V. Foix, con quien revisó sus versiones al español, como veremos más adelante. No obstante, puesto que en la mayoría de los casos no es posible contar con el visto bueno del autor, al menos, reclama Badosa, es esencial que el lector pueda leer el poema original y juzgar por sí mismo la traducción. Para Badosa presentar la traducción con su original significa publicar «sin red»: «De este modo será más fácil ver si se me puede aplicar lo de “*traduttore, traditore*”» (Badosa, 2016: 76). La ausencia de original con el que comparar una traducción significa, a su parecer, la renuncia a la lectura atenta y reflexiva, lo cual no tiene el mismo valor.

La tentación de la palabra

En el ensayo introductorio de *Sine Tradere*, Badosa empieza su reflexión con la idea expresada ya en 1958, como se ha dicho más arriba— de la poesía como medio de conocimiento: «con el escribir Erato me ayuda a ser por cuanto me ayuda a conocerme» (Badosa, 2016: 11). La referencia a Erato, la musa de la poesía de la mitología griega, queda aclarada a continuación: «¿Musa...? Por supuesto que sí. ¿Cómo no ponerle nombre propio a esa suerte de aliento que de súbito toma la palabra y casi obliga a obedecerla a modo de tentación insuperable» (Badosa, 2016: 12). Esta definición de la musa es clave en la obra de Badosa: la musa es equiparada a una tentación, nombrada a menudo «la tentación de la palabra».⁷ Badosa define la «tentación» en el sentido de algo que induce y obliga a escribir —a traducir—, musa o inspiración, también como necesidad: «Siempre he traducido por verdadero amor al arte: necesidad que —por cuanto atañe a mi obra poética— responde a lo que tan a menudo —en verso y en prosa— llamo “la tentación de la palabra”» (Conill, 2013: 278). A la pregunta de «¿La Musa existe?» responde, en una entrevista recogida justamente en la antología *La tentación de la palabra*:

¿La Musa existe?

Claro que existe. A las cuatro de la mañana me desperté con inquietud porque me faltaban dos tercetos de un soneto, y lo acabé no sé a qué hora. No me propongo jamás escribir un poema, nunca digo ahora voy a escribir un poema. [...] Luego la visita esa se marchará, la muy traidora y sibilina se irá con un poeta joven; espero que vuelva por aquello de la experiencia y por otras noches de las que tampoco salió tan descontenta,

⁷ *La tentación de la palabra* es también el título de una antología reciente de textos suyos sobre poesía (Badosa, 2013), a la cual nos referiremos a continuación.

hasta que llegará un día en que no volverá [...]. (Badosa, 2013: 120)

La musa, la tentación de la palabra, la inspiración, también es denominada la *Visiteuse* ('la Visitadora'):

[...] a veces la súbita llegada de palabras entre murmuradas y ritmadas, sin esperarlo, por sorpresa, se imponen y, no sin trabajo por parte del poeta, pueden llegar a ser poema, y lo hacen hasta tal punto que parece que es otro quien escribe. ¿Inspiración? ¿Por qué no llamarla la *Visiteuse*, como se dijo –¿aún se dice?– en Francia. El poeta se siente visitado y favorecido por lo que la Visitadora le va ofreciendo. La escuchará con la máxima de las atenciones, y transcribirá cuánto se ve casi obligado a oír y por supuesto a escuchar. (Badosa, 2016: 78)

Para ejemplificar el concepto de «tentación de la palabra» en su poesía, Badosa mismo nos propone dos poemas de su obra *Segunda Silva* (Badosa, 2016: 78-79):

Rumoroso silencio presagia
deseada palabra, poema.
El trabajo tenaz te haga digno
del fulgor germinal de su luz.

En el silencio del papel en blanco,
un susurro de trazos inminentes,
y el destello inicial de la palabra.
Escucha, mira, espera con fervor,
ya que tal vez de pronto te ilumine
el deseado nombre del poema.
Y sé humilde. Tú, sólo mensajero.

