

LA POESÍA DEL ANTIGUO TESTAMENTO

PAUTAS PARA SU TRADUCCIÓN

Guía práctica para traductores

Lynell Zogbo

Ernst Wendland

A manera de introducción

Un colega nuestro ha escrito un libro cuyo título francés llama la atención de manera inmediata: *Traduire sans trahir*, es decir, «traducir sin traicionar». Título en verdad provocativo, pues no pocos se preguntan si realmente es posible traducir con fidelidad. No es infrecuente escuchar que alguien comente: «En esta traducción, algo se ha perdido.»

Tal vez el desafío supremo del traductor de la Biblia sea el traducir la poesía bíblica, tarea digna de consideración cuando se piensa que casi una tercera parte del AT es de carácter poético. Dicha tarea se complica ante el hecho de que un buen número de traductores bíblicos no puede acceder a esta poesía en su lengua original, que es el hebreo. Y aun si el traductor puede leer esta lengua, tal vez no posea las cualidades necesarias para hacer de los poemas hebreos verdaderas obras poéticas en la lengua receptora.

A decir verdad, abundan los ejemplos en que la poesía del AT ha sido traducida como cualquier otro documento bíblico. Traductores hay que, por el hecho de presentar su traducción en líneas cortas, pretenden sugerir que es la suya una traducción poética. Pero tal pretensión de ninguna manera significa que se haya logrado expresar la belleza de la poesía hebrea.

Este libro tiene como objetivo principal servir de guía práctica al traductor con escasos o nulos conocimientos de hebreo y, al mismo tiempo, intenta convencerlo de que en verdad vale la pena traducir la poesía bíblica como poesía. Con las ideas que aquí se presentan, dicho

traductor podrá comparar las técnicas estilísticas del texto hebreo con las de su propia lengua, a fin de que en su traducción procure reflejar el mismo efecto poético. En las páginas que siguen se han enumerado los problemas típicos que encara todo traductor del A^t, a la vez que se han propuesto algunas ideas para que los textos poéticos se presenten de manera accesible al lector potencial.

Queremos agradecer el interés que nuestros colegas, en su mayoría, han mostrado por este libro. Agradecemos de manera especial a Randy Buth el habernos proporcionado un bosquejo preliminar y varios ejemplos para el capítulo 3. Damos las gracias a Jan Sterk por sus escritos en torno al tema, los cuales nos motivaron considerablemente. Nuestro especial reconocimiento a Loren Bliese, Louis Dorn, Ted Hope y Giles Williams, que compartieron con nosotros estudios de transferencia poética en varios idiomas (véanse sus artículos en el **Apéndice**). Damos también las gracias a Bob Bascom, Loren Bliese, Reinier de Blois, Eric Hermanson, Margaret Bohoussou, Phil Noss, Don Slager y Timothy Wilt, por sus valiosos comentarios a los distintos borradores de este texto. Algunos de los ejemplos en español nos fueron proporcionados por Edesio Sánchez Cetina, a quien le damos las gracias, lo mismo que a Elisabeth Gbongue por su colaboración dactilográfica. Queremos expresar también nuestro más profundo agradecimiento a todos nuestros amigos traductores y poetas del continente africano, de quienes tanto hemos aprendido.

A menos que se haga notar de otra manera, las citas bíblicas se han tomado de la versión *Reina-Valera, Revisión de 1995* (RV9⁵). L. Zogbo tradujo algunos textos del francés al inglés. Cuando se ha querido imprimir al texto algún énfasis particular, dicho texto aparece impreso en **negrita**.

Esperamos que los traductores del A^t se sientan animados por las sugerencias y los análisis que aquí hemos presentado, y los invitamos a traducir la poesía bíblica como poesía de su propia lengua.

CAPÍTULO 1

La traducción de la poesía

en el Antiguo Testamento

1.1 Introducción

Es ya tradicional que la mayoría de los proyectos de traducción bíblica se inicien con la traducción del Nuevo Testamento. Una vez concluido éste, suele continuarse con la traducción del Antiguo Testamento. Para entonces los traductores han adquirido ya bastante experiencia, pues han pasado tres o cuatro años trabajando con los textos bíblicos, y durante ese tiempo han estado aplicando algunos principios de traducción. Los traductores que inician un proyecto de traducción del A^t son, por tanto, gente madura y segura de sí misma, que parte del simple supuesto de que continuará realizando la misma clase de trabajo. Sin embargo, tales traductores pueden llevarse una sorpresa, ya que los problemas de traducción del A^t son diferentes de los que presenta el N^t y, en algunos casos, más difíciles.

Algunos de estos problemas tienen que ver con la distancia cronológica que media entre los días del A^t y los tiempos modernos. El N^t se escribió hace casi dos mil años, mientras que algunos textos del A^t probablemente se escribieron hace más de tres milenios. Además, el N^t fue escrito por un reducido número de autores, en un lapso de tiempo relativamente corto y que no excede a los cien años, en tanto que los textos del A^t fueron escritos por un mayor número de autores y en un lapso de tiempo mucho más prolongado, que puede alcanzar los mil años. Del contexto social, político y cultural del N^t sabemos bastante; en cambio, del mundo del A^t no sabemos mucho. Y mientras que hay más seguridad entre los estudiosos en cuanto a los textos del N^t, porque éstos no son tan antiguos, son más de cinco mil los casos del A^t donde no hay plena certeza en cuanto a lo que dice el texto original. Aunque la mayoría de estos problemas textuales tienen que ver con cuestiones de poca monta, ciertamente llegan a complicar la tarea de traducción.

Por si fuera poco, el A^t presenta una mayor variedad de temas, y más tipos o géneros literarios que los que se hallan en el N^t. Uno de los mayores desafíos que deben encarar los traductores del A^t lo constituye

la traducción del género literario conocido como «poesía».

1.2 ¿Qué es poesía?

Los estudiosos no han llegado todavía a una definición consensual de la poesía; al menos, no han dado con una que valga para todas las lenguas, ni con una que en todos los casos valga para una sola lengua, por ejemplo, para el español o el hebreo. Una de las primeras preguntas que surgen es si acaso la poesía es un fenómeno universal, o bien, si realmente la poesía puede hallarse en cada cultura y en cada lengua del mundo.

Hay evidencias de rasgos poéticos en todo idioma. La civilización occidental cuenta con una larga tradición de obras poéticas que parte de la prístina poesía épica de los griegos, representada por la *Iliada* y la *Odisea*, pasa por los sonetos renacentistas de Shakespeare y del Siglo de Oro español, y llega a las canciones modernas que hoy día escuchamos en la radio o en la televisión, aunque habrá que reconocer que incluso el Antiguo y el Medio Oriente cuentan con una tradición poética tal vez más antigua. Dígase lo que se diga, la poesía ha existido, y existe todavía, en sociedades no literarias de Australia, Micronesia, África y Sudamérica. Es verdad que los cantos y poemas de estas culturas no se han conservado por escrito, pero se han transmitido oralmente de generación en generación, y todavía hoy pueden escucharse.

1.2.1 Características de la poesía

Podrá no ser fácil definirla, pero la poesía es fácilmente reconocible. Aunque la forma precisa que adopte pueda variar de un idioma a otro, hay en toda cultura cierto lenguaje que todos reconocen como artístico, emotivo, agradable al oído y, ciertamente, distinto al lenguaje cotidiano. Los estudiosos han intentado definir algunas características universales de la poesía y determinar en qué difiere ésta de la **prosa** que, como sabemos, es el lenguaje que normalmente hablamos y escribimos. Aunque son muchas las definiciones de poesía que se han propuesto, a continuación mencionaremos sólo las más sobresalientes.

Uno de los rasgos sobresalientes de la poesía, si la comparamos con el lenguaje cotidiano, es su **fin comunicativo**. Cuando alguien quiere comunicar algo a otros en el lenguaje cotidiano, o en simple prosa escrita, la forma del lenguaje a que se recurre para comunicar ese mensaje puede ser importante, pero no esencial. En la poesía, sin

embargo, sobresalen las palabras y la forma en que se usan, de modo que la **forma** del mensaje cobra suma importancia. En la poesía nos encontramos ante la creación de obras esencialmente bellas por medio de la palabra, como reza la definición más corriente de ésta en el arte literario. La poesía es, decía Don Miguel Antonio Caro, destacado escritor colombiano, «una manera ideal y bella de concebir, de sentir y de expresar las cosas». O bien, la poesía nos permite saber lo que la gente siente más que lo que la gente piensa, como lo expresa el poeta afroamericano Langston Hughes (1968:11). Definir la poesía no es nada fácil, y traducirla tampoco, porque ella trasciende la interacción de la conversación normal y a la experiencia de todos los días. La poesía puede hacernos llorar o reír, y puede estimular nuestra fe. En cada sociedad la poesía juega un papel muy especial, aunque distinto. Es considerada muy valiosa y guardada con sumo cuidado. En las sociedades de tradición literaria, la poesía se escribe y se lee y se relea. En las sociedades de tradición oral, lo normal es que la poesía se memorice y se transmita verbalmente de generación en generación. Hay muchas culturas que preservan sus orígenes, su historia y sus creencias sagradas, es decir, las tradiciones más significativas de su sociedad, en forma poética. La poesía es la expresión de los sentimientos más profundos del individuo o del grupo.

Otro rasgo que distingue a la poesía es la **repetición**. A decir verdad, ésta es una de las características que nos hacen saber que estamos ante una forma lingüística que difiere del lenguaje ordinario, y tal vez sea uno de los factores que nos indican que estamos ante lo que algunos llaman «estilo elevado». La repetición puede abarcar varios elementos distintos del lenguaje, que pueden ser una o varias palabras, uno o varios versos, algún sonido o sílaba, y hasta algún significado. Todas estas repeticiones se hallan en la poesía española, y algunas de ellas pueden también hallarse en la poesía de todas las lenguas. Esta repetición de palabra, verso y tema podemos verla, por ejemplo, en las bellas líneas del Salmo 130:

Esperé yo en Jehová;
esperó mi alma,
en su palabra he esperado.

Mi alma espera en Jehová
más que los centinelas la mañana,
más que los vigilantes la mañana.

Además de la repetición de palabras y versos, abundan en el texto original las repeticiones de vocales y consonantes, las cuales dan a este poema más sonoridad en hebreo que en cualquiera de sus versiones a otro idioma.

Otro rasgo característico de la poesía es la preponderancia del **lenguaje figurado**. En los versos ya citados, el autor nos dice que «su alma» espera en Dios, pero en el lenguaje común y corriente simplemente podría haber usado el pronombre «yo». Además, se compara a sí mismo con un centinela que debe permanecer despierto y esperar a que termine su vigilia, mientras manifiesta estar seguro de que Dios acudirá en su ayuda así como el centinela está seguro de que el sol saldrá. Mediante el uso de lenguaje figurado, el poeta crea una imagen de su fe.

Finalmente, la poesía se organiza en **versos**, o sentencias de cierta medida, lo cual ocurre no sólo en la poesía escrita sino también en la poesía oral. Cuando por primera vez los poetas o estudiosos recogen por escrito formas de poesía oral, puede esperarse que la información recogida venga en forma de versos, los cuales tienen cierto «golpe», o ritmo, gracias a un patrón enfático o acentual.

Es importante hacer notar que lo que puede considerarse poético en un idioma puede no serlo en otro. Algunos idiomas, como el latín o el griego, poseen complicados sistemas acentuales dentro de sus versos (lo que se conoce como **metro**), que combinados forman largos cantos épicos. Entre los *godies*, pequeño grupo étnico que vive en las selvas tropicales de la Costa de Marfil, la poesía consiste en brevísimos versos repetidos en un canto una y otra vez. En japonés, el género poético llamado *haiku* sólo puede tener cinco palabras, o tres versos con no más de diecisiete sílabas, que deben guardar cierto orden. Pero la sonoridad y la belleza poética de las palabras dependen de cada lengua específica, ya que cada lengua tiene sus propias formas poéticas y sus propias normas estéticas.

La diferencia entre poesía y prosa depende, asimismo, de cada

lengua en particular. A decir verdad, algunos estudiosos piensan que los linderos entre una y otra no siempre se han delimitado con claridad, y que hay, más bien, una especie de contínuum o progresión de formas, con la prosa informal en uno de los extremos y la poesía clásica en el otro. En algunos idiomas no es posible precisar dónde comienza el verso «libre» (poesía muy cercana a la prosa) y dónde comienza la prosa poética (prosa muy cercana a la poesía). En la mayoría de los casos, sin embargo, el hablante siempre puede reconocer un poema en su propia lengua y distinguirlo de una declaración prosaica, aun cuando no llegue a definirlo.

1.2.2 Diferencias entre la prosa y la poesía hebreas

Un buen ejemplo de la diferencia que hay entre prosa y poesía lo encontramos en el [At](#). En el libro de Éxodo hay dos textos que narran el mismo acontecimiento. El capítulo 14 nos cuenta, en prosa, lo que sucedió cuando el faraón finalmente optó por dejar que los israelitas salieran de Egipto. El diálogo es vívido, emocionante y bien construido (14.1-5), y cuenta con detalles geográficos (14.2); comienza por dar información de fondo, luego se desarrolla con lentitud y llega al suspenso (14.10), rematando en un clímax que pone de manifiesto la inefable obra salvífica del Señor, a lo que sigue el resultado de la experiencia: el pueblo expresa su plena confianza en Dios (14.30-31). A continuación presentamos un fragmento de la parte final del relato:

Cuando el faraón se hubo acercado, los hijos de Israel alzaron sus ojos y vieron que los egipcios venían tras ellos, por lo que los hijos de Israel clamaron a Jehová llenos de temor,... [entonces] Moisés extendió su mano sobre el mar, e hizo Jehová que el mar se retirara por medio de un recio viento oriental que sopló toda aquella noche. Así se secó el mar y las aguas quedaron divididas. Entonces los hijos de Israel entraron en medio del mar, en seco, y las aguas eran como un muro a su derecha y a su izquierda.

Los egipcios los siguieron, y toda la caballería del faraón, sus carros y su gente de a caballo entraron tras ellos hasta la mitad del mar. Aconteció a la vigilia de la mañana, que Jehová miró el campamento de los egipcios desde la columna de fuego y nube, y trastornó el campamento de los egipcios; quitó además las ruedas de sus carros y los trastornó gravemente. Entonces los egipcios dijeron:

—Huyamos ante Israel, porque Jehová pelea por ellos contra los egipcios.

Pero Jehová dijo a Moisés:

—Extiende tu mano sobre el mar, para que las aguas se vuelvan contra los egipcios, sus carros y su caballería.

Moisés extendió su mano sobre el mar y, cuando amanecía, el mar se volvió con toda su fuerza; al huir, los egipcios se encontraban con el mar. Así derribó Jehová a los egipcios en medio del mar, pues al volver las aguas, cubrieron los carros, la caballería y todo el ejército del faraón que había entrado tras ellos en el mar; no quedó ni uno de ellos. En cambio los hijos de Israel fueron por en medio del mar, en seco, y las aguas eran como un muro a su derecha y a su izquierda.

Así salvó Jehová aquel día a Israel de manos de los egipcios; e Israel vio a los egipcios muertos a la orilla del mar. Al ver Israel aquel gran hecho que Jehová ejecutó contra los egipcios, el pueblo temió a Jehová, y creyeron a Jehová y a Moisés, su siervo.

Por otra parte, en el siguiente capítulo (Ex 15) tenemos un relato poético del mismo acontecimiento, el cual se conoce como «Canto de liberación» y difiere notablemente del relato en prosa. He aquí algunos versos de este grandioso poema:

1Cantaré yo a Jehová,
 porque se ha cubierto de gloria;
 ha echado en el mar al caballo y al jinete.
 2Jehová es mi fortaleza y mi cántico.
 Ha sido mi salvación.
 Este es mi Dios, a quien yo alabaré;
 el Dios de mi padre, a quien yo enalteceré.
 3Jehová es un guerrero.
 ¡Jehová es su nombre!
 4Eché en el mar los carros del faraón y su ejército.
 Lo mejor de sus capitanes, en el Mar Rojo se hundió.
 5Los abismos los cubrieron;
 descendieron a las profundidades como piedra.
 6Tu diestra, Jehová, ha magnificado su poder.
 Tu diestra, Jehová, ha aplastado al enemigo.

7Con la grandeza de tu poder
 has derribado a los que se levantaron contra ti.
 Enviaste tu ira y los consumió como a hojarasca.
 8Al soplo de tu aliento se amontonaron las aguas,
 se juntaron las corrientes como en un montón,
 los abismos se cuajaron en medio del mar.
 9El enemigo dijo:
 “Perseguiré, apresaré,
 repartiré despojos;
 mi alma se saciará de ellos.
 Sacaré mi espada, los destruirá mi mano.
 10Soplaste con tu viento, los cubrió el mar;
 se hundieron como plomo en las impetuosas aguas.
 11¿Quién como tú, Jehová, entre los dioses?
 ¿Quién como tú, magnífico en santidad,
 terrible en maravillosas hazañas, hacedor de prodigios?
 12Extendiste tu diestra;
 la tierra los tragó...”

No hace falta ser un literato experto ni saber hebreo para notar las características tan particulares de cada texto. En primer lugar, notamos que el poema ha sido redactado en versos breves y sencillos, lo que no se hizo con la descripción en prosa. En segundo lugar, el fin comunicativo es distinto en cada texto. En el poema las palabras son intensas y de carácter personal (nótese el uso del pronombre personal «yo»), y no tienen como propósito relatar algo ni dar mera información histórica, sino que son un llamado profundo y emotivo a alabar a un Dios que salva (v. 11—12); son una celebración verbal dirigida a él.

Es notable el ritmo de la mayoría de los versos, incluso en esta versión del hebreo al español. Algunos versos paralelos recogen el tema del verso anterior e intensifican su mensaje (v. 2b):

Este es mi Dios, a quien yo alabaré;
el Dios de mi padre, a quien yo enalteceré.

Otros versos se repiten y son sumamente conmovedores (v. 11):

¿Quién como tú, Jehová, entre los dioses?

¿Quién como tú...?

El pasaje abunda en imágenes y figuras de lenguaje: el enemigo ha sido «echado en el mar» (v. 1); «se amontonaron las aguas» (v. 8); los enemigos «descendieron a las profundidades como piedra» (v. 5); «se hundieron como plomo» (v. 10) y «la tierra los tragó» (v. 12). Dios no se presenta aquí como el actor tranquilo y formal del relato en prosa sino como «un guerrero» (v. 3), como un gobernante poderoso y enfurecido. Dios es al mismo tiempo humano y suprahumano: «Al soplo de tu aliento... Soplaste...» (v. 8, 10). Y aunque el poema es más conciso que el relato en prosa, su expresividad es más evocativa y poderosa.

En el poema los participantes no aparecen de manera sistemática, ni se prepara el escenario. Primeramente oímos hablar del «caballo» y del «jinete» (v. 1), y sólo más tarde son identificados como «los carros del faraón y su ejército. Lo mejor de sus capitanes...».

En el poema no hay una progresión estricta de carácter cronológico. El poeta da por hecho que quien lee o escucha el poema conoce la historia. Los acontecimientos se suceden sin orden y de manera repetitiva. Ya en la primera estrofa los enemigos son arrojados al mar; en la segunda, son cubiertos por los abismos. Pero entonces retrocede el poeta y reinicia su relato: Dios interviene, envía sus fuerzas destructoras, y las aguas se amontonan. Sigue el poeta recordando el momento en que los enemigos pensaban acabar con los israelitas. Sus amenazas, rítmicas y repetitivas, introducen suspenso (¡aun cuando tampoco parecen seguir un orden definido!): «Perseguiré, apresaré, repartiré despojos;...sacaré mi espada...» Y una vez más, los enemigos son cubiertos por el mar y se hunden en las aguas.

El relato en prosa de la salida de Egipto abunda en detalles y presenta la progresión lógica y temporal de los acontecimientos, de modo que fácilmente puede aprenderse y repetirse. El poema, por el contrario, da la impresión de ser una mezcla de ritmos, repeticiones, imágenes y emociones, ¡cuando en realidad se trata de una obra de arte finamente elaborada! No se trata de un mero relato, sino de una celebración, de una conmemoración, ¡de una poderosa alabanza a Dios!

Sin embargo, vale la pena recordar que no hay dos grupos de características, uno de ellos típico de la poesía y otro típico de la prosa. No es posible afirmar, por ejemplo, que la repetición sea un rasgo distintivo de la poesía pero no de la prosa, ya que en el fragmento en prosa antes citado la repetición ha sido bien usada. La repetición de «los egipcios, sus carros y su caballería» (14.23,26) nos da a entender que la derrota del enemigo ha sido total. La repetición de la expresión «en seco, y las aguas eran como un muro a su derecha y a su izquierda» (14.22,29) pone de relieve el milagro de la salvación de Israel.

La repetición, los juegos de palabras, el lenguaje figurado, las preguntas retóricas y la ironía son aspectos lingüísticos que ocurren tanto en poesía como en prosa, aunque en el uso de éstos hay una diferencia de intensidad. En poesía estos aspectos se acumulan uno sobre el otro, de modo que resaltan y apelan a nuestros sentidos. La diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano es que el primero capta la atención de quien escucha.

1.3 ¿Es posible traducir la poesía, como tal, de un idioma a otro?

No son pocos los traductores que se plantean esta pregunta: ¿Realmente es posible traducir la poesía, como tal, de un idioma a otro idioma? Antes de dar una respuesta, debemos plantearnos esta otra pregunta: ¿Tenemos que traducirla así?

Dejando de lado el campo de la traducción bíblica, resulta evidente que los grandes poemas de la literatura universal han sido traducidos a muchas lenguas. Shakespeare ha sido traducido al japonés, francés y suahili; poetas franceses de la talla de Rimbaud y Baudelaire han sido traducidos al inglés y al japonés. La literatura inglesa se ha visto enriquecida por la traducción de poesía indoamericana, española, china, nigeriana y filipina, para mencionar sólo algunas. Es verdad que, deseosos de hacer justicia al texto traducido, algunos traductores de estas poesías han creído necesario recurrir a las notas al pie de página. Al margen de tales problemas, en todo el mundo hay gente que se deleita con la lectura de poesía traducida. Nadie duda que la traducción de la poesía es una tarea que vale la pena.

En este manual damos por hecho que la poesía bíblica se ve mejor representada cuando se traduce a su equivalente natural, que es la poesía

misma. Ya hemos dicho que la poesía es una especie de lenguaje especial, en el que sobresale la forma en que se comunica el mensaje; aunque lo dicho en el mensaje del poema sea importante por constituir el meollo de lo que el poeta quiere decir, no menos importante es la forma en que tal mensaje se presenta. Como pudo verse en la versión al español del «Canto de liberación» de Moisés —que, por cierto, es bastante literal—, el ritmo, la repetición y las figuras de lenguaje se combinan para producir un mensaje poderoso de salvación divina y de regocijo humano. Como ya hemos visto, es posible contar la misma historia en prosa, pero ésta no puede comunicar las mismas emociones ni producir el mismo efecto.

Algunos de los episodios más estremecedores e importantes de la Biblia hebrea han sido escritos en forma poética. Nos vienen a la mente el profundamente emotivo libro de los Salmos y los estimulantes mensajes de los profetas Isaías, Joel, Jeremías y otros. Nos vienen asimismo a la mente la rítmica sabiduría de los Proverbios y la lírica belleza del Cantar de los Cantares.

Estos poemas son dignos de un cuidado especial, a fin de que puedan sentirse la verdadera belleza y la fuerza del original, y de que el mensaje íntegro pueda experimentarse y no sólo entenderse. Si se reduce a prosa la poesía, el mensaje bíblico pierde su impacto y, de hecho, queda despojado de parte de su verdad. Traducir sistemáticamente los versos poéticos en simple prosa no es ser fiel al texto; una traducción así no es dinámica ni funcionalmente equivalente.

Lo mismo estudiosos que traductores se han tardado en comprender la importancia que tiene la poesía en el A^t. En los documentos de Qumrán (mejor conocidos como Rollos del Mar Muerto), los pasajes poéticos raramente se hallan escritos en forma poética. Las primeras versiones al griego, latín, siríaco y arameo no ordenaron en forma poética lo que era texto poético; más tarde, algunas traducciones al inglés sí reconocieron el carácter poético de los textos bíblicos y los presentaron así. Una de ellas fue la versión King James. En español, la versión Reina-Valera Revisión de 1960 fue de las primeras en reconocer el carácter poético de textos como Job, Salmos, Proverbios, Cantares, Lamentaciones y algunos otros fragmentos. Las versiones castellanas más recientes han continuado en esta línea. La traducción literal de los pasajes repetitivos ha logrado captar algo del sabor poético del original,

y el formato poético definitivamente ha contribuido a que los lectores puedan identificar los pasajes que en el texto original son poéticos.

Más recientemente, algunas versiones modernas han considerado que los textos poéticos resultan inapropiados o poco naturales en ciertos contextos, por lo que deliberadamente han evitado traducirlos. Esto ha sucedido en algunos países de habla inglesa, donde ha habido un cambio en la función y en el estilo de la poesía, donde ya no es común escribir poesía formal, con rima y metro, y donde el contexto en que hoy día se lee poesía tal vez sea diferente al de otros tiempos. Ahora la poesía se lee en círculos intelectuales, o entre estudiantes, o para que la disfruten los niños, o se escuche en canciones, pero ya no es considerada materia de lectura. En estos países se da por hecho que el formato poético puede provocar que la gente común y corriente que quiera entender el mensaje de la Biblia se sienta confundida, y hasta relegada. Tal vez con el deseo de adaptarse a esta nueva circunstancia, varias versiones en inglés común optan por traducir el material poético como prosa —por ejemplo, la versión *Good News Bible* (GB^u)—, o tratan de sustituir la poesía formal por prosa rítmica y poética —como hace la *Contemporary English Version* (CE^v, Newman 1993)—.

Aunque en principio resulte conveniente que la poesía se traduzca como poesía, deben hacerse algunas salvedades. Más adelante habremos de ver que traducir o no la poesía como poesía depende de la función que ésta tenga en la lengua receptora. Pero tarde o temprano, todo comité de traducción que se dé a la tarea de traducir el A^t habrá de enfrentarse a este problema y tendrá que adoptar una política al respecto. Saber cómo y cuándo traducir la poesía como poesía es de suma importancia, y además demanda mucho trabajo y mucha investigación en cuanto al texto fuente (la Biblia) y a la lengua receptora.

Este manual tiene como propósito ayudar a los traductores de la Biblia a ponderar la necesidad de traducir a su propia lengua la poesía bíblica como poesía, y a realizar exitosamente su tarea. Esperamos ayudarlos en los siguientes aspectos de su trabajo:

- A tomar en cuenta el contexto histórico del A^t y el papel de la poesía en el mismo, y a reconocer los diferentes géneros literarios presentes en el texto bíblico (capítulo 2)

- A identificar y entender los rasgos más importantes de la poesía hebrea (capítulo 3)
- A decidir cuándo es conveniente traducir la poesía bíblica como poesía en la lengua receptora, y a identificar en la lengua receptora los rasgos estilísticos que puedan usarse en la traducción (capítulo 4)
- A detectar los problemas presentes en la traducción de la poesía bíblica (capítulo 5)
- A aprender que la impresión de la poesía en un formato especial puede ayudar al lector a entender mejor un poema (capítulo 6)
- A entender cómo los principios poéticos pueden ayudarnos a esclarecer el sentido o la estructura de algunos textos dificultosos (capítulo 7)
- A saber cómo tratar los textos poéticos del A^t citados en el N^t (capítulo 8)

El Apéndice incluye cuatro estudios de caso que muestran de qué manera la poesía bíblica puede traducirse como poesía en la lengua receptora. En uno de ellos se narran los esfuerzos de un equipo de traductores bíblicos por establecer principios para la traducción poética en su propia lengua. Sinceramente esperamos que todo traductor se sienta estimulado a traducir al menos parte de la poesía hebrea en las formas poéticas de su propio idioma.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. ¿Con qué versiones de la Biblia cuenta el Comité de Traducción, o qué versiones hay en el idioma al que se va a traducir? ¿Distinguen estas versiones entre poesía y prosa? ¿Pueden identificarse los pasajes en prosa y los pasajes poéticos? (Convendría ver Gn 2.23-25; 3.14-19; 4.23-24; Ec 1—2.)
2. Léanse varias versiones de Ex 14 y 15. ¿Pueden notarse algunas diferencias en la forma en que las distintas versiones presentan estos textos? ¿Tratan las distintas versiones estos textos de la misma manera?
3. En caso de que exista ya alguna traducción de los Salmos en la

lengua a la que se va a traducir, léanse cuidadosamente los salmos 1, 23 y 103. ¿Se han traducido como poesía? ¿Qué aspectos lingüísticos de la lengua receptora nos permiten identificar el carácter poético de estos salmos? ¿Qué pasajes están bien traducidos? ¿Qué pasajes suenan rebuscados o difíciles de entender? Toda opinión debe sustentarse con una o varias razones. (En caso de que en la lengua receptora no exista todavía ninguna traducción, véanse las versiones existentes en otros idiomas.)

4. Hágase un estudio comparativo de Jue 4 y 5, en una versión conocida. Se notará que ambos capítulos narran los mismos acontecimientos. ¿Cuáles son? ¿Qué diferencias hay entre los dos relatos? ¿Cómo podemos saber si el capítulo 5 es de carácter poético? ¿Qué «versión» de los hechos resulta más agradable? ¿Por qué?
5. ¿Vale o no la pena traducir la poesía de la Biblia como poesía en el idioma receptor? Cualquiera que sea la respuesta, debe avalarse con razones.
6. ¿Cuáles son algunas de las características predominantes de la poesía en la lengua receptora? Dense algunos ejemplos.

CAPÍTULO 2

Contexto histórico y géneros literarios en la poesía hebraea

2.1. Introducción

La poesía no surge de la nada. Ni siquiera la poesía en sus formas modernas. La poesía surge dentro de un contexto cultural e histórico; surge como resultado de las circunstancias sociales y geográficas, e incluso políticas. Todavía existen muchas sociedades preliterarias donde la poesía hace acto de presencia en forma de cantos; en ellos se habla de las distintas experiencias de la vida, como el nacimiento, los ritos de iniciación, el matrimonio, la muerte y la guerra (esta última manifestada

en cantos de victoria, sátiras contra el enemigo e invitaciones a la venganza). Los cantos y las letanías celebran acontecimientos del pasado, y sirven para instruir a las generaciones más jóvenes acerca de las grandes verdades del clan o grupo a que pertenecen.

2.2. Contexto histórico de la poesía hebrea

No es mucho lo que sabemos en cuanto al surgimiento de la poesía en la antigua cultura hebrea. La mayoría de los estudiosos opina que los primeros cantos se entonaron al conmemorar acontecimientos históricos, tales como el «Canto de liberación», de Moisés (Ex 15.1-18), la respuesta de Miriam (Ex 15.21) o el canto de Débora (Jue 5.2-31). Posiblemente en algún lugar de la narrativa veterotestamentaria se han preservado fragmentos de estos cantos de antaño. Algunos estudiosos opinan que los breves versos en Gn son remanentes de una antiquísima tradición oral. Por ejemplo, la emocionada reacción de Adán ante la presencia de Eva: «¡Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne...!» (Gn 2.23), o el juramento de venganza que hizo Lamec ante sus esposas: «Si siete veces será vengado Caín, Lamec lo será setenta veces siete» (Gn 4.24), pueden haberse originado mucho antes que los relatos en que tales fragmentos aparecen.

Algunos estudiosos sugieren que, en su forma más temprana, la naturaleza de la poesía hebrea era más comunitaria que individual y más centrada en cuestiones cúlticas o religiosas que en asuntos particulares. También opinan que probablemente los primeros cantos eran himnos de celebración y oraciones de confesión o de gratitud, y que con el tiempo la poesía fue extendiéndose a actividades tales como la enseñanza y la profecía. Seguramente para cuando David, el famoso dulce cantor de Israel, componía sus obras, la poesía ya había adquirido un sabor más individual, pues muchos de los salmos cuya autoría se le atribuye son de carácter personal y están ligados a circunstancias específicas de su vida.

Sin embargo, hay estudiosos que inmediatamente hacen notar que en la cultura hebrea no había una distinción radical entre los quehaceres cotidianos y «seculares», y las actividades cúlticas o «sagradas». Pero, ¿realmente eran comunitarios y cúlticos los primeros poemas? Si en verdad los breves versos de Gn atribuidos a Adán y a Lamec son muy antiguos, entonces desde tiempos antiguos se habrá recurrido a la poesía para expresar emociones individuales.

Resulta difícil saber cuáles eran los márgenes de creatividad permitidos en aquellos tiempos. Si de alguna manera las condiciones normales en las sociedades preliterarias nos dan algún indicio, entonces es probable que el tema y el estilo literario de esos cantos estuvieran relativamente fijos. Eso significaría que el poeta quedaba en libertad de dar a los cantos su toque personal en términos de vocabulario y de combinación de versos, aunque no se le habrá permitido introducir cambios de consideración en el contenido ni en la forma. Sin embargo, para cuando se compusieron el libro de Amós y los últimos capítulos de Isaías habría ya bastante margen para la creatividad, pues la combinación de estilos literarios llegó a ser una práctica común.

Los libros históricos del AT nos dan algunas pistas en cuanto al uso de los cantos en su contexto original. En 1 Cr 16 se nos dice que los salmos eran parte de las ceremonias cúllicas en el templo de Jerusalén. Los salmos no sólo se leían; también se cantaban. Esto lo sabemos porque al principio de muchos de ellos encontramos notas, conocidas como **epígrafes**, las cuales indicaban qué melodía debía usarse y, en algunos casos, con qué instrumento musical debía acompañarse (véanse, por ejemplo, Sal 45 y 55). Todo parece indicar que, durante las ceremonias sacrificiales, los sacerdotes cantaban los salmos 24, 48, 81 y 82, y 92 al 94. Según la tradición, los peregrinos cantaban los salmos 120 al 134 mientras se dirigían a Jerusalén para celebrar las grandes festividades, es decir, la Pascua, la fiesta de las Semanas y la fiesta de las Enramadas. Algunos textos del NT nos confirman que durante las fiestas se cantaban algunos salmos para la ocasión (véase Mc 14.26).

Gran parte del AT es el resultado de un largo proceso editorial, por lo que, como ya se ha dicho antes, algunos fragmentos de poemas o de libros podrían ser muy antiguos, en tanto que otros fragmentos podrían ser relativamente recientes. Por ejemplo, el libro de los Salmos es una colección de cantos cuya antigüedad varía considerablemente. Hay algunos salmos antiguos que aluden al tema primordial del orden sobre el caos (Sal 29), pero hay otros más recientes que son lamentos posteriores al exilio (Sal 137). No son pocos los estudiosos que ven el Cantar de los Cantares como producto de una época relativamente reciente, aunque tal vez contenga fragmentos de poemas eróticos muy antiguos; el insólito pasaje de 3.6-11, por ejemplo, puede haber sido

transmitido de generación en generación, y luego insertado en un poema de amor más reciente. Es también posible que el autor de Ec haya echado mano de poemas y proverbios antiguos, y que luego los haya incorporado en su texto para apoyar sus propios puntos de vista.

2.3 Tipos de poesía hebrea

Hasta ahora hemos hablado de la poesía como de una sola categoría, pero en la mayoría de las culturas hay diferentes tipos de poesía. Para referirse a cierto tipo de literatura cuyo estilo, estructura y contenido posee características singulares, se usa el término **género**. Al hablar de la literatura española, o inglesa o francesa, podemos enumerar novelas, biografías, autobiografías, cuentos populares, adivinanzas, manuales para hacer esto o aquello, y poesías, para mencionar sólo algunos géneros literarios. Además, cada una de estas categorías puede subdividirse en diferentes tipos de literatura; por ejemplo, bajo la categoría de novela podemos distinguir entre la novela histórica y la novela policíaca o de suspenso; bajo la categoría de poesía hay varios tipos, dependiendo de la forma (sonetos, seguidillas, romances, coplas, endechas) y del contenido (poesía lírica, religiosa, satírica).