La musa es descrita con el oxímoron «rumoroso silencio», y es previa a la palabra, a la poesía; es un «susurro de trazos inminentes» sobre el «papel en blanco». No se trata, sin embargo, de mera inspiración, puesto que la poesía solo será digna de la musa si hay un «trabajo tenaz» por parte del poeta, el «fulgor» de la «luz» dará fruto («germina») siempre y cuando luego haya un «trabajo tenaz». La «tentación» cabe entenderla como un desencadenante, una «iluminación», una luz que exige «continuidad», el «aliento necesario» para que la palabra se haga poema, lo cual vale tanto para la escritura en general como para la traducción en particular:

La traducción del poema compuesto en lengua foránea comienza a aparecer un inicial equivalente en la lengua del traductor. La posible equivalencia se va revelando al mismo tiempo que reclama un ritmo en la lengua de llegada. Ritmo que difícilmente será el del poema original, pero que sí llega a ser idóneo para lograr el imprescindible ritmo de la versión. [...] El primer verso de un poema suele otorgarse como iluminación

exigente de continuidad, y lo mismo suele suceder con el primer verso de una traducción. *La Visiteuse* de nuevo regala el aliento necesario para traducir. (Badosa, 2016: 79-80)

La traducción como medio óptimo de lectura

Efectivamente, Badosa entiende la traducción como una faceta más del acto literario. La define como un «aspecto de la obra poética» (Badosa, 2016: 13). La traducción de un poema es una forma de adentrarse en el original, una manera de leerlo con más precisión o con un enfoque distinto. Traducir es, en definitiva, un modo de leer, de escoger entre matices u opciones de lectura; de ahí su interés por publicar original y traducción juntos, acarados, para que pueda llevarse a cabo «un análisis comparativo» que aporte «luz poética propia»:

La [traducción] de poesía nos ofrece algo así como una réplica de la obra original. No diré que la complementa, aunque sí la muestra en posibles dimensiones aparecidas más allá de la lengua en que fue escrita. La traducción es una de las piedras de toque de la validez –fondo y forma– del poema. Como medio óptimo de lectura, permite, si no completar el poema original, sí a veces descubrir o por lo menos insinuar aspectos quizá no del todo plasmados por su autor. ¿Al en cierto modo reescribirlo en otra lengua, el poema traducido revela facetas que el lector, sobre todo si es bilingüe, alcanza a descubrir? [...] del análisis comparativo del poema y de su traducción puede llegar a producirse luz poética propia de esa especie de arco voltaico que brilla al contacto de dos lenguas. (Badosa, 2016: 74)

La concepción de la traducción como método de lectura la formula ya en 1966, en el prólogo a *La lírica medieval catalana*:

La traducción es un modo óptimo de leer un poema, porque da medida de su universalidad. La traducción manifiesta hasta qué punto un poema posee –además de los contenidos de la forma– los contenidos de un fondo que sigue siendo significativamente poético en otro idioma. Y también es un modo óptimo de llamar las distraídas atenciones hacia unos autores cuyo valor es consabido, pero no siempre verdaderamente sabido, conocido. (Badosa, 1966: 9)

O, aún más preciso: «Traducir un poema es un medio óptimo de leerlo [...] el traductor es –cuando lo es...– un artista que como pocos alcanza penetrar en la palabra de otro artista de la palabra» (Badosa, 2016: 41).⁸

⁸ Son ideas sobre traducción recurrentes en Badosa, que ha ido repitiendo y reformulando a lo largo de los años. Su objetivo, sin embargo, no es teórico, tal como puntualiza en una entrevista ya citada: «[...] solo me tentaba exponer no tanto una teoría como mi práctica de traducir, la que me exijo y a la vez exijo a los traductores» (Conill, 2013: 278).

En el prólogo a su primera traducción, *Cinco grandes odas* de Paul Claudel (1955), Badosa ya concebía la traducción como divulgación: «El papel del traductor es uno sólo: llamar la atención sobre la obra traducida» (Badosa, 1955: 13). Retomará la misma idea desarrollándola en 1966 al publicar *La lírica medieval catalana*:

Al traducir un poema, siempre he creído estar haciendo una labor divulgadora. Era lo que me proponía, y a sabiendas de que toda traducción –aún la más impecable– es caduca, y tiene una vigencia limitada por condiciones de sensibilidad y evolución lingüísticas y literarias. Sólo con esta conciencia el traductor puede llevar adelante su tarea con humilde actitud que le permita traducir de verdad: esto es, no realizar variaciones propias sobre temas ajenos. (Badosa, 1966: 10)

A través del poema traducido, el traductor divulga el texto original a su generación, a sus contemporáneos, puesto que toda traducción es «caduca», tiene una «vigencia limitada» o, lo que es lo mismo, es un producto histórico.

Las traducciones de Badosa

Poesía y traducción son para Badosa dos facetas literarias distintas pero que se entrelazan, como se verá a continuación. En su primera obra poética, *Más allá del viento* (1956), con prólogo de J.V. Foix, predomina «el soneto y el uso de fórmulas de la retórica poética tradicional, rima y fundamentalmente ritmo» (Marco, 2010: 1.117). El uso de la rima consonante en traducción será abandonado muy pronto, y en la poesía propia tomará fuerza el verso blanco. Así, en *Tiempo de esperar, tiempo de esperanza*, publicado en 1963 pero escrito entre 1949 y 1955, sus poemas son de métrica más libre –aparece, en efecto, el verso blanco–, y, por otro lado, podemos detectar el influjo de Claudel: una «retórica más ampulosa evoca que por aquellos años Badosa traduce a Paul Claudel» (Marco, 2010: 1.120). A pesar de la calidad de estas traducciones tempranas de Claudel,⁹ ninguna aparece en la antología *Sine tradere*, pues Badosa las ha rechazado y revisado completamente, a la espera de poder publicar estas nuevas versiones –hasta hoy aún inéditas–.¹⁰ Por otro lado, también cabe destacar que en las

⁹ Véase la valoración de Ramon Andrés (2000: 29): «[...] el resultado es espléndido teniendo en cuenta el estilo del poeta francés, rastreador del lenguaje y artífice de otro, abundante en yuxtaposiciones, metáforas, imágenes, dislocaciones sintácticas [...] Pero en esas *Cinco grandes odas* ya se adivina el ingenio de Badosa y su capacidad de sopesar los elementos que forman un poema, de analizarlos, de hacer posible que éste no sea, en expresión de Gérard Genette, un universo reversible».

¹⁰ «Comienzo atrevido. Dado que no siempre la crítica compara original y traducción, este trabajo fue injustamente bien recibido. La traducción es defectuosa, con no pocos errores. La rechazo. Con el tiempo, he tenido ocasión de revisarla a fondo y asistido por el poeta francés Roger Prevel, buen conocedor del

traducciones seleccionadas para la antología *Sine tradere* no se emplea rima: ilustran, en cierto modo, la tendencia hacia el verso blanco ya apuntada en los primeros años del Badosa poeta y que será general en sus traducciones.

Joaquín Marco (2010: 1.122-1.123) señala que en la obra *En román paladino* (1970) se produce un cambio: la poesía de Badosa aún conserva las formas tradicionales y el uso del heptasílabo pero con un tono más cercano al lector, más coloquial; el cambio culmina en *Historias de Venecia* (1967-1971), y la experimentación métrica se hace más evidente con el uso de los eneasílabos.¹¹ Por otro lado, en *Marco Aurelio, 14* (1998) hay una fuerte presencia del endecasílabo blanco, y en *Parnaso Funerario* (2002) recupera el soneto y la rima. Como hemos apuntado, la rima es abandonada en las traducciones, y Badosa lo justifica aludiendo a la tendencia poética contemporánea de prescindir de la rima, sobre todo de la consonante: «Hoy domina el verso blanco, lo mismo el libre que el sujeto a métrica» (Badosa, 2016: 49). Y añade, centrándose en la traducción, que la rima es un recurso optativo, si bien aboga por no utilizarlo. Finalmente, puntualiza que, si bien un soneto se debe escribir con rima, es mejor para el traductor renunciar a ella: describe el recurso como «el casi siempre “traidor” empleo de la rima consonante» (Badosa, 2016: 51). En efecto, la rima consonante es para Badosa sinónimo de traición:

¿Que aún hay traductores que utilizan esta rima [consonante] para traducir el soneto? Así es, pero excepto muy contados casos, sus versiones redundan en un verdadero desastre de infidelidades, un cúmulo de «traiciones», a veces en una grotesca caricatura de lo que el poeta «traicionado» quiso hacer y decir. Contra lo que se ha sostenido, la traducción perfecta no es únicamente la que se efectúa empleando la rima. ¿Casos de excelentes traductores que logran también excelentes versiones de sonetos rimados en consonante? En efecto. Pero en las digamos «mejores» a menudo aparece la «traición»: términos que pretenden ser sinónimos de los empleados por el poeta, y que no acaban de serlo; ripios no sólo al final de verso, sino también en el interior; hipérbatos, arcaísmos, palabras desusadas, cultismos inadmisibles, etcétera, todo cuanto quita naturalidad y eficacia al poema. Resumiendo: infidelidad, «traición». (Badosa, 2016: 53)

A pesar de este rechazo categórico, Badosa es consciente de la historicidad de las traducciones y sus técnicas y recursos; por eso, al finalizar su diatriba contra la rima

español. Ya puedo arriesgarme a darla por válida, pero ahora resulta difícil reeditarla traducida y con el original. Todavía no se han cumplido los 70 años de la muerte de Claudel, tiempo tras el cual la obra será de dominio público, y para entonces yo...» (Badosa, 2016: 34).

¹¹ Véase, para esta cuestión, su artículo «Una lanza por un verso», recogido en la antología *La tentación de la palabra* (Badosa, 2013: 75-82), en el cual «rompe una lanza por el eneasílabo» y lo considera un verso con muchas posibilidades rítmicas.

consonante en traducción, añade esta frase: «Tal vez el futuro dirá otra cosa, mas por ahora...» (Badosa, 2016: 53). Y concluye admitiendo la rima consonante como «posibilidad y como tentación», una clara alusión al concepto, expuesto más arriba, de la «tentación de la palabra»: «Un poema en consonante invita o incita a ser traducido manteniéndola, y se diría que para muchos traductores mantenerla es cuestión de principio, cueste lo que cueste» (Badosa, 2016: 57).

No obstante, traducir entre lenguas próximas, como lo son las lenguas románicas, plantea problemas al intentar evitar la rima consonante, porque las palabras en posición de rima son coincidentes en las dos lenguas y, por tanto, riman. Badosa analiza, en este sentido, dos traducciones suyas de autores portugueses en que las palabras rima del original coincidían plenamente con las del español; su solución fue cambiar estas palabras por sinónimos para no reproducir la rima (Badosa, 2016: 53-56). En otro caso, en el poema *La mort des amants* de Baudelaire, la solución para evitar la rima consonante, que se le aparecía al traducir «portes» y «mortes» de los últimos versos (vv. 12 y 14) («puertas» y «muertas»), fue anteponer el adjetivo «muertas» al sustantivo «llamas», un orden nada raro en español literario –menos aún en lenguaje poético– y presente en otros versos de la misma traducción («suaves perfumes», v. 1; «bellos cielos», v. 4):

La mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
des divans profonds comme des tombeaux,
et d'étranges fleurs sur des étagères,
écloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
qui réfléchiront leurs doubles lumières
dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
nous échangerons un éclair unique,
comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
viendra ranimer, fidèle et joyeux,
les miroirs ternis et les flammes mortes.