2.3.1 Los géneros literarios de la poética hebrea

¿Qué géneros hay en la poesía hebrea? Desafortunadamente, no hay consenso en cuanto a un número determinado de categorías literarias, sino que el número de éstas depende del analista. Todo parece indicar que en la lengua hebrea no había categorías claras para definir cada género. Por ejemplo, el término hebreo *shir* es genérico, y lo mismo significa «canto» que «poema». El canto de victoria en Jueces 5 recibe el nombre de *shir*, pero también se llama *shir* al Cantar de los Cantares y a varios salmos (véanse, por ejemplo, Sal 30, 46, 48, 65—68, 108). Además, este término suele combinarse con otros términos para referirse a tipos más específicos de cantos o poemas: *shir yedidot*, «canto nupcial» (Sal 45); *shir mizmor*, «salmódica» (Sal 48.1); *shir hamma'alot*, «canto de peregrinación» o «canto de los ascensos» (Sal 120—134). En su forma femenina, *shirah* se aplica al canto de Moisés (Dt 32), al Sal 18 y a otros textos, sin que la diferencia de sentido resulte evidente.

El término *mizmor* designa a cincuenta y siete salmos, muchos de los cuales cuentan con la indicación de que el canto debe acompañarse con

algún instrumento musical. La mayoría de ellos se atribuye a la pluma de David (*mizmor ledavid*), de Asaf o de los coreítas, y son lamentos individuales (47, 64—65, 76—77, 87—88). Varios de estos salmos reciben dos designaciones, *shir* (canto) y *mizmor* (salmo). En algunos casos, *mizmor* es calificado de alguna otra manera; el Sal 100, por ejemplo, es un *mizmor letodah*, «salmo de gratitud».

Trece salmos reciben el nombre de *maskil* (32, 42, 44—45, 52—55, 78, 88 y 89), y algunos de ellos podrían considerarse salmos didácticos (véase Sal 78). Algunas veces *maskil* aparece dentro de un texto, como en el Sal 47.7, y resulta interesante notar que DH^h lo traduce como «poema», BL^s lo llama «himno hermoso», y NVⁱ lo califica de «salmo solemne». RV9⁵, sin embargo, parece no traducirlo, aunque puede haber recogido el sentido en la frase «con inteligencia». Y aquí empezamos a ver un traslapo de categorías: el Sal 45 es un *maskil*, y también un «canto nupcial»; el salmo 88, por su parte, es al mismo tiempo *mizmor* (salmo), *shir* (canto) y *maskil* (poema, himno, etc.).

El término *qinah* designa al lamento o endecha, como cuando David llora por la muerte de Saúl y Jonatán (2 S 1.19-27). Algunos salmos pertenecen a esta categoría. *Mashal* es el término más frecuente para designar al proverbio y a todo dicho sapiencial, en tanto que *hidah* es un enigma o adivinanza, como el que usó Sansón para confundir a sus oponentes (Jue 14.14). *Ne'um* y *massa'* son términos que se aplican a los oráculos contra las naciones amenazantes, en tanto que *ne'um yahveh*, «oráculo del Señor», es el nombre específico del mensaje de Dios comunicado por medio de los profetas. Luis Alonso Schökel (1988:8—13) hace notar la presencia de otras dos categorías en el texto bíblico, y que son *berakah*, «bendición» (Sal 67), y *qelalah*, «maldición» (Sal 7.3-5).

2.3.2 Los géneros literarios, según Gunkel

Durante siglos, los estudiosos han procurado clasificar la poesía hebrea en diferentes tipos, tarea tal vez motivada por el cierto grado de traslapo que hay en el hebreo mismo en cuanto a las definiciones de los distintos géneros. Hermann Gunkel, posiblemente el más famoso de estos estudiosos, dividió los salmos en géneros mayores y géneros menores, tomando como base de su división el contexto histórico del poema, su uso tradicional, el tema tratado y su estilo.

A continuación presentamos en dos columnas la división de Gunkel, junto con una breve descripción de algunos de estos géneros:

Géneros mayores

Géneros menores

himnos

bendiciones y maldiciones

cantos de gratitud

cantos de peregrinación

cantos reales

cantos comunitarios de gratitud

lamentos comunitarios

salmos sapienciales o didácticos

lamentos individuales

cantos litúrgicos

cantos de confianza

cantos mixtos

Un **himno** es un canto o poema de alabanza a Dios, y por lo general hace referencia a los grandes hechos de Dios o menciona las razones para alabarlo. Ejemplo de tales poemas son: Sal 8; 18; 19.1-6; 34; 104; 108; 116; 118; 124; 129 y 148. Algunos de estos salmos son individuales, es decir, cantados por una sola persona (Sal 118), en tanto que otros son comunitarios o cantados por un grupo de personas (Sal 118; 124). En Israel, el contexto de estos salmos puede haber sido la celebración de la Pascua, la fiesta de las Semanas, o la fiesta de las Enramadas. Con frecuencia esta categoría de salmos ha sido subdividida. Por ejemplo, debido tal vez a la particularidad de su contenido, los Sal 8; 19; 104; 108 y 148 son algunas veces llamados **salmos de la creación**.

Un **canto de gratitud** rinde alabanza a Dios por haber librado a una persona o a su pueblo de alguna amenaza específica, o por el perdón de pecados. Estos cantos pueden haberse entonado en el santuario, posiblemente al momento de presentar algún sacrificio. Entre estos cantos de gratitud se cuentan: Sal 9–10; 30; 32; 34; 40.1-12; 92; 107; 116 y 118. Nótese que este tipo de cantos se acerca mucho al himno, aunque su tema principal es la gratitud a Dios por la victoria concedida,

por el perdón, etc. El salmo 100, por ejemplo, cuenta con el epígrafe «salmo para la ofrenda de gratitud», aunque ciertamente podría ser considerado como himno o salmo de la creación.

Un buen número de estudiosos ha reconocido otra categoría, los **salmos reales**, que de alguna manera aluden al rey. Se cree, por ejemplo, que Sal 2 y 110 fueron compuestos para el día de la coronación. Sal 45 parece haber sido compuesto para las bodas de un rey. En los salmos reales puede haber oraciones o acciones de gracias por la victoria o el éxito del rey, o alguna declaración de Dios en su apoyo, o algo que recuerde las promesas de Dios a la familia davídica. En Sal 18; 20; 21; 45; 72; 101 y 110 se hallan presentes referencias de este tipo. A muchos de estos salmos, o a ciertos pasajes en ellos, se les conoce hoy como **mesiánicos** porque los escritores del NT los citaron en referencia a Cristo, el Mesías, que descendería de la dinastía davídica.

El **lamento**, o endecha, es un canto o poema triste que expresa desesperanza en cuanto a cierta circunstancia desdichada, como la enfermedad, la muerte, alguna derrota, o cualquier otra catástrofe. El lamento puede ser un llamado de auxilio por parte de la comunidad entera, como cuando los habitantes de Jerusalén lamentaron la caída de la ciudad (véase todo el libro de Lamentaciones), pero puede ser también un lamento individual, como cuando David lloró la muerte de Saúl y Jonatán (2 S 1.19-27). Este género particular es el más común en el libro de Salmos.

En algunos lamentos el poeta expresa dolor por su propio pecado (Sal 51). A este tipo de lamento se le llama salmo **penitencial**, o de confesión (Sal 32; 143). Hay, sin embargo, muchos lamentos individuales que no tratan sólo con el desaliento del momento sino que, según va desarrollándose el lamento, es frecuente que la persona halle nueva esperanza en medio de su desaliento, o vea renovada su fe, por lo que termina alabando a Dios (Sal 32).

Algunos estudiosos han distinguido una categoría más, el **salmo imprecatorio**, que pide a Dios maldecir y juzgar a los enemigos del salmista. Sal 35; 69; 83 y 109 pertenecen a este género.

Una división de los salmos en géneros específicos, a la manera de Gunkel, es sin duda un ejercicio muy útil cuando contribuye a identificar rasgos poéticos de poemas individuales, o cuando nos indica algo de su función religiosa. Sin embargo, debemos estar conscientes de

la subjetividad presente en todo intento por categorizar salmos o cualquier otro tipo de poesía bíblica. Hay poemas que parecen encajar dentro de varias categorías al mismo tiempo, y algunas de ellas podrían subdividirse en categorías menores. Y aunque los poemas compartan ciertas características comunes, debemos tener presente que cada uno de ellos tiene sus características propias. No son pocas las obras que se oponen a la clasificación nítida, como bien lo ha expresado Luis Alonso Schökel (19

2.3.3 Categorizaciones según el fin comunicativo

La poesía puede también categorizarse concentrándose en la **función** o fin específico de la comunicación. De este modo podemos identificar poemas cuyo propósito es el de alabar a Dios, o impartir una enseñanza, o celebrar grandes acontecimientos históricos, o hablar acerca del amor, o proclamar «la Palabra de Dios». Esto nos da varias categorías nuevas que se yuxtaponen entre sí y que no figuran en la lista de géneros mayores de Gunkel. Entre las categorías más importantes podemos mencionar:

La **poesía didáctica**, cuyo propósito principal es la enseñanza. Este tipo de poema se concentra en temas de la llamada «escuela sapiencial», tales como la perfección de la ley y la importancia del «temor al Señor» (Sal 19.7-14; 119). A menudo se recalca el contraste entre el justo y el malvado, o entre el sabio y el insensato (Sal 1; Ec 7; Pr 14), o se ofrecen consejos prácticos en cuanto a cómo vivir la propia vida. Pr 23.29-35 habla en contra del beber en exceso. Pr 7.1-27 aconseja a los jóvenes evitar las relaciones inmorales. Pr 31 pone de relieve las características de una buena esposa. La poesía didáctica puede hallar expresión en sólo dos versos paralelos (Pr 13.20), o puede abarcar unidades literarias más extensas (Sal 119).

La **poesía litúrgica**, que Gunkel consideró una categoría menor, se caracteriza por el probable uso que de ella se hizo en la adoración en el templo o en ciertas festividades religiosas. Los poemas litúrgicos tienen a menudo estribillos o ritornelos que tal vez repetía al unísono la comunidad entera (Sal 118; 136). En ellos se encuentran igualmente referencias al lugar de adoración, es decir, al santo monte de Dios, a su santuario y al altar (Sal 25; 43), lo mismo que a votos u ofrendas

religiosas específicas (Sal 56; 81).

La **poesía erótica** se halla representada en el Cantar de los Cantares. Según varios estudiosos, los poemas de este libro hablan de la relación profunda y amorosa entre un hombre y una mujer, y comparten varios aspectos con los cantos eróticos egipcios. Hay también pasajes bíblicos que explícitamente se refieren al amor y al matrimonio (Sal 45; Is 62), y hay por lo menos un pasaje en el que irónicamente se recurre al género erótico (Is 5.1-5).

La **poesía profética** tiene como propósito comunicar un mensaje especial de Dios a su pueblo. La poesía era un medio muy común para criticar la desigualdad y la injusticia social. Los profetas recurrieron a la poesía para cuestionar las decisiones políticas y para poner al descubierto hechos reprobables perpetrados en la comunidad cívica o religiosa. Es un hecho innegable que la poesía más consoladora de la Biblia, y también la más punzante, se encuentra en labios de los profetas.

De todos los tipos de poesía, la profética es la más rica porque en ella convergen diferentes géneros para comunicar el mensaje del profeta. Por ejemplo, en el libro de Isaías encontramos un canto de alabanza (Is 63.7-14), un poema a la creación (Is 51.12-16), un canto de amor (Is 5.1-7), un caso jurídico (Is 45.20-21; véase también Miq 1.1-7), y un canto satírico (Is 24.1-23). Dentro del contexto profético, el uso de algún género particular puede tener tintes irónicos. Por ejemplo, el «canto de amor» antes mencionado realmente sirve para condenar a Israel por su infidelidad a Dios. El mensaje profético puede estar salpicado de maldiciones (véanse los cinco ayes de Hab 2) o de sátiras (Is 14; 37.22-29). Esta combinación de géneros contribuye a intensificar el efecto emotivo del mensaje.

2.4 Conclusión

Para terminar, notemos que el tratar de comprender un poema en su contexto original, así como el determinar su intención y su género, puede resultar un ejercicio muy provechoso. Pero no hay que olvidar las limitaciones con que trabajamos. Carecemos de documentación, así que no podemos reconstruir a ciencia cierta el contexto histórico de muchos poemas. Es más, clasificar los poemas en géneros literarios es una tarea

muy subjetiva. No es posible tomar cada poema de la Biblia hebrea y automáticamente ponerlo bajo una sola categoría, sea ésta la de «himno», «canto de amor» o «poema didáctico», ya que estas categorías se traslapan. Resulta más provechoso pensar en la forma del poema, en sus semejanzas y diferencias con otros poemas, y en la singularidad de su mensaje.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. Léanse los siguientes salmos y relaciónese cada uno de ellos con alguno de los géneros listados en la columna derecha. Una vez hecho esto, búsquense otros salmos que encajen en alguna de estas categorías, dando razones para clasificarlos así.

Sal 1

acción de gracias

Sal 12

lamento

Sal 20

sapiencial

Sal 30

himno de alabanza

Sal 104

salmo real

2. Léase cuidadosamente el Salmo 44, e indentifíquense allí secciones con diferentes funciones o fines comunicativos.
3. Hágase un estudio de Ec 1. Identifíquense todos los géneros que puedan estar presentes en ese capítulo. ¿Cómo podría clasificarse todo el capítulo? ¿Puede clasificarse bajo una sola categoría? ¿Por qué sí? ¿Por qué no?
4. ¿Cuántos tipos o géneros distintos de poesía son bien conocidos en nuestro medio? Menciónense los más importantes, dando ejemplos de cómo y cuándo se usan. ¿Es posible relacionar algunos de estos géneros con ceremonias específicas, por ejemplo, con ritos o festividades? ¿Tienen relación algunos de ellos con temas específicos como el amor, la guerra o las deid

CAPÍTULO 3

Características de la poesía hebrea

3.1. Introducción

Para traducir un poema, antes que nada debemos captar su sentido. Ya en el capítulo 1 hemos visto que la forma de un poema y todos los recursos poéticos que en él usa el autor son parte integral del sentido y contribuyen a comunicar la totalidad del mensaje. Uno de los primeros pasos para traducir exitosamente un poema del A^t consiste en identificar los recursos poéticos presentes en el texto original. Es mediante el análisis de tales rasgos como el traductor puede llegar a «sentir» la estructura y el estilo del poema, y comenzar a comprender sus complejidades y su belleza.

No todos los traductores del A^t pueden leer el texto original, pero todo traductor que esté familiarizado con los recursos poéticos del hebreo podrá identificarlos en una traducción. Al darse a la tarea de buscar tales aspectos poéticos, es mejor acudir a versiones más conservadoras en el aspecto literal que a versiones dinámicas o en lenguaje común. Por ejemplo, en español las versiones Reina-Valera (en sus diferentes revisiones), la Biblia de Jerusalén y la Nueva Versión Internacional reflejan mejor los rasgos poéticos del original hebreo.

En este capítulo presentaremos un panorama general de los principales recursos poéticos del hebreo bíblico. Comenzaremos por los aspectos estructurales fácilmente identificables en una traducción, tales como el paralelismo, la endíadis, el quiasmo la inclusión y el estribillo o ritornelo, y continuaremos con algunos aspectos sonoros presentes en la poesía hebrea pero difícilmente detectables en otro texto que no sea el original. Entre estos aspectos sonoros se cuentan los juegos de palabras, la aliteración, la asonancia y la rima. Después presentaremos brevemente algunos aspectos generales de la literatura hebrea, y específicamente los de carácter poético, tales como las figuras de lenguaje y las preguntas retóricas. Más adelante hablaremos de las dificultades que en la poesía hebrea presenta el cambio de persona gramatical, y concluiremos con algunas observaciones que nos ayudarán a determinar dónde comienzan y dónde terminan las unidades poéticas,

y veremos cómo la aparente rigidez estructural de la poesía hebrea deja todavía bastante margen para la creatividad personal.

Aun cuando no todos los traductores puedan acceder a tales aspectos estilísticos, es importante familiarizarse con ellos para así poder entender la información que los comentarios y manuales de traducción nos dan del texto hebreo.

3.2 Recursos poéticos que contribuyen a la definición de estructura

Son varios los recursos que usaban los poetas hebreos y que, de alguna manera, pueden ayudarnos a definir la estructura de un texto. Algunos de ellos son el paralelismo, las estructuras quiásticas, las inclusiones y los estribillos. Definitivamente, el patrón estructural más común de la poesía hebrea es el paralelismo.

3.2.1 Paralelismo

La geometría nos ha enseñado que las líneas paralelas son aquellas semirectas que corren la una junto a la otra, siempre manteniendo entre sí la misma distancia. Pero en poesía se habla de paralelismo cuando dos líneas poéticas, o versos, son de alguna manera semejantes. Esta semejanza puede ser **gramatical** (cuando las dos líneas poéticas tienen la misma estructura interna) o **semántica** (cuando el sentido de ambas líneas es prácticamente el mismo). Véase a continuación Sal 9.8, donde las dos líneas poéticas tienen la misma estructura interna: sujeto, verbo y objeto, seguidos de una frase preposicional, y además tienen casi el mismo sentido:

Él juzgará al mundo con justicia
y a los pueblos con rectitud.

El paralelismo se funda también en la semejanza sonora, como puede verse en el siguiente ejemplo de Is 44.8b (véase Berlin 1985:105), donde aparece en *letra cursiva* la traducción correspondiente a los sonidos hebreos [que aparecen entre corchetes y en *cursiva negrita*]:

¡No hay Dios *sino yo!* [***bl'dy***]
¡No hay Roca, *no conozco ninguna!* [***bl yd'ty***]

Al hablar de paralelismo en poesía, los estudiosos bíblicos recurren a varios y diferentes términos. Una línea poética se conoce como **colon**, y a dos líneas poéticas paralelas se les llama **bicolon**, que por lo general se marcan como **línea A** y **línea B**, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Israel no entiende
 (línea A)
 mi pueblo no tiene conocimiento.
 (línea B)

(Is 1.3b)

Algunos estudiosos consideran que el **bicolon** constituye en realidad una sola línea poética, o «verso», por lo que según esta clasificación recibe también el nombre de **estico** (del griego **stojos**, «línea»), o **monostiquio**, y cada **colon** recibe el nombre de **hemistiquio**. Sin embargo, en este manual llamaremos al colon «línea poética», o simplemente «línea», ya que tal es la terminología que se usa en otras tradiciones poéticas del mundo.

Cuando tres líneas poéticas forman una unidad, reciben el nombre de **tricolon**; cuando la unidad poética la forman cuatro líneas, se llama **tetracolon**. Por ejemplo:

Humo subió de su nariz,
 A
 y de su boca un fuego abrasador
 B
 que lanzaba carbones encendidos.
 C (2 S 22.9)

Pe
 A
 a una se han corrompido.
 B
 No hay nadie que haga lo bueno;

C

¡no hay uno solo!

D (Sal 53.3 NVⁱ)

3.2.1.1 Tipos de paralelismo

Durante siglos los estudiosos bíblicos han sabido de la presencia del paralelismo en la poesía hebrea. En el siglo XVIII, el obispo Robert Lowth identificó tres tipos diferentes de paralelismo, a los que denominó **paralelismo sinónimo**, **paralelismo antitético** y **paralelismo sintético**.

Según la definición de Lowth, el **paralelismo sinónimo** es aquel en que el sentido de las dos líneas poéticas paralelas es prácticamente idéntico. Retomando el ejemplo anterior de Is 1.3, podemos decir que la línea poética A es igual a la línea poética B:

Israel no entiende,

A

mi pueblo no tiene conocimiento.

B

Se da el caso, sin embargo, en que dos líneas poéticas sinónimas tienen «lagunas» de información, es decir, que en la segunda línea falta algo. Este fenómeno recibe el nombre de **elipsis**. Algunas veces tales «lagunas» son intencionales, y el poeta las introduce para dar lugar a otra idea o expresión. Sin embargo, el contexto permite que quien lea o escuche pueda fácilmente llenar esas lagunas. Por ejemplo, la segunda línea poética de Is 1.3a carece de verbo, pero el que lea o escuche este texto automáticamente dará por hecho que el verbo de la primera línea («conoce») vale también para la segunda. A continuación, los asteriscos (***) indicarán la ausencia de un elemento en el texto:

El buey **conoce** a su dueño,

y el asno ***** el pesebre de su señor;

En el siguiente ejemplo también falta el verbo, pero fácilmente se le identifica:

Nuestra heredad **ha pasado** a extraños,
nuestras casas ***** a forasteros. (Lm 5.2)

El **paralelismo antitético** ocurre cuando entre dos líneas poéticas hay un contraste u oposición de ideas: la línea A contrasta con la línea B. Un rasgo muy frecuente en este tipo de paralelismo es que los opuestos se presentan en binomios. Por ejemplo, en la siguiente serie de paralelismos la antítesis se evidencia en una serie de binomios contrastantes: enojo/bondad, un instante/toda una vida, llanto/alegría, noche/mañana:

Porque sólo **un instante** dura su **enojo**,
pero **toda una vida** su **bondad**.
Si por la **noche** hay **llanto**,
por la **mañana** habrá gritos de **alegría**.

(Sal 30.5 NVⁱ)

El paralelismo antitético es típico de Pr:

El necio da rienda suelta a toda su ira,
pero el sabio, al fin, la apacigua. (Pr 29.11)

El hijo sabio alegra al padre,
pero el hijo necio es la tristeza de su madre. (Pr 10.1)

En el **paralelismo sintético**, la segunda línea poética complementa la idea expresada en la primera y, de alguna manera, la modifica.

Cuando se lee o se escucha la primera línea no es posible predecir lo que dirá la segunda, pero, una vez enunciadas las dos, se puede ver que ambas forman una unidad semántica (A + B = una idea completa). Veamos el siguiente ejemplo:

Dice el necio en su corazón:

A

«No hay Dios». (Sal 14.1)

B

Y este otro:

Jehová conoce los pensamientos de los hombres,

A

que son vanidad. (Sal 94.11)

B

Nótese que el sentido de cada una de las dos líneas poéticas no es el mismo, aunque el equilibrio de las dos juntas se asemeja al de otras líneas paralelas.

También en este tipo de paralelismo se dan casos de elipsis. Por ejemplo:

Jehová será refugio del pobre,

refugio para el tiempo de angustia. (Sal 9.9)

Puede verse que en la segunda línea poética se presupone la presencia de dos elementos claramente expresos en la primera. Esto da margen para agregar en la línea B un elemento más, «para el tiempo de angustia»:

JehA

de angustia

B

A este tipo de paralelismo también se le conoce como paralelismo progresivo, ya que la segunda línea poética expande la idea propuesta en la primera. No es infrecuente que la línea B repita alguna palabra o frase de la primera, como puede verse en este ejemplo:

Cercano está Jehová **a todos los que**

lo invocan,

A

a todos los que lo invocan de veras.

(Sal 145.18)

B

3.2.1.2 La endíadís

Otra de las características típicas de la poesía hebrea, y que durante siglos se ha reconocido y estudiado, es la **endíadís**, figura de lenguaje que expresa una idea mediante un **par de términos** coordinados. La endíadís es bastante común como recurso poético del hebreo y de las lenguas del Medio Oriente.

Muchos de estos términos forman binomios naturales, por ejemplo, «los cielos y la tierra», «el sol y la luna», «el día y la noche»:

Alégrense los **cielos**
y gócese la **tierra**. (Sal 96.11)

El **sol** no te fatigará de día
ni la **luna** de noche. (Sal 121.6)

Hay otros términos que forman binomios por razones geográficas, históricas y culturales, como en este ejemplo:

¡Príncipes de **Sodoma**, oíd la palabra de Jehová!
¡Escuchad la ley de nuestro Dios, pueblo de **Gomorra**!
(Is 1.10)

o en estos dos:

Jehová rugirá desde **Sión**,
dará su voz desde **Jerusalén**. (Am 1.2)

Dios es conocido en **Judá**;
en **Israel** es grande su nombre. (Sal 76.1)

En la poesía hebrea debe haber más de mil casos de estos binomios léxicos, los cuales, además de contribuir a crear una sensación de

equilibrio y complementación, sirven también para definir y reforzar el paralelismo de dos líneas poéticas:

Si subiera a los **cielos**, allí estás tú;
y si en el **seol** hiciera mi estrado, allí tú estás. (Sal 139.8)

3.2.1.3 Más allá de la clasificación de Lowth

En los últimos tiempos, los estudiosos han llegado a cuestionar algunos de los presupuestos fundamentales del paralelismo. Las tres categorías de Lowth han sido criticadas por parecer demasiado simples. En la mayoría de los casos de paralelismo sinónimo pueden detectarse diferencias de significado, aun cuando no sea del todo fácil reconocerlas ni describirlas. Veamos un ejemplo de lo que queremos decir:

Bendeciré a Jehová en todo tiempo;
su alabanza estará de continuo en mi boca. (Sal 34.1)

Puede notarse que si el autor hubiera querido repetir la misma idea de manera más aproximada, lo habría hecho; pero lejos de hacerlo, intencionalmente ha expresado en la segunda línea poética una idea diferente de la primera.

En la actualidad los estudiosos están dispuestos a admitir que, además de las tres relaciones ya mencionadas, el paralelismo puede expresar muchas otras. Puede haber entre las dos líneas poéticas una relación **lógica** que refleje acción-consecuencia, motivo-resultado, condición-consecuencia, genérico-específico, fundamento-conclusión, concesión-contrapropuesta, medio-propósito. Hay casos en que una orden se combina con algún apoyo lógico: orden-razón, medio-orden, etc. En otros casos, la relación entre las dos líneas poéticas puede ser de carácter **temporal** (secuencial o circunstancial). Tales relaciones son muy comunes en los salmos históricos, aunque hay otras que se basan en distinciones **formales**. También puede haber binomios léxicos de tipo gramatical o morfológico, como por ejemplo, positivo-negativo, pregunta-respuesta, singular-plural, masculino-femenino. Hay incluso otros paralelismos con binomios léxicos que expresan diferentes tipos de comparación. A continuación se presentan algunas de las muchas relaciones que pueden caracterizar al paralelismo de la poesía hebrea:

Paralelismo basado en relaciones lógicas

1. **A** enuncia una acción; **B** presenta la consecuencia:

Reconócelo en todos tus caminos
y él hará derechas tus veredas. (Pr 3.6)

2. **A** expresa una concesión; **B** presenta una contrapropuesta:

Aunque vuestros pecados sean como la grana,
como la nieve serán emblanquecidos. (Is 1.18)

3. **A** establece una condición; **B** presenta la consecuencia:

Si las nubes están llenas de agua,
sobre la tierra la derramarán. (Ec 11.3)

4. **A** presenta una razón; **B** da el resultado:

Porque ha inclinado a mí su oído;
por tanto, lo invocaré en todos mis días. (Sal 116.2)

5. **A** da una orden o presenta una petición; **B** la apoya dando una razón:

Levántate, oh Dios, y juzga a la tierra,
pues tuyas son todas las naciones. (Sal 82.8 NVⁱ)

6. **A** presenta los medios de llevar a cabo una acción; **B** da la orden de realizarla:

Conforme a la grandeza de tu brazo
preserva a los sentenciados a muerte. (Sal 79.11)

7. **A** es de carácter genérico; **B** es de carácter específico:

Vuestra **tierra** está destruida;
vuestras **ciudades** puestas a fuego. (Is 1.7)

Aun allí me guiará tu **mano**
y me asirá tu **diestra**. (Sal 139.10)

Paralelismo basado en relaciones temporales

8. **A** enuncia un acontecimiento; **B** enuncia otro acontecimiento consecutivo:

En su angustia clamaron al Señor,
y él los libró de su aflicción. (Sal 107.6 NVⁱ)

9. **A** habla de un acontecimiento; **B** presenta el contexto temporal:

Pero tú oíste la voz de mis ruegos
cuando a ti clamé. (Sal 31.22)

Paralelismo basado en la forma

10. **A** hace una pregunta; **B** da la respuesta:

¿Hay algún Dios fuera de mí?
No, no hay otra Roca;
no conozco ninguna. (Is 44.8 NVⁱ)

11. **A** asevera; **B** cuestiona:

El ánimo del hombre lo sostendrá en su enfermedad,
pero ¿quién sostendrá a un ánimo angustiado? (Pr 18.14)

12. **A** enuncia algo positivo; **B** responde con algo negativo. (Nótese que en este ejemplo el sentido de las líneas poéticas es semejante, a pesar de la forma positiva-negativa):

Escucha, hijo mío, la instrucción de tu padre

y **no abandones** la enseñanza de tu madre. (Pr 1.8)

13. **A** es de cierto género (masculino o femenino); **B** es del género opuesto:

Sean nuestros **hijos** como plantas crecidas en su juventud,
nuestras **hijas** como esquinas labradas cual las de un palacio.

(Sal 144.12)

14. **A** es singular; **B** es plural:

Vosotros, **descendencia** de Abraham, su siervo,
hijos de Jacob, sus escogidos. (Sal 105.6)

15. **A** presenta un número; **B** añade uno más:

Seis cosas aborrece Jehová,
y aun **siete** le son abominables. (Pr 6.16)

16. **A** presenta un número; **B** lo exagera:

Saúl hirió a sus **miles**,
y David a sus **diez miles**. (1 S 18.7)

Paralelismo comparativo

17. **A** establece una comparación; **B** aclara el vínculo de la comparación:

Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas,
así clama por ti, Dios, el alma mía. (Sal 42.1)

Cuanto está lejos el oriente del occidente,
hizo alejar de nosotros nuestras rebeliones. (Sal 103.12)

Otras declaraciones paralelas

18. **A** declara o afirma algo; **B** agrega un comentario acerca de la declaración de **A**:

¡Cuánto amo yo tu ley!

¡Todo el día es ella mi meditación! (Sal 119.97)

Mi socorro viene de Jehová,

que hizo los cielos y la tierra. (Sal 121.2)

19. **A** presenta una idea; **B** propone una idea contraria (Nótese que en el siguiente caso hay dos contrastes):

El corazón de los **sabios** está en la **casa del luto**,

mas el corazón de los **insensatos**, en la **casa donde reina**

la alegría. (Ec 7.4)

Esta breve lista ya revela que puede resultar muy subjetivo señalar el vínculo entre dos líneas poéticas paralelas, pues son varios los aspectos que intervienen para formar un paralelismo. Nótese que, además de las relaciones lógicas antes definidas, los binomios léxicos juegan un papel muy importante en la integración de varios paralelismos: «camino» y «veredas» en el ejemplo (1); «padre» y «madre» en el ejemplo (12); «oriente» y «occidente» en el ejemplo (17).

Dos acciones pueden estar cronológicamente relacionadas y tener al mismo tiempo una relación lógica. Por ejemplo, en «clamaron al Señor, / y él los libró» hay una relación temporal y una relación lógica de acción-consecuencia, o posiblemente de motivo-resultado. En el proverbio «Escucha, hijo mío, la instrucción de tu padre / y no abandones la enseñanza de tu madre», la relación es positiva y negativa, masculina y femenina, además del binomio «padre-madre».

El ejemplo genérico- específico en (7) de «tierra-ciudades» podría también considerarse un caso de singular-plural. En la mayoría de los casos de paralelismo son varios los factores que intervienen para relacionar la primera línea con la segunda, por lo que resulta muy difícil mencionar un solo factor que vincule a las dos, y resulta igualmente

difícil hacer una lista definitiva de todas las relaciones posibles que puedan ocurrir en dos líneas paralelas. Sin embargo, es de suma importancia que los traductores procuren definir lo más claramente posible las relaciones presentes en cada conjunto, a fin de poder comunicarlas en su traducción.

En nuestros días, el primer estudioso que cuestionó seriamente las tres categorías propuestas por Lowth fue James Kugel, quien sugirió que hay muchas maneras de entender las relaciones presentes en dos líneas poéticas paralelas. Kugel hizo notar que la relación nunca puede reducirse simplemente a las fórmulas «A es igual a B», «A no es igual a B», o «A más B», sino que nos aclara: «Inevitablemente, B debe entenderse como complemento de A» (1981:13). Las relaciones más comunes las caracteriza como:

A, y además B;
no sólo A sino también B;
ni A ni B;
ni A, y ciertamente tampoco B;
lo mismo que A, también B

Si aplicamos el análisis de Kugel a nuestro ejemplo de Is 1.7, podemos ver que encaja bien:

Vuestra tierra está destruida,
 (A)
 [y además] vuestras ciudades puestas a fuego.

(B)

Se puede percibir que de una línea poética a otra hay cierto desarrollo o progresión; la segunda línea intensifica lo dicho en la primera y comunica su mensaje al aclararlo. Como lo expresa Robert Alter al hablar de paralelismo (1985:615–616):

El patrón dominante de una línea poética, al pasar a la siguiente, es de enfoque, exaltación o especificación de ideas, imágenes, acciones y temas. Si algo se rompe en la primera línea, en la segunda queda

destrozado y reducido a añicos; si en la primera línea se destruye una ciudad, en la segunda queda reducida a un montón de escombros. Es típico que un término genérico en el primer hemistiquio, en el segundo vaya seguido de un caso específico de la categoría general; o bien, que una afirmación literal en la primera línea poética se convierta en metáfora o hipérbole en la segunda... Para nosotros, como lectores de poesía bíblica, esto significa que, en vez de esperar oír un ritmo imaginario de repeticiones, **debemos estar constantemente atentos a que algo nuevo suceda al pasar de una línea poética a la otra.**

En efecto, con frecuencia notamos que en la primera línea el salmista dice algo en un lenguaje casi prosaico, pero en la segunda línea recalca lo dicho antes recurriendo a detalles lacerantes o a imágenes poderosas:

Pues tú los pondrás en fuga;
en tus cuerdas dispondrás saetas contra sus rostros. (Sal 21.12)

Has hecho ver a tu pueblo cosas duras;
nos hiciste beber vino de aturdimiento. (Sal 60.3)

Si el lenguaje de la primera línea es figurado, el de la segunda puede resultar más gráfico:

Tú heriste a todos mis enemigos en la mejilla;
los dientes de los perversos rompiste. (Sal 3.7)

La segunda línea puede ser de carácter más personal. Por ejemplo, en Sal 60.3 se hace referencia a los israelitas llamándolos «tu pueblo» en la primera línea, mientras que en la segunda línea la referencia es muy directa, pues se habla de «nosotros». De igual manera, en las líneas que a continuación se citan, la segunda de ellas es más personal y más gráfica:

¿Quién es Dios sino sólo Jehová?
¿Y qué roca hay fuera de **nuestro Dios?** (Sal 18.31)

Este último ejemplo muestra una característica importante de la

poesía hebrea: los distintos y repetidos nombres de Dios. En los salmos, y en otros poemas de alabanza y petición, es muy común que el poeta invoque el nombre de Dios de distintas maneras, de modo que las líneas poéticas paralelas «dan a conocer» quién es Dios y cuáles son sus obras:

Con todo, yo me alegraré en **Jehová**,
me gozaré en **el Dios de mi salvación**. (Hab 3.18)

Estos nombres nos llevan a mantener una estrecha relación con Dios:

No me desampares, **Jehová**;
Dios mío, no te alejes de mí. (Sal 38.21)

Tal insistencia en el nombre de Dios fortalece nuestra confianza en él:

Tú encenderás mi lámpara;
Jehová, mi Dios, alumbrará mis tinieblas. (Sal 18.28)

3.2.1.4 Algunos patrones más complejos

El paralelismo puede abarcar más de dos líneas, y puede ser alterno, como cuando una línea intermedia separa dos líneas paralelas. Tal es el caso del siguiente ejemplo de Is 1.10 (NVⁱ), donde las minúsculas **a** y **b** hacen notar dicho patrón:

¡Oigan la palabra del Señor,
a
gobernantes de Sodoma!
b
¡Escuchen la enseñanza de nuestro Dios,
a'
pueblo de Gomorra!
b'

Las mismas relaciones lógicas, temporales y semánticas que integran estas dos líneas pueden también entrelazar diferentes secciones de todo

un poema. Por ejemplo, en Is 1.3 (NVⁱ), las dos primeras líneas podrían llamarse sinónimas (a, a'), lo mismo que las dos siguientes (b, b'); sin embargo, estos dos pares de líneas paralelas están vinculados por una relación lógica que podríamos llamar concesión-contrapropuesta:

El buey conoce a su dueño,

y el asno el pesebre de su amo;

CONCESIÓN

¡pero Israel no conoce,

CONTRAPROPUESTA

mi pueblo no entiende!