La muerte de los amantes

Tendremos un lecho de suaves perfumes,
divanes profundos lo mismo que tumbas,
y flores extrañas en los anaqueles,
que se van a abrir a más bellos cielos.

Gastando del todo sus calores últimos,
nuestros corazones son grandes antorchas
que reflejarán dobles resplandores
en nuestros espíritus, espejos gemelos.

Una tarde rosa y de azules místicos,
tú y yo cambiaremos un único rayo,
cual largo sollozo, cargado de adioses;

y más tarde un Ángel, casi abriendo puertas,
reanimará, fiel, con alegría,
los espejos turbios y las muertas llamas.

Un ejemplo: la traducción de *Sol, i de dol* de J.V. Foix

La admiración por la obra de J.V. Foix recorre toda la trayectoria literaria de Badosa.

Véase, para ilustrarlo, su valoración de la figura del poeta catalán:

Creo y sostengo que es uno de los más grandes poetas que ha dado no sólo Cataluña, sino todo país culto en poesía a lo largo de todos los tiempos. ¿Que esto puede parecer exagerado? Pues precisamente me remito no sólo al tiempo actual sino a los futuros. [...] Singularísimo, personalísimo escritor en verso, en prosa. Originalidad [...] sorprendente [...]. Su nombre y su obra traspasan fronteras [...]. (Conill, 2013: 279)

Como se ha mencionado anteriormente, en el caso de las traducciones al español de los poemas de Foix, Badosa revisó y corrigió las reediciones posteriores de la antología traducida. Veamos como ejemplo de ello el poema *Sol, i de dol*:

Sol, i de dol, i amb vetusta gonella,
em veig sovint per fosques solituds,
en prats ignots i munts de llicorella
i gorgs pregons que m'aturen, astuts.

I dic: On só? ¿Per quina terra vella,
–per quin cel mort–, o pasturatges muts,
deleges foll? ¿Vers quina meravella
d'astre ignorat m'adreç passos retuts?

Sol, sóc etern. M'és present el paisatge
de fa mil anys, l'estrany no m'és estrany:
jo m'hi sent nat; i en desert sense estany

o en tue de neu, jo retrob el paratge
on ja vaguí, i, de Déu, el parany
per heure'm tot. O del diable engany.

Solo, y doliente, y con túnica vieja,
a menudo me veo en negras soledades,
en prados ignorados y montes de pizarra
y profundos abismos que, astutos, me detienen.]

Y digo: ¿Dónde estoy? ¿Por qué tierras de antaño
–y por cuál cielo muerto– o praderíos mudos,
alocado te pierdes? ¿Hacia qué maravilla
de astro ignorado voy con mis pasos vencidos?

Solo, yo soy eterno. Ante mí, los paisajes
de mil años atrás. No me parece extraño
lo extraño: pues en ello me siento haber nacido.

Y en desierto sin agua o en un pico de nieve,
vuelvo a hallar el paraje que conozco. Y la trampa
de Dios para ganarme. O el engaño del diablo.

Si comparáramos esta versión, la última publicada, con las anteriores observaríamos que se efectuaron algunos cambios. Para ello contó con el «aval» del autor, tal como explica el propio Badosa:

En el soneto foixiano que inaugura el poemario *Sol, i de dol* (*Solo, y doliente*) se lee – primer verso– «Sol, i de dol, i amb vetusta gonella». En mi primera traducción publicada –1963– traduje «i de dol» por «y de luto» [...]. Sin embargo, J.V. Foix prefirió otra. En vez de un «y de luto», un «y doliente» que por supuesto enseguida acepté, y así apareció en sucesivas ediciones. [...] en el primer verso del segundo terceto «tuc de neu» aparece «sin nieve», cuando lo válido es «con nieve». (Badosa, 2016: 31)

Efectivamente, el término *dol* puede designar tanto la aflicción causada por la muerte de un ser querido o por una desgracia («doliente»), como la expresión de esa aflicción en la manera de vestir («luto»). Y en el segundo caso, «tuc» es la cima de una

montaña, por tanto la última traducción publicada es literal («un pico de nieve»). Observemos también como, al adoptar el verso blanco para la traducción del soneto de Foix, Badosa evita las palabras rima que coincidirían con el original catalán y las sustituye por otras o reestructura el verso. En los tercetos, por ejemplo, las palabras «paisatge» (v. 9), «estrany» (v. 10), «paratge» (v. 12) y «engany» (v. 14), dan en español palabras que, en posición final de verso, mantendrían la rima: «paisaje», «extraño», «paraje», «engaño». Así, la solución es conservar «paisaje» (v. 9) y «extraño» (v. 10) en posición final y colocar «paraje» (v. 12) y «engaño» (v. 14) en el interior del verso. Obsérvese también, especialmente en los versos de los tercetos, que la traducción del sentido es perfecta gracias a una distribución diferente del contenido: por ejemplo, en la traducción hay un encabalgamiento entre los versos 10 y 11 («[...] No me parece extraño / lo extraño [...]»), no presente en el original y que, además, compensa, en cierto modo, los encabalgamientos del original en los versos 11 y 12 y 12 y 13 («[...] en desert sense estany / o en tuc de neu [...]» y «[...] jo retrob el paratge / on ja vaguí [...]») que en la traducción desaparecen («Y en desierto de agua o en un pico de nieve, / vuelvo a hallar el paraje que conozco [...]). Todos estos procedimientos de nueva distribución del contenido son posibles por el uso del verso blanco y, evidentemente también, del alejandrino, que ayuda a la expansión del verso.

En *Sine tradere* Badosa examina algunos de los errores –muchos tipográficos– que ha ido corrigiendo y los cambios que ha ido efectuando en las distintas publicaciones de su antología de J.V. Foix (Badosa, 2016: 31-33). También comenta versiones de poemas de Foix de otros traductores y les retrae el uso del hipérbaton, entre otros errores de traducción (Badosa, 2016, 48-49). En efecto, Badosa evita siempre que puede el hipérbaton, tanto en sus poemas como en sus traducciones: en el soneto *Sol, i de dol* citado, por ejemplo, su traducción deshace el hipérbaton del último verso –evitando a su vez la palabra «engaño» en posición de rima–, y «del diable engany» se convierte en «el engaño del diablo» (v. 14). El hipérbaton es una de las bestias negras de Badosa: si bien admite que puede ser un recurso traductológico útil si no se abusa de él («no hay figuras retóricas prohibidas, desechables, todo es válido si se emplea prudentemente», Badosa, 2016: 47-48), y que en poesía se usaba en los siglos XV, XVI y XVII, justamente por esta razón tiene según él el grave inconveniente de otorgar al estilo del texto traducido una pátina antigua, de otra época:

[El hipérbaton] ya no desaparecerá de nuestra poesía, lo mismo en la de creación que en la de traducción. Al creador –poeta o prosista– le ofrece la posibilidad de bellos giros

rítmicos. Al traductor de poesía, además y sobre todo, le permite resolver problemas, y por esto le tienta mucho su empleo, hasta el punto de que a veces deviene «traición». Así, hoy puede ocurrir, y con frecuencia ocurre, que el poema traducido recuerde excesivamente el verso castellano de los susodichos siglos [XV-XVII]. «Traición» flagrante. (Badosa, 2016: 47)

Así, reprueba el uso del hipérbaton no solo en otros traductores de Foix, también en la traducción de Horacio por parte de Manuel Fernández-Galiano, que hace un «abusivo empleo del hipérbaton» (Badosa, 2016: 46) y en la traducción de Antonio López Eire de la *Iliada*, especialmente en el primer verso: «Canta, diosa, de Aquiles el Pelida / ese resentimiento» (Badosa, 2016: 61).