En el Sal 121, la relación entre sus líneas poéticas es bastante compleja, como puede verse en los v. 1–2. La afirmación en la primera línea da origen a una pregunta en la segunda, la cual recibe respuesta en las líneas tercera y cuarta, siendo la cuarta línea una expansión de la tercera:

Alzaré mis ojos a los montes.

afirmación

¿De dónde vendrá mi socorro?

pregunta

Mi socorro viene de Jehová,

afirmación

que hizo los cielos y la tierra.

expansión RESPUESTA

Partiendo de un patrón semejante, hay conjuntos paralelos que pueden sucederse unos a otros. Con frecuencia estos conjuntos crean un ritmo ascendente, al que le sigue una declaración final. En el siguiente ejemplo hay cuatro conjuntos de líneas paralelas:

Porque, como la altura de los cielos sobre la tierra,
engrandeció su misericordia sobre los que le temen.

Cuanto está lejos el oriente del occidente,
 hizo alejar de nosotros nuestras rebeliones.
 Como el padre se compadece de los hijos,
 se compadece Jehová de los que le temen,
 porque él conoce nuestra condición;
 se acuerda de que somos polvo.

(Sal 103.11-14)

Aquí se exalta la grandeza del amor y de la misericordia de Dios mediante la repetición de expresiones y de estructuras paralelas semejantes. El ritmo arrebatador y los binomios opuestos de los dos primeros conjuntos («cielos-tierra», «oriente-occidente») nos llevan a una relación más íntima: «como el padre se compadece de sus hijos». Al llegar a este punto, hace triunfal acto de presencia el nombre de Dios y se abandona el patrón comparación-afirmación de las tres primeras líneas. Finalmente, en tono bastante sereno se nos recuerda nuestra fragilidad humana y la disposición de Dios para fortalecernos y apoyarnos: «porque él conoce nuestra condición; se acuerda de que somos polvo».

Podemos resumir nuestra exposición en torno al paralelismo hebreo diciendo que éste es la asociación de dos líneas poéticas vinculadas por uno o más rasgos poéticos. Aunque aparentemente la segunda línea complementa o intensifica lo dicho en la primera, son las dos en su conjunto las que expresan un solo pensamiento. El traductor debe tener cuidado de analizar no sólo la relación entre dos líneas poéticas paralelas sino también la relación entre los conjuntos de líneas paralelas contiguas. Como se verá en la sección 3.3, el paralelismo va también ligado al aspecto sonoro, a los acentos y al ritmo. Hay ocasiones en que el paralelismo resuena con tal belleza en nuestros oídos que (aun en una traducción) resulta casi imposibl

3.2.2 Estructuras quiásticas

Una variante del paralelismo es la **estructura quiástica**, o **estructura en forma de cruz** (nombre que se deriva de la letra griega *ji*, la cual tiene forma de equis). Un buen ejemplo de este tipo de estructura quiástica podemos encontrarlo en los siguientes versos de Sor Juana Inés de la Cruz:

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga:
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

O en este dicho popular:

Vale más perder **un minuto en la vida**
que **la vida en un minuto**

Y también en las palabras de Jesús:

Porque **el que se enaltece será humillado,**
y **el que se humilla será enaltecido.**

Como puede verse, en estas dos líneas poéticas hay elementos semejantes pero en orden inverso. Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo, donde la frase vocativa «Jehová, Dios de los ejércitos» forma un binomio con la otra frase vocativa «Dios de Jacob», y lo mismo sucede con los predicados «oye mi oración» y el predicado «escucha»:

Jehová, Dios de los ejércitos,
(a)
oye mi oración;
(b)
¡escucha,
(b')
Dios de Jacob! (Sal 84.8)
(a')

Algunos estudiosos se refieren a esta estructura con las abreviaturas **abb'a'**, pero hay también estructuras más complejas que pueden comprender tres o más elementos, como el siguiente ejemplo de Is 6.10, que refleja una estructura **abc- c'b'a'**:

Embota el **corazón** de este pueblo,

a
 endurece sus **oídos**
 b
 y ciega sus **ojos**,
 c
 para que no vea con sus **ojos**
 c'
 ni oiga con sus **oídos**
 b'
 ni su **corazón** entienda.
 a'

Sin embargo, y como puede verse en el siguiente ejemplo, no siempre las estructuras quiásticas forman «binomios perfectos» ni en forma ni en sentido:

Porque Jehová conoce
 (a)
 el camino de los justos,
 (b)
 mas la senda de los malos
 (b')
 perecerá. (Sal 1.6)
 (c)

Aquí el quiasmo imperfecto **abb'c** se basa en el contraste: por un lado, «el camino de los justos» y, por el otro, «la senda de los malos»; por un lado, la senda de la vida («Jehová conoce») y, por el otro, la senda de la muerte («perdición»). Habrá que notar también que hay una especie de quiasmo gramatical, ya que **b** y **b'** son frases nominales en tanto que **a** y **c** son frases verbales.

Las estructuras quiásticas no son tan frecuentes como el paralelismo simple, de modo que frecuentemente «sobresalen» en el texto, con lo que pueden indicar el clímax del poema o algún otro aspecto de importancia (Bliese 1998). Ejemplo de esto es el siguiente quiasmo, que

parece recalcar la total negación de David en cuanto a haber cometido algo malo (Berlin 1985:137):

Aborrecí la reunión
de los malignos
y con los impíos
nunca me senté. (Sal 26.5)

En las últimas líneas poéticas de Hab podemos ver una estructura quiástica basada en los nombres de Dios, la cual recalca la confianza del profeta en Dios (Bliese, [n.p.]) y contribuye a señalar el final del libro:

Con todo, yo me alegraré en **Jehová**,
me alegraré en **el Dios de mi salvación**.
Jehová, el **Señor**, es mi fortaleza;
él me da pies como de ciervas
y me hace caminar por las alturas.
(Hab 3.18-19)

Como puede verse, los patrones quiásticos también juegan un papel en la definición de las estructuras presentes en un poema. Una estructura quiástica marca, por ejemplo, el inicio del llamado «Poema del tiempo»:

Todo tiene
su momento oportuno;
hay un tiempo
para todo lo que se hace bajo el cielo
(Ec 3.1 NVⁱ)

Asimismo, un quiasmo contrastante entre algo positivo (+) y algo negativo (-) marca el final de este poema (Ec 3.8 NVⁱ):

un tiempo para amar,

(+)
 y un tiempo para odiar;
 (-)
 un tiempo para la guerra,
 (-)
 y un tiempo para la paz.
 (+)

lo cual contrasta con las líneas intermedias del poema, las cuales reflejan estructuras paralelas simples (Ec 3.4 ^{DH}[h](#)):

Un momento para llorar,
 (-)
 y un momento para reír.
 (+)
 Un momento para estar de luto,
 (-)
 y un momento para estar de fiesta.
 (+)

Este mismo capítulo 3 de Ec nos muestra otro patrón quiástico, donde los significados positivos (+) y negativos (-) se hallan sobrepuestos en todo el poema (Loader 1986:34):

Po
Ne v.2
tiempo de nacer
tiempo de morir

tiempo de plantar
tiempo de arrancar...

Ne

Po v.3

tiempo de matar

tiempo de curar

tiempo de destruir

tiempo de edificar

v.4

tiempo de llorar

tiempo de reír

tiempo de hacer duelo

tiempo de bailar

Po

Ne v.5

tiempo de esparcir...

tiempo de juntar...

tiempo de abrazar

tiempo de [no] abrazar

v.6

tiempo de buscar

tiempo de perder

tiempo de guardar

tiempo de tirar

Ne

Po v.7

tiempo de rasgar

tiempo de coser

tiempo de callar

tiempo de hablar

Nótese que el verbo traducido como «esparcir» en el v. 5, aunque podría interpretarse como negativo, en realidad tiene un sentido positivo. La versión inglesa *Good News Bible* vierte esta frase como un giro idiomático: «tiempo de hacer el amor» (+), con lo que traduce la siguiente línea poética como «tiempo de no hacer el amor» (-). Según este análisis, el poema tiene una rígida estructura simétrica que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

v.1

estructura quiástica interna

a

v.2

dos pares de frases positivas y negativas

b

v.3–4

cuatro pares de frases positivas y negativas

c

v.5–6

cuatro pares de frases positivas y negativas

c'

v.7

dos pares de frases positivas y negativas

b'

v.8

estructura quiástica interna

a'

He aquí un ejemplo del fino arte que caracteriza a gran parte de la poesía hebrea, arte que con frecuencia es difícil apreciar en una traducción. Todo traductor debiera estar familiarizado con estos aspectos del texto original a fin de que el impacto e importancia del texto pueda mantenerse en la traducción. (Para cuestiones de formato, véase el capítulo 6.)

3.2.3 Estribillos o ritornelos

La poesía hebrea es rica en líneas poéticas que se repiten en un texto. Los **estribillos**, o **ritornelos**, pueden ocurrir después de una sola línea poética o después de varias de ellas, y pueden indicar también el final de una unidad poética. En la poesía española contamos con buenos ejemplos, como en los conocidos versos de San Juan de la Cruz:

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero
que muero porque no muero.

...Esta vida que yo vivo
es privación de vivir;
y así, es contino [sic] morir
hasta que viva contigo;
oye, mi Dios, lo que digo:
que esta vida no la quiero,
que muero porque no muero.

Estando absente de ti,
¿qué vida puedo tener
sino muerte padecer,
la mayor que nunca vi?
Lástima tengo de mí,
pues de suerte persevero
que muero porque no muero...

En el Sal 136, la línea poética «porque para siempre es su misericordia» va alternándose con el resto de los versos en todo el poema. Este salmo ciertamente fue recitado en el culto público, y es muy probable que una sola persona haya cantado la parte narrativa del poema mientras el resto de la congregación se unía en la repetición del estribillo:

Al que hirió a Egipto en sus primogénitos,
porque para siempre es su misericordia.
Al que sacó a Israel de en medio de ellos,
porque para siempre es su misericordia. (10–11)

El mismo estribillo lo hallamos también en el Sal 118, donde en realidad hallamos dos:

Diga ahora Israel

que para siempre es su misericordia.

Diga ahora la casa de Aarón

que para siempre es su misericordia.

Digan ahora los que temen a Jehová

que para siempre es su misericordia. (2–4)

...

Todas las naciones me rodean;

mas en el nombre de Jehová yo las destruiré.

Me rodean y me asedian;

mas en el nombre de Jehová yo las destruiré.

Me rodean como abejas;

se enardecen contra mí como fuego de espinos;

mas en el nombre de Jehová yo las destruiré. (10–12)

Por otra parte, en el Cantar de los Cantares el estribillo «Yo os conjuro, hijas de Jerusalén...», aunque no ocurre más que unas cuantas veces en todo el libro (2.7; 3.5; 5.8; 8.4), cumple la importante función de señalar el fin de una unidad poética.

3.2.4 Inclusión

Este recurso se usa tanto en prosa como en poesía, y consiste en una palabra o frase que se repite al principio y al final de una unidad literaria. Por ejemplo, la frase «Vanidad de vanidades... todo es vanidad» (Ec 1.2) enmarca todo el libro (véanse los v. 1.2; 12.8), aunque esto mismo puede ocurrir también en un solo versículo:

¡Espera en Jehová!

¡Esfuérzate y aliéntese tu corazón!

¡Sí, espera en Jehová! (Sal 27.14)

De igual manera, hay casos en que una línea poética, o más de una, puede enmarcar todo un poema, como en el Sal 8:

**¡Jehová, Señor nuestro,
cuán grande es tu nombre en toda la tierra!**

¡Has puesto tu gloria sobre los cielos!
De la boca de los niños y de los que aún maman,
fundaste la fortaleza a causa de tus enemigos,
para hacer callar al enemigo y al vengativo.
Cuando veo tus cielos, obra de tus dedos,
la luna y las estrellas que tú formaste,
digo: «¿Qué es el hombre para que tengas de él memoria,
y el hijo del hombre para que lo visites?»

Lo has hecho poco menor que los ángeles
y lo coronaste de gloria y de honra.
Lo hiciste señorear sobre las obras de tus manos;
todo lo pusiste debajo de sus pies:
ovejas y bueyes, todo ello,
y asimismo las bestias del campo,
las aves del cielo y los peces del mar,
¡todo cuanto pasa por los senderos del mar!

**¡Jehová, Señor nuestro,
cuán grande es tu nombre en toda la tierra!**

También la frase «Bendice, alma mía, a Jehová» (Sal 103.1a,22c) abre y cierra todo el poema.

Por lo general, las inclusiones repiten las mismas palabras al principio y al final de un poema. Sin embargo, hay casos en que ocurren algunas variantes con el mismo significado, las cuales no necesariamente ocurren al principio y al final sino que forman parte de la introducción o de la conclusión. Por ejemplo, en el Sal 26 puede

notarse una inclusión basada en el sentido, aun cuando en hebreo (y también en español) las palabras iniciales y finales sean un tanto diferentes.

Palabras iniciales (v.1):

Júzgame, Jehová,
 porque **yo en integridad he andado**;
 he confiado asimismo en Jehová sin titubear.

Palabras finales (v. 11–12):

Pero **yo andaré en integridad**;
 redímeme y ten misericordia de mí.
 Mi pie ha estado en rectitud;
 en las congregaciones bendeciré a Jehová.

Como puede verse, «júzgame» hace pareja con «redímeme»; «andar en integridad» ocurre en ambos casos, y «confiar en Jehová» parece hacer pareja con «bendecir a Jehová»; además, «sin titubear» corresponde a la idea presente en «estar mi pie en rectitud».

Algo parecido puede hallarse en el Cantar de los Cantares, donde varios elementos presentes en la introducción («compañeros», «manzano», «desierto», «Salomón», «viña») vuelven a aparecer al final del libro.

En poemas largos, una sola palabra o expresiones breves que actúen como inclusiones pueden contribuir a determinar el punto donde termina una estrofa o unidad poética (véase más adelante, bajo el inciso 3.4).

3.3. Efectos sonoros en la poesía hebrea

La sonoridad es la piedra angular de todo poema, y el hebreo cuenta con varios recursos a disposición del poeta. Es una lástima que casi todos ellos, con la posible excepción del ritmo, no sean perceptibles en una traducción. De este aspecto de la poesía hebrea se perderá quien no pueda leer el texto en la lengua original.

3.3.1 Acento, sílaba y metro

Al hablar de paralelismo, apenas si se ha mencionado un punto muy importante: las estructuras paralelas se construyen no sólo sobre la base de su semejanza de significado o de forma gramatical sino también sobre la base de patrones sonoros. El paralelismo tiene patrones acentuales semejantes o regulares, los cuales contribuyen a una sensación general de equilibrio y complementación.

En el verso hebreo se forman patrones sonoros sobre la base del acento en cada palabra, el cual normalmente recae en la última sílaba. El patrón sonoro más común es el llamado 3+3, lo que significa que en cada **colon** hay tres acentos. Este patrón resulta evidente en las primeras líneas del Sal 92 (Alonso Schökel 1988:35):

tob le-hodot la-yvh // le-zammer le-shimka 'elyon
 bueno alabar a-yvh // salmodiar a-nombre-tuyo Altísimo
 3 acentos 3 acentos

Bueno es alabarte, Jehová,
 y cantar salmos a tu nombre, oh Altísimo.

Nótese que aunque las palabras hebreas normalmente tienen un solo acento, en algunos casos varias palabras se pronuncian como si fueran una sola, con lo que todas ellas se pronuncian con un solo acento. Esto sucede generalmente cuando en el conjunto hay partículas gramaticales, que pueden ser preposiciones o adverbios de negación, los cuales se pronuncian con un solo golpe de voz. En el ejemplo anterior, la preposición hebrea *le-*, o *la-*, ocurre cuatro veces, pero sin acento propio, de modo que se pronuncia en unión con la palabra siguiente.

Aunque la acentuación más común en la poesía hebrea es 3+3, hay también otros patrones sonoros; por ejemplo, 2+2, 4+4, 3+2, 4+3, 3+4, etc. Ciertos patrones se relacionan con distintos estados de ánimo; el patrón 3+2, por ejemplo, es típico del lamento, como podrá verse en el siguiente ejemplo (véase el Capítulo 2):

zakor 'aniy umerudy // la'nah varo'sh
zakor tizkor vetashyaj // 'aliy' nafshi
zot 'ashiv 'el-liby // 'al-ken 'ojil

3 acentos

2 acentos

Acuérdate de mi aflicción y de mi abatimiento,
del ajenjo y de la hiel.

Aún lo tengo en la memoria, porque mi alma
esta abatida dentro de mí.

Pero esto consideraré en mi corazón,
y por esto esperaré. (Lm 3.19-21)

Estos patrones sonoros son evidencia de que muchos proverbios
hebreos pertenecen, como otras líneas poéticas, a la misma categoría.

Véase el siguiente caso de Pr 26.7:

dalyu soqayim mippiseaj // umashal bepi kesilim

3 acentos

3 acentos

Como las piernas del cojo,
que cuelgan inútiles,
es el proverbio en la boca del necio.

Muchos comentarios y libros de poesía hebrea hablan de **metro**, que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define como «medida peculiar de cada clase de versos». Si aceptamos tal definición, podremos decir que la poesía hebrea tiene metro, aunque habremos de recalcar que tal metro no lo es en el sentido estricto de la métrica griega ni de ninguna de las lenguas occidentales; más bien, la «métrica» de la poesía hebrea podría definirse como «metro libre o variable».

3.3.2 Aliteración

Uno de los recursos sonoros que con más frecuencia usa la poesía hebrea es la repetición de consonantes, recurso que se conoce como **aliteración**. La poesía española no gusta mucho de este recurso, aunque aquí y allá pueda hallársele en adivinanzas y trabalenguas. Por ejemplo:

La pájara pícara pica la jícara típica;
la típica jícara pica la pícara pájara.

y también:

Tres tristes tigres tragan trigo

aunque a veces se le halla en canciones como ésta:

Erre con erre, cigarro;
erre con erre, barril;
rápido corren los carros,
corren los carros del ferrocarril.

En la poesía hebrea las consonantes repetidas no ocurren sólo al principio de las palabras sino que pueden ocurrir también en medio de ellas, y hasta en todo un poema o estrofa.

Por ejemplo, en las primeras líneas del Cantar de los Cantares abundan los sonidos **sh**, **m**, **l** y **r**:

shir ha- *shirim'asher li-shelomoh*
canto (de) los-cantos que (es) de-Salomón
Cantar de los cantares, de Salomón

En algunos casos los sonidos pueden imitar los sonidos de la naturaleza, lo cual recibe el nombre de **onomatopeya**. Una de las acepciones de la palabra hebrea *ruaj* es «viento», y ciertamente su sonido es evocativo de este fenómeno atmosférico.

En Jue 5.22, las palabras *daharot daharot* suenan efectivamente como caballos al galope, y así ha intentado reproducirlas ^{DH}[h](#):

¡Resuenan los cascos de los caballos!
¡**Galopan, galopan** los briosos corceles!

No es raro que en hebreo un conjunto de consonantes repetidas resulten onomatopéyicas. Mientras el profeta Isaías repite irónicamente el presuntuoso discurso del rey de Asiria (Is 10.13-14), puede escucharse la repetición de los sonidos **p** y **ts**, que son evocativos del piar de los pájaros:

upotseh peh umtsaptsep

y el que abre boca y pía

El primer poema de Ec (1.4-11) nos hace pensar en los sonidos naturales, y efectivamente lo consigue. Las consonantes fricativas **s**, **sh**, **f**, **v**, **h** y **j** del v. 6 nos hacen escuchar el silbido del viento; los sonidos **h** y **sh** continúan en el v. 7 y, junto con los sonidos **m** y **l**, nos hacen escuchar el vaivén de las olas y el movimiento de las aguas:

(6) *holek 'el-darom vesobeb 'el- tsafon*
sobeb sobeb holek ha-ruaj
veal sebibotaiv shab ha-ruaj

(7) *kol hanejalim holkim 'el- hayam*
vehayam 'eynenu male'
'el-meqom she- hanejalim holkim
sham hem shabem lalaket

Esto ha sido recogido en parte por DH^{[h](#)}, que traduce:

(6) **Sopla el viento hacia el sur,**
y gira luego hacia el norte.
¡Gira y gira el viento!
¡Gira y vuelve a girar!

(7) **Los ríos van todos al mar,**
pero el mar nunca se llena;
y vuelven los ríos a su origen
para recorrer el mismo camino.

Aunque este recurso cumple su función en la lengua original, quien no sepa hebreo no captará en un texto dado la presencia de la aliteración. Sin embargo, los traductores pueden llegar a saber de este hecho mediante el uso de comentarios, manuales de traducción y Biblias de estudio.

3.3.3 Asonancia

Lo mismo que la aliteración, la **asonancia** tiene que ver con la repetición de sonidos, sólo que en este caso se repiten las vocales. Tal repetición puede contribuir a crear cierto estado de ánimo, o bien expresar cierta actitud. Por ejemplo, cuando en Is 6.3 los querubines hablan entre sí, se escuchan los sonidos **a** y **o** para expresar la majestad de Dios:

*qadosh, qadosh, qadosh, yhvh tsaba'ot
malo' kol ha-'arets kabodo*

¡Santo, santo, santo, Jehová de los ejércitos!
¡Toda la tierra está llena de su gloria!

Tal asonancia, por supuesto, no queda representada en su versión al español, excepto en «santo», «Jehová», «toda» y «gloria».

En el Cantar de los Cantares, la asonancia es un recurso que frecuentemente se usa para reflejar el embeleso de los novios. En el punto culminante del Cantar (5.1) puede escucharse toda una serie de **íes** y **aes** en labios del novio, cuyo efecto repetitivo es intensificado por el paralelismo:

*ba'ti legani 'ajoti kallah
'ariti mori 'im besami
'akalti ya'ri 'im dibshi
shatiti yeyni 'im jalabi*

el cual de alguna manera ha recogido [RV95](#):

He venido a mi jardín,
hermana, esposa mía;
he recogido mi mirra y mis aromas,
he comido mi panal y mi piel,
mi vino y mi leche he bebido.

Como en el caso del paralelismo y de la inclusión, la asonancia

puede ayudarnos a determinar alguna interrupción de importancia en un poema. En el ejemplo anterior, la asonancia nos permite dividir este versículo en dos, ya que luego de la línea poética que dice «mi vino y mi leche he bebido» comienza una alternancia de **íes** y **úes**.

'ikelu re'im shetu veshikeru dodim

Comed, amigos míos; bebed en abundancia. (5.1)

Esta división queda confirmada por el cambio de sujeto en persona y en modo, y de la primera persona en indicativo a la segunda persona plural en imperativo. (Algunos estudiosos opinan que esta última línea poética la pronuncia alguna otra persona, o todo un grupo de personas, posiblemente las hijas de Jerusalén.)

Habrá que decir una vez más que no siempre los traductores llegan a detectar este aspecto asonante de la poesía hebrea. No obstante, la mayoría de los comentarios harán notar la presencia de la asonancia en el texto original, siempre y cuando ésta sea un rasgo prominente del pasaje. Todo traductor tiene que saber en qué momento algún pasaje presenta una marcada asonancia, a fin de que en su traducción pueda recrear un efecto semejante (véase el Capítulo 4).

3.3.4 Ritmo y rima

La **rima**, lo mismo que la asonancia y la aliteración, puede no ser del todo evidente en una traducción, y ciertamente no es típica de la poesía hebrea, aunque es fácil hallarla en la poesía castellana. Vayan a manera de ejemplo estos versos de Don Jorge Manrique para definir el amor:

Es amor fuerza tan **fuerte**
 que fuerza toda **razón**;
 una fuerza de tal **suerte**
 que todo seso **convierte**
 en su fuerza y **afición**;
 una porfía **forzosa**
 que no se puede **vencer**,
 cuya fuerza **porfiosa**
 hacemos más **poderosa**
 queriéndonos **defender**.

Es placer en que hay **dolores**,
 dolor en que hay **alegría**,
 un pesar en que hay **dulzores**,
 un esfuerzo en que hay **temores**,
 temor en que hay **osadía**;
 un placer en que hay **enojos**,
 una gloria en que hay **pasión**,
 una fe en que hay **antojos**,
 fuerza que hacen los **ojos**
 al seso y al **corazón**... etc.

A pesar de que la rima no es común en hebreo, se puede hallar de vez en cuando, al final de algunas líneas poéticas, para hacer de dos oraciones un solo pensamiento, como en el siguiente ejemplo:

veyig'eh kashajal tetsudeni

vetashob titpala'-bi

Si alzo la cabeza, como un león, me das caza
 y haces contra mí maravillas. (Job 10.16)

y en este otro:

najalatenu nehefkah lezarim

boteynu lenakrim

Nuestra heredad ha pasado a extraños,
 nuestras casas a forasteros. (Lm 5.2)

Pero la rima no se limita a hacer acto de presencia sólo al final de cada línea poética sino que puede presentarse dentro de la línea misma (**rima interna**), como puede verse en el siguiente ejemplo del gran poeta Luis de Góngora y Argote:

Ducados compran **ducados**;
escudos pintan **escudos**,
 y tahures muy desnudos,

con dados, ganan **condados**;
cruzados hacen **cruzados**,
 y coronas, majestad.

Ocasionalmente, esto suele ocurrir en la poesía hebrea, y cuando ocurre, sirve para estrechar la relación entre dos frases de otra manera independientes.

El **ritmo** es la «grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico», según el *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española. En nuestra lengua podemos percibir dos clases de ritmo: el **ritmo de tiempo**, que se obtiene mediante la buena distribución de las pausas, y el **ritmo de acento**, que se obtiene mediante «la proporcionada combinación de sonidos fuertes y débiles» (Gayol Fernández 1970:63, tomo I). Veamos los siguientes versos de León Felipe, donde marcaremos los sonidos fuertes con letra negrita:

No **es** lo que me trae cansado

este camino de **ahora**.

No **cansa** una vuelta **sol**a.

Cansa el estar **todo** un **día**,

hora tras **hora**,

y **día** tras **día** un **año**,

y **año** tras **año** una **vida**

dando vueltas a la **noria**.

También en hebreo puede describirse el ritmo en términos acentuales (véase 3.3.1). Una traducción sensible a la forma, o que procure mantener el paralelismo gramatical, debe mantener un ritmo semejante al del texto original. Ejemplo de esto lo constituye el «Poema del tiempo»:

Un momento para nacer,
 y un momento para morir.
 Un momento para plantar,
 y un momento para arrancar lo plantado.
 Un momento para matar,
 y un momento para curar.
 Un momento para destruir,
 y un momento para construir.
 Un momento para llorar,
 y un momento para reír.
 Un momento para estar de luto,
 y un momento para estar de fiesta. (Ec 3.2-4 DH^h)

Es tal la naturaleza de este pasaje que aun la traducción más literal logra reflejar el ritmo presente en el original hebreo. Este mismo «equilibrio» puede hallarse también en el ritmo de punto y contrapunto del siguiente ejemplo:

Como ave que vaga lejos del nido
 es el hombre que vaga lejos del hogar. (Pr 27.8 NVⁱ)

3.3.5 Juegos de palabras

Otro rasgo dominante de la poesía hebrea y de otros géneros literarios son los **juegos de palabras**, técnicamente conocidos como **paronomasia**, los cuales consisten en usar dos palabras de sonido o sentido semejante en un mismo contexto. Estos juegos de palabras generalmente se usan en sentido humorístico, aunque en hebreo, además de usarse en sentido irónico, pueden también ocurrir en contextos serios. Uno de los más famosos juegos de palabras en la Biblia se encuentra al final del «Canto de la viña» (Is 5), donde el significado de las palabras finales de cada línea poética expresa ya un marcado contraste; sin embargo, la aguda ironía que expresa el original hebreo resulta más impresionante por la semejanza sonora de dichas palabras finales:

Ciertamente la viña de Jehová de los ejércitos
 es la casa de Israel,
 y los hombres de Judá,
 planta deliciosa suya.
 Esperaba **juicio** [*mishpat*],
 y hubo **vileza** [*mispaj*];
justicia [*tsedaqah*],
 y hubo **clamor** [*tse‘aqah*].

Otro profeta famoso por sus juegos de palabras es Miq. Al final del capítulo 1 (v. 10–16), el mensaje que dirige a cada pueblo de Judá juega con el significado de cada nombre. Aquí hemos marcado con un signo de interrogación [?] los casos en que el sentido es meramente evocativo:

No lo anuncien [*’al-taggidu*] en Gat,
 no se entreguen al llanto;
 ¡revuélquense de dolor
 en el polvo de Bet Leafra! [**casa del polvo**]
 Habitantes de Safir, [**placer**]
 emigren desnudos y humillados.
 Los habitantes de Zaanán [**salir?**]
 no se atrevieron a salir.
 Bet Ezel [**la casa de la nobleza?**] está gimiendo,
 y va a retirarles su apoyo.
 Se retuercen esperando el bien,
 los habitantes de Marot; [**amarguras**]
 el Señor ha enviado el mal
 hasta la entrada misma de Jerusalén. [**ciudad de paz**]

Habitantes de Laquis, [**tronco (de caballos)**]
 ¡enganchen al carro los corceles!
 Con ustedes comenzó el pecado de la hija de Sión;
 en ustedes se hallaron los delitos de Israel.
 Por tanto, despídanse de Moreset Gat. [**la dote de Gat**]
 Los edificios de la ciudad de Aczib [**decepción**]

son una trampa para los reyes de Israel.

Habitantes de Maresa, [**conquistadora?**]

yo enviaré contra ustedes un conquistador,
y hasta Adulam [**el adorno de ustedes?**] irá a parar
la flor y nata de Israel.

Así que rasúrate la barba y rápate la cabeza;
haz duelo por tus amados hijos;
agrandas tu calva como la del buitre,
pues tus hijos te serán arrebatados.

Por su carácter ingenioso y cuasi humorístico, los juegos de palabras tienen como propósito expresar el inminente juicio de Dios.

3.4. Rasgos estilísticos presentes en la literatura hebrea

Además de criticar las tres categorías de paralelismo propuestas por Lowth, el estudioso moderno James Kugel ha detectado también algunos aspectos interesantes de la poesía hebrea. Entre sus propuestas está la de que todos los rasgos presentes en la poesía hebrea pueden hallarse igualmente en el género narrativo y en otros géneros literarios; incluso ha llegado a declarar que en hebreo no hay una categoría que pueda llamarse «poesía». Aunque no es posible concordar con esta última tesis, es un hecho innegable que los rasgos característicos de la poesía hebrea pueden también hallarse en textos no poéticos. Es un hecho que el paralelismo o la tendencia a equilibrar las estructuras puede hallarse en muchas obras, como puede verse en ese «cuento corto» llamado Jonás, donde la simetría del libro es perfecta: los dos primeros capítulos (el llamado de Dios y la respuesta de Jonás) cuentan con el contrapeso de los dos últimos capítulos (el llamado de Dios y la respuesta final de Jonás). Las inclusiones son un rasgo común en libros como Ester, lo mismo que en la introducción y conclusión del libro de Job. La aliteración puede desempeñar un papel muy importante en la narrativa, como es el caso de Gn 3.1, donde conspicuamente se marca a la serpiente con los sonidos **s**, **sh** y **j**. En resumen, los juegos de palabras son parte importantísima en la narrativa de Gn y Jos.

Hemos visto aspectos literarios que no pertenecen solamente a la poesía pero que con frecuencia pueden hallarse en contextos poéticos.

Un texto será más poético en la medida en que varios de estos rasgos confluyan en la conformación de un pasaje determinado.

3.4.1 Figuras de lenguaje

Todos los idiomas hacen uso de **figuras de lenguaje**, las cuales pueden escucharse en el lenguaje cotidiano, lo mismo en giros coloquiales como «¡Es un gusano!» que en expresiones más literarias como «tierra que fluye leche y miel». En poesía, las figuras de lenguaje son más frecuentes, ricas y productivas. Estas imágenes concretas sirven para dar vida a pensamientos abstractos; no son el mensaje, pero nos lo comunican en términos que podemos comprender y hasta sentir. Por ejemplo, en Is 29.8 se hace una descripción de la frustración que aguarda a los enemigos de Dios, pero ésta se hace en términos extremadamente humanos:

**Les sucederá como al que tiene hambre y sueña:
le parece que come,
pero cuando despierta su estómago está vacío;
o como al que tiene sed y sueña:
le parece que bebe,
pero cuando despierta se halla cansado y sediento.**
Así será la multitud de todas las naciones
que pelean contra el monte Sión.

3.4.1.1 Metáfora y símil

Ya es tradicional dividir las figuras de comparación en dos tipos, en **metáforas** y en **símiles**. Los símiles se caracterizan por ser una comparación expresa, generalmente marcada por la presencia del adverbio de modo «como»:

Aunque vuestros pecados sean **como la grana**,
como la nieve serán enblanquecidos;
aunque sean rojos **como el carmesí**,
vendrán a ser **como blanca lana**. (Is 1.18b-c)

En las imágenes metafóricas, por otra parte, no aparece este adverbio

de modo sino que se establece una relación de identidad entre dos cosas de naturaleza distinta:

El Señor es **mi roca**. (Sal 18.2 NVⁱ)

Tu palabra es **una lámpara a mis pies** (Sal 119.105 DH^h)

Tus ojos son **dos palomas** (Cnt 1.15 NVⁱ)

Estas dos figuras de comparación se hallan presentes en la poesía del A^t, y ambas tienen tres componentes principales, ya sea de manera explícita o implícita:

- (a) el **objeto** o tema de la comparación
- (b) la **imagen** con la que se compara el objeto
- (c) la **base de comparación** entre el objeto y la imagen

Antes de traducirse, toda figura de lenguaje presente en la Biblia debe analizarse y comprenderse debidamente. No hay traductor que no tropiece con dificultades para entender las figuras de lenguaje cuando no toma en cuenta la base de la comparación. El traductor debe preguntarse: ¿en qué sentido es Dios una roca, o la palabra de Dios una lámpara, o un par de ojos dos palomas?

Pero el hecho de que estos tres componentes de la comparación se encuentren explícitos en el texto no significa que las dificultades de interpretación queden resueltas. Ni el hecho de que podamos determinar que los pecados rojos como la grana se vuelvan blancos como la nieve nos revela lo que significaban estos colores en el contexto bíblico. Hay culturas donde no se entiende la carga simbólica de la grana ni de la blancura de la nieve, y donde estos colores pueden tener un significado diferente del que tenían en los tiempos bíblicos. Por lo tanto, el traductor debe ir más allá del lenguaje explícito. (Para una discusión más amplia de estos problemas, véase el capítulo 5.)

Las figuras de lenguaje pueden ser bastante extensas y prolongarse varias líneas. En el Sal 1, por ejemplo, la imagen del árbol abarca varias líneas poéticas, y es en la última de ellas donde finalmente se aclara el sentido de la imagen:

sino que en la ley de Jehová está su delicia
 y en su Ley medita de día y de noche.
 Será como árbol plantado junto a corrientes de aguas,
 que da su fruto en su tiempo
 y su hoja no cae,
 y **todo lo que hace prosperará.** (v.2–3)

Figuras extensas como ésta pueden verse en discursos bastante largos. En Jer 3, por ejemplo, gráficamente se habla de la infidelidad de Israel, y en una serie de imágenes que abarcan casi todo el capítulo se le compara con una esposa infiel. Por otra parte, el capítulo 12 de Ec, aunque más breve, es más denso en imágenes (guardias, molineras, almendros, langostas, cuencos y cántaros rotos, etc.); de tal manera se entremezclan todas ellas que resulta difícil captar el sentido de cada una en particular. Sin embargo, y al margen de la inteligibilidad de tales imágenes, lo cierto es que ellas se quedan grabadas en nuestra mente y simbólicamente nos hablan de la ancianidad y de la inminencia de la muerte. Resulta, pues, evidente que las figuras de lenguaje sugieren mucho más de lo que aparentemente significan, e infunden al poema poder y belleza, como no se encuentra en el lenguaje de todos los días.

Aunque la mayoría de los lectores no se detiene a analizar de manera consciente la base de las comparaciones, las imágenes creadas por las figuras de lenguaje se quedan en nuestra mente y nos comunican sentidos más profundos de lo que un texto sin ellas podría comunicarnos.

Las figuras de lenguaje de la Biblia deben analizarse también desde la perspectiva de su **contexto** literario. En el siguiente ejemplo, el salmista declara:

Pero yo estoy como olivo verde
 en la casa de Dios. (Sal 52.8)

No resulta muy clara la relación entre este «olivo verde» y su contexto, por lo que hay que retroceder y ver en qué punto del salmo surge la imagen; podemos ver entonces que en las líneas anteriores el salmista se dirige al malvado en los siguientes términos:

Por tanto, Dios te destruirá para siempre,
te arruinará y te echará de tu casa,
te **desarraigará** de la tierra de los vivientes. (v.5)

Tenemos aquí la primera alusión que el salmo hace de un árbol: el malvado será desarraigado de la tierra, del mismo modo que a un árbol se le arranca del suelo. Además, su vida terminará (se le «desarraigará de la tierra de los vivientes»). De este modo se prepara el escenario para contrastar esto con lo que el poema dice a continuación: el justo es como un árbol que no será desarraigado. Podemos decir entonces que, en parte por lo menos, esta figura habla de estabilidad, de raíces profundas y de permanencia, que es lo contrario de «ser desarraigado»; el justo es más afortunado que el malvado, pues no sólo se queda «en la tierra de los vivientes» sino «en la casa de Dios».

Además de observar la relación o relaciones con el contexto literario, debemos preguntarnos en qué pensaban los hablantes de hebreo cuando oían hablar de un «olivo verde». Tal vez pensaban en su lozanía, o en las aceitunas, o en el aceite, o en abundancia y prosperidad, y hasta en bendición. Tal vez «la casa de Dios» se refiera al templo, aunque en este caso es mejor pensar que el tema dominante es la comunidad de creyentes en presencia del Señor.

Las figuras poéticas son recursos literarios muy complejos, y hay tras ellos infinidad de significados yuxtapuestos, los cuales pueden determinarse sólo por medio de los vocablos usados, del contexto literario y de los presupuestos culturales. Todo traductor debe ir más allá del análisis superficial de definir cuál es el punto de la comparación, qué es lo que la imagen compara, y la base de la comparación misma, y más bien procurar entender qué papel juega la figura en su contexto mediato e inmediato. Cuando el traductor se encuentra con una imagen aislada, como la de «olivo verde» (Sal 52.3), tiende a cambiar la imagen por un equivalente funcional; sin embargo, una vez que la imagen se visualiza en su contexto, se ve la importancia del papel que desempeña. De hecho, en el contexto más amplio de todo el libro de Sal puede considerarse una imagen importantísima (véase el inciso 5.4.3).

3.4.1.2 Personificación y antropomorfismos

La **personificación** y los **antropomorfismos** constituyen otra clase

de lenguaje figurado.

En ambos casos, los elementos abstractos cobran vida y se habla de ellos en términos humanos:

Las calzadas de Sión **están de luto**... (Lm 1.4)

El amor y la verdad **se encontrarán**;

se besarán la paz y la justicia.

De la tierra **brotará** la verdad,

y desde el cielo **se asomará** la justicia. (Sal 85.10-11 NVⁱ)

La espada **devorará, se saciará**

y **se embriagará** con la sangre de ellos. (Jer 46.10)

En el A^t abundan los casos de expresiones antropomórficas, por medio de las cuales se atribuyen a Dios actividades y atributos humanos:

Humo subió de su **nariz**

y de su **boca** fuego consumidor;...

cabalgó sobre un querubín, y **voló**;

voló sobre las alas del viento. (Sal 18.8,10)

El rey de los cielos **se ríe**;

el Señor **se burla** de ellos. (Sal 2.4 NVⁱ)

3.4.1.3 Sinécdoque

Hay una figura de lenguaje que se conoce como **sinécdoque**, y que consiste en aludir al todo mediante la sola mención de una de sus partes. Veamos el siguiente ejemplo:

¡Jerusalén, ya **nuestros pies**

se han plantado ante tus portones! (Sal 122.2)

donde quienes realmente **se han plantado** ante los portones de Jerusalén son los peregrinos mismos que llegan a Jerusalén, y no sus pies. Veremos a continuación otros ejemplos donde la parte representa al todo.

(1) Hay casos en que una o varias partes del cuerpo aluden a toda la persona:

Ten misericordia de mí, Jehová, porque estoy enfermo;
sáname, Jehová, porque **mis huesos** se estremecen.

(Sal 6.2; «mis huesos» = yo)

Los labios mentirosos son abominables para Jehová.

(Pr 12.22; «labios mentirosos» = gente mentirosa)

La boca de los que hablan mentira será cerrada.

(Sal 63.11; «la boca de los que hablan mentira» = mentirosos; cf.

NVⁱ)

Claro que el significado de las partes del cuerpo puede llevarse más lejos. Por ejemplo, los «labios mentirosos» pueden referirse tanto a la gente mentirosa como a las mentiras mismas que esos labios profieren.

(2) En otros casos, el nombre de una persona puede representar a toda su parentela, como en el siguiente ejemplo:

Volviste la cautividad de **Jacob** (Sal 85.1)

donde **Jacob** se refiere a todos sus descendientes, es decir, a todo el pueblo de Israel.

(3) Los nombres de ciudades, países y lugares pueden referirse a los habitantes de tales lugares. Por ejemplo:

¡Alaba a Jehová, **Jerusalén**;
Sión, alaba a tu Dios! (Sal 147.12)

Etiopía se apresurará a extender sus manos hacia Dios

(Sal 68.31)

Cantad a Jehová **toda la tierra** (Sal 96.1)

donde los nombres **Jerusalén**, **Sión** y **Etiopía**, y la frase nominal **toda la tierra**, se refieren a los **habitantes** de Jerusalén, de Etiopía, y de toda la tierra.

Esta figura de lenguaje en que la parte representa al todo puede tener varios niveles de significado. En el siguiente ejemplo podemos ver esta multiplicidad de niveles:

Ama Jehová **las puertas de Sión**

más que todas las moradas de Jacob. (Sal 87.2)

En esta oración, la frase **las puertas de Sión** alude a las **murallas** que rodeaban a la ciudad de Jerusalén, y **Sión** es el monte con que normalmente se identifica a Jerusalén; por tal razón, la versión BL^S traduce este versículo, y esta frase en particular, de la siguiente manera:

No hay en todo Israel
otra ciudad más amada por Dios
que **la ciudad de Jerusalén**.

Por supuesto, el sentido de la frase podría extenderse más todavía y relacionarse con **los habitantes de Jerusalén**, y hasta con **todo el pueblo de Dios**.

Las relaciones entre la parte y el todo pueden entenderse de manera literal o figurada. En el siguiente ejemplo de Pr 14.11, la mención de casa y de morada puede referirse literalmente a un lugar de habitación:

La **casa** de los malvados será asolada,
pero florecerá la **morada** de los rectos.

Sin embargo, la comprensión literal bien puede extenderse a la **gente** que allí habita, lo mismo que a su bienestar y a su existencia

misma.

3.4.1.4 Figuras generalmente reconocidas

Casi no hay límite para el inventario de figuras retóricas presentes en la poesía del A^t, aunque en la literatura hebrea hay todo un conjunto de figuras generalmente reconocidas. La mayoría de ellas tiene que ver con el recurso literario conocido como **metonimia**, que consiste en designar una cosa con el nombre de otra, o en cambiar el efecto por la causa, o el significante por el significado. Todo estudioso del A^t está bien familiarizado con casos como estos, de modo que aquí mencionaremos sólo algunos de ellos:

espada, arco, lanza = guerra, ataque (Sal 46.9)

copa = castigo (Is 51.7); bienestar (Sal 23.5)

aceite = prosperidad, elección (Sal 45.7)

vino = felicidad, amor (Cnt)

chacal, león = enemigo (Sal 44.19; 57.4)

árbol verde y frondoso = prosperidad (Sal 52.8)

fosa = muerte, sepulcro (Sal 49.9)

Es conveniente y recomendable que los traductores mantengan una lista de figuras como éstas, junto con sus equivalentes correspondientes, a fin de que su traducción resulte congruente y armoniosa (véase el inciso 5.4.3).

3.4.2 Preguntas retóricas y preguntas pedagógicas

La poesía hebrea se distingue por sus **preguntas retóricas** (es decir, preguntas que no piden información explícita), las cuales pueden encontrarse profusamente en Job, Sal, Cnt y en los Profetas. En la conversación diaria, las preguntas retóricas sirven para expresar confianza, alegría, enojo, sarcasmo, desesperanza, reproche y tristeza; es decir, toda una gama de emociones.

Es en la poesía donde las emociones se expresan de manera intensa, por lo que no resulta sorprendente hallar preguntas retóricas en este contexto. En Sal, por ejemplo (véase Sal 6.3; 10.1; 22.1; 74.1,10–11), las preguntas retóricas expresan la angustia del poeta:

¿Por qué estás lejos, Jehová,
y te escondes en el tiempo de la tribulación?

Sin embargo, estas preguntas retóricas pueden expresar también la confianza y plena seguridad del poeta, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Jehová es mi luz y mi salvación,
¿de quién temeré?
Jehová es la fortaleza de mi vida,
¿de quién he de atemorizarme? (Sal 27.1)

Las preguntas retóricas se usan también en contextos didácticos, o para efectos de argumentación, como cuando el que habla quiere demostrar algo. En el siguiente ejemplo, el salmista explica el carácter de Dios:

El que hizo el oído, ¿no oirá?
El que formó el ojo, ¿no verá? (Sal 94.9)

En algunos casos, el hablante recurre a la pregunta retórica para dialogar consigo mismo, como en el siguiente ejemplo, donde el salmista está convenciéndose a sí mismo del amor y de la fidelidad de Dios:

¿Desechará el Señor para siempre,
y no volverá más a sernos propicio?
¿Ha cesado para siempre su misericordia?
¿Se ha acabado perpetuamente su promesa?
¿Ha olvidado Dios el tener misericordia?
¿Ha encerrado con ira sus piedades? (Sal 77.7-10)

En contextos poéticos también es frecuente hallar lo que podríamos llamar **preguntas pedagógicas**, es decir, preguntas a las que sigue toda una serie de respuestas. El profeta Jeremías, por ejemplo, se hace una pregunta, y en seguida se responde:

**¿Se han avergonzado
de haber hecho abominación?**

Ciertamente

no se han avergonzado

en lo más mínimo,

¡ni saben lo que es la vergüenza! (Jer 8.12)

Esta clase de preguntas desempeña un papel muy importante para definir la estructura del poema. Una pregunta pedagógica inicial puede marcar el tema del resto del poema:

Jehová,

¿quién habitará en tu Tabernáculo?,

¿quién morará en tu monte santo?

El que anda en integridad y hace justicia;

el que habla verdad en su corazón;

el que no calumnia con su lengua,

ni hace mal a su prójimo... (Sal 15.1s.)

El Sal 121 comienza también con una pregunta pedagógica:

Alzaré mis ojos a los montes.

¿De dónde vendrá mi socorro?

y luego todo el salmo gira en torno a la respuesta que se da a esta pregunta.

En Cnt, la pregunta pedagógica es un recurso muy frecuente, y hasta artificial, que por lo general ocurre al principio de una unidad poética. Por ejemplo, en 5.9 las hijas de Jerusalén hacen dos preguntas paralelas, las cuales permiten a la joven describir ampliamente los increíbles atributos de su amado (5.10-11):

¿Qué es tu amado

más que otro amado,

tú, la más hermosa entre las mujeres?

¿Qué es tu amado

más que otro amado,

para que así nos conjures?

Mi amado es blanco y sonrosado,
distinguido entre diez mil;
su cabeza es oro fino;
sus cabellos crespos,
negros como el cuervo...

También es frecuente que en las secciones poéticas de Ec se recurra al uso de la pregunta pedagógica para establecer el marco dentro del cual se desarrollarán las observaciones críticas que a continuación hace el autor (véase 1.3).

3.4.3 Hipérbole, ironía y sarcasmo

Como ya hemos hecho notar, el hebreo cuenta con varios recursos estilísticos (que pueden hallarse en contextos poéticos y no poéticos); entre ellos se cuentan la **hipérbole**, la **ironía** y el **sarcasmo**, de los cuales haremos aquí una breve mención, dada su prominente presencia en algunos poemas.

La hipérbole consiste en exagerar las cualidades de aquello de que se habla, y esto simplemente para efectos dramáticos. Cuando alguien dice «Me estoy muriendo de frío», de ningún modo significa que quien lo dice realmente se esté muriendo; más bien, lo que esa persona hace es recalcar, mediante la exageración, la intensidad del frío que experimenta. Dado que la poesía trata temas profundamente emotivos, la hipérbole se vuelve un recurso muy usado. Veamos los siguientes ejemplos:

Me he consumido a fuerza de gemir;
todas las noches inundo de llanto mi lecho,
riego mi cama con mis lágrimas. (Sal 6.6)

Caerán a tu lado mil,
y diez mil a tu diestra... (Sal 91.7)

Es evidente que ni el salmista se ha consumido, ni ha inundado ni regado su lecho con llanto, ni a su lado han caído mil ni diez mil, sino que mediante estas frases hiperbólicas expresa su confianza en la liberación de Dios, sin que importe lo que suceda.

Otro ejemplo de hipérbole lo hallamos en el siguiente canto de los israelitas:

Saúl hirió a sus miles,
y David a sus diez miles (1 S 18.7)

También resulta evidente que ellos no querían decir que David hubiera matado a diez mil enemigos sino, simplemente, que había matado a muchos (y ciertamente a más de los que había matado Saúl).

La ironía y el sarcasmo hallan expresión cuando alguien dice una cosa pero quiere decir otra. Aunque algunas veces las declaraciones irónicas resultan humorísticas, en la mayoría de los casos son hirientes y tienden a ridiculizar a alguien o a desaprobar su conducta. La poesía del libro de Job abunda en frases irónicas intercambiadas entre Job y sus amigos, e incluso entre Dios y Job. Cuando Bildad habla con Job, éste responde irónicamente (26.2-3 NV¹):

¡Tú sí que ayudas al débil!
¡Tú sí que salvas al que no tiene fuerza!
¡Qué consejos sabes dar al ignorante!
¡Qué gran discernimiento has demostrado!

En realidad, lo que Job quiere decir es que Bildad no ha ayudado a nadie, y que tampoco lo ha ayudado a él; aparentemente alaba a Bildad por su «gran discernimiento», ¡pero lo que quiere decir es exactamente lo contrario! La ironía cobra mayor fuerza cuando Job se refiere a sí mismo en tercera persona, como «débil», «sin fuerza» e «ignorante».

Cuando Dios le responde a Job desde el torbellino, hay en su voz un acre sabor irónico:

¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra?
Házmelo saber, si tienes inteligencia.
(Job 38.4)

La ironía halla en la pregunta retórica un canal de expresión muy común, como puede verse en este ejemplo:

Si yo tuviera hambre, no te lo diría,
pues mío es el mundo, y todo lo que contiene.

¿Acaso me alimento con carne de toros,
o con sangre de machos cabríos?

(Sal 50.12-13 NVⁱ)

Por supuesto, las expresiones irónicas de ninguna manera se limitan a los contextos poéticos, aunque es frecuente que ocurran en discursos de altos vuelos como estos.

3.4.4 Términos clave

Hay términos que, por su repetida presencia en un poema, resultan **clave** y dan al poema un sabor particular al tiempo que hilvanan la obra en su totalidad. Un buen ejemplo de esto lo constituye la palabra «tiempo», tan repetida en el poema de Ec 3. También puede verse que la repetición del verbo «alabar» en el Salmo 150, último de este libro, es claramente intencional. Hay en Cnt algunos términos que se repiten y que contribuyen a subrayar los temas característicos de ese libro; por ejemplo, en todo el libro abundan las referencias a «lirios», «gacelas», «palomas», «vino» y «mirra», lo que nos permite ver que, aunque algunas partes del libro parecen no estar íntimamente relacionadas, en su conjunto, este libro revela una impresionante unidad literaria.

Como ya se ha hecho notar, los términos clave contribuyen a señalar el punto en que las unidades literarias comienzan y terminan, como cuando una inclusión enmarca algún pasaje. Un término clave puede contribuir a hilvanar dos o más unidades; por ejemplo, en el último capítulo de Cnt hay una unidad que habla de una «pequeña hermana» (v. 8–10). Esta unidad concluye con la palabra hebrea *shalom*: «desde que fui en sus ojos como la que halla *paz*».

La siguiente unidad (v. 11–12) comienza y termina con la palabra

shelomoh, «Salomón», que nos recuerda la palabra *shalom*.

Esta repetición de la raíz hebrea *sh-l-m* marca el punto donde se dividen las dos unidades poéticas (v. 8–10 y 11–12). La segunda de estas dos unidades queda definida por la inclusión basada en el nombre «Salomón».

3.4.5 Cambio de persona gramatical

Otro rasgo interesante de la poesía hebrea, pero que a menudo resulta desconcertante, es el cambio de sujeto o persona gramatical en medio de un texto. Este cambio tiene varias funciones; por ejemplo, la de definir la estructura del texto, la de indicar dónde comienza y dónde termina un poema y la de señalar el clímax.

Al principio del Sal 23 puede verse que el poema habla de Dios en tercera persona, pero que más adelante se dirige a él en segunda persona, para finalmente volver a hablarle en tercera persona.

En cambio, el poeta se mantiene hablando de sí mismo en primera persona, de principio a fin. En buena parte, el cambio de sujeto funge como una inclusión (véase el inciso 3.2.4), donde la referencia a Dios en tercera persona enmarca estructuralmente esta confesión personal de fe en Dios:

Jehová es mi pastor,
nada me faltará.
en lugares de delicados pastos
(él) me hará descansar;
junto a aguas de reposo
(él) me pastoreará.
(Él) confortará mi alma;
(él) me guiará por sendas de justicia
por amor de **su** nombre.

Aunque ande en valle de sombra de muerte,
no temeré mal alguno,
porque **tú estarás** conmigo;
tu vara y **tu** cayado
me infundirán aliento.

(**Tú**) aderezas mesa delante de mí
 en presencia de mis angustiadores;
 (**tú**) unges mi cabeza con aceite;
 mi copa está rebosando.

Ciertamente
 el bien y la misericordia
 me seguirán
 todos los días de mi vida,
 y en la casa de **Jehová**
 moraré por largos días.

Como puede notarse, el cambio de sujeto contribuye a delimitar las tres secciones de este poema.

Este mismo recurso se encuentra en otros salmos (por ejemplo, 19.7-14) y en los varios poemas que integran Cnt (por ejemplo, 6.4-10). El cambio de sujeto sirve también para indicar el principio y el final de un discurso. Por ejemplo, en el Sal 18 la primera línea dice: «**Te** amo, Jehová, fortaleza mía», pero el resto del salmo continúa hablando de Dios en tercera persona y dando las razones por las cuales el salmista exclama: «**Jehová**, roca mía y castillo mío,... **Jehová**, quien es digno de ser alabado...».

En el siguiente ejemplo, el salmista empieza dirigiéndose a Dios en segunda persona, y sigue así en la mayor parte del poema:

¿Hasta cuándo, **Jehová**?
 ¿Me **olvidarás** para siempre?
 ¿Hasta cuándo **esconderás tu** rostro de mí? (Sal 13.1)

pero termina con una resolución por parte del poeta, en la que se refiere a Dios en tercera persona, a la manera del Sal 23:

Cantaré a **Jehová**,
 porque (**él**) me ha hecho bien. (Sal 13.6)

Conviene notar que hay salmos que concluyen dirigiéndose a alguna otra persona o grupo de personas. Por ejemplo, en la primera parte del Sal 31 (v. 1–20) el salmista se dirige a Dios en segunda persona, pero a partir del v. 21 habla de él en tercera persona, para terminar con una exhortación a sus hermanos en la fe (v. 23–24). Podemos ver que estos cambios de sujeto son un recurso que frecuentemente se usa para indicar dónde comienza y, más aún, dónde termina un poema.

Con todo, la función más importante de este cambio de sujeto tal vez sea la de acentuar el argumento. En la poesía hebrea, para señalar el punto culminante puede darse un repentino cambio de sujeto precisamente en la última o penúltima línea del poema. Por ejemplo, en el Sal 18 se puede ver que a partir del v. 25 se habla de Dios en segunda persona, pero que en los v. 28 y 29 se mezclan las formas de segunda y tercera personas. Esto, que en la mayoría de los idiomas no es nada natural, en hebreo sirve para indicar la intensidad de los sentimientos del poeta y, en este caso, su firme confianza en Dios. Hay casos en que tal vez sea conveniente nivelar estos cambios gramaticales y optar por una sola forma, como lo han hecho DH^h y NVⁱ:

Tú, Señor, eres fiel con el que es fiel,
 irreprochable con el que es irreprochable,
 sincero con el que es sincero,
 pero sagaz con el que es astuto.
 Tú salvas a los humildes,
 pero humillas a los orgullosos.
 Tú, Señor, me das luz;
tú, Dios mío, alumbras mi oscuridad.
 Con tu ayuda atacaré al enemigo,
 y sobre el muro de sus ciudades pasaré.

(Sal 18.25-29 DH^h)

Tú eres fiel con quien es fiel,
 e irreprochable con quien es irreprochable;
 sincero eres con quien es sincero,
 pero sagaz con el que es tramposo.

Tú das la victoria a los humildes,
 pero humillas a los altaneros.
 Tú, Señor, mantienes mi lámpara encendida;
tú, Dios mío, iluminas mis tinieblas.
 Con tu apoyo me lanzaré contra un ejército;
contigo, Dios mío, podré asaltar murallas.

(Sal 18.25-29 NVⁱ)

Tal mezcla de formas pronominales tiene con frecuencia la función de destacar algo en los discursos de Dios, como lo demuestra el siguiente ejemplo del Sal 50. En el punto culminante del salmo (v. 22–23), Dios habla y se refiere a sí mismo en primera y en tercera persona. Habrá que poner de relieve la estructura quiástica de estos versículos, donde la tercera persona (en este caso, Dios) aparece en la parte externa de esta unidad poética, en tanto que la primera persona (también Dios pero usando las formas **yo** y **me**) aparece en la parte interna:

Entended ahora esto,
 los que os olvidáis de **Dios**,
 no sea que (**yo**) os despedace,
 y no haya quien os libre.
 El que ofrece sacrificios de alabanza, **me** honrará;
 y al que ordene su camino,
 le mostraré la salvación de **Dios**.

El cambio de sujeto ocurre también cuando alguien cita algo sin indicar que se trata de una cita directa. Por ejemplo, en medio del Sal 46 (v. 8–11) escuchamos de pronto la dramática intervención de Dios:

Venid, ved las obras de Jehová,
 que ha hecho portentos en la tierra,
 que hace cesar las guerras
 hasta los fines de la tierra,
 que quiebra el arco, corta la lanza,
 y quema los carros en el fuego.

**Estad quietos, y conoced que yo soy Dios;
seré exaltado entre las naciones;
enaltecido seré en la tierra.**

¡Jehová de los ejércitos está con nosotros!

¡Nuestro refugio es el Dios de Jacob!

Una estrategia semejante la encontramos en el «Canto de Moisés» (Dt 32), donde el pueblo de Israel, personificado como Jesurún, se nos presenta como un pueblo de glotones. El discurso comienza hablando de Jesurún en tercera persona, pero luego, en tono de burla, cambia a la segunda persona, para resumir su pecado con un abrupto cambio a la tercera persona:

Pero engordó **Jesurún**, y tiró coces
(**engordaste, te cubriste** de grasa);
entonces (**él**) abandonó al Dios que lo hizo,
y (**él**) menospreció la Roca de **su** salvación.

(Dt. 32.15)

Finalmente, este cambio de sujeto puede ocurrir en momentos de intimidad, donde un cambio pronominal equivale a ese gesto de modestia o timidez que evita el mirar directamente a los ojos. Esto puede explicar las primeras líneas de Cnt, que resultan curiosas, por llamarlas de algún modo:

¡Oh, si **él** me besara con besos de **su** boca!
Porque mejores son **tus** amores que el vino.

(Cnt 1.1 RV^I 1960)

En el siguiente ejemplo, tomado del mismo libro, el novio comienza hablándole a la novia en segunda persona, pero recurre al lenguaje figurado y eufemístico cuando el diálogo cobra intensidad:

¡Qué hermosa **eres** y cuán suave,
 oh amor deleitoso!
Tu talle, como la palmera;
tus pechos, como sus racimos.
Yo dije: Subiré a la palmera
y asiré sus frutos.
 Deja que sean **tus** pechos como racimos de vid,
 y como de manzanas la fragancia de **tu** aliento...
 (Cnt 7.6-8)

De modo que el cambio de sujeto es una característica particular de la poesía hebrea, y tiene múltiples funciones: puede ser un indicio estructural que señala el principio o el final de un poema, o su punto culminante, y puede también comunicar toda una gama de sentimientos y actitudes, por ejemplo, temeridad, timidez y hasta burla.

3.5. Unidades poéticas

Sabemos que en la prosa narrativa se da el nombre de **párrafo** a la unidad discursiva que termina con punto y aparte. Pero también la poesía puede dividirse en unidades literarias compuestas de varias líneas poéticas, las cuales reciben el nombre de **estrofas** o **estanzas**. Hay cierta sinonimia en el uso de estos términos, aunque algunos estudiosos prefieren llamar **estrofa** a un conjunto reducido de líneas poéticas, y **estanza** a un conjunto de estrofas.

3.5.1 Estrofas

La **estrofa** es un conjunto de líneas poéticas que comparten un mismo pensamiento, un mismo significado, o una misma estructura (Reyburn, 1994). Por ejemplo, el Sal 121, aunque temáticamente unido por el verbo hebreo que tradicionalmente se traduce como «guardar», puede también dividirse en cuatro estrofas:

Alzaré mis ojos a los montes.
 ¿De dónde vendrá mi socorro?
 Mi socorro viene de Jehová,

que hizo los cielos y la tierra.

No dará tu pie al resbaladero
ni se dormirá el que te guarda.
Por cierto, no se adormecerá ni dormirá
el que guarda a Israel.
Jehová es tu guardador,
Jehová es tu sombra a tu mano derecha.
El sol no te fatigará de día,
ni la luna de noche.

Jehová te guardará de todo mal;
él guardará tu alma.
Jehová guardará tu salida y tu entrada
desde ahora y para siempre.

En este salmo, la primera estrofa (v. 1–2) tiene una clara estructura de pregunta y respuesta, vinculada por el término clave «socorro». Las líneas poéticas de la segunda estrofa (v. 3–4) quedan vinculadas por la frase pronominal «el que» (es decir, Jehová), por los verbos «guardar» y «dormir», y por las formas negativas presentes en toda la estrofa. En la tercera estrofa (v. 5–6), el v. 6 nos da mayor información respecto del v. 5: éste nos dice que Jehová es una «sombra», en tanto que el v. 6 nos aclara que esa sombra nos protege del sol y de la luna. La estrofa final (v. 7–8) repite tres veces el importante verbo «guardar», pero el v. 8 repite y expande la promesa dada en el v. 7.

¿Cómo saber dónde termina una unidad poética y dónde comienza otra? A continuación se enumeran varios factores que pueden ayudarnos a reconocer el principio de una nueva unidad poética. Tal vez la presencia de uno solo de estos factores no sea evidencia suficiente de que estamos ante una nueva estrofa o estanza, pero si varios de ellos concurren en un caso específico podemos estar prácticamente seguros de que tenemos ante nosotros otra unidad poética.

1. El **estribillo**, o **ritornelo**. En Cnt podemos escuchar el siguiente estribillo: «Yo os conjuro, hijas de Jerusalén, por las gacelas y las ciervas del campo...» (2.7; 3.5; 8.4), para indicar el final de una unidad.

Por lo tanto, las siguientes líneas poéticas deben ser el principio de otra unidad.

2. Con toda seguridad, un **cambio de escenario o de lugar** puede indicarnos el principio de una nueva unidad poética, como nos lo muestra el estribillo de Cnt 2.7, que nos lleva a un nuevo escenario:

¡La voz de mi amado! Ya viene
saltando sobre los montes,
brincando por los collados... (Cnt 2.8)

3. También pueden combinarse un **cambio de participante, de escenario y de tiempo** para hacernos ver el principio de una nueva estrofa o estanza. En Cnt 3.1 hay un cambio entre el novio, que en las líneas anteriores corre como corzo, y la novia, que por las noches yace sola en su lecho.

4. **Preguntas pedagógicas.** Ya hemos visto que este tipo de preguntas suele apuntar hacia una nueva unidad o hacia sus límites. Nótese que en Cnt 3.5 el estribillo «Yo os conjuro, hijas de Jerusalén...» marca el fin de una unidad. Nótese igualmente que en 3.6 la pregunta pedagógica «¿Qué es eso que sube del desierto...?» inicia otra unidad poética.

5. **Cambio de interlocutor o de participante, con frecuencia indicado por un vocativo.** Al final del capítulo 3 de Cnt hay alguien (probablemente la novia) que se dirige a las hijas de Jerusalén. En 4.1 hay un cambio abrupto de participante y de interlocutor; es evidente que el novio se dirige a la novia, pues le dice: «¡Qué hermosa eres, amada mía,..», con lo que da inicio una nueva estrofa.

6. **Inclusión.** Una palabra o una frase al principio y al final de un discurso pueden enmarcar toda una serie de versos y hacer de ellos una estrofa o un poema bien definidos. En Cnt 5.10, la frase «mi amado» aparece al principio de la línea, y luego se repite al final del v. 16, enmarcando así la descripción que del novio hace la novia.

7. **Imperativos.** Cuando los imperativos coinciden con otros aspectos

retóricos, tales como la inclusión, los vocativos, los cambios de sujeto, etc., pueden indicar el principio de otra unidad poética. En Cnt 6.13 hay un cambio abrupto señalado por el imperativo «Vuelve, vuelve...». A este imperativo se suma el vocativo «sulamita», y tal vez también un cambio de sujeto, lo que claramente marca el principio de otra unidad (véase también Is 51.9; 52.1).

8. Cambio de sujeto o de interlocutor. Aun cuando el tema fundamental se mantenga invariable, un cambio de sujeto puede indicar una nueva estrofa. Por ejemplo, en el Sal 30 hay un claro rompimiento entre los v. 1–3 y 4–5, pues los primeros tres versículos van dirigidos a Dios, en tanto que los dos siguientes se dirigen a los santos.

9. Expresiones repetidas. La repetición de ciertas líneas o de ciertos temas puede ayudarnos a identificar las estrofas que integran un poema. En el Sal 66 hay una serie de imperativos que se alternan para indicar el principio de nuevas estrofas. Las que comienzan con los v. 1, 8 y 20 tienen imperativos de alabanza a Dios, en tanto que la unidad que comienza con el v. 16 refleja en cierto modo la estrofa que comienza con el v. 5:

1Aclamad a Dios con alegría,
toda la tierra...

5¡Venid y ved las obras de Dios,
las cosas admirables que ha hecho
por los hijos de los hombres!...

8¡Benedicid, pueblos, a nuestro Dios,
y **haced** oír la voz de su alabanza!...

16¡Venid, oíd todos los que teméis a Dios,
y contaré lo que ha hecho en mi vida!...

20¡Bendito sea Dios,
que no echó de sí mi oración...

10. **Figuras de lenguaje.** Hay casos en que alguna figura de lenguaje, unida a algún otro aspecto retórico, marca el principio de una nueva unidad. En los ejemplos que siguen, podemos ver que la declaración del Señor comienza con un símil:

**Como Galaad eres tú para mí,
y como la cima del Líbano;**
sin embargo, te convertiré en soledad,
y quedarás como las ciudades deshabitadas. (Jer 22.6)

**Porque esto me será como en los días de Noé,
cuando juré que nunca más las aguas de Noé
pasarían sobre la tierra.**
Asimismo he jurado que no me enojaré contra ti,
ni te reñiré. (Is 54.9)

En el siguiente ejemplo, la unidad poética comienza y termina con símiles contrastantes:

**Todos a una rugirán como leones;
como cachorros de leones gruñirán.**
En medio de su calor les prepararé banquetes,
y haré que se embriaguen,
para que se alegren y duerman un sueño eterno
del que no despierten,
dice Jehová.
**Los haré traer como corderos al matadero,
como carneros y machos cabríos. (Jer 51.38-40)**

11. **Partículas significativas.** Por lo general, las declaraciones que comienzan con la interjección hebrea *hoy*, «ay», marcan el inicio de una nueva unidad, como se puede ver en el libro de Amós:

¡Ay de los que desean el día de Jehová!
¿Para qué queréis este día de Jehová?
Será de tinieblas y no de luz. (Am 5.18s.)

¡Ay de los que reposan en Sión,
y de los que confían en el monte de Samaria,... (Am 6.1s.)

La misma interjección puede aparecer con sentido positivo al principio de una unidad, como puede verse en el texto hebreo de Is 55.1. Alguna nueva traducción al español debiera rescatarla.

Hay otra partícula semejante, *eyik*, «cómo», que también marca el inicio de una unidad:

¡Cómo fue apresada Babilonia!
¡Cómo fue conquistada
la que toda la tierra había alabado! (Jer 51.41)

Algunos estudiosos piensan que la palabra *selah*, que aparece más de setenta veces en Sal, y también en Hab, marca una pausa al recitar o cantar un poema. Hay casos en que esta palabra ocurre entre una y otra estrofa, como en el Sal 66, donde se encuentra antes de los imperativos «venid y ved» (v. 5), «venid, oíd» (v. 16), y del llamado a la alabanza (v. 8). Pero no siempre *selah* indica la división de una estrofa, sino que a veces se encuentra en medio de una estrofa:

Él enviará desde los cielos, y me salvará
de la infamia del que me acosa. *selah*
Dios enviará su misericordia y su verdad. (Sal 57.3)

Por lo tanto, esta palabra por sí misma no debiera tomarse como indicio de una nueva estrofa, sino que habrá que buscar otros aspectos que confirmen que el poema debe dividirse.

12. Medios artificiales. En algunos poemas las divisiones resultan muy claras porque el poeta mismo organizó su poema de manera especial. Tal es el caso de los poemas **acrósticos**, los cuales están armados conforme al orden del alefato hebreo. Resulta muy fácil ver la forma en que el autor del Sal 119 quería que se dividiera su poema: la primera estrofa (v. 1–8) comienza con la letra *álef*, la segunda (v. 9–16) con la letra *bet*, y así sucesivamente, hasta llegar a la letra *tav*, que es la

última del alefato (v. 169–176). La estructura del libro de Lm y de algunos otros salmos (9–10; 34; 37; 111; 112), sigue este patrón alefático.

3.5.2 Estanzas

Ya se ha dicho que algunos estudiosos analizan la poesía hebrea en términos de **estrofas** y de **estanzas**. Estas últimas son las divisiones mayores de un poema y se componen de estrofas. Se podría decir, por ejemplo, que el Sal 119 está compuesto de veintidós estanzas basadas en el alefato hebreo. Sin embargo, dentro de algunas estanzas pueden identificarse unidades menores, que pueden llamarse estrofas. Si en el Sal 119 analizamos la primera unidad, identificable por la letra **álef**, veremos que es posible subdividir esta unidad en por lo menos dos partes. En los v. 1–3 se alaba a Dios refiriéndose a él en tercera persona, lo cual parece fungir como introducción; sin embargo, a partir del v. 4, y hasta el v. 8, el salmista comienza a dirigirse a Dios de manera más personal y usando la segunda persona.

1Bienaventurados los íntegros de camino,
los que andan en la Ley de **Jehová**.

2Bienaventurados los que guardan **sus** testimonios
y con todo el corazón **lo** buscan;

3pues no hacen maldad
los que andan en **sus** caminos.

4**Tú** encargaste
que **tus** mandamientos sean guardados con esmero.

5¡Ojalá fueran estables mis caminos
para guardar **tus** estatutos!...

Conviene hacer notar que las distintas versiones difieren considerablemente en su manera de distinguir entre estrofas y estanzas, y que la mayoría ni siquiera hace una distinción formal. Ésta, en todo caso, suele hacerse dejando un espacio entre una y otra unidad. Por lo demás, en muchos pasajes poéticos no hay entre los estudiosos un consenso definido en cuanto a dónde debe hacerse una división. En el capítulo 6 se habla más ampliamente en cuanto al formato del material poético.

3.6 Licencia poética

Ya hemos bosquejado varias de las características fundamentales de la poesía hebrea, entre ellas el paralelismo, los binomios léxicos, las estructuras quiásticas, los estribillos y las inclusiones. Veamos ahora esto que se llama licencia poética.

Por lo general, en poesía, y la poesía hebrea no es la excepción, mucho de lo que se dice o se escribe sigue un patrón regular y bien estructurado. De ahí que nos sorprenda toda desviación intencional de la norma. Hay expresiones de uso frecuente que, al sufrir algún cambio intencional, no pueden menos que impresionarnos. Tomemos, por ejemplo, ese conmovedor pasaje de Am que nos confronta con una serie de paralelismos contruidos de manera semejante, pero que en las últimas líneas se resuelve en un clímax inesperado:

Aunque se escondan en lo profundo del sepulcro,
de allí los sacaré mi mano.

Aunque suban hasta el cielo,
de allí los derribaré.

Aunque se oculten en la cumbre del Carmelo,
allí los buscaré y los atraparé.

Aunque de mí se escondan en el fondo del mar,
allí ordenaré a la serpiente que los muerda.

Aunque vayan al destierro arriados por sus enemigos,
allí ordenaré que los mate la espada.

Para mal, y no para bien,
fijaré en ellos mis ojos. (Am 9.2-4, NVⁱ)

Este sorpresivo mensaje final sobresale aquí porque con toda intención el poeta ha quebrantado los patrones poéticos normales al suspender el patrón rítmico (Aunque... Aunque... Para mal...) y, lo que es más importante, ha invertido el orden normal del binomio «bien» y «mal». Es así como un patrón regular y la ausencia de éste se combinan

para hacer de este poema una obra bien lograda.

Los poetas pueden expresar su originalidad usando como telón de fondo lo esperado. Esto puede hacerse en grande o pequeña escala, como ya hemos visto. Por ejemplo, cuando en Is 54.7 leemos: «Por un breve momento te abandoné», bien podríamos esperar una frase temporal que corra paralela con la frase «por un breve momento», aunque también podría esperarse una frase contrastante, como «durante mucho tiempo». Sin embargo, lo que el poeta nos ofrece en realidad es una línea poética que exalta el gran amor y la misericordia de Dios:

Por un breve momento te abandoné,
pero te recogeré **con grandes misericordias**.

Este mismo apareamiento de «momento» con «misericordia» se repite en el v. 8. De modo que mediante el uso de combinaciones léxicas inesperadas el poeta expresa su mensaje de manera más contundente y emotiva.

Al hablar de paralelismo hemos notado ya que, con frecuencia, una línea poética de carácter figurado puede seguir a una línea de carácter concreto, aunque tal orden puede invertirse para lograr algún efecto especial. En el ejemplo que sigue, el lenguaje de ambas líneas poéticas es figurado, aunque la primera de ellas es más literaria y tiene, por lo tanto, más sabor poético; la segunda, por el contrario, es tan concreta que nos resulta chocante:

Mis días son como una sombra que se va
y me he secado como la hierba. (Sal 102.11)

Otro recurso que usan los poetas hebreos para llamar la atención hacia un tema particular es el cambio de sujeto (véase el inciso 3.4.5). Ya hemos dicho que este tipo de cambio puede ayudarnos a determinar dónde comienza y dónde termina una estrofa; sin embargo, resulta muy significativo cuando dicho cambio ocurre dentro de la misma estrofa, ya que una construcción gramatical tan inusitada llama la atención de quien lee o escucha el poema. En el Sal 16, por ejemplo, el cambio de sujeto contribuye a definir las estrofas, pero en el v. 5 hay un cambio tan repentino dentro de la misma estrofa que no puede menos que

sorprendernos:

Jehová es la porción de mi herencia y de mi copa;
tú sustentas mi suerte.

Como puede verse, no es sólo este enfático «tú» hebreo, sino la ausencia de paralelismo en el versículo, lo que hace que estas dos líneas resulten demasiado peculiares.

A primera vista las características normales de la poesía hebrea pueden parecer demasiado rígidas y limitantes, y no dejar margen para la libertad ni para la creatividad artística. Sin embargo, sucede todo lo contrario. Para acentuar su argumento, los poetas hebreos usan singulares combinaciones de semejanzas y diferencias, y cuando los patrones regulares se salen de sus moldes, el que lee o escucha sabe que ha llegado el momento de prestar atención. Es entonces cuando el poeta ejercita su verdadera creatividad y da expresión al punto más sobresaliente de su mensaje.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. Repasar la lista de las posibles relaciones presentes en estructuras paralelas (véase 4.2.4). Buscar en la poesía bíblica algunos ejemplos de las distintas clases de paralelismos.
2. Buscar cuatro ejemplos de paralelismo bíblico que reflejen cierto desarrollo o progresión, del tipo **A**, y **además B**.
3. Estudiar el Sal 113 en una versión literal (por ejemplo, ^RV 1909, Biblia de las Américas), e identificar todas las características posibles de la poesía hebrea.
4. Estudiar los últimos dos v. del Sal 13. ¿Qué características de la poesía hebrea podemos hallar aquí? Comparar una versión literal con otra más reciente y en el lenguaje de hoy día.

¿Qué semejanzas o diferencias pueden detectarse? ¿Podemos explicarnos en qué se asemejan o difieren?

5. Leer Is 1.4-8. ¿En que persona gramatical está redactado este pasaje? Si tuviera que dividirse en varias partes, ¿dónde debería hacerse la división?
6. Estudiar los siguientes pasajes de Cnt: 1.9; 2.2,9; 4.4; 7.4; 8.1.

Determinar en cada caso el tipo de comparación usada. (Nótese que en algunos casos no hay consenso entre los estudiosos, de modo que puede haber más de una posible respuesta.)

7. Leer Job 40.6-14. ¿Cómo podría caracterizarse el tono emotivo de este pasaje? ¿Qué rasgos estilísticos saltan a la vista?

8. Comparar las distintas versiones de Am 8.1-2, usando también, de ser posible, alguna Biblia de estudio o un comentario. ¿Qué rasgos estilísticos pueden notarse aquí?

9. Buscar en el A^t cinco figuras retóricas para establecer comparaciones. Identificar cada figura y determinar de qué tipo de comparación se trata, con qué imagen se hace la comparación, y sobre qué base se establece la comparación. Finalmente, decir de qué manera contribuye la figura a acentuar el sentido que quiere comunicarse.

CAPÍTULO 4

Pautas para la transferencia de la poesía bíblica a otras lenguas

4.1 Introducción

En la primera parte de este libro se ha presentado una visión panorámica del contexto histórico de la poesía hebrea, así como de sus géneros literarios y rasgos principales. En este capítulo trataremos dos de los problemas más importantes relacionados con la traducción de esta poesía: 1) ¿Cuándo debemos intentar que la traducción de un texto poético resulte igualmente poética? 2) ¿Qué aspectos de la lengua hebrea debiéramos procurar mantener en nuestra traducción? Nuestra postura es que, en ciertos contextos bien definidos, no sólo es posible sino recomendable traducir poéticamente un texto poético; más aún, no son pocas las características de la poética hebrea que pueden mantenerse en una traducción y que los lectores potenciales de nuestro mundo habrán de apreciar.

4.2 Cuándo traducir la poesía como poesía

¿Debemos intentar traducir como poesía todo texto poético del AT? Antes de responder a esta pregunta, como traductores debemos entender primeramente qué papel y qué función desempeña la poesía en la Biblia hebrea (véase el capítulo 2), y también qué papel y qué función desempeña la poesía en nuestra propia cultura. Un texto poético debiera traducirse poéticamente sólo cuando haya coincidencia de funciones entre la poesía hebrea y la poesía de la lengua receptora.

4.2.1 Correlación entre la materia tratada y el fin comunicativo

Como ya hemos visto en el capítulo 2, en la antigua cultura hebrea la poesía era parte integral de la vida cotidiana, incluso en las más variadas circunstancias y experiencias, como cuando se expresaba pesar por la muerte de un amigo (2 S 1.19-27). El pueblo de Israel recurría a la poesía y a los cánticos lo mismo para alabar a Dios (Sal 145—150) que para dar expresión a sus quejas (Sal 6, 10, 13, y los discursos de Job). Era práctica común escribir poesía en ocasiones especiales. Probablemente los salmos litúrgicos se recitaban al momento de ungir al rey (Sal 2), y tal vez durante su boda se repetían o se cantaban poemas nupciales (Sal 45). Había himnos que cantaban los peregrinos mientras se dirigían a Jerusalén para celebrar alguna de las fiestas anuales (Sal 120s.). Había poemas que se cantaban para conmemorar algún acontecimiento importante del pasado. Tales cánticos tenían funciones didácticas, pues con ellos las generaciones posteriores aprendían la historia de su pueblo (véanse, por ejemplo, el «Canto de liberación» en Ex 15, o el Canto de Débora, en Jue 15). Finalmente, la poesía servía también para canalizar la crítica social, política y religiosa. Para comunicar sus mensajes, los grandes profetas del AT (Isaías, Jeremías, Amós, Miqueas, Habacuc y muchos otros) recurrieron a las formas poéticas.

Hay amplias posibilidades de transferir un texto poético de la Biblia a la poesía de otro idioma cuando la función de la poesía en el idioma receptor es igual o semejante a la función de la poesía bíblica. Esto significa que el tema tratado y el fin comunicativo deben tener bastante en común. Aunque más adelante veremos que no es indispensable que haya una correspondencia total, resulta de gran ayuda que haya por lo menos alguna correspondencia en su función.

En la creación de un poema son muchos los factores que intervienen.

Tales factores pueden variar de una a otra cultura, e incluso de uno a otro género poético en un mismo idioma. Algunos de ellos pueden ser:

(a) **La naturaleza individual vs. la naturaleza comunitaria de un poema.** Hay culturas en que la poesía es una creación comunitaria, aun cuando la responsabilidad de crearla recaiga sobre un solo individuo o sobre un grupo reducido. Los poemas comunitarios no son reflejo de los sentimientos de una sola persona, sino que expresan los temores y las alegrías, las esperanzas y las actitudes o valores de todo un grupo. En la cultura occidental, por el contrario, los poemas son, en su mayoría, creaciones individuales que, por lo general, reflejan el punto de vista de una sola persona.

(b) **La diferenciación sexual.** Son muchas las culturas donde la composición y la expresión pública de algunos géneros pueden estar limitados a un solo sexo. Por ejemplo, hay culturas donde el lamento es un género exclusivamente femenino, en tanto que la poesía épica la cultivan los varones.

(c) **El carácter profesional del poeta.** Hay culturas donde sólo a cierto grupo se le permite hacer poesía o cantar himnos. Los miembros de tal grupo son artistas profesionales que por medio de sus cantos alaban a la nobleza o comunican conocimientos tradicionales. Algunos de ellos son plañideros profesionales, a quienes se les paga por llorar y hacer lamentaciones. En otras culturas, sin embargo, todo aquel que tenga talento artístico puede componer canciones o poemas.

(d) **La variabilidad en la forma.** En algunos idiomas, la creación poética se guarda en la memoria o se pone por escrito, sin que cambie con el tiempo; cada vez que se recita o se canta un poema, mantiene su forma original. Sin embargo, hay culturas donde los poemas se sujetan a un forma adaptable a las circunstancias; cada vez que el poema se canta o se recita, quien lo canta o recita tiene el derecho de introducir cambios, los cuales pueden ser de poca monta o altamente significativos.

(e) **La naturaleza pública y privada del poema.** En algunos casos, los poemas y cantos se componen para su ejecución en público, mientras que otros permanecen en el anonimato. Dicho de otro modo, hay poemas que se escriben para celebrar algún acontecimiento de carácter formal u oficial, mientras que otros pueden ser la expresión singular y privada de un solo individuo.

(f) **El modo de presentación.** Un poema puede presentarse de varias maneras: lo puede recitar o cantar un solo individuo o todo un grupo, o un coro y un solista, y ser o no acompañado musicalmente. Puede ir también acompañado de gestos y danzas, y de otros tipos de representación dramática, y no es infrecuente que, además de su forma oral, el canto o poema sea puesto por escrito. En nuestra cultura, por ejemplo, hay círculos en los que se lee poesía, aun cuando lo más común sea leerla de manera individual.

En no pocas culturas europeas suelen encontrarse poemas en carteles o afiches, o en tarjetas de felicitación, y hasta en revistas, aunque lo más frecuente sea que se publiquen en forma de libro, el cual comprará quien desee leer cierto tipo de poesía. El otro contexto natural de la poesía es el canto, lo mismo en situaciones formales (himnos nacionales, cultos de adoración) que informales (cantos populares, música contemporánea, etc.).

Al buscar la correlación entre los distintos géneros poéticos, conviene incluir estos factores y otros más en el análisis de un género poético en particular, y tomarlos en cuenta junto con el tema tratado y el fin comunicativo.

4.2.2 Ejemplos de posibles correlaciones poéticas

En el capítulo 2 hablamos de varios géneros de poesía hebrea. A continuación tomaremos en consideración algunos de ellos, y veremos la correlación que existe entre éstos y los géneros poéticos de otras culturas. Notaremos que no siempre es perfecta la correlación entre el hebreo y otro idioma, pero cuando se comparte un área común hay mayores probabilidades de que la transferencia resulte exitosa.

4.2.2.1 El lamento

Ya hemos visto que el lamento es una endecha o canto fúnebre que se recita o se canta cuando alguien muere. El ejemplo más notable de este género es la endecha de David por la muerte de Saúl y Jonatán, de la cual citamos a continuación algunos fragmentos:

19¡Ay, Israel! Tu gloria yace herida
en las alturas de los montes.
¡Cómo han caído los valientes!

...

23;Saúl! ¡Jonatán! ¡Nobles personas!
 Fueron amados en la vida,
 e inseparables en la muerte.
 Más veloces eran que las águilas,
 y más fuertes que los leones.

24;Ay, mujeres de Israel! Lloren por Saúl,
 que las vestía con lujosa seda carmesí
 y las adornaba con joyas de oro.

25;Cómo han caído los valientes en batalla!
 Jonatán yace muerto en tus alturas.

26;Cuánto sufro por ti, Jonatán,
 pues te quería como a un hermano!
 Más preciosa fue para mí tu amistad
 que el amor de las mujeres.

27;Cómo han caído los valientes!
 ¡Las armas de guerra han perecido!

(2 S 1.19,23–27 NVⁱ)

Notemos el tono profundamente emotivo de este poema, y el lenguaje figurado: «más veloces eran que las águilas, y más fuertes que los leones», así como el estribillo: «¡Cómo han caído los valientes!» El lamento tiene cierto carácter comunitario: «¡Ay, mujeres de Israel! Lloren...», pero también adquiere un sabor intensamente personal: «¡Cuánto sufro por ti, Jonatán, pues te quería como a un hermano!» A lo largo del poema se menciona por nombre a los muertos, a quienes también se les llama «valientes» y «armas de guerra». En este poema específico el autor se concentra en las hazañas y en el carácter moral de los caídos, sin mencionar siquiera a Dios.

Ya hemos visto, sin embargo, que, en el contexto bíblico, el lamento como género literario no se limita a la muerte de un individuo sino que, en algún momento de la historia, esta forma poética se hizo extensiva a toda catástrofe o tragedia en la comunidad. Había ocasiones en que los

profetas «lloraban» por el pueblo de Israel y por sus derrotas físicas y morales. Recurriendo a las figuras de lenguaje más sorprendentes, describían a Jerusalén (es decir, a su pueblo) como un león enjaulado, como una esposa infiel, como una amante abandonada, y hasta como un viñedo en ruinas.

El lamento poético existe en muchas partes del mundo. En algunos casos se escribe cuidadosamente para su preservación, y en otros casos se canta de manera espontánea. Sabemos que no hay una correlación precisa entre el lamento hebreo y el lamento en otras culturas, y que en realidad puede haber grandes diferencias dentro de un área restringida y dentro de un grupo humano. En el África occidental, por ejemplo, no hay un estilo único para el lamento. Entre los musulmanes, un *mallam* profesional suele hacer lamentaciones de modo formal y solemne; en las culturas *kru* pueden escucharse repetidos gritos y un llanto quejumbroso, mientras las mujeres recorren el pueblo arrastrando los pies al son de una rítmica danza fúnebre. En ciertos grupos lingüísticos puede incluso haber varios tipos de lamentos, los cuales se cantan en distintos contextos (por ejemplo, al enterarse de que alguien ha muerto, o al exhibir el cuerpo yerto, o luego de sepultar al muerto, etc.).

A pesar de tantos puntos divergentes, podría sorprendernos el saber que existen importantes semejanzas entre la poesía hebrea y nuestra propia poesía, algunas de las cuales podrían ser la repetición de nombres, los adjetivos elogiosos, el ritmo lento y los gritos evocativos. La siguiente endecha *akan*, que canta una madre por la muerte de su hijo, aunque ciertamente difiere de la que David cantó por la muerte de Saúl y Jonatán, tiene una estrecha correlación con el fin comunicativo, ya que ambos cantos lamentan la muerte de seres amados.

Gyima, señor mío,
de flácidos pero generosos brazos;
Adú, amigo mío,
de quien dependo,
de quien dependo para todo,
aun para saciar mi sed.
Mira si no dependo de ti,
mira lo que he llegado a ser.
Aunque eres hombre,

eres también madre de los niños.
 Hombre eres
 que adopta los hijos de otros,
 que construye casas sólidas que nadie habita,
 que no descansa hasta haber peleado y vencido.
 Pequeño Gyane, Osibirikuo,
 esposo de Dwentiwaa y hombre de valor.

(Finnegan, 1970; Nketia, 1955:195)

La forma poética tal vez sea distinta, pero resulta evidente que este poema *akan* y la endecha de David por la muerte de Saúl y Jonatán cumplen el mismo propósito y tienen como fin expresar tristeza, dolor y desesperanza. Notemos que en ambos casos se enumeran las cualidades y virtudes de los muertos, y que se les llama por distintos nombres. Resulta natural esperar que un traductor del A^t que hable la lengua *akan* intente verter el poema de David en los moldes poéticos de su propia lengua.

¿Pero qué hacer en otros casos, como cuando el A^t recurre al lamento para «llorar» una catástrofe nacional? Al traducir debemos preguntarnos si es posible extender el género del lamento a otros contextos de tristeza. Si la respuesta es afirmativa, el traductor debe procurar adaptar el estilo de sus cantos fúnebres, no sólo en 2 S (donde se encuentra un verdadero lamento) sino también en Lm, o en algunos fragmentos de Am, Ez y otros profetas (donde el texto original usa el género elegíaco). De este modo, los sentimientos y connotaciones presentes en el texto original tendrán más probabilidades de verse reflejados en la traducción. Además, habrá traductores que en la introducción al libro de Lm querrán explicar que todo este libro es un lamento, o querrán ir más allá y hacer del lamento un canto (véase el Apéndice).

Dado que la muerte es una realidad universal, como lo es también el sentimiento de tristeza cuando se pierde a un ser amado, es muy posible que los lamentos bíblicos hallen su contraparte en los lamentos poéticos de la lengua receptora.

4.2.2.2 La poesía erótica

Otro contexto en que indudablemente hay una correlación funcional

entre el hebreo y la mayoría de las lenguas del mundo es en el campo de la poesía erótica. Aunque todavía debaten los estudiosos en torno al sentido subyacente del Cantar de los Cantares, nadie pone en duda que su principal objetivo es el de expresar el amor entre un hombre y una mujer. No hay un lugar del mundo donde no veamos expresados los mismos sentimientos de nostalgia por la ausencia de la persona amada, así como el deseo de su pronto retorno; y tampoco faltan las descripciones de los atributos físicos y cualidades morales del ser amado, lo mismo que detallados recuentos amorosos.

Aunque no es nada fácil traducir Cnt, en la mayoría de las lenguas habrá una clara correlación entre el fin comunicativo del texto hebreo y la poesía erótica en la lengua receptora. De hecho, es muy probable que haya incluso correlaciones estilísticas entre las dos lenguas.

En la gran mayoría de las lenguas del mundo, la poesía erótica recurre al lenguaje figurado para hablar de la persona amada. Por medio de metáforas y símiles, ésta es comparada con los elementos naturales (las flores, las gacelas, y otras gráciles criaturas) y con la realeza (reyes, reinas, princesas). El amor mismo es comparado con el sol, el fuego y el viento. En el siguiente fragmento de un poema *nyamuezi* veremos cómo se describen las cualidades del amado, al que se compara incluso con un instrumento musical (Finnegan, 1970:254; Tracey 1963:20):

Mi amor es tierno y delicado.
Sada, mi amor, me da consuelo.
La voz de mi amor se asemeja
a un fino instrumento musical...

Vemos en este ejemplo varios rasgos semejantes a los de la poesía hebrea, y vemos también cómo la repetición de «mi amor» va revelando poco a poco los sentimientos del poeta, a la manera del paralelismo hebreo. El símil «se asemeja a un fino instrumento musical» es típico también de la poesía erótica hebrea.

En Cnt, la novia habla de su amado evocando la suavidad de su aroma:

Delicioso es el aroma de tus perfumes,
y tu nombre, perfume derramado... (1.3)

Mi amado es para mí un saquito de mirra...

Ramo de flores de alheña... (1.13,14)

y describe además los encantos físicos de su amado recurriendo a varias figuras de lenguaje:

Mi amado es blanco y sonrosado,...

su cabeza es oro fino;

sus cabellos crespos, negros como el cuervo.

Su ojos, palomas...

sus labios, lirios... (5.10-13)

En los modernos cantos de amor *lopka*, que a la luz de la luna solían cantar las jóvenes de la aldea (Benin, en la década de 1950), también se alababa al amado por la suavidad de su aroma, aunque en ese caso la alabanza se concentraba más en sus cualidades modernas que en las cualidades tradicionales (Ouro Madougou):

...Llámame, amor mío, ¡sí!

que te has cubierto de perfume,

que te has puesto camisa,

que te has puesto pantalones,

que te has puesto sombrero.

Llámame, mi amor, ¡sí!

que ahora mismo, sentado en tu silla,

tienes kola roja en la boca

y un cigarrillo en los labios.

Aunque las diferencias de contenido puedan parecer chocantes, nos sorprende la semejanza fundamental entre este canto y muchos fragmentos de Cnt. En la cultura *lopka* las jóvenes llaman a otras jóvenes, del mismo modo que en Cnt la novia llama a las hijas de Jerusalén. No hay duda de que esto constituye una sólida correlación funcional entre los géneros literarios de ambos idiomas.

En la poesía erótica universal los amantes se llaman mutuamente, como lo hacen en Cnt (1.4; 4.8; 7.11). Las siguientes líneas poéticas, tomadas de la antigua literatura hispana (Schökel 1987:82), muestran

bastante semejanza con Cnt en expresividad, forma y contenido; la estructura de los versos es pareada, y la rima sigue un patrón **abab**, donde la primera línea rima con la segunda, y la tercera con la cuarta:

Amigo el que yo más quería, venid a la luz del día;
amigo el que yo más amaba, venid a la luz del alba.

La hipérbole, o exageración, es dominio común de la poesía erótica. El deseo, la nostalgia y la separación son temas que a menudo hallan expresión mediante símiles con la enfermedad y la muerte. Notemos la semejanza temática que hay entre el siguiente poema *akan* y Cnt (5.2s.). Un breve pasaje narrativo da paso a otro profundamente conmovedor: la amada despierta y halla frente a sí al amado, lo cual la llena de emoción. La frase «me estoy muriendo» es un buen ejemplo de hipérbole:

Mi sueño ha sido largo y profundo.
De pronto, cruje la puerta.
Confundida, abro los ojos
¡y a mi lado veo a mi amado!
Madre Adú, ¡me estoy muriendo!
Adú, pariente de Odurowa,
¿Qué me importa morir?

(Finnegan, 1970:261; Nketia 1963:37)

No hay duda de que algunas imágenes de Cnt pueden resultar inusitadas y, por lo tanto, tendrán que ser modificadas (por ejemplo, las del capítulo 5), pero tampoco hay duda de que una traducción poética de este libro resultará pertinente y será apreciada en prácticamente cualquier idioma.

4.2.2.3 Los cantos de alabanza

La poesía bíblica que más se aprecia en todo el mundo la encontramos en el libro de los Salmos. Por sus líneas poéticas fluyen alabanzas a Dios por su creación, su gran amor y su constante ayuda en momentos críticos. En la Biblia hallamos también elogiosos poemas en honor de los héroes, como cuando las israelitas alaban las proezas de David (1 S 18.7).

En algunas culturas las alabanzas se usan para celebrar las hazañas de grandes ancestros, de famosos guerreros y de jefes altamente respetados. Hay también idiomas en los que se alaba al Ser supremo o a otras deidades menores. Por ejemplo, en el sánscrito antiguo de la India abundan los poemas donde se invoca y glorifica a deidades asociadas con fenómenos naturales como el fuego, el viento y la aurora. A continuación presentamos un fragmento donde se alaba a Agni, dios del fuego, por sus bendiciones y su poder, después de lo cual se pide su ayuda para la purificación y para superar los momentos difíciles. La repetición de las líneas poéticas y lo insólito de las imágenes nos trae a la memoria ciertos salmos (Aldan 1969:14):

Agni,
diluye con tu luz el mal
e ilumínanos con poder.
Diluye con tu luz el mal.

Agni,
Dios que envuelve el mundo en sus brazos,
y cuyo rostro brilla en todas direcciones,
diluye con tu luz el mal.

Dios cuyo rostro brilla en todas direcciones,
ayúdanos a pasar las aguas turbulentas.
Diluye con tu luz el mal.

Ayúdanos a pasar del pecado a la bondad
como ayuda el lancharo al peregrino
a pasar al otro lado del río.
Diluye con tu luz el mal.

En Yoruba, Nigeria, encontramos también poemas en los que se alaba y se celebra a varias deidades. En el siguiente fragmento, el dios Ifa es objeto de alabanza en toda una serie de líneas poéticas paralelas (Finnegan, 192):

Ifa es el dueño de este día,

Ifa es el dueño del mañana,
 Ifa es el dueño del mañana del mañana,
 Ifa es el dueño de los cuatro días
 que Orisa creó en este mundo.

Si en el idioma receptor existe este tipo de alabanza poética, ciertamente conviene traducir como poesía los salmos y otras alabanzas presentes en el texto bíblico. Puede ser, no obstante, que en otras culturas y en otros contextos simplemente se desconozca este tipo de poemas para alabar a la Deidad o Ser supremo; ¿significa esto que no se debe intentar la transferencia poética de los salmos al idioma receptor?

Los *dinka* de Sudán, por ejemplo, componen cantos en los que alaban al ganado, y las increíbles imágenes de esos cantos bien podrían corresponder incluso a las imágenes más complejas de los salmos:

Mi toro es
 tan blanco como los plateados peces del río,
 tan blanco como las garzas de la ribera,
 tan blanco como la fresca leche.
 Sus bramidos resuenan como los cañones turcos
 cuando rugen desde el gran río.
 Mi toro es tan oscuro como los nubarrones
 que anuncian lluvia y tormenta.
 Mi toro es como el verano y el invierno:
 mitad oscuro, como nubarrón de tormenta;
 mitad blanco, como rayo de sol...
 (Finnegan, 1970:251–252; transcripción de Cummins, 1904)

La correlación en este caso no es perfecta, ya que el objeto de alabanza en la lengua receptora es un toro, en tanto que en el texto bíblico se alaba a Dios. Sin embargo, la función en ambos casos sí tiene una correlación significativa, pues la intención del poema es alabar algo o a alguien, aun cuando en un caso no se alabe al Ser supremo. Es muy probable, entonces, que la transferencia poética resulte exitosa porque la forma poética es bien aceptada como expresión de alabanza y exaltación. Dicho de otro modo, el fin comunicativo principal es semejante. Así, pues, en esta lengua debiera intentarse traducir como

poesía por lo menos Salmos, aun cuando la traducción se haga de manera provisional y fragmentaria, y siempre sujeta a cuidadosas revisiones posteriores. Con toda probabilidad, una traducción así sería fácilmente comprendida y grandemente apreciada.

Varias culturas del África occidental han sufrido algunos cambios, y se ha dejado de alabar a deidades menores para alabar al Ser supremo. Tradicionalmente, los cantos en *bete* y *godie*, de la Costa de Marfil, y los cantos en *lopka*, de Benin, nunca se dirigían directamente a Dios sino a deidades menores; esto, sin embargo, ha cambiado con el correr del tiempo y con la llegada del mensaje cristiano; ahora existe una himnología cristiana para alabar a Dios, y es normal invocarlo, o referirse a él, incluso en contextos seculares.

Por supuesto, en este tipo de transferencias todo traductor debe estar dispuesto a percibir y aceptar la reacción del público. Los nuevos creyentes tienden denodadamente a objetar el uso y adaptación de melodías relacionadas con la religión tradicional como receptáculo del mensaje bíblico, aunque por lo general tales objeciones duran poco tiempo; ordinariamente, las nuevas generaciones aprecian los cantos compuestos en su propia lengua, siempre y cuando estos se ciñan a moldes naturales y agradables. En la cultura *dida*, por ejemplo, la forma tradicional de los cantos ha sido casi totalmente sustituida por moldes occidentales (Krabill, 1995).

4.2.2.4 El proverbio

Aunque en algunas culturas occidentales el proverbio no es considerado poético, hay idiomas en los que éste posee características poéticas, entre las que se cuentan el ritmo, el equilibrio interno y la tersura. Tal es el caso del hebreo, donde los proverbios reflejan estructuras estrechamente paralelas y el mismo patrón acentual de las líneas poéticas (véase el inciso 3.3.1):

dalyu shoqayim mippiseaj // umashal bepi kesilim

3 + 3

Como las piernas del cojo, que cuelgan inútiles,
es el proverbio en la boca del necio. (Pr 26.7)

El proverbio hebreo recurre también, lo mismo que otras líneas poéticas, al uso del paralelismo y de los binomios léxicos.

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define el proverbio como «sentencia, adagio o refrán». Tal definición, sin embargo, escasamente nos dice lo que es el proverbio hebreo, ya que éste era la expresión de toda una filosofía de la vida. Aunque tal vez «popular» en su estilo, su objetivo principal era el de guiar la conducta del pueblo e influir en sus normas morales y en sus decisiones, por lo general en concordancia con las normas establecidas en la ley o Torah.

El fin comunicativo del proverbio o refrán castellano, que normalmente se pronuncia en forma oral, es semejante al del proverbio hebreo, pues recoge la esencia de la sabiduría tradicional e interviene en momentos decisivos de la vida, por ejemplo, en debates, juicios y consejos familiares. Pero no basta con saber proverbios o refranes; el verdadero signo de sabiduría consiste en saber aplicarlos en el momento debido. Hoy día, hasta en los círculos más sofisticados pueden escucharse proverbios y refranes; se los oye en el amplio mundo de los asuntos políticos y sociales; se los encuentra salpicados en artículos periodísticos, en programas de radio y televisión, y en novelas populares, y no es extraño escucharlos en algún debate o litigio judicial. Hay contextos en que los proverbios se alternan con suma rapidez, el uno contraponiéndose al otro, y en los que resulta vencedor el proverbista más ágil. Si alguien hace notar que «al que madruga, Dios lo ayuda», otro puede responderle: «No por mucho madrugar amanece más temprano». Y si alguien se jacta de ganar en cualquier circunstancia y declara que «el que es perico, donde quiera es verde», otro lo pondrá en su lugar al advertirle que «el que es pelmazo, donde quiera pierde».

Como puede verse, hay una gran correlación entre los proverbios hebreos y los refranes castellanos, y no es infrecuente hallar una gran coincidencia estilística. El siguiente ejemplo muestra en su brevedad una estructura antitética de punto y contrapunto:

Mañana oscura, tarde clara

pero los hay más breves, rítmicos y rimados, como el clásico

Querer es poder

También entre los *tsonga* del África sudoriental (Schneider, 1986, 1987) el proverbio tiene muchos rasgos comunes con la poesía hebrea, pues los versos van pareados, poseen el ritmo antitético y contrapunteado del proverbio hebreo, y además son breves, como el siguiente ejemplo:

ku veleka vukosi
procrear (es) riqueza

k'ambala mavala
vestirse (es) color

el cual puede parafrasearse de la siguiente manera:

Quien tiene hijos se hace rico;
quien se viste, sólo se adorna.

Pero veamos este otro ejemplo, que refleja un paralelismo antitético entre «vivir» y «morir», así como un juego de palabras entre lo positivo y lo negativo:

ku hlwela ku hanya
lleva tiempo vivir
ku fa a ku hlweri
morir no lleva tiempo

Esta semejanza con los proverbios hebreos no se limita a los proverbios castellanos o africanos. En la lengua *tagalo*, de Filipinas, los proverbios también constan de dos líneas poéticas rítmicas y con el mismo número de sílabas. Los hablantes de esta lengua consideran que el proverbio es poético porque, normalmente, cada línea tiene el mismo número de sílabas y porque ambas líneas suelen rimar (Dorn 1994:306):

Nuti ang gumamela
nula ang sampaguila

Tórnase blanca la malva,
tórnase rojo el jazmín

ubos, ubos biyaya
bukas nama'y tunganga

Consume todo lo que ahora tienes,
que mañana andarás con la boca abierta

En la lengua *tamil*, de la India, hay proverbios con la estructura «más vale A que B», y que nos recuerdan la estructura hebrea *tob... min...* presente en Ec (7.1s.; cf. Schökel 1977:104–105):

Más vale ser odiado **que** ser amigo de tontos

Más vale morir **que** vivir siempre enfermo

Más vale muerte violenta **que** pleito mortificante

Más vale una ofensa **que** un elogio inmerecido

(Aldan, 1969:68)

A pesar de la estrecha correlación que existe entre los proverbios hebreos y los de otras lenguas, no siempre resulta fácil traducirlos. Aunque por lo general concisos en su forma, en los proverbios subyacen presupuestos basados en otras culturas específicas; se espera que quien los escuche abstraiga de una situación particular una verdad fundamental, y que aplique luego el mismo principio a muchas otras situaciones semejantes. Por la brevedad y complejidad del pensamiento presente en el proverbio, resulta muy difícil «reproducirlo» del todo en una traducción. Y aunque la correlación funcional con el fin comunicativo sea muy cercana entre los dos idiomas, en algunos casos los traductores pasan mucho tiempo buscando la palabra que, en forma de proverbio, exprese con precisión cierto pensamiento bíblico.

Surge entonces una pregunta muy importante en relación con la sustitución de proverbios bíblicos por proverbios de otras lenguas: en caso de que en la lengua receptora exista un proverbio que, en esencia,

signifique lo mismo que el proverbio bíblico, ¿podemos sustituirlo? Tomemos por ejemplo Pr 19.21, «Muchos pensamientos hay en el corazón del hombre, pero el consejo de Jehová es el que permanece», cuyo equivalente castellano podría ser nuestro refrán: «El hombre propone y Dios dispone». Es verdad que el sentido fundamental es prácticamente el mismo, pero al sustituir el proverbio hebreo por el refrán castellano ciertamente se pierden algunos elementos de sentido. Nótese que el proverbio bíblico contrasta los «muchos» pensamientos del hombre frente al propósito único de Dios, contraste que se perdería en la sustitución.

De modo que en muy raros casos un proverbio suele ser exactamente equivalente a otro. Además, y dependiendo del contexto y de las circunstancias sociales, los proverbios suelen tener más de un solo sentido. Al sustituir un proverbio hebreo por un refrán popular, se corre el riesgo de introducir sentidos que el proverbio original nunca pretendió comunicar.

Todo este discurso en torno a los proverbios nos lleva a pensar en otro aspecto muy importante. Lo mismo que otros géneros poéticos, los proverbios son para «saborearlos», para reflexionar acerca de ellos. En no pocas culturas el proverbio es como un nudo, al que hay que desatar. El misterio es parte importante de su significado. Una «explicación» exagerada, que haga del proverbio algo demasiado explícito, atenta contra el proverbio mismo y, por lo tanto, debiera evitarse.

4.2.2.5 La poesía épica y heroica

La poesía épica y la poesía heroica, o histórica, son géneros literarios que en gran parte cumplen el mismo propósito que la prosa. Aunque los recursos estilísticos que emplean son mayormente los que usan otros tipos de poesía (ritmo, metro, rima), su función principal es narrativa. Dentro de esta categoría pueden incluirse poemas épicos como la *Ilíada* y la *Odisea*.

Con muy pocas excepciones, la poesía épica no se encuentra en los textos bíblicos, aun cuando sí está presente en lenguas semíticas como el ugarítico. De modo que la poesía bíblica debe ser caracterizada esencialmente como no narrativa.

Los escritores hebreos recurrieron al uso del verso en sus cantos de

celebración y en sus endechas, oráculos, discursos, profecías, argumentos didácticos y contemplativos, y liturgias; en algunos casos lo incrustaron en su prosa narrativa para recalcar o resumir lo dicho. **Sólo en muy pocos casos, y esto de manera marginal**, lo usaron para contar algún suceso.

(Alter, 1985:27)

Como bien lo hace notar Alter, aun cuando en algunos casos los poemas bíblicos hacen referencia a acontecimientos históricos (por ejemplo, el Canto de Débora, el Canto del paso del Mar Rojo, y Sal 78; 105 y 106), su propósito no es el de informar lo sucedido sino el de celebrarlo y llamar la atención a aspectos importantes de estos acontecimientos, conocidos ya por quienes los escuchaban.

Muchos idiomas evitan la poesía para fines narrativos. Tal es el caso de muchas lenguas africanas. En *godie*, por ejemplo, para contar un acontecimiento nunca se usa un poema o una canción. Tal vez la historia de alguna aldea comience un tanto estilizada y haga mención de la genealogía del narrador, pero pronto pasa a la simple narrativa, a veces recurriendo al diálogo, pero con el menor desarrollo posible de los personajes y con descripciones directas de los hechos, mayormente a la manera de la narrativa hebrea. Podemos ver entonces que, en algunos campos literarios, habría entre el hebreo y el *godie* una correlación funcional en el uso de la prosa, aunque no en el de la poesía.

Así como, para efectos dramáticos, la literatura hebrea permite que aparezca una porción poética en medio de una narración (como sucede en el poema de Adán y en el canto de Lamec, en Gn 2.23 y 4.15, respectivamente), hay también otras lenguas que permiten este tipo de «incrustaciones poéticas». En África es común que un cuento se vea de pronto interrumpido por un canto. A decir verdad, los que pertenecen a la cultura occidental se quedan perplejos cuando, inopinadamente, ¡a la mitad de un sermón la congregación comienza a cantar en coro! Sin embargo, en el contexto africano este tipo de «interrupciones» musicales refuerzan el tema narrado, permiten la participación del auditorio, y tal vez concedan un respiro al orador. No sabemos si, en el caso de los ejemplos hebreos que conocemos, estas «incrustaciones» hayan sido cantadas por quienes oían el relato bíblico, pues por lo general ocurren en un punto culminante del relato para expresar los profundos

sentimientos de algún protagonista o para destacar algún tema de importancia. Aun cuando su uso no sea idéntico, estos cambios de prosa a poesía pueden resultar menos sorprendentes en culturas no occidentalizadas.

Conviene hacer notar que entre dos tradiciones literarias puede haber total disparidad, y que algunos idiomas pueden preferir la poesía para narrar algún acontecimiento histórico, en tanto que el hebreo no lo hace así. Por ejemplo, en la lengua *fula* y en otros idiomas emparentados con ella, los acontecimientos históricos y los relatos míticos relacionados con el origen de algunos pueblos se cuentan por medio de largas epopeyas. Estos poemas épicos constituyen un método efectivo de enseñanza, pues se escuchan con agrado y se les recuerda con facilidad. En tales situaciones, los traductores pueden enfrentarse a un dilema más desconcertante: ¿deben traducir la prosa como prosa, o deben más bien adecuarse a las normas de la lengua receptora y traducir como poesía, digamos, la prosa bíblica de Génesis? Esto llevaría al extremo la noción de equivalencia dinámica, pero es una cuestión que debe resolverse en culturas donde la poesía oral es un medio importante de comunicación, y donde la gente espera que cierto tipo de información se comunique de cierta manera.

4.2.2.6 La poesía profética

Ya hemos visto casos en que la transferencia poética tiene grandes probabilidades de éxito. También hemos visto casos en que la prosa hebrea puede tener correlación con la prosa de otra lengua. Pero hay casos, sin embargo, en que no es posible hacer la transferencia de uno a otro género, y que en caso de hacerla, el efecto producido no resultaría feliz ni natural.

Tal es el caso de la profecía veterotestamentaria, que casi siempre es comunicada en forma poética. Pero esta poesía cumplía un propósito específico, y el uso que de ella se hacía tal vez estaba vinculado a la naturaleza oral del mensaje original. Y lo que es más importante, la forma (o género) y el contenido del mensaje se complementaban. La profecía hebrea consiste, por lo general, en exhortaciones, advertencias, predicciones y denuncias. Como lo hace notar Alter, el paralelismo hebreo tiene cierto efecto acumulativo, a manera de un *crescendo* que va cobrando intensidad, y sirve como telón de fondo para acentuar el

inminente castigo que un Dios todopoderoso habrá de ejecutar (1985:53, 73, 76).

Sin embargo, no en todos los idiomas el verso pareado resulta el vehículo ideal para comunicar mensajes proféticos. Los lectores de habla castellana tal vez tengan problemas para entender el trasfondo histórico de un texto profético, así como sus complicadas figuras de lenguaje, y pueden pasar tiempo tratando de entender quién le habla a quién. Tan abrumadoras pueden resultar las imágenes usadas y la estructura poética que el lector promedio puede no captar el sentido de algunos pasajes proféticos. Para decirlo con toda franqueza, ¿no es verdad que por eso nos sentimos más a gusto leyendo los salmos que leyendo la poesía de los profetas? Al no hallar una correlación funcional entre los géneros literarios, no llegamos a captar el verdadero impacto del texto original. Esto suele dejarnos un tanto desconcertados.

Los traductores bíblicos deben preguntarse si, al traducir algún pasaje bíblico de carácter poético, su mensaje quedará «bien representado» en una traducción también poética. Algunas versiones en inglés y en francés (como GBⁿ y FRC^l, respectivamente) han traducido en prosa las visiones poéticas de Amós acerca de las langostas, el fuego, la plomada, y la canasta de frutas. La mayoría de los lectores de estos idiomas tal vez agradezcan que estos textos se hayan traducido así, ya que el estilo directo de la prosa les permitirá concentrarse más en el mensaje de las visiones que en tratar de entender su sentido poético. Además, como en las visiones tiene lugar un diálogo entre Dios y el profeta, tal vez una traducción en prosa resulte más natural.

Sin embargo, GBⁿ ha optado por traducir en prosa incluso los pasajes más emotivos, como Am 9.1b-4. Tal vez el lector sensible considere que, en pasajes como estos, sería mejor mantener su carácter poético y traducirlos así, aun cuando normalmente no se use este género literario para comunicar mensajes proféticos, ni tampoco su equivalente contemporáneo, que es la predicación. Aunque las otras visiones no se prestan para ser traducidas como poesía, esta última visión del Señor junto al altar (o sobre éste) es un tanto diferente. Los simples mortales no se atreven a replicar en este caso. Ésta es la visión definitiva, la destrucción final, el ritmo inflexible de un Dios que no desistirá de llevar a cabo lo que ha decidido hacer. Se impone, por tanto, realizar una traducción poética. Tal vez sea en atención a la intensa carga

emocional de este pasaje por lo que la versión francesa [FRC¹](#) ha optado por traducirlo poéticamente.

Por otra parte, aunque en el sentido bíblico la poesía profética parece no ser la norma de muchas tradiciones orales, algunos traductores africanos* hacen notar que ellos suelen usar canciones para enviar advertencias veladas a quienes las escuchan, algunas de las cuales incluso comunican un juicio inminente. En el África central es práctica común expresar en forma poética oráculos adivinatorios. En Kenia y Burkina Faso no es raro encontrar que contundentes comentarios políticos se expresen poéticamente. Donde ocurra algo semejante, seguramente los traductores querrán considerar la posibilidad de retener o de adaptar el estilo poético de tales pronunciamientos proféticos. Así lo hizo [DH^h](#) al traducir la poesía profética como poesía.

Sin embargo, cuando la poética de las dos lenguas no tenga una correspondencia funcional, tal vez deba evitarse la poesía y recurrir más bien a la prosa poética. Otra solución posible sería la que ofrecen versiones como [FRC¹](#) y [CE^v](#), que traducen en forma poética algunas partes del mensaje profético, y otras partes las traducen en prosa, con lo que usan dos géneros literarios para traducir lo que en el texto original es uno solo. Tal solución no está exenta de problemas, ya que los traductores deben decidir qué partes del mensaje profético pueden traducirse poéticamente, y qué partes habrán de traducirse como prosa.

4.2.2.7 La poesía sapiencial o didáctica

Ya hemos hablado de la traducción de Pr, que es parte importante de la literatura sapiencial. Hablemos ahora de algunos otros ejemplos de esta clase de literatura.

En Ec hallamos una interesante mezcla de prosa y de poesía. Antes de iniciar nuestra traducción, debemos plantearnos esta importante pregunta: ¿En mi idioma se usa la poesía en contextos didácticos? Y también esta otra: ¿En mi idioma ejemplifican los maestros con poesía y proverbios lo que quieren enseñar? Si ambas respuestas son afirmativas, entonces será recomendable traducir los poemas de los capítulos 1 y 3, así como los proverbios, en forma poética o proverbial. Para ello tal vez sea necesario añadir alguna frase que le advierta al lector o auditorio lo que está por leer. Puede agregarse, por ejemplo: «Como dice el

poema...», «Como dice el proverbio...», aunque también podría usarse algún formato especial (véase el capítulo 6).

Dentro de la literatura sapiencial, el libro de Job es indudablemente uno de los más difíciles de traducir. En sus páginas coexisten los dos géneros literarios principales, la prosa y la poesía; y aunque el prólogo y el epílogo están escritos en prosa, el grueso del libro (3.1—42.6) lo integran una serie de diálogos poéticos que, no obstante, son de diferentes tipos; algunos son lamentos y otros son alabanzas, aunque hay también reprensiones y hasta proverbios. En algunos pasajes se mezclan los argumentos con la ironía, el sarcasmo y las preguntas retóricas. Y no está ausente la proclamación divina. A decir verdad, no es fácil definir el fin comunicativo de este libro, pues aunque su propósito principal parece ser didáctico, es también una especie de drama que habrá tenido por objeto entretener a su auditorio.

Para los traductores, todos estos aspectos representan varios problemas. En su mayoría, las versiones traducen los géneros literarios tal y como aparecen en el texto original: las secciones en prosa se traducen como prosa, y las secciones poéticas se traducen como poesía o, por lo menos, en formato poético. Los traductores deben preguntarse: ¿Existe en mi lengua este tipo de poesía didáctica? ¿Pueden incluirse en ella diálogos poéticos entre amigos, o entre Dios y el género humano? ¿Hay en mi cultura dramas con diálogos alternados? ¿En qué contexto ocurren?

Para sorpresa nuestra, tal vez encontremos que entre Job y la lengua receptora hay algunas correlaciones de formas poéticas. Veamos algunos ejemplos. En la lengua *tagalo* de Filipinas hay un género literario llamado *balagtasan*, que es un debate en forma poética entre dos oponentes y un intermediario; éste, como Elihú en Job, actúa como árbitro y como juez. Todos los participantes deben expresarse en las formas aceptadas en *tagalo* como poéticas (Dorn, 1994). En la lengua *kuna*, de Panamá, hay un complejo sistema en el que dos hablantes se turnan en el uso de la palabra (Sherzer, 1983), y esto podría servir de modelo al emprender la traducción de Job.

La traducción de Job a la lengua *lopka*, de Benin, fue una tarea particularmente desafiante. Aunque se acostumbra aconsejar o criticar poéticamente por medio de canciones, no son comunes los intercambios poéticos prolongados como los discursos del libro de Job, por lo que el

traductor debe enfrentarse a alternativas muy difíciles: si la mayor parte del libro debe entenderse como una serie de diálogos, entonces la traducción debe recurrir al discurso indirecto; pero si se opta por hacerlo así, entonces el texto se vuelve más prosaico que poético. A pesar de este problema, por razones de comprensión y de naturalidad de expresión, los traductores *lopka* optaron por el estilo indirecto.

Hubo, sin embargo, casos en que tanto el traductor como el asesor de traducciones deseaban que el texto tuviera un sabor más poético. Uno de tales casos fue el capítulo 3, que claramente es un lamento. En el primer borrador, este capítulo se tradujo en discurso indirecto, usando la forma pronominal de tercera persona, con lo que el resultado fue todo menos poético: «Job dijo que ojalá pereciera el día en que había nacido...» La tercera persona podía cambiarse a la primera persona; pero, como hizo notar el traductor, entonces «el discurso de Job será una canción, es decir, un poema». Un lamento así es una contraparte funcional perfecta entre el hebreo y el *lopka*: alguien en graves apuros y que se considerara víctima de un destino inmerecido, clamaría del mismo modo que Job. Pero la diferencia es que, en el contexto bíblico, este clamor se levanta en presencia de amigos y recibe respuesta en el capítulo 4. El traductor se encontró, pues, ante el dilema de preservar el carácter poético del lamento en forma de canción, o de hacer que el lamento formara parte de la escena dramática, es decir, un discurso que tendría respuesta.

El traductor *lopka* optó finalmente por mantener en todos los capítulos poéticos el estilo dialogado en tercera persona, típico de su lengua, aunque en su intento por preservar el carácter poético del texto original buscó también usar algunos otros recursos: formato poético, mayor libertad en el orden sintáctico, y metáforas más densas. Aquí y allá, y para mantener informado al lector en cuanto al interlocutor en turno, insertó frases como «Dios dijo que..»., «Job dijo que..»., aun cuando esto significaba interrumpir el discurso y restarle sabor poético a la traducción. Esto pudo haberse remediado mediante el uso de subtítulos que identificaran al orador en turno, a fin de no sobrecargar el texto, ¡pero tal solución no habría sido de mucha ayuda para quienes sólo oyeran la lectura del texto!

Como ya se ha dicho, todo traductor debe ser flexible y estar dispuesto a aprender algo nuevo; es decir, un traductor debe ser lo suficientemente sensible y creativo como para descubrir cuándo y dónde

el idioma receptor permite adaptar los géneros literarios del original. En el caso de Salmos, se hizo notar lo fácil que sería adaptar las alabanzas a Dios en una cultura que cultive la alabanza poética, aun cuando la forma literaria exacta no haya existido antes. Por ejemplo, si hay endechas que se cantan o se recitan cuando alguien muere, éstas pueden hacerse extensivas para lamentar los males de toda una comunidad. En el caso de la lengua *lopka*, aunque el traductor se sintió obligado a presentar como diálogo la mayor parte de Job, buscó además el término medio, así que mantuvo un formato poético y echó mano de todos los recursos poéticos que le fue posible usar. De ese modo amplió el campo del género literario que se abría ante él.

4.2.3 Resumen de métodos propuestos para la traducción de la poesía

En resumen, la traducción de un texto bíblico en forma poética debe ser una decisión consciente por parte de traductores, coordinadores, asesores de proyecto y consultores. Primeramente habrá que decidir si es posible realizar la transferencia poética, pero tal decisión deberá basarse en una amplia investigación de las correlaciones funcionales existentes entre la lengua original y la lengua receptora. Esto significa que no hay lugar para absolutismos ni para reglas impecablemente redactadas. Significa también que traductores, coordinadores y consultores deberán concordar en cuanto a la forma en que habrá de traducirse cada libro, e incluso cada porción de texto.

Antes de iniciar la traducción del AT, los traductores debieran dedicar buena parte de su tiempo a investigar qué lugar ocupa la poesía en su propia cultura, lo mismo que a jerarquizar los diferentes tipos de poesía, analizando en cada caso su función. Así, cuando llegue el momento de traducir algún libro como Salmos, Job o los Profetas, podrán detectar las correlaciones funcionales existentes y el grado en que ocurren. La transferencia poética resultará exitosa en la medida en que el fin comunicativo o tema de la poesía hebrea corresponda notablemente al de la poesía de la lengua receptora. En la medida en que los traductores entiendan los límites y las posibilidades de la poesía de su propia lengua, podrán percibir también si esos límites pueden extenderse o adaptarse, con lo que estarán explotando al máximo las potencialidades de su propia lengua. Esto significará la incorporación de innovaciones

que, lejos de empobrecer, elevarán la calidad literaria de la traducción.

Los traductores tienen la posibilidad de publicar con antelación textos de prueba en forma poética, lo cual les permitirá ver qué acogida tendrá su traducción y sus innovaciones literarias entre los lectores potenciales, así como qué tipo de revisiones serán tal vez necesarias.

4.3 Cómo retener el sabor poético del original

Junto con la cuestión de las condiciones necesarias para lograr una transferencia poética feliz, llegamos ahora al delicadísimo problema de cuán lejos debe ir la traducción en su intento por preservar o reproducir los aspectos formales del original. ¿Hasta dónde debemos llegar en nuestro intento por retener el sabor estilístico de la poesía hebrea? En términos generales, quisiéramos sugerir que no sólo es posible sino, además, muy útil integrar en la traducción al menos algunos rasgos de la poesía hebrea.

Es importante recordar que notables obras poéticas de la literatura universal han sido traducidas como poesía, no como prosa. Cuando la traducción es de calidad, hasta el que lee o escucha capta de alguna manera la esencia del poema original (véase el capítulo 1). Por ejemplo, hay en japonés unos poemas muy breves y delicados que se conocen como *haiku*, y a continuación presentamos dos ejemplos de este tipo de poemas, en su versión castellana:

Voces

sobre las blancas nubes:

alondras.

(Kyoroku; Lewis, 1965)

Quietud:

Sonoridad de pétalos

que se rezuman.

(Chora; Lewis, 1965)

Como puede verse, ni el estilo poético ni el formato del *haiku* son

típicos de la poesía castellana, pero mediante la traducción podemos captar su «extraña» belleza. Esta versión dista de ser perfecta; pero, en su intento por preservar el sabor estilístico del texto original, logra reproducir su efecto mucho mejor de lo que podría hacerlo la prosa. De igual manera, esperamos que nuestras traducciones logren reproducir algo de la riqueza y textura de la poesía hebrea.

En la siguiente sección intentaremos demostrar que en la poética universal hay muchos rasgos y características que, en grado mayor o menor, corresponden a los de la poética hebrea. Si tales correspondencias funcionales y estilísticas existen realmente, lo menos que podemos hacer es esforzarnos por traducir la poesía como poesía. De hacerlo así, podremos de alguna manera retener el sabor y el impacto del texto bíblico original.

4.4 Correlaciones estilísticas

Ya hemos visto que hay infinidad de correspondencias funcionales entre los géneros literarios del hebreo bíblico y los de las lenguas contemporáneas de nuestro mundo. Más alentador aún es el hecho de que tanto los estilos poéticos como las estructuras son, en muchos casos, semejantes. En el capítulo 3 hablamos de ciertos rasgos estilísticos que caracterizan a la poesía hebrea; en las páginas siguientes mostraremos que tales características no son propiedad única del hebreo. Los traductores tienen más probabilidades de realizar exitosamente la transferencia poética cuando, como primer paso, identifican los rasgos estilísticos del hebreo y luego los relacionan con los rasgos estilísticos de la lengua receptora.

4.4.1 Correlación estructural

Como ya hemos visto, la poesía hebrea se caracteriza por tener estructuras muy formales, entre las que se cuentan diferentes tipos de paralelismo, estructuras quiásticas, inclusiones y estribillos. Muchos de los idiomas del mundo cuentan con recursos poéticos semejantes.

4.4.1.1 Paralelismo

El fundamento de la poesía hebrea son sus versos paralelos (véase el inciso 3.2.1), aunque tal paralelismo no es desconocido en otros idiomas. Todo lo contrario. El paralelismo es parte fundamental de casi toda la poesía universal; es necesario, por tanto, investigar si en la

lengua receptora hay patrones semejantes que contribuyan a realizar la traducción. Ya en el capítulo 3 hemos visto las complejidades que pueden representar los diferentes tipos de paralelismo hebreo y las relaciones existentes entre las líneas poéticas paralelas. En los siguientes ejemplos nos concentraremos en dos tipos de paralelismo, a saber: (i) el paralelismo sintáctico, o gramatical, y (ii) lo que podríamos llamar «paralelismo progresivo», que *grosso modo* corresponde a la fórmula de Kugel: «A, y además B».

Paralelismo gramatical

El paralelismo gramatical tiene que ver con el uso de estructuras gramaticales semejantes pero con vocabulario diferente. Por ejemplo, la estructura gramatical de las dos líneas poéticas de Sal 47.6 es idéntica; pero «Dios», que aparece en la primera línea, es substituido por «nuestro Rey» en la segunda:

¡Cantad a Dios, cantad!

¡Cantad a nuestro Rey, cantad!

Como ya se ha dicho, ésta es una característica muy común de la poesía hebrea, y se encuentra en Sal y Pr, en Job, en Cnt y en los Profetas. Es conveniente que los traductores conozcan la poesía de su propia lengua para ver si en ella se da tal paralelismo gramatical. Al repasar los poemas y cantos eróticos mencionados en el inciso 4.2.2.2, encontraremos que un antiguo poema español refleja un paralelismo gramatical semejante:

Amigo el que yo más quería, venid a la luz del día;
amigo el que yo más amaba, venid a la luz del alba.

Este mismo paralelismo gramatical lo encontramos en el siguiente fragmento del bello poema español contemporáneo «Como tú», de León Felipe:

Así es mi vida, piedra:
como tú.
Como tú, piedra pequeña;

como tú, piedra ligera;
 como tú, canto que ruedas
 por las calzadas y por las veredas...
 como tú, que no has servido para ser
 ni piedra de una lonja,
 ni piedra de una audiencia,
 ni piedra de un palacio,
 ni piedra de una iglesia...

Y también podemos verlo en las líneas poéticas del moderno canto de amor *lopka*, ya citado:

que te has puesto camisa,
 que te has puesto pantalones,
 que te has puesto sombrero.

El paralelismo gramatical es un rasgo bastante común de la poesía en la mayoría de los idiomas. En una popular canción *yoruba*, en la que se honra al alcalde (Finnegan, 1970:275), hay comparaciones figuradas paralelas que recalcan el mensaje de todo el poema:

Te saludo, alcalde de Lagos.
 Alcalde de Lagos, Olurum Nimbe,
 muestra por Lagos tu cuidado.
Así como levantamos el mortero con cuidado,
así como levantamos el molino con cuidado,
así como levantamos a un niño con cuidado,
 trata también a Lagos con cuidado.

Notemos que en el ejemplo anterior, una vez concluida la serie de líneas poéticas paralelas, queda claro el énfasis del mensaje principal: «trata también a Lagos con cuidado». Ya hemos visto que el paralelismo que conduce a un punto culminante es característico de la poesía hebrea (véase el inciso 3.2.1.4), aunque lo es también de otros idiomas del mundo. En el siguiente poema *hindi*, un padre lamenta que su hija todavía no haya encontrado esposo. Los dos primeros pares de líneas son sintácticamente paralelos, pero la última línea rompe el patrón y nos

da información muy significativa: por lo visto, es en las ferias donde los jóvenes y las jóvenes llegan a conocerse o a casarse (Aldan, 1969:119; Thakur Prasad Singh):

Sí, todas las muchachas mayores se han casado;
también todas las muchachas menores se han casado.
Todas ellas tuvieron respuesta a su oración;
todas ellas llevaron flores en su pelo;
Pero ya las fiestas de este año han terminado.

Esta clase de paralelismo sintáctico en el texto original suele ser transportado a la traducción (inglesa, francesa o española) que se usa como base. Cuando esto sucede, los traductores tal vez lo detecten y traten de mantenerlo en su propia traducción. Por ejemplo, de manera intuitiva, y hasta podría decirse que inconsciente, la mayoría de los traductores traducen el «Poema del tiempo», en Ec, con estructuras sintácticas paralelas, lo cual puede verse comparando una versión inglesa y una española:

un tiempo para matar,
a time to kill

y un tiempo para sanar;
and a time to heal,
un tiempo para destruir,
a time to break down

y un tiempo para construir;... (NVⁱ)
and a time to build up... (RS^V)

Nótese que, aunque en hebreo la segunda línea poética tiene una sola raíz verbal, RS^V ha tenido que usar un verbo compuesto, pero ha balanceado esto usando verbos compuestos en ambos casos (*break down... build up*); además, ha usado verbos que comienzan con **b**, algo que en inglés resulta poético y estilísticamente bien equilibrado. Por lo general, quien como traductor es capaz de reconocer este paralelismo

gramatical en la lengua original, y sabe usar creativamente los recursos estilísticos de su propio idioma, es también capaz de traducir poética y exitosamente este paralelismo gramatical. Cuando hay dos o más modos de expresar el sentido de una línea poética hebrea, el traductor debe optar por la que refleje mejor el paralelismo presente en el original.

Paralelismo dinámico, o progresivo

Ya hemos visto que no son pocos los casos de paralelismo que pueden tipificarse según la fórmula **A, y además B**. Algunos estudiosos llaman a esto «apuntalamiento». Es interesante que este tipo de paralelismo puede hallarse en otras partes del mundo. Por ejemplo, entre los *kuna* de Panamá estos patrones repetitivos son típicos de las curaciones y de los encantamientos (Sherzer, 1983:128–129). Dos líneas poéticas son prácticamente idénticas, aunque casi siempre se cambia una palabra en la segunda, como puede verse en el siguiente ejemplo que habla de quien quiere atrapar una serpiente venenosa:

Está **cortando** los arbustos,
está **derribando** los matorrales,

El especialista **se mueve**.
el especialista **avanza**.

Sus fauces [de la serpiente] se abren y se cierran
sus fauces se abren y se cierran **una y otra vez**.

Aunque la segunda línea es prácticamente repetitiva, también nos da información nueva: el «especialista» en serpientes no sólo corta los arbustos sino que los derriba, y no sólo se mueve sino que avanza; además, las fauces de la serpiente se abren y se cierran repetidamente.

En el continente africano abundan recursos semejantes, cuando no idénticos. Al principio de un himno *dinka* en honor a la divinidad Deng, encontramos un patrón muy parecido a la fórmula **A, y además B** (Finnegan, 1970):

El gran Deng está cerca,
pero hay quienes dicen que está lejos.

El creador está cerca,
pero hay quienes dicen que no nos ha visitado.

Resulta evidente que las líneas poéticas guardan semejanza en la forma, pero que la segunda nos dice algo más que la primera. Deng es llamado «creador», y este intercambio de nombres nos recuerda a Salmos (véase el inciso 3.2.1.3). Además, en la línea poética siguiente el poeta define «lejos» en términos de lo que significa en este caso: la deidad no los ha visitado. Tal concepto se personaliza al decir «no nos ha visitado». Este paso, de lo abstracto a lo personal, es típico también de la poesía hebrea. Notemos además el ritmo y el equilibrado contrapunto en cada línea, lo que nos hace pensar en el «Poema del tiempo», de Ecclesiastés.

Aun cuando algún idioma parezca no tener este tipo de paralelismo sintáctico, tan apreciado por los hebreos, hay textos que reflejan cierto desarrollo de pensamiento que se le asemeja. En el siguiente lamento de la lengua *bete*, de la Costa de Marfil, en el que se llora al esposo muerto, encontramos repetición y una lenta revelación de dolor. Las líneas poéticas de las dos estanzas significan prácticamente lo mismo, aunque la segunda es más triste y las expresiones se tornan más específicas y más tiernas. Al final, una sola línea rompe el patrón repetitivo, muy a la manera del clímax que, como recurso estilístico, encontramos en hebreo (véase el inciso 3.9):

Con la puesta del sol caíste.
Un nuevo día ha llegado. Brilla el sol.
Pero tú ya no vendrás.

Con la puesta del sol caíste.
El sol va y viene,
pero tú, Padre de Bokoya, ya no vendrás.

Y ya no hay eco.

En la lengua *bete* no hay poesía escrita, pero podemos suponer que, si el A^t fuera traducido a esa lengua, sus hablantes podrían apreciar el desarrollo lento y repetitivo de las estructuras paralelas que hallamos en

las Escrituras.

En un canto de cazadores *ambo*, de Zambia, las estructuras repetitivas y un lento ritmo ascendente van conduciendo a una especie de clímax. Sólo en la última palabra se llega a saber la causa de tanta emoción (Finnegan, 1970:229):

Nafwa mitima kubamba
Pakusanga silimakene.
Nafwa mitima kubamba
Pakusanga silimakene,
*Pakusanga silimakene **nama.***

¡Cielos, se me escapa el corazón
 al verlo allí, sin moverse!
 ¡Cielos, se me escapa el corazón
 al verlo allí, sin moverse;
 al verlo allí, sin moverse: **el venado!**

En los siguientes versos de Manuel Machado (Schökel 1987:83) hallamos un ejemplo de paralelismo sintáctico que conduce a una conclusión inesperada. Notamos en ellos un «movimiento» que parte de lo meramente físico a lo abstracto: «mi cuerpo», «mi alma», «mi corazón», «mi vida». La repetición del paralelismo sintáctico da lugar a la repetición de «mar», lo que conduce a la inesperada conclusión del poema:

Para mi pobre **cuerpo** dolorido,
 a
 para mi triste **alma** lacerada,
 b
 para mi yerto **corazón** herido,
 a
 para mi amarga **vida** fatigada,
 b
 ¡el mar amado, el mar apetecido,
 a

el mar, el mar, y no pensar en nada!

b

A pesar del rompimiento estructural de la línea final, podemos ver que el poema está «amarrado» por la rima alterna **ababab**.

Podríamos presentar más ejemplos, aunque lo que aquí queremos destacar es que, en muchas culturas, los poemas tienen un movimiento progresivo, lo mismo en significado que en intensidad emotiva y en efecto comunicativo. Al hablar de la poesía hebrea, y para describir este fenómeno, Alter recurre a cinco sustantivos abstractos, que son «... intensificación, enfoque, especificación, concreción, (y) dramatización». También hace notar Alter que en muchos casos hay una especie de «desarrollo *in crescendo*» (1985:22,29). Aparentemente, en la mayoría de las lenguas este «movimiento» de una a otra línea es un importante medio de expresión poética. Los idiomas con este tipo de «movimiento» podrán reproducir el paralelismo sintáctico presente en la mayoría de los poemas bíblicos, lo mismo que el dinámico movimiento progresivo de línea a línea que conduce al clímax.

Paralelismo escalonado

En el inciso 3.2.1.1 vimos algunos ejemplos de este tipo de paralelismo, donde un elemento de la primera línea poética se repite en la segunda, lo cual sirve para destacar alguna información adicional de importancia. Por ejemplo:

Jehová será **refugio** del pobre,
refugio para el tiempo de angustia. (Sal 9.9)

En todos los idiomas del mundo existen estructuras semejantes, como puede verse en el siguiente lamento de amor *chopi* (Finnegan, 1970:253; de Tracey, 1948):

Estoy muy desanimada,
estoy muy desanimada pues mi esposo se fue a trabajar
y no me dio nada que ponerme,
ni siquiera ropa de luto.

Puede notarse que, además del evidente patrón ascendente, todo el

poema tiene una especie de ritmo envolvente, pues comienza y termina con una frase muy lacónica y apesadumbrada.

En el ejemplo *yoruba* antes citado, la última palabra o frase de una línea poética da pie a la línea siguiente, lo cual es un recurso típico de muchos poemas africanos:

Te saludo, alcalde de Lagos.
Alcalde de Lagos, Olurum Nimbe,
muestra por Lagos tu cuidado.

Si este tipo de patrón repetitivo es popular en la poesía de la lengua receptora, tal vez pueda usarse en la traducción de la poesía bíblica, aunque antes de aplicarlo a los diferentes géneros bíblicos será conveniente determinar su función. En algunos idiomas, como el inglés y el español, el paralelismo escalonado es típico de las canciones de cuna. De hecho, hay idiomas en que este tipo de estructura da al texto un sabor de cuento de hadas. Por tanto, cuando haya alguna correlación entre los recursos poéticos, los traductores deberán también verificar que haya correlación entre las emociones que estos recursos provocan; de lo contrario, el poema traducido puede interpretarse equívocamente o resultar inadmisible.

4.4.1.2 Inclusiones y estribillos

Ya hemos visto que la inclusión se encuentra con frecuencia en la poesía hebrea, aunque no es ajena a la poesía del resto del mundo. La inclusión consiste en la repetición de elementos al principio y al final de una unidad literaria. El siguiente lamento *acholi* por la muerte de un hermano está enmarcado por una inclusión sencilla (Finnegan, 1970; de Okot, 1963). A pesar de su brevedad, este lamento refleja muchos otros rasgos poéticos; por ejemplo, múltiples nombres para el difunto, diferentes imágenes, suspiros evocativos y repeticiones:

En vano espero en el sendero.
Él se niega a volver.
¡Ah, el único, el consentido de mi madre!
Mi hermano sopla como el viento.
El destino ha aniquilado al jefe de la juventud.

En vano espero en el sendero.

Esta clase de inclusión aparece con bastante frecuencia en Sal (8; 135; 147—150) para destacar una unidad poética distinta. Resultaría, pues, perfectamente normal hacer una transferencia de inclusiones en una traducción a la lengua *acholi*.

En la lengua *bobo*, de Burkina Faso, una inclusión enmarca el canto de unas mujeres que trabajan en el campo (Maurice Sanou):

¡Oh, cuán traidores son los hombres!

¡Traidores son los hombres! ¡No valen la pena!

Si decidiera yo buscarme otro hombre,
se diría que soy una cualquiera.

¡Oh, cuán traidores son los hombres!

Las líneas poéticas repetidas pueden fungir también como estribillos al final de una unidad poética. En un poema *gujarati*, de la India (Aldan, 1969; Sundaram), la primera estanza del poema tiene una estructura inclusiva:

Me llegaré a ti como una flor.

Tal vez seas un niño, mojado y pequeño,
que juega bajo un árbol.

Con suave golpe caeré sobre tu testa,
y libaré en tus ojos tu inocente sorpresa;
tú me levantarás, y jugarás conmigo;
podrás deshojarme,
y lanzar mis pétalos al viento.

No me importa.

Me llegaré a ti como una flor.

Esta inclusión prepara la escena para todo el poema. Las cuatro estanzas que le siguen terminan siempre con el ritornelo «Me llegaré a ti como una flor».

Más comunes que las inclusiones son los estribillos o ritornelos, y su función es la de indicar a quienes leen, o escuchan, que están ante una composición poética. Cuando este recurso literario se halla presente en el texto hebreo, resulta fácil reproducirlo. Hay idiomas donde el

estribillo es más común que en hebreo. Tal es el caso del español.
Veamos los siguientes ejemplos:

Moza tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.

Faciendo la vía
del Calatraveño
a Sancta María,
vencido del sueño
por tierra fragosa
perdía la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa...

(Marqués de Santillana)

Nace el ave y, con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma,
o ramillete con alas,
cuando las etéreas alas
corta con velocidad
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
**¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?**

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
—gracias al docto pincel—
cuando, atrevido y cruel,
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,

monstruo de su laberinto;
**¿y yo, con mejor instinto,
 tengo menos libertad?...**

(Calderón de la Barca)

En casos así, los traductores deben sentirse en libertad de introducir estribillos, aun cuando el texto hebreo no los tenga. Sin embargo, habrá que asegurarse de que el contenido del estribillo no contenga información nueva ni cambie el mensaje central del poema. La adición de estribillos puede ciertamente contribuir a dar mayor sabor poético a una traducción (véase el inciso 5.3.1.2).

4.4.1.3 Estructuras quiásticas

Como ya hemos visto en el inciso 3.2.2, este tipo de estructura recibe su nombre gracias a su patrón inverso en forma de cruz (**abb'a'**). En Job 40.10, por ejemplo, Dios desafía a Job con estas palabras:

Adórnate ahora



d
 de gloria y esplendor;

r

En hebreo, este recurso es menos frecuente que la estructura paralela directa, y tiene un propósito particular, que puede ser el de «amarrar» el discurso, o el de cambiar de tema, o el de indicar el punto culminante del poema. Aunque las estructuras quiásticas se hallen presentes en otras lenguas, pueden no ser tan frecuentes ni jugar un papel tan importante como en hebreo. En la lengua *tsonga*, algunos proverbios son quiásticos (Schneider, 1987:107):

ku hwela ku hangya
 lleva tiempo vivir

ku fa a ku klweri
 morir no lleva tiempo

Más frecuentes son los casos de paralelismo escalonado, que pueden verse también como casos de quiasmo parcial o incompleto. En el ejemplo *yoruba* ya citado, la segunda persona de la línea A queda plenamente identificada en la línea B:

Te saludo,
 A
 alcalde de Lagos.
 B
 Alcalde de Lagos,
 B'
 Olorum Nimbe
 A'

En algunos idiomas, el patrón **abb'a'** puede imponérselo al poema, como en el siguiente canto bélico *agni*, dedicado a un administrador colonial en la Costa de Marfil, donde coinciden las líneas primera y última, lo mismo que la segunda y la penúltima (Finnegan, 1970:208; Delafosse, 1900). Esta estructura marca el principio y el final del poema (como en el «Poema del tiempo», de Ec 3; véase el inciso 3.2.2):

Dadme pólvora y cañones. Partiré mañana.

A

Quiero decapitarlos. Partiré mañana.

B

Ellos tienen bellas mujeres. Partiré mañana.

Se dice que tienen oro. Partiré mañana.

Hoy debo preparar mis balas. Partiré mañana.

Hoy debo presentar un sacrificio. Partiré mañana.

Quiero decapitarlos. Partiré mañana.

B'

Dadme pólvora y cañones. Partiré mañana.

A'

Además de la inclusión y del patrón **abb'a'**, notamos el estribillo «Partiré mañana». El canto se torna letanía, y tal repetición parece «poner en marcha» el cortejo guerrero, por así decirlo. Parece evocar también la inminencia de la guerra, y aunque el tema es diferente, hay ciertas semejanzas entre este canto y el Sal 136, con su rítmico y repetitivo ritornelo: «porque para siempre es su misericordia». Una vez más, tenemos aquí una correlación parcial de estilo, pero no de tema. Al margen de tal diferencia, este poema demuestra que los traductores *agni* disponen de recursos estilísticos que, en esencia, corresponden a los recursos del hebreo. Así, pues, no sólo podrán reproducir muchos de los rasgos poéticos del hebreo sino que, con toda probabilidad, su traducción habrá de retener bastante del sabor y de la función del original.

4.4.2 El uso de los efectos sonoros

Como ya hemos sugerido, éste es uno de los casos en que la transferencia poética resulta extremadamente difícil. Si tomamos en cuenta la naturaleza misma del lenguaje, nunca habrá una correspondencia total entre dos idiomas por lo que toca a rima, aliteración, asonancia, y otros efectos sonoros. Con todo, puede ser que ciertos idiomas usen recursos semejantes en sus cantos, lo que puede explotarse al traducir la poesía bíblica.

4.4.2.1 Aliteración y asonancia

Hemos visto ya que la repetición de consonantes y vocales en hebreo puede evocar una sensación particular o un sonido parecido (véase el inciso 3.5). Todos los poetas del mundo hacen uso de este recurso. El poeta nigeriano Isaac Olayele, para citar un caso, lo usa casi en cada línea al describir, en inglés, los cánticos de la gente de su aldea (1995):

They sing about crawling creatures

*In the **d**eep, **d**ark rain forest
About **b**abbling **b**irds in the **b**rilliant, **b**lue sky
And monkeys **t**attling in the **t**rees.*

No hace falta saber inglés para notar la sucesión de oclusivas velares sordas (**c**) en la primera línea, dentoalveolares sonoras (**d**) en la segunda, labiales sonoras (**b**) en la tercera, y dentoalveolares sordas (**t**) en la cuarta. Traducir tales aliteraciones es un verdadero desafío para todo traductor; sin embargo, en algunos casos, y recurriendo a ciertas libertades, es posible intentar una traducción que no sólo recoja el sentido sino también la forma del original. Por ejemplo, en Sal 122.6 el texto hebreo tiene la siguiente aliteración:

sha'alu shalom yerushalaim.

la cual ha quedado parcialmente recogida por RV9⁵ y NVⁱ en una aliteración natural de la oclusiva labial sorda (**p**):

Pedid **p**or la **p**az de Jerusalén (RV9⁵)

Pidamos **p**or la **p**az de Jerusalén (NVⁱ)

pero que de manera un tanto libre podría extenderse a la siguiente palabra, si alguna versión se atreviera a traducir:

Pidamos **p**or la **p**az de nuestro **p**ueblo

Los salmos son, en realidad, textos donde la abundancia de aliteraciones y asonancias sugiere ciertos estados de ánimo. En Malawi, un traductor *chichewa* recurrió a la asonancia para expresar, mediante los sonidos **a** y **g**, la vacuidad del malvado de que habla el primer salmo:

Kunena iwo, angonga gaga

Ellos son como el tamo (Sal 1.4)

Un buen texto en el que pueden intentarse esta clase de

transferencias poéticas es el poema introductorio al libro de Ec, donde se halla un excelente ejemplo de aliteración. En el v. 1.7 hay palabras con sonidos fricativos (**j**, **s**, **sh**, y **v**), los cuales nos hacen pensar en el sonido del viento, en tanto que en 1.8 hay palabras con sonidos líquidos y resonantes (**l**, **m**), que evocan el sonido del mar. Los traductores debieran estudiar los sonidos de su propia lengua y determinar lo que estos evocan en diferentes contextos, y aunque tales sonidos no correspondan a los del texto original que traduzcan, deben ser, no obstante, sonidos que sugieran el golpe de las olas del mar, o el momento en que la marea sube o baja, etc.

4.4.2.2 Ritmo

Algunos idiomas no tienen un patrón acentual semejante al del hebreo (véase el inciso 3.5.1), pero la mayoría posee el punto y el contrapunto, ritmo que caracteriza a este idioma. En la lengua *moore*, de Burkina Faso, este ritmo es característico de la poesía y de los proverbios (Yibuldo, 1971:2,3), los cuales están bien balanceados y, en algunos casos, riman:

Sa yaa toogo

yaa noogo

Hoy cielo nebuloso

mañana día hermoso

El punto y el contrapunto son el resultado de un patrón repetitivo de líneas poéticas sintácticamente paralelas, como puede verse en la siguiente canción que entonan las mujeres mientras trabajan en el molino. «To» es una especie de potaje, que se come acompañado de una salsa.

Mi comadre hizo «to»

y no me invitó

Yo también hice té

y no la invité

Su perro se llama

«No invites al vecino»

Mi perro se llama

«Acomedido»

El perro del amo se llama

«No me avergüences»

El perro del soltero se llama

«Dámelo todo—

¡No va a quedar nada!»

Ven y tómallo tú

«Dámelo todo»

¡Hey

ven y tómallo tú!

¡No va a quedar nada!»

Las líneas en letra **negrita** indican que un poema *moore* con punto y contrapunto puede al final tener un cambio repentino de ritmo, como a menudo sucede en hebreo.

En comunidades lingüísticas donde se aprecia este tipo de versos rítmicos y balanceados, es posible recoger, por ejemplo, el ritmo presente en el «Poema del tiempo», de Ec. Aun cuando este ritmo esté restringido a cierto género literario (por ejemplo, un canto de trabajo), tal vez pueda transferirse con éxito a otros géneros. Por supuesto, el traductor debe cuidarse de no recurrir a un estilo que comunique sentimientos inadecuados.

Un lamento vertido a ritmo de marcha no resultaría mu

4.4.2.3 Rima

Ya hemos dicho que en hebreo la rima no desempeña un papel preponderante (véase el inciso 3.5.4), y lo mismo puede suceder en otras lenguas. En África, por ejemplo, donde abundan las lenguas tonales, una melodía tonal puede ser más importante que la rima. Hay, sin embargo, lenguas en que la rima es un rasgo muy importante de la poesía, como puede verse en las lenguas romances, lo mismo que en algunas lenguas germánicas. En Filipinas, la rima es una de las principales características de la poesía.

Las siguientes líneas de un moderno poema *tagalo* nos muestran un ejemplo de rima consonante, con un típico patrón **aabb** (Dorn

1994:304):

Nabaghan si Tata **Gustin**

a

isang umaga nang kanyang mapasi**n**

a

na may mga anay na namah**ay**

b

sa laigi ng kanyang bah**ay**

b

Papá (A)Gustín se sorprendió

una mañana en que notó

que estaban llenos de termitas

los postes de la casa donde habita.

En idiomas donde la rima es un rasgo común y esperado en la poesía, los traductores deben intentar una traducción rimada. Por ejemplo, si en la himnología de la lengua receptora se usa la rima, los salmos debieran traducirse en forma rimada, aun cuando en el original hebreo no haya rima. Sugerimos esto porque la rima comunicará a quienes lean o escuchen los salmos lo mismo que ellos comunicaban a sus primeros destinatarios: «Esto es poesía. Con este lenguaje queremos hablar con Dios y glorificarlo.» Por supuesto, los traductores deben cuidarse de no distorsionar el mensaje del original; si la rima da a los salmos un sabor infantil, o comunica un estado de ánimo distinto al del original, no debe usa

4.4.2.4 Juegos de palabras

Uno de los recursos poéticos más difíciles de traducir es el juego de palabras (véase el inciso 3.3.5). No es infrecuente que una traducción recurra a la nota al pie de página para explicar lo que el original quiere comunicar con un juego de palabras específico. Incluso hay traducciones que ponen en paréntesis el sentido de tales juegos, o bien lo añaden al texto. A pesar de las dificultades para traducirlos, es un hecho que en todos los idiomas hay juegos de palabras. Por ejemplo, un

simple cambio vocálico en el siguiente proverbio *moore* redunda en un importante cambio de sentido:

Wend kota,
wend keta
 El Dios que vive,
 aún sigue vivo

En esta lengua los traductores han sacado provecho de los juegos de palabras, y los han usado en su traducción. En 1 S 25.25 hay un juego de palabras entre el nombre «Nabal» y la palabra hebrea *nabal*, que significa «tonto». En su traducción, los traductores moore dicen que Nabal era *nabd bala*, «demasiado tonto».

Hay traducciones que han logrado comunicar a la perfección el juego de palabras presente en Am 8.1-2. Como se sabe, hay en ese texto un juego entre las palabras hebreas *qayits*, «fruta de verano» y *qets*, «fin». En algunas lenguas africanas, el profeta dice estar viendo un cesto lleno de «fruta *a la que le llegó la hora*». Dios declara entonces que «también a mi pueblo *le ha llegado la hora* (de ser destruido).» DH^h lo ha intentado mediante la idea de «estar maduro»:

Esto me mostró Dios el Señor:
 Había una cesta de **fruta madura**, y él me preguntó:
 —¿Qué ves, Amós?
 —Una cesta de **fruta madura** —respondí.
 Y me dijo el Señor:
 —Ya Israel está **maduro**; no le voy a perdonar ni una vez más.

En la mayoría de las traducciones existentes, el juego de palabras en Gn 2.23 («Será llamada “Mujer” [*ishshah*] porque del hombre fue tomada») pasa desapercibido para quien lee o escucha este pasaje. Pero se han dado casos en que los traductores han logrado reproducir este juego de palabras en su traducción, y esto, porque estaban conscientes de su presencia en el texto. Tal es el caso de la traducción a la lengua *samo*, de Burkina Faso, donde un talentoso traductor y escritor de canciones tradujo así este pasaje:

¡Miren! ¡Ésta es mi otro yo!
 ¡Ella es parte de mí mismo!
 Será llamada “la segunda (parte) del hombre”,
 porque del hombre fue tomada.

Resulta extraño, pero comprensible y explicable, que hasta ahora ninguna versión al español haya explotado en este caso el binomio *hembra—hombre*. Por tanto, hay que decir que todo traductor debiera sentirse en libertad de buscar, en su propio idioma, algún giro equivalente al original hebreo de estos juegos de palabras, especialmente si en su lengua tales giros son bien apreciados. En los ejemplos antes mencionados ninguno de los traductores sabía hebreo; fue por medio de las notas al pie de página, que había en las versiones que usaban en su traducción, como tuvieron conocimiento de la presencia de estos juegos de palabras en la lengua original.

4.4.2.5 Ideofonos

Hay casos en que la lengua receptora posee, entre sus recursos estilísticos, recursos sonoros de los cuales carece la lengua original. Los *ideofonos*, típicos de las lenguas africanas, son bien conocidos por su efecto emotivo y altamente descriptivo. Se caracterizan por sus sonidos repetitivos, los cuales evocan estados de ánimo, sucesos y sentimientos. En la lengua *godie*, por ejemplo, el sonido **¡prrrrr!** evoca el brillo de la luna. En la lengua *chichewa*, la secuencia fónica **biliwiliwili** sugiere verdor y lozanía. En muchos casos, el impacto de un ideofono se asemeja al de una vívida metáfora o al de alguna gráfica figura de lenguaje. Los ideofonos tienen una función adjetival, adverbial, e incluso verbal.

Algunos poetas africanos que escriben en inglés han incorporado en sus poemas ideofonos derivados de esa lengua, como puede verse en el poema «Lavando ropa junto al río» (Olaleye, 1995:26):

Corren las mujeres y los niños
 a la corriente del río
 para lavar su ropa.
 En pesadas bateas de madera

restriegan las vestimentas
 y las sacuden *flap-flop, flap-flop*,
 sobre las piedras, y en las bateas.
 Azotan las vestimentas *thwack-thwack, thwack- thwack...*

Si en la lengua receptora hay claras evidencias del uso de ideofonos en contextos poéticos, no hay razón para no usar tal recurso al efectuar la transferencia poética. Por ejemplo, una traducción del Sal 1 al *chewa* usó, en el v. 3, un ideofono con bastante éxito, con lo que logró comunicar la lozanía del árbol junto a las corrientes:

Onse masamba ali biliwiliwili!
 Todas sus hojas están **requeteverdes!**

En su traducción de Sal 115.5-6 a la lengua *gbaya*, de Camerún, los traductores usaron, con gran propiedad, ideofonos para expresar la futilidad de los falsos ídolos (Noss, 1976:116–117):

(los dioses) tienen boca,
 pero dicen palabras que no son *mgbukum*;
 tienen ojos *zal zal*,
 pero ven cosas que no son *tamtudum*;
 tienen orejas,
 pero oyen cosas que no son *mgberem...*

Con la frase «palabras que no son *mgbukum*» se quiere decir que, cuando se les habla, nadie obtiene respuesta; los ojos *zal zal* son ojos que no ven con claridad; cuando se habla de cosas que no son *tamtudum*, se habla de la oscuridad de la ceguera; y finalmente, oír cosas que no son *mgberem* significa oír cosas sordas.

Con todo, el traductor debe asegurarse, lo mismo que con otros efectos sonoros, de que al añadir un ideofono descriptivo no se pierda el tono original del poema bíblico. El uso excesivo de ideofonos, y de cualquier otro recurso poético, puede hacer que el texto traducido parezca infantil o resulte jocoso, aun cuando en realidad el texto original no lo sea.

Los idiomas que no tengan ideofonos pueden echar mano de la

onomatopeya, siempre y cuando ésta se considere poética en la lengua receptora y no distorsione el sentido del original.

4.4.3 Preguntas retóricas y preguntas pedagógicas

Ya hemos visto que las preguntas ocupan un lugar preponderante en la poesía hebrea (3.4.2), especialmente las preguntas retóricas, que llevan implícita la respuesta. En el A^t, este tipo de preguntas expresa una amplia gama de emociones y actitudes, así como reacciones de sorpresa y de sobrecogimiento:

Cuando veo tus cielos,
obra de tus dedos...
«¿Qué es el hombre
para que tengas de él memoria...?» (Sal 8.3-4)

Pero también pueden expresar depresión y desesperanza:

Dios mío, Dios mío,
¿por qué me has desamparado? (Sal 22.1)

En la Biblia y en muchos idiomas la pregunta retórica es el instrumento clave de quien debate, pues le sirve para acicatear, reconvenir y presionar a su interlocutor, y hasta llevarlo a reflexionar y a cambiar su actitud y su manera de pensar (Job 21; 27.8-9; 30.1) En ocasiones el salmista dialoga consigo mismo y se anima, se reprocha, se queja, o simplemente da rienda suelta a su desesperación.

Todo parece indicar que la pregunta retórica se halla presente en todo idioma. En las endechas y cantos amorosos de todo el mundo encontramos preguntas retóricas que nos recuerdan las que hallamos en la poesía hebrea. Esto podemos verlo en el siguiente poema erótico de Somalia (Finnegan, 1970:254; Tracey, 1963):

Mujer,
bella cual relámpago matutino,
háblame una vez siquiera.
Tiendo hacia ti los brazos
como tiende los brazos a la tierra

el náufrago perdido, cuya lancha
 es arrastrada por los vientos de verano,
 tan sólo para hallar
 (así la brújula lo indica)
 un mar turbio y solitario.

Yo mismo me aconsejo:

“¿Disimula tu amor!”

¿Pero quién podrá disimular mi llanto?

Soy como los altos árboles:
 cuando caen, se les prende fuego.
 ¡De mí sólo quedan las cenizas!
 Tengo un solo corazón
 que no puede dividirse,
 que se aferra a su única esperanza.
 ¡Y tú podrías iluminar mi noche oscura!

Nótese que la pregunta retórica en **negrita** tiene una función semejante a la que tienen las preguntas en los monólogos o «diálogos internos» de Sal. Desde una perspectiva estilística es muy semejante, pues tiene ritmo, es repetitiva, juega con las palabras («Disimula... disimular»), e incisivamente expresa las emociones más profundas del poeta. Nótese también que esta pregunta contribuye, lo mismo que las preguntas retóricas en hebreo, a definir la estructura del poema, pues al dividirlo en dos permite que el lector se detenga antes de la segunda parte, que es la más intensa del poema.

En el himno *dinka* que a continuación se cita, y que en parte se había citado ya en las páginas anteriores, el típico ritmo de toma y daca del salmo hebreo va aparejado a los gritos suplicantes que se dirigen a la divinidad. Nótese la estrecha relación que en forma y función hay entre esta pregunta retórica y muchas líneas poéticas de Sal (véase, por ejemplo, Sal 10.1: «¿Por qué estás lejos, Jehová,...?»), y nótese también cómo este poema termina, lo mismo que algunos salmos, con un dejo de serena resignación:

El gran Deng está cerca,

pero hay quienes dicen que está lejos
 ¡Oh, Divinidad!
 El creador está cerca,
 pero hay quienes dicen que no nos ha visitado.
¿Acaso no escuchas, oh Divinidad?

Al negro toro de la lluvia
 lo han soltado del establo de la luna.
¿Acaso no escuchas, oh Divinidad?

Realmente me he quedado en la miseria;
 ¡ayúdame, oh Divinidad!

¿No ayudarás acaso a las hormigas de este país?
 Cuando tenemos el clan, divinidad Deng,
 nuestro hogar se llama “Confusión y mentira”.
¿Todo esto para qué, oh Divinidad?
 ¡Pobre de mí, que soy tu hijo!

En el siguiente lamento chino, donde se deplora el haber llegado a la ancianidad, aunque las preguntas retóricas abundan en todo el texto, al llegar a la última línea el poeta resume su desconcierto en una sola pregunta (Claves, 1986; Kao ch’i, 134):

... Ahora he vuelto al jardín oriental,
 y con pesar lamento la muerte de árboles y plantas.
 En mi retiro, **¿a quién le importo?**
 Sólo mi tristeza me sigue por doquier.
 La mayoría de la gente de este mundo
 no se ha cansado aún del ameno festín
 y goza de felicidad interna,
 pero yo, en mi soledad,
 debo titubeante experimentar esta tristeza:
¿Qué va a ser de mí?

Incluso en idiomas cuyo acervo poético escrito no es muy amplio, las preguntas retóricas suelen figurar de manera prominente en el punto

culminante de un canto o de un poema. Tal es el caso de la lengua *godie*, de la Costa de Marfil: en un típico lamento de dos líneas poéticas, la primera expone la situación: «Oooh, amigo mío, has emprendido larga caminata» (para hacer un viaje, o en sentido figurado, porque ha muerto). Esta línea se repite de manera acompasada y melódica, seguida de una pregunta retórica que, a ritmo de *stacatto*, parece detenerse en el aire: «¿Cuándo volverás?» Este ciclo se repite varias veces, y aunque el canto no lo componen más que unas cuantas palabras, por medio del ritmo y del eficaz uso de la pregunta retórica esas pocas palabras logran expresar una profunda tristeza. Tal simplicidad, lejos de disminuir la fuerza poética del lamento, la acentúa.

Muchas lenguas africanas recurren a este tipo de preguntas en contextos semejantes a los de la poesía bíblica, ya sea con fines didácticos, o en son de reproche, o con fines argumentativos. En su poema «The meaning of Africa» (Lo que África es), el poeta Abisoeh Nicol, de Sierra Leona, «cuestiona» a este continente como si cuestionara a una persona (Hughes, 1968):

... Y allí estás, ante mí, pasiva
y con tu verde y desafiante silencio.
¿Es esto, acaso, todo lo que eres?
Esta rojiza carretera, larga y desapareja;
esta sucesión ocasional de hacinamientos
de cuatro muros de adobe techados con paja,
de techos de hierba a punto de caerse...

Es muy probable que en todos los idiomas haya preguntas retóricas, y que éstas puedan usarse al traducir la poesía hebrea, pero antes de empezar a cambiar sistemáticamente toda pregunta retórica en el texto bíblico, el traductor debiera realizar un amplio estudio de la función de este recurso en su propio idioma. ¿Cómo se usa? ¿En qué sentido, positivo o negativo? ¿Qué emociones y actitudes pueden expresarse mediante una pregunta retórica? ¿Se recurre a ella con frecuencia, o sólo de manera esporádica? ¿Se usa en poesía? En caso afirmativo, ¿puede aparecer en cualquier parte del poema, o sólo en medio, o al final? Luego de haber estudiado esto, el traductor debe analizar cada pregunta retórica en el contexto de cada poema bíblico, para asegurarse

de que cada una coincida con preguntas de su propia lengua en términos de situación, sentido y función.

Puede suceder que en la lengua de algún traductor se usen más preguntas retóricas que en la poesía hebrea. En tal caso, y aun cuando éstas no aparezcan en el texto hebreo, el traductor queda en libertad de usarlas, siempre y cuando expresen la emoción, el énfasis y la intención del original.

Ya en el inciso 3.4.2 vimos que las preguntas pedagógicas aparecen con frecuencia en Sal, Cnt y Ec, y que sirven para definir la estructura del poema. Por lo general, estas preguntas inician una sección y conducen al lector hacia una especie de respuesta, la cual va desarrollándose conforme avanza el poema. Esto pudimos apreciarlo en Sal 15:

Jehová,
¿quién habitará en tu Tabernáculo?,
¿quién morará en tu monte santo?

Estas dos preguntas introducen y marcan el tema en el resto del poema, que desarrolla la respuesta: «El que anda en integridad...». Este tipo de estructuras pueden hallarse en la lengua receptora. En el siguiente poema *yoruba*, que habla de una batalla, el poeta hace una pregunta, y luego usa el resto del poema para responderla (Finnegan, 1970):

¿Y qué diremos de la gran batalla de Ofa?
¿Hay aquí algún testigo presencial?
 Aunque los árboles que la presenciaron
 esparcieron su follaje todos ellos,
 y los arbustos que la presenciaron
 se empaparon de sangre todos ellos,
 y aunque a los cervatillos que la presenciaron
 les crecieron astas nuevas a la vista de los cazadores,
 yo presencié cada detalle del combate,
 pues la batalla se libró en el lugar donde nací.

Con este ejemplo se demuestra que la lengua *yoruba* usa los mismos recursos literarios que la poesía hebrea, como también lo hace el

español en los famosos versos de Gustavo Adolfo Bécquer:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
 en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
 ¡Poesía eres tú!

Este recurso estilístico puede hallarse en todos los idiomas, de modo que una traducción directa de los salmos y de otros poemas cuya estructura sea la de pregunta y respuesta podría resultar perfectamente aceptable. Con todo, y en caso de mantener tal estructura, el traductor debe mantener también el mismo tono original del poema. Por ejemplo, si la traducción de la pregunta en las primeras líneas del Sal 15 sugiere sarcasmo o implica una respuesta negativa (¿Quién puede...? ¡Nadie!), habrá que evitarla. Si tal fuera el caso, habría que recurrir a una estrategia totalmente diferente y decir:

Señor,
 para habitar en tu templo,
 para morar en tu monte santo,
 hay que andar en integridad
 y hacer justicia,
 hay que hablar con la verdad...
 no hay que calumniar...
 ni hacerle mal al prójimo...

o bien:

Señor,
 quien quiera habitar en tu templo,
 quien quiera morar en tu monte santo,
 debe vivir una vida íntegra
 y actuar con justicia;
 debe hablar de corazón con la verdad;
 no debe calumniar a nadie
 ni hacerle daño a sus semejantes...

4.4.4 Lenguaje figurado

Todos los idiomas hacen uso del lenguaje figurado y recurren a metáforas, símiles y personificaciones. El lenguaje figurado puede hallarse en las conversaciones diarias, pero su presencia es más notable y abundante en poesía. Algunos estudiosos piensan que las imágenes son la llave de acceso al sentido de un poema. En realidad, una sola metáfora puede constituir todo un poema, como puede verse en el siguiente poema *mohawk*, de Glenn Lazore (Sharpe, 1985:1):

Mi rostro es una máscara
 a la que ordeno no hablar
 de los frágiles sentimientos
 que se esconden en mi alma.

Los traductores deben preguntarse qué figuras de lenguaje son las favoritas de su lengua: ¿metáforas como la del ejemplo anterior, o comparaciones explícitas como las de la poesía africana? Por ejemplo, en el poema erótico *nyamuezi* la voz de la amada se compara al sonido de un instrumento musical. En la alabanza *dinga*, línea tras línea encontramos símiles sorprendentes: «Mi toro es **tan blanco como** los plateados peces del río, **tan blanco como** las garzas de la ribera, **tan blanco como** la fresca leche...».

Pero no basta con detectar el lenguaje figurado en el texto original. Los traductores deben estudiar su propia lengua para determinar la frecuencia, el tipo y el contexto de las imágenes. ¿Hay géneros literarios donde siempre ocurren metáforas y símiles? ¿Hay otros donde nunca ocurren?

¿Se usan las imágenes una sola vez y luego se las desecha, o hay casos de metáforas extendidas, donde una imagen predomina en varias líneas de todo un poema? ¿Se explicitan las bases de la comparación, o tienden más bien a mantenerse implícitas en el texto?

Algunos géneros literarios parecen contar con más lenguaje figurado que otros. Como ya hemos visto, en la poesía erótica las imágenes juegan con frecuencia un papel muy importante. En el siguiente poema del poeta chino Wu Wei-yeh, titulado «Sentimiento de antaño» (Claves, 1986:373), no hay una sola imagen sino que en cada línea hallamos imágenes distintas: un telar en plena actividad, un árbol en floración,

flores que se tejen hasta formar un manto, y flores que no se lleva el viento:

Tú, amada mía, eres como un hilo en el telar
 ¡tejido hasta formar un árbol de amor en floración!
 Yo, soy como las flores de tu manto:
 sopla el viento de primavera, ¡pero ellas no se caen!

Hay idiomas que relacionan cierto tipo de metáforas o símiles con ciertos géneros o temas. Por ejemplo, el tema del ser amado como parte del atuendo parece algo muy común en la poesía erótica china. En la famosa antología japonesa *Manyoshu* encontramos una imagen semejante: «Mi alma entera, por lo visto, se ha insertado en cada puntada del manto que portas». En esa lengua no sería difícil retener la mayoría de las imágenes presentes en Cnt, mientras que en otras lenguas tales imágenes podrían ser demasiado densas y habría que diluirlas.

Otro género literario donde puede esperarse la presencia de abundantes imágenes es la poesía religiosa. En todas las culturas del mundo se compara a las deidades (o a las fuerzas naturales personificadas) con seres humanos compasivos, masculinos y femeninos. En la poesía hebrea se ve a Dios como padre y como esposo. En *zuni*, lengua indoamericana, hay un canto ceremonial dedicado al maíz, y en él se compara a la lluvia con una madre:

Dulcemente, dulcemente, allá en el este,
 las nubes cargadas de lluvia se preocupan
 por las plantitas de maíz,
como se preocupa la madre por su hijito.

En el Rig Veda, de la India antigua, se ve al viento como doctor y como padre; el poeta, por su parte, le pide que sea su hermano y amigo (Aldan, 1969:16):

Deleite es el viento del corazón humano;
 buen doctor, dador de larga vida.
 Viento, padre nuestro, ¡concédenos vida!
 ¡Sé nuestro hermano y nuestro amigo!

Corre presuroso a tu secreta cueva
y tráenos miel inmortal;
¡aliméntanos, oh viento, con ella!

Hay idiomas que prefieren el símil a la metáfora porque el primero es más fácil de entender. Sin embargo, una metáfora no debiera convertirse en símil de manera mecánica. La metáfora es más poderosa que el símil, y hasta donde sea posible debe retenerse.

Otras lenguas gustan más de la personificación. En tal caso, las imágenes bíblicas debieran retenerse. El chino es una de estas lenguas; en él abundan las metáforas y los símiles basados en personificaciones. En las siguientes líneas de dos poetas distintos se personifica bellamente a las montañas:

Una faja de blancas nubes
ciñe a la montaña por el talle...

(Claves, 1986; Shen Chou, 172)

Vienen las lluvias
y la montaña se lava el rostro;
júntanse las nubes
y las montañas comienzan a soñar.

(Ibid; Yuan Mei, 458)

Idiomas como el chino, que tiende al uso de imágenes densas y complejas, harán suyo el lenguaje figurado del hebreo sin mayores ajustes. Pero si en la lengua receptora no es frecuente este tipo de lenguaje, entonces los traductores deben tener cuidado al traducir cada imagen bíblica. Las personificaciones tendrán que expresarse de otro modo, las metáforas serán mejor entendidas como símiles, y en algunos casos habrá que prescindir del lenguaje figurado (véase el inciso 5.4.2—5.4.2.4).

4.4.5 Orden sintáctico

Otro recurso estilístico que la poesía hebrea usa con frecuencia es el cambio de orden sintáctico. En este caso, las complejas estructuras quiásticas son, por supuesto, las de orden más intrincado (véase 3.2.2).

En casi toda la poesía universal, el orden de las palabras no refleja lo que se llama un orden sintáctico «natural». Por ejemplo, para lograr un efecto poético, el poeta norteamericano Robert Frost deliberadamente cambia el orden sintáctico de la primera línea de su poema «Stopping by Woods on a Snowy Evening», que sería «I think I know whose woods these are» (Creo saber de quién los bosques son), como puede verse a continuación:

Whose woods these are I think I know.

His house is in the village though;

He will not see me stopping here

To watch his woods fill up with snow.

De quién los bosques son, creo que lo sé;

Pero su casa está en el pueblo aquel.

Verme no podrá. Aquí me he detenido

a ver cómo sus bosques de nieve se han vestido.

Con este cambio se acentúa la aliteración original *whose woods*, y se permite que el verbo *know* (saber) rime luego con *though* (aunque) y *snow* (nieve). La versión castellana que aquí se ha intentado, busca recoger el ritmo, la rima y el cambio sintáctico del original.

En español, las corrientes conceptista y culterana son bien conocidas por estos cambios sintácticos. Presentamos aquí un ejemplo de este género poético, tomado de uno de sus más destacados representantes, don Francisco de Quevedo:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!

¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!

¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,

pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro escalas,

en quien lozana juventud se fía;

mas ya mi corazón del postrer día

atiende el vuelo, sin mirar las alas.

¡Oh, condición mortal! ¡Oh, dura suerte!

¡Que no puedo querer vivir mañana

sin la pensión de procurar mi muerte!

Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana...

Como puede verse, hay varios cambios sintácticos, por ejemplo: «Oh, muerte fría, ¡cómo te deslizas! ¡Cómo te resbalas de entre mis manos!»; «Feroz, escalas el débil muro de tierra»; «mas mi corazón atiende ya el vuelo del día postrero». Esto se conoce como licencia poética (véase 3.6), y es en un contexto poético donde pueden quebrantarse las reglas que rigen el orden de una oración paradigmática. Aunque los poetas hebreos recurrían a estos cambios, el traductor que parta de una lengua intermedia, y no directamente del hebreo, prácticamente no podrá detectarlos, con excepción de los quiasmos, que son bastante evidentes. Pero aun cuando pudiera el traductor acceder al texto hebreo y lograra detectar tales cambios, no sería estrictamente necesario reproducirlos en la traducción; más bien, es recomendable que todo traductor estudie estos cambios sintácticos en la poesía de su propia lengua; así podrá saber si éstos ocurren con frecuencia, y qué efecto producen. Cuando estos cambios de orden no son ajenos a la poesía de la lengua receptora, contribuyen a que la traducción suene más natural y, decididamente, más poética.

4.4.6 Cambio de persona gramatical

Ya hemos notado que en la poesía hebrea tienen lugar cambios abruptos entre las distintas personas gramaticales, por ejemplo, de tercera a segunda persona, o de segunda a primera. También hemos notado ya que estos cambios de persona gramatical pueden servir para enmarcar un poema, como el Salmo 23, que empieza en tercera persona, cambia luego a la segunda persona, y termina en tercera persona. Aunque este tipo de cambios puede resultar problemático en algunos idiomas, tal vez en otros resulte natural y no entrañe problemas de comprensión. En algunas lenguas africanas este cambio de persona gramatical es bastante común, particularmente en el contexto de la poesía religiosa. En la lengua *yoruba* hay poemas en honor de la deidad Ifa, también conocida como Ela, y se le habla directamente, sin necesidad de hacer transición alguna (Finnegan, 1970:199; Lasebikan, 1936:46):

Él nombró al «Odundun» rey de las hojas,
 y el Tete es su representante.
Él nombró al Mar rey de las aguas,
 y la laguna es su representante.
 Pero se acusó a **Ela** de gobernar mal el mundo,
 por lo que **Ela** se enojó
 y con una cuerda trepó a los cielos.
¡Vuelve a recibir nuestro homenaje,
oh Ela!

Todo traductor debe estudiar su propia lengua para ver si estos cambios de persona gramatical ocurren en textos poéticos o en otros textos. En caso de que ocurran, debe saberse por qué. En varias de las lenguas *kru* los narradores suelen interrumpir su relato para reprender abiertamente al personaje de quien hablan, y lo hacen dirigiéndose a él o ella en segunda persona, como si realmente estuviera presente. Si el cambio de persona gramatical es normal en la lengua receptora, los traductores deben determinar qué papel desempeña (véanse los incisos 3.4.5; 5.5) y ver la conveniencia de mantener en su traducción estos cambios presentes en el original. Por otra parte, si tales cambios de persona resultan inaceptables, habrá que sustituirlos por otros giros generalmente aceptados. Por ejemplo, si el cambio de persona tiene lugar en los linderos de una unidad literaria, tal vez ésta pueda armonizarse y dejar un espacio en blanco que marque la división del poema en ese punto (véase el inciso 5.5).

4.5 A manera de conclusión

Ya hemos sugerido alguna pautas para determinar cuándo puede efectuarse la transferencia poética, y cuándo debe evitarse. Hemos estudiado múltiples características variables que pueden examinarse, entre ellas el contexto circunstancial, la intención del texto, y otros recursos estilísticos. Mientras más correlación haya entre el texto original y la lengua receptora, mayores probabilidades habrá de realizar una transferencia poética exitosa.

Se han citado varios ejemplos de la poesía universal, y se ha hecho hincapié en los múltiples recursos estilísticos que comparten la poesía

hebrea y la poesía de otras culturas y tradiciones literarias. Para que su traducción resulte poética, quien traduzca debe echar mano de todos los recursos propios de su lengua. Claro que, para lograr esto, debe conocer tales recursos, así como la función que tienen, y usarlos en su traducción de manera adecuada.

Con todo, estas pautas pueden conducir a resultados diferentes. Algunos traductores querrán mantener una correspondencia directa entre los recursos poéticos del hebreo y los de su propia lengua. En tal caso, la traducción resultante será poética y mantendrá la forma del original. Habrá otros, sin embargo, que buscarán ir más lejos y tratarán de explotar al máximo los recursos poéticos de su propia lengua, al margen de que tales recursos estén presentes o no en el texto hebreo; ellos podrán recurrir a la rima, o a los ideofonos, para que su traducción se adecue a los patrones poéticos de su lengua. Otros más querrán traducir el material bíblico en otros géneros literarios de su propia lengua (véase en el Apéndice el artículo de Bliese). Cualquiera que sea el marco teórico seguido, todo traductor debe esforzarse por traducir la poesía bíblica como poesía. De este modo la traducción habrá retenido, de manera directa o indirecta, algo de la belleza del texto original.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. En un cuaderno de notas, iniciar una colección de poemas y canciones en la lengua materna. Una vez que se tenga una buena colección, determinar qué géneros literarios existen en esa lengua.

En cada caso, anotar las características propias de ese género. Preparar un cuadro donde se designen los diferentes géneros con las palabras propias de la lengua. Ejemplo:

Género

Características

Cuento popular

Prosa

(u otro nombre)

Dos protagonistas principales

Abundante diálogo

Proverbio
Dos líneas

Generalmente positivo—negativo

Rítmico

Poesía erótica
Diez o más líneas

Paralelismo

Preguntas retóricas

Poesía épica
En honor de héroes o magnates

Se usan varios nombres para la misma persona

2. Estudiar los géneros literarios de la Biblia. ¿Hay correspondencias importantes entre los géneros bíblicos y los de la lengua receptora? ¿Sería conveniente usar en la traducción los géneros literarios de la lengua receptora? ¿Por qué sí? ¿Por qué no?
3. ¿Hay paralelismo en la poesía de la lengua receptora? Dar ejemplos. ¿Es frecuente el paralelismo? ¿En qué se parece al paralelismo hebreo? ¿En qué es diferente? Responder a estas mismas preguntas en el caso de estructuras quiásticas, inclusiones y estribillos.
4. ¿Es la rima un recurso poético en la lengua receptora? Dar ejemplos. Esta rima, ¿es interna o externa? ¿Hay patrones estructurales basados en la rima? Dar ejemplos.
5. ¿Es el ritmo un recurso poético? ¿Hay patrones acentuales especiales? ¿Se usa la métrica?

¿Juega el tono un papel importante? En caso de existir algunos patrones especiales, describir los diferentes patrones hallados.

6. ¿Recurre a la aliteración la poesía de la lengua receptora? En caso afirmativo, ¿qué sonidos son más frecuentes? ¿Tienen estos sonidos alguna connotación particular, o evocan ciertas emociones? (En inglés, por ejemplo, la secuencia sonora **sl** evoca elementos viscosos y resbaladizos.)
7. ¿Hay asonancia (repetición de vocales) en la poesía de la lengua receptora? En caso afirmativo, ¿qué vocales son más frecuentes? ¿Qué vocales suelen coincidir? ¿Qué emociones evocan estos sonidos? ¿Tristeza, placer, enojo?
8. ¿Hay ideofonos en la lengua receptora? ¿Qué cosas describen estos ideofonos? ¿Fenómenos naturales, sentimientos? ¿En qué contexto se los puede encontrar? ¿En la conversación diaria? ¿En poesía y en prosa? ¿Sólo en poesía, o sólo en prosa? ¿Suenan infantiles, o resultan jocosos? ¿Los usan los adultos? ¿Está bien incluirlos en un poema bíblico? Explicar.
9. Hacer una lista de sonidos que en la lengua receptora evoquen lo siguiente:
 - a. el viento
 - d. el relámpago
 - b. el mar
 - e. la tristeza
 - c. el trueno
 - f. la alegría
10. ¿Hay juegos de palabras en la lengua receptora? En caso afirmativo, ¿en qué contextos se usan?
¿En qué géneros literarios?
11. ¿Se usan las preguntas retóricas en poesía? ¿Qué emociones expresan, qué reacciones provocan? Hacer una lista de las diferentes reacciones, y dar un ejemplo de cada una (reproche, enojo, asombro, desánimo, etc.) ¿Aparecen estas preguntas al principio del poema, al final, o no tienen restricciones? ¿Se

presentan preguntas pedagógicas al principio de un poema? ¿Es común hacerlo así?

12. El orden sintáctico de la lengua receptora, ¿es rígido, o permite cambios? ¿Puede recurrirse a la licencia poética? Dar ejemplos de lo que pueda hacerse, y del efecto que produzca.
13. ¿Cómo sabemos cuándo y dónde dividir un poema en la lengua receptora? Las estrofas, ¿son largas, o cortas? ¿Se marcan claramente las divisiones entre una y otra estrofa? Dar ejemplos.
14. Lm es una serie de cinco poemas, cuatro de ellos acrósticos, donde claramente se distingue el alefato hebreo. No es fácil reproducir en otra lengua este artificio poético. Sin embargo, algunas versiones lo han intentado, como puede verse en los siguientes ejemplos, el primero tomado de la versión inglesa de Tim Wilt:

Alone! ...

Bitterly ...

Captured ...

y el segundo, de BL^S (3.1ss):

Yo soy el que ha sufrido...

Oscuro sepulcro es mi vida...

Se niega Dios a escucharme...

Objeto soy de sus ataques...

Ya sus flechas fulminantes...

...

¿Qué se nota a golpe de vista? ¿Sería posible intentar una traducción semejante con el alfabeto de la lengua receptora? ¿Por que sí? ¿Por qué no? ¿Hay otros salmos semejantes a este libro?

15. Estudiar el siguiente poema y decir de qué recursos poéticos ha echado mano el autor. ¿Sería posible reproducir el mismo impacto emotivo en otra lengua (quechua, guaraní, maya)?

Admiróse un portugués
de ver que en su tierna infancia
todos los niños en Francia
supiesen hablar francés.
“Arte diabólica es
—dijo, torciendo el mostacho—
que para hablar en gabacho
un fidalgo en Portugal
llega a viejo, y lo habla mal,
y aquí lo parla un muchacho”.

16. En los siguientes pasajes bíblicos, y usando una versión literalista, identificar los recursos estilísticos que emplea el texto original. Intentar una traducción a la lengua materna del traductor. ¿Será posible retener en la traducción las mismas características poéticas? En caso afirmativo, ¿tendrán estas características la misma función en la lengua receptora? ¿Por qué no? ¿Cómo puede compensarse la pérdida?

- (a) Cnt 2.10
- (b) Sal 13
- (c) S

CAPÍTULO 5

Problemas relacionados con la traducción de la poesía

5.1. Introducción

En los capítulos 2 y 3 se han presentado ya varios aspectos de la poesía hebrea, y en el capítulo 4 se han bosquejado algunos criterios para decidir cuándo es conveniente traducir la poesía como poesía en la lengua receptora. En el presente capítulo hablaremos de los problemas específicos que enfrentará todo traductor que quiera llevar a cabo esta transferencia. Comenzaremos por hablar de los problemas para traducir

binomios léxicos y paralelismos, continuaremos con los problemas que presentan la repetición y la elipsis, y luego hablaremos de los problemas relacionados con el lenguaje poético, la selección de términos, la traducción de elementos desconocidos, los términos clave y las metáforas difíciles de entender. Hablaremos también, aunque con más brevedad, de cómo tratar los cambios de persona gramatical, y finalmente hablaremos de las ventajas y desventajas de algunas teorías fundamentales para la traducción de la poesía bíblica.

5.2 Problemas relacionados con líneas poéticas paralelas

Hemos visto ya que el paralelismo es el fundamento mismo de toda la poesía hebrea. Hemos visto además que la segunda línea poética, aunque en cierto modo repite o confirma la idea expuesta en la primera y dice esencialmente lo mismo, suele ser más específica, más intensa y más vívida que la primera (3.2.1), sólo que en términos diferentes. Tal característica de la poesía hebrea representa no pocos problemas para los traductores.

Al encontrarse con dos líneas poéticas paralelas, todo traductor ha de plantearse la siguiente pregunta: ¿Debo traducir estas dos líneas tal como están en el original, o debiera yo modificarlas de algún modo? Y luego de tomar en cuenta su carácter repetitivo, y otros problemas de traducción, ¿podría yo traducir estas dos líneas como una sola?

Si examinamos diferentes versiones, notamos que cada una de ellas ha abordado este problema de manera diferente. En versiones tales como R^v, RV^r, RV9⁵, B^a y RV^a, que podríamos calificar de literalistas, se ha procurado mantener el paralelismo. Dichas versiones siguen muy de cerca el texto original, con lo que retienen su sabor propio. En cambio, versiones como DH^h y BL^s (esta última, en vías de publicación) se toman la libertad de recoger en una sola línea el sentido de las dos. Veamos lo que tres versiones distintas hacen con el v. 3 del Sal 85:

RV9⁵

Reprimiste todo tu enojo;
te apartaste del ardor de tu ira.

DH^h

Has calmado por completo

tu enojo y tu furor.

BL^S

¡tu enojo con ellos se calmó!

Como puede verse, DH^h ha combinado las dos líneas poéticas del original, pero ha mantenido dos líneas en su traducción; BL^S, en cambio, ha reducido las dos líneas a una sola. Es recomendable, como regla, que los traductores procuren preservar el paralelismo, a fin de que su traducción comunique la intención del mensaje, junto con el énfasis original, en términos del equivalente funcional más cercano y natural. De ese modo, quienes hoy lean o escuchen el mensaje bíblico podrán apreciar también el «sabor» del texto hebreo. En la gran mayoría de los idiomas, el paralelismo no es algo ajeno a la poesía, de modo que todo traductor tiene siempre la opción de echar mano de este recurso poético.

No obstante, son varias las circunstancias que pueden llevar a un traductor a resumir dos líneas poéticas paralelas en una sola. Algunas veces, cuando el paralelismo se reproduce literalmente, la traducción resulta tediosa por repetitiva. También suele suceder que la carencia de un vocabulario amplio no permite traducir ambas líneas. Se dan casos, asimismo, en que hay que efectuar algunos ajustes para que el sentido de las dos líneas resulte comprensible. En las siguientes páginas habremos de ver los distintos problemas que presenta el paralelismo, e intentaremos a la vez proporcionar algunas pautas para su traducción.

5.2.1 Problemas relacionados con los binomios léxicos

Ya hemos visto que una de las características principales del paralelismo hebreo es la presencia de binomios léxicos (3.2.1.2). En la literatura hebrea se han identificado cientos de ellos, especialmente en contextos poéticos. Muchos de ellos se relacionan de manera natural, y prácticamente pueden hallarse en cualquier idioma, pues casi toda cultura cuenta con términos para **sol** y **luna**, **noche** y **día**, **luz** y **oscuridad**, **padre** y **madre**. Términos como estos no presentan ninguna dificultad de traducción.

Al traducir estos binomios hebreos, en algunos casos hay que sustituir el binomio original por sus equivalentes funcionales. Por ejemplo, algunas veces se impone traducir «verano» e «invierno» por «época de sequía» y «época de lluvias», respectivamente; o «cielo» y

«tierra» por «allá arriba» y «aquí abajo», o por cualesquiera otras expresiones semejantes. Estas sustituciones son, por lo general, directas y no presentan mayores problemas para el traductor.

En otros casos, los binomios léxicos hebreos no corresponden a los binomios léxicos de la lengua receptora; sin embargo, llegan a entenderse con facilidad por estar semánticamente relacionados o porque el texto permite relacionarlos. Hay, por ejemplo, un vínculo semántico natural entre binomios como «huérfano—viuda», «agua—aceite», y «pueblos—naciones». Otros binomios, aunque específicamente bíblicos, son bien conocidos: «Sodoma—Gomorra», «Moisés—Aarón». Binomios de este tipo no representan mayores dificultades de traducción, ya que el lector está previamente familiarizado con ellos.

Sin embargo, hay otros casos en que una de las dos unidades léxicas puede ser bien conocida, y por lo tanto fácilmente traducible, pero no así la otra. Por ejemplo, es innegable que casi todas las culturas conocen la lluvia, pero no todas conocen la nieve, y esto puede ser un problema cuando hay que traducir:

Como no le sienta la **nieve** al verano
ni la **lluvia** a la siega,
tampoco le sientan los honores al necio. (Pr 26.1)

Se puede, por supuesto, transliterar la palabra hebrea que significa «nieve», y remitirla a un glosario o a una nota al pie de página, pero eso dista mucho de ser una solución aceptable. También se puede tratar de explicar dentro del texto lo que es «nieve», recurriendo a una larga frase descriptiva; pero eso afecta al ritmo y equilibrio de las líneas poéticas, y además aleja al lector del mensaje real del texto. Por otra parte, quitar del todo la palabra dejaría al texto sin su ritmo contrapuntual. Lo mejor será siempre sustituir el término desconocido por una imagen equivalente. Un equipo de traductores dio con una imagen cuyas relaciones tenían sentido en su cultura y, al mismo tiempo, lograban conservar el significado y el equilibrio del paralelismo:

No está bien rendirle honores al necio,
como tampoco está bien

que haga frío en verano
o que llueva durante la cosecha.

Hay también casos en que la lengua receptora no cuenta con sinónimos que equivalgan a determinado binomio léxico del hebreo. Bien puede suceder, por ejemplo, que alguna lengua no tenga dos términos distintos para traducir Pr 19.21:

El corazón humano genera muchos **proyectos** (*majashabot*),
pero al final prevalecen los **designios** ('*atsat*) del Señor. (NVⁱ)

Si la lengua receptora tiene sólo un término para estos dos conceptos, tal vez habrá que usar ese mismo término dos veces. La traducción podrá sonar repetitiva, pero al menos los lectores captarán la idea:

«El corazón humano genera muchos **proyectos**,
pero al final prevalecen los **proyectos** del Señor»

En algunos idiomas no hay sustantivos para ciertas ideas, de modo que los sustantivos originales tienen que traducirse con verbos o frases verbales. Por ejemplo:

«El corazón humano **piensa hacer muchas cosas**,
pero al final prevalece **lo que Dios decide hacer**».

En algunos casos el traductor podrá mantener el binomio léxico, si ejercita su creatividad. En español, por ejemplo, no hay dos palabras diferentes que correspondan al binomio hebreo *zahab—paz*, que en ambos casos significa «oro». Sin embargo, una buena solución que logra mantener la distinción léxica, el ritmo y la belleza poética, la encontramos en Pr 8.19:

Mejor es mi fruto que el **oro**,
que el **oro refinado**;...

No obstante, por cada binomio que pueda ser traducido, ya sea con un giro natural o con cierto artificio, habrá muchos otros que resultarán

más problemáticos; por ejemplo, los binomios «corazón—hígado», «buey—asno», etc. Los traductores deberán buscar, antes que nada, términos que correspondan al binomio original; si no los encuentran, procurarán sustituirlos por los equivalentes más próximos; pero si estos resultan también extraños, ininteligibles, o ajenos al sentido del texto bíblico, no tendrá caso tratar de mantenerlos.

5.2.1.1 Orden de los binomios léxicos

Se dan casos en que los binomios léxicos se hallan lo mismo en hebreo que en la lengua receptora, aunque no siempre en el mismo orden preferido, ya que cada lengua tiene su propia manera de decir las cosas. En español, por ejemplo, el orden normal de enunciar los siguientes binomios es «blanco y negro», «noche y día», «luz y oscuridad», «bueno y malo», pero no en orden inverso, aunque sea posible enunciarlos así. Llegado el caso, todo traductor debe sentirse en libertad de invertir el orden de los binomios léxicos presentes en el original hebreo. Por ejemplo, en Sal 55.10 leemos «**Día y noche** la rodean sobre sus muros...», aunque en español sería más natural decir: «**Noche y día** la rodean...» Si el paralelismo se basa en un binomio léxico como el de Sal 19.2, tal vez sea mejor invertir el orden de las palabras, e incluso el de las líneas. Por ejemplo, el orden «plata y oro» (Sal 105.37; Pr 17.3; Ec 2.8) es normal en hebreo, y este orden se mantiene en el griego del NT (Hch 3.6); sin embargo, en lenguas como el español, el inglés y el alemán, el orden normal es «oro y plata».

Aunque todo traductor debe sentirse en libertad de invertir el orden de los binomios léxicos cuando hacerlo así permita mayor naturalidad de expresión, conviene recordar que en algunos casos los escritores hebreos cambiaron intencionalmente el orden normal (véase el inciso 3.6). Por ejemplo, el orden normal hebreo para los términos «bien, bueno» y «mal, malo» va siempre de lo positivo a lo negativo:

Pues Dios traerá toda obra a juicio,
juntamente con toda cosa oculta,
sea **buena** o sea **mala**. (Ec 12.14)

Sin embargo, el profeta Amós deliberadamente invierte este orden para anunciar el terrible juicio que se aproxima:

... y pondré sobre ellos mis ojos
para **mal** y no para **bien**. (Am 9.4)

Por lo tanto, y a fin de mantener en la traducción la fuerza presente en el texto original, los traductores deben ver si un binomio léxico sigue el orden normal, o si su orden sintáctico sugiere cierto énfasis o alguna carga semántica particular.

5.2.1.2 Evaluación de la importancia de los binomios léxicos

No hay duda. Todo traductor debe siempre sopesar la importancia de preservar o no alguno de estos binomios léxicos. No es infrecuente que el hebreo presente binomios que en la lengua receptora resultan intrascendentes, de modo que el sentir la obligación de reproducirlos puede redundar en una traducción pesada y poco natural que, lejos de hacer más comprensible el mensaje, distraerá al lector u oyente. Como ya hemos visto, hay idiomas donde el orden «plata y oro» dista mucho de ser natural, o donde no se hace distinción alguna entre «mano» y «brazo». En tal caso, no vale la pena tratar de retener la frase «**mano** poderosa y **brazo** extendido» (Dt 4.34, *passim*); lo mejor será concentrarse en comunicar el sentido de la frase. Podrá decirse, por ejemplo, «brazo fuerte y poderoso», o bien «gran despliegue de fuerza y de poder» (NVⁱ). En aquellos casos en que «cielos y tierra» no sea un binomio léxico natural, en vez de traducir:

Su gloria cubrió los **cielos**,
la **tierra** se llenó de su alabanza... (Hab 3.3)

tal vez pueda decirse:

¡Tan grandes son su gloria y su alabanza
que llenan todo el mundo!

e incluso:

Su gloria y alabanza
llenan todo el mundo.

aunque resulta evidente que, al nivelarse el paralelismo, el texto pierde ritmo y equilibrio.

Hay un factor que debiera tomarse en cuenta, y es la frecuencia con que tales binomios léxicos ocurren en el A^t, así como la frecuencia de cada uno de los vocablos que los conforman. Por ejemplo, «plan» y «propósito» no son términos que frecuentemente ocurran como binomio, de modo que el texto no perderá mucho en sentido si de los dos términos se hace uno solo. Pero hay términos que se repiten mucho, lo mismo solos que como parte de un binomio; por ejemplo, Sión y Jerusalén. Aunque la mayoría de las versiones retiene este binomio, lo cierto es que ninguna traducción perdería mucho si el binomio se redujera a uno solo de sus dos componentes. Veamos Is 2.3, donde la mayoría de las versiones tradicionales mantiene el binomio, mientras que CE^v lo reduce a uno solo de sus elementos: «The Lord will teach us... from **Jerusalem**» (El Señor nos instruirá... desde Jerusalén).

Otro factor que debe tomarse en cuenta es la importancia que alguno de estos binomios pueda tener dentro del mensaje total de un texto. Hay binomios que se consideran de suma importancia por ser la expresión de ideas fundamentales en la teología del A^t. Entre los más conocidos podemos mencionar «justicia» (*tsedaqah*) y «juicio» (*mishpat*):

Pero corra el **juicio** como las aguas
y la **justicia** como arroyo impetuoso.
(Am 5.24)

y también «misericordia» (*jesed*) y «verdad» o «fidelidad» (*'emet*):

Porque más grande que los cielos es tu **misericordia**
y hasta los cielos tu **fidelidad**. (Sal 57.10)

Dada la importancia de estos binomios léxicos en el A^t, todo traductor debe esforzarse por hallar binomios nominales o verbales que expresen estas ideas. Si no los encuentra, tendrá que usar expresiones equivalentes. Según los principios de la traducción funcionalmente equivalente, los términos clave deben traducirse de acuerdo con el contexto en que ocurran. En el caso de binomios léxicos importantes, es

recomendable elegir algunas expresiones acuñadas en la lengua receptora y mantenerlas a lo largo de toda la traducción. Hay que hacerlo así porque tales binomios apuntan a temas teológicos fundamentales del A^t. Así como el binomio «cielos y tierra» expresa una totalidad, y el binomio «justicia y juicio» resume lo que Dios espera de la vida de su pueblo en este mundo, el binomio «misericordia y verdad» expresa la esencia misma del carácter de Dios. Por tanto, los traductores deben esforzarse por hallar palabras o expresiones equivalentes para tan importantes términos teológicos.

5.2.1.3 Consideraciones culturales

Se dan también casos en que los factores de la cultura receptora nos obligan a renunciar a ciertos binomios léxicos. Por ejemplo, en Pr 1.8 leemos:

Escucha, hijo mío, la instrucción de tu **padre**
y no abandones la enseñanza de tu **madre**.

En la versión CE^V, estas dos líneas poéticas quedan reducidas a una sola: «My child, obey the teachings of your **parents**» (Hijo mío, obedece las enseñanzas de tus **padres**), forma muy natural de referirse a padre y madre en una sociedad occidental moderna, y que puede ser reflejo de una cultura en proceso de cambio, donde a veces la cabeza de la familia es sólo el padre o la madre, o bien la familia puede estar mezclada y ser, no obstante, tan normal como la familia tradicional. Por lo visto, los traductores de CE^V condensaron el paralelismo y eliminaron el binomio para expresar este concepto con más naturalidad en los Estados Unidos de América de nuestros días.

Pero hay también razones culturales que pueden llevarnos a ampliar, más que a reducir, algunos paralelismos. Por ejemplo, Sal 144.12 habla de «hijos» e «hijas»:

Sean nuestros **hijos** como plantas...
nuestras **hijas** como esquinas labradas...

En la mayoría de las lenguas *kru*, de la Costa de Marfil y Liberia, es más común hablar de «niños» que de «hijos e hijas». En esas lenguas, la

palabra «niños» proviene de una sola raíz, mientras que para distinguir «hijos» de «hijas» hay que indicar si se trata de «niños masculinos» o de «niños femeninos». En casos así, tal vez sea mejor comenzar con una cláusula inclusiva y usar el término genérico:

Que Dios bendiga a nuestros **niños**.
 Que nuestros **hijos** sean como plantas...
 y nuestras **hijas** sean como esquinas...

De ese modo, al hacer hincapié en «niños» y «bendición», que son los dos temas principales del versículo, estos dos ejemplos específicos surgen con más naturalidad. Con todo, tal vez haya también que traducir las comparaciones de manera más dinámica.

5.2.1.4 Sugerencias finales en relación con los binomios léxicos

Ya hemos señalado varias de las dificultades que los binomios léxicos representan para los traductores. Al buscar solución para tales dificultades, hay que tener presentes algunos principios:

(1) Si los dos términos del binomio léxico son más o menos sinónimos, una posible solución es la de mantener el paralelismo y repetir una misma palabra o raíz dos veces. Una solución así depende, por supuesto, de que la lengua receptora acepte las repeticiones.

(2) Si los términos del binomio léxico forman una endíadis y expresan una totalidad («cielos y tierra»), pueden sustituirse por un solo concepto («todo lo que existe»).

(3) Si uno de los dos términos del binomio léxico resulta extraño o desconocido en la lengua receptora (por ejemplo, «buey y asno» en ciertos contextos), no tiene caso intentar retenerlo.

(4) Los traductores deben evaluar la frecuencia y la importancia de cada binomio. Tal vez «nieve» y «lluvia» sean términos frecuentes en el A^t, pero para el mensaje total de las Escrituras puede no tener mayor trascendencia el preservarlos. Por otra parte, «Jerusalén» y «Sión» son términos tan frecuentes que los traductores querrán mantenerlos en su traducción, tal vez incluyendo alguna nota que indique su relación (véase a continuación el inciso 5.2.2). Binomios tales como «justicia y juicio» son fundamentales para el mensaje del A^t, de modo que todo traductor debe hacer cuanto pueda por hallar equivalentes para estos

términos.

5.2.2 Pautas para «telescopiar» binomios léxicos o líneas poéticas paralelas

En las páginas anteriores hemos indicado que, cuando los traductores se encuentran con algún binomio léxico o con un paralelismo, tienen esencialmente dos alternativas: o mantener el texto original, o modificarlo. Como regla general, siempre será mejor tratar de preservar la forma original, aunque por alguna o varias de las razones ya presentadas puede resultar necesario modificarla.

5.2.2.1 «Telescopiando» por razones de estilo y de naturalidad

En aras del estilo y de la naturalidad en la lengua receptora, hay versiones que optan por «telescopiar» y combinar parcialmente los paralelismos. Por ejemplo, al principio del Sal 70 hay dos líneas poéticas que se refieren a Dios de dos maneras distintas:

Apresúrate, oh **Dios**, a rescatarme;
¡apresúrate, **Señor**, a socorrerme! (NVⁱ)

En este contexto, el salmista expresa su desesperación recurriendo a dos términos diferentes para invocar a Dios. Hay idiomas, sin embargo, que no gustan de la repetición, o que deliberadamente la evitan por razones de estilo. En tales casos, podría hacerse lo que ha hecho BL^S:

Adonay, mi Dios,
¡ven pronto a salvarme!
¡Ven pronto en mi ayuda!

Una traducción así, aunque cambia la apariencia del paralelismo, no afecta el sentido; de hecho, logra expresar la ansiedad del salmista en términos que nos son más familiares.

Al optar por una u otra forma de traducir un texto, hay que ponderar varios factores. Siempre será recomendable retener el paralelismo formal y preservar el sabor del original, aunque esto no siempre será la mejor solución. Si hay otra forma literaria que, como BL^S, logre

comunicar el mensaje con mayor naturalidad y lo haga más inteligible, tal vez será necesario modificar el paralelismo.

5.2.2.2 «Telescopiando» para evitar lecturas erróneas

Una traducción literalista puede llevar al lector a entender mal el sentido del mensaje. En tal caso el traductor debe adaptar la forma del texto, de modo que el mensaje resulte claro. Por ejemplo, el paralelismo en Is 48.14 alude a Babilonia y a los caldeos:

Jehová... ejecutará su voluntad en **Babilonia**,
y su brazo estará sobre los **caldeos**.

La mayoría de los lectores no entenderá inmediatamente la relación que hay entre «Babilonia» y «caldeos», ni sabrá que ambos términos se refieren, esencialmente, al mismo pueblo: Babilonia era la ciudad donde vivían los caldeos. Por lo general las versiones tienden a retener ambos términos, pero la versión francesa FRC¹, aunque mantiene el paralelismo, usa «Babilonia» en la primera línea y «babilonios» en la segunda, con lo que deja en claro la relación existente. Ésta es una buena solución, y otras versiones debieran imitarla. También podría retenerse «caldeos», pero explicar en un glosario (como, en efecto, hace NVⁱ) que «caldeos» es una forma de referirse a los «babilonios». Cualquiera que sea la solución por la que finalmente se opte, es muy importante que se haga extensiva a otros libros de la Biblia que usen los mismos términos.

En Is 48.1 tenemos un caso semejante, aunque ligeramente más complicado:

Oíd esto, casa de **Jacob**,
que os llamáis del nombre de **Israel**.

En estas dos líneas poéticas se menciona al pueblo de Dios con dos nombres distintos, lo cual puede confundir a algunos lectores.

En primer lugar, algunos podrán pensar que se trata de dos personas, una de ellas llamada Jacob, y la otra, Israel; la segunda posibilidad es que piensen que se trata de dos pueblos distintos. El hecho es, como sabemos, que Jacob e Israel son los dos nombres de un mismo pueblo, que es el pueblo de Dios. Por tal razón algunas versiones, como CE^V, recogen los dos nombres en uno solo. Pero hay casos en que es posible

mantener el paralelismo y, al mismo tiempo, evitar lecturas equívocas.

Por ejemplo, en Sal 105.5-6 el pueblo de Dios recibe los siguientes nombres:

Acordaos de las maravillas que él ha hecho,
de sus prodigios y de los juicios de su boca,
vosotros, **descendencia de Abraham**, su siervo,
hijos de Jacob, sus escogidos...

Con muy buen juicio, RV9⁵ ha incluido aquí el vocativo «vosotros» para indicar que «descendencia de Abraham» e «hijos de Jacob» son dos formas de referirse al mismo grupo de personas (cf. Bratcher y Reyburn, 1991:8). DH^h hace algo semejante:

ustedes, descendientes de su siervo Abraham;
ustedes, hijos de Jacob, sus escogidos.

Nótese que esta solución permite mantener el paralelismo y, no obstante, comunicar el mensaje adecuadamente. En algunos casos, y recurriendo a frases tales como «o sea», o «es decir», el traductor puede cambiar la forma en que aparecen los dos nombres e identificarlos como un solo referente. Por ejemplo:

Ustedes, los descendientes de Abraham,
es decir, los descendientes de Jacob...

Tal redacción, sin embargo, puede no resultar natural ni poética, ni ser la mejor solución. En algunas lenguas de la familia *bantú*, esta correlación referencial puede fortalecerse mediante otras partículas pronominales y demostrativas.

En resumen, podemos establecer esta importante pauta: el texto debiera sufrir alguna modificación cuando su sentido corra el peligro de no ser entendido correctamente. Tal modificación puede significar la omisión de una línea poética o de algún nombre; puede significar también la vinculación de los dos nombres mediante alguna frase que los identifique como una y la misma persona («es decir,...»), y puede significar igualmente la adición de información, como el vocativo de los párrafos anteriores. Si después de todo lo dicho no queremos modificar

el texto, pero existe aún el peligro de que éste sea mal interpretado, habrá que recurrir entonces a una nota al pie de página o a una entrada en el glosario. La nota al pie de página es recomendable cuando el problema se presenta sólo una o dos veces; la entrada en el glosario es más conveniente cuando el problema se presenta repetidamente.

En caso de omitir algún nombre, siempre conviene retener el nombre con el que la comunidad esté más familiarizada. Por ejemplo, los lectores de nuestros días tal vez reconozcan con mayor facilidad a Babilonia que a Caldea, y es más común hablar del «pueblo de Israel» que del «pueblo de Jacob». Este principio básico funciona como cualquier otro problema de traducción: cuando haya problemas de comprensión, el traductor deberá dar prioridad al sentido del texto más que a la forma del texto.

5.2.3 Peligros latentes de la conjunción «y»

Una de las razones por las que el paralelismo hebreo tiende a ser mal entendido, tiene que ver con la conjunción hebrea *vav*, que tradicionalmente se traduce como nuestra conjunción «y», pero que en realidad puede traducirse como «pero», «sin embargo», «es decir», etc. Dicho de otro modo, la conjunción *vav* sirve para indicar múltiples y diferentes tipos de relaciones lógicas; en algunos casos, simplemente introduce una frase en aposición. Cuando un traductor usa indistintamente la conjunción «y» como equivalente de *vav*, existe el peligro de que el lector potencial se confunda. Por ejemplo, en Is 2.3 leemos:

Porque de Sión saldrá la ley
y de Jerusalén la palabra de Jehová.

Resulta evidente que la conjunción «y» es equívoca en este caso, pues lleva a pensar que el texto habla de dos acontecimientos distintos, los cuales ocurrirán en dos lugares diferentes. Sin embargo, el texto habla de un solo acontecimiento, el cual ocurrirá en un mismo lugar. La idea es que de Sión, que está en Jerusalén, saldrá la ley, es decir, la palabra de Dios. En este contexto, la conjunción *vav* no indica dos acciones consecutivas sino que funge como vehículo reiterativo de la misma idea.

Para evitar una lectura equívoca, NVⁱ omite la conjunción y traduce:

Porque de Sión saldrá la enseñanza,
de Jerusalén la palabra del Señor.

Algo semejante hace DH^h: además de retener el paralelismo, especifica de quién es la enseñanza y suple el verbo que tanto en hebreo como en las diferentes versiones queda elíptico:

Porque de Sión saldrá la enseñanza del Señor,
de Jerusalén vendrá su palabra.

En pasajes como estos, todo traductor tiene que dar rienda suelta a su creatividad literaria y hallar expresiones equivalentes que retengan, al menos en parte, la fuerza y el sabor poético del texto hebreo.

En otros casos, y a pesar de omitir la *vav* conjuntiva, los traductores caen en la trampa del «dos por uno».

Pr 23.24 es un versículo cuyo texto los traductores invariablemente interpretan como dos acontecimientos distintos:

Será como si yacieras en medio del mar
o como si yacieras en la punta de un mástil.

Traducido así, el texto ciertamente proyecta dos imágenes, una de ellas posiblemente la de un naufrago en alta mar, y la otra, la de alguien en un barco. DH^h intenta corregir tan errónea lectura, pero no logra aclararla del todo:

te hará sentir que estás en alta mar,
recostado en la punta del palo mayor.

BL^s, en cambio, nos presenta una traducción más clara y, no obstante, precisa:

Crearás estar en un barco,
navegando en alta mar
y durmiendo sobre el palo mayor,...

Al traducir paralelismos de este tipo, el traductor debe siempre preguntarse si estos incluyen dos referentes o uno solo, y si se trata de dos eventos o solamente de uno. Si el paralelismo va unido por una *vav*, debe preguntarse si esta conjunción une dos cosas distintas o simplemente funge como partícula reiterativa.

Hay ocasiones en que el traductor tiene que investigar un poco, antes de poder determinar si en algún pasaje se habla de dos o más entidades o acciones. Por ejemplo, en Cnt encontramos