Otro aspecto que como traductor Badosa ha querido evitar siempre es el uso de arcaísmos. En el soneto citado de Foix, Badosa constata que, de las nueve traducciones que existen de este poema (publicadas en 1983 en el número 504 de la revista *El Ciervo*, número de homenaje a J.V. Foix), cuatro traducen «on» (‘dónde’) por «do» en lugar de «dónde», lo cual le parece excesivo dado el uso más que residual de este adverbio en español tanto en prosa como en poesía. Lo atribuye a la reducción a una sílaba que supone este adverbio («Casi nada ahorrarse una sílaba cuando hay que traducir pongamos por caso un endecasílabo», (Badosa, 2016: 68), pero podría ser que en este caso los cuatro traductores hubieran intentado compensar con «do» la pátina arcaica del «só» catalán del verso 5, «I dic: On só?», en que «só» es la forma antigua (usada en poesía) de la primera persona del singular del verbo *ser* (actual «sóc»). Los traductores no podían trasladarlo de ninguna manera puesto que en español esta forma verbal se traduce con el verbo *estar* («estoy»). No obstante, para Badosa, «quien bien traduce procura evitar palabras arcaicas o que lo parezcan, por apenas usadas, como este “do”, y los “llamóle”, “creyérase”, “acordábase”, etcétera» (2016: 68).

En definitiva, Badosa rechaza hipérbaton y arcaísmos por una misma razón: su concepción de la traducción como proceso de lectura y de divulgación de un texto en una época concreta, para un lector contemporáneo. De ahí que, al igual que en su poesía, el objetivo en sus traducciones sea evitar palabras que no usaríamos en prosa (Badosa, 2016: 69). Finalmente, el uso del verso blanco en detrimento de la rima consonante responde, en primer lugar, por la libertad que otorga al traductor, al afán de no traicionar el sentido del original, pero también se explica por la voluntad de adecuación del poema a la lengua y al estilo contemporáneos. En este sentido, Badosa insiste en que las traducciones caducan y, por ello, cada época debe acometer sus propias versiones. Lo argumenta, por ejemplo, refiriéndose a las traducciones de

Horacio al castellano a lo largo del tiempo:

A quien, sin saber latín, se interese por Horacio, seguramente no se le ocurrirá leerlo en una traducción española antigua. [...] Desde que en el siglo XIV el Marqués de Santillana imitara a Horacio en su «Comedieta de Ponza» hasta ahora mismo, quizá no existe poeta latino más tentador para los traductores españoles e hispanoamericanos. Pero leer a Horacio en la versión de un romántico, pongamos por caso, es ya casi leer a un poeta romántico. Igual que leerlo en las magníficas obras poéticas que son las versiones de Fray Luis de León, es más leer un poema de Fray Luis que del mismo Horacio. Las traducciones caducan con el tiempo, sobre todo si el traductor, como en el caso de Fray Luis, tanto puso de su propio estilo en la versión. Las traducciones, sí, caducan, sin que por esto necesariamente se aniquilen como obra de creación literaria. Cada época –término, este, tan vago– debe llevar a cabo sus propias versiones, acordes con el gusto, las posibilidades lingüísticas y retóricas del momento. El lenguaje de hoy es el más adecuado para traer hasta hoy –mediante la traducción– un poeta de ayer. (Badosa, 2013: 63)

En conclusión, para Enrique Badosa la traducción poética es una actividad literaria al mismo nivel que la poesía o la prosa, un género autónomo, independiente, con entidad propia, por eso el traductor tiene que ser considerado coautor y no mero copista. La traducción poética es la manera óptima de leer un poema, de adentrarse en él y de reflexionar acerca de él, y al traducirlo se ayuda a su comprensión, a su divulgación entre nuevos lectores. Asimismo, la traducción es el producto de un autor con sus criterios, a veces cambiantes en el tiempo, que puede cometer errores, lo cual explica las revisiones a las que Badosa somete sus traducciones al reeditarlas. En definitiva, para Badosa la traducción es un producto histórico y, como tal, sujeto a la lengua y al estilo de su autor y de su tiempo:

El traductor algo dejará de su personalidad, si es que la tiene, y aunque no la tenga, dado que sin duda en ellas quedará muchísimo de lo peculiar de una lengua en un determinado momento histórico, de la estilística del momento. (Badosa, 2016: 23)

Referencias bibliográficas

- Andrés, Ramón (2000), «Traducciones poéticas», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 27-31.
- Badosa, Enrique (1958), *Primero hablemos de Júpiter (La poesía como medio de conocimiento)*, Mallorca, Papeles de Son Armadans.

- Badosa, Enrique (1964), *Razones para el lector*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Badosa, Enrique (trad.) (1966), *La lírica medieval catalana*, Madrid, Ediciones Rialp. 2ª edición: (2006), *La lírica medieval catalana*, Granada, Editorial La Vela.
- Badosa, Enrique (1968), *La libertad del escritor*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Badosa, Enrique (2010), *Trivium. Poesía 1956-2010*, Madrid, Editorial Funambulista.
- Badosa, Enrique (2013), *La tentación de la palabra*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Badosa, Enrique (2016), *Sine tradere*, Madrid, Editorial Funambulista.
- Claudel, Paul (1955), *Cinco grandes odas*, Trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp.
- Conill, Montserrat (2013), «Entrevista a Enrique Badosa», *Quaderns de Traducció*, 20, pp. 277-281.
- Cotoner, Luisa (2000), «La poesía en los viajes de Enrique Badosa», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 9-15.
- D'Ors, Miguel (2000), «Enrique Badosa y la cultura griega. Aproximación a *Mapa de Grecia*», en Carmen Salaregui y Manuel Casado (eds.), *Pulchre, bene, recte: estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 327-342.
- Espriu, Salvador (1956), *Antología lírica*, Trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp. Ediciones posteriores (ediciones bilingües, revisadas y aumentadas): (1969), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1972), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1985), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (2005), Sant Cugat del Vallès, Los Libros de la Frontera.

- Foix, J.V (1963), *Antología lírica*, Trad. Enrique Badosa, Madrid, Ediciones Rialp. Ediciones posteriores (ediciones bilingües, revisadas y aumentadas): (1969), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1975), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (1988), Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés; (2001), Sant Cugat del Vallès, Los Libros de la Frontera.
- Lanz, Juan José (2009), *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- Marco, Joaquín (2010), «Sobre la poesía de Enrique Badosa», en Enrique Badosa, *Trivium. Poesía 1956-2010*, Madrid, Editorial Funambulista, pp. 1.117-1.133.
- Padrós, Esteban (2000), «La poesía satírico-epigramática de Enrique Badosa», *Cuadernos de estudio y cultura. Homenaje a Enrique Badosa*, 13, pp. 17-25.
- Payeras, María (2016a), «Enrique Badosa (Barcelona, 1927)», POESCO (Poesía Española Contemporánea)
<http://www.poesco.es/fichas-biobibliograficas/item/33-enrique-badosa-barcelona-1927.html>
- Payeras, María (2016b), «La poesía de Enrique Badosa frente al realismo crítico de su tiempo», en María Payeras (ed.), *Fuera de foco. Aproximaciones a la diversidad poética del medio siglo*, Madrid, Visor Libros, pp. 187-202.
- Riera, Carme (1988), *La escuela de Barcelona: Barral, Gil de Biedma, Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los cincuenta*, Barcelona, Anagrama.
- Riera, Carme (2000), *Partidarios de la felicidad, antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Cercle de Lectors.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2016), «La hora de un lector: Enrique Badosa en la crítica literaria de los años 50», *Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua) española del siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 346-359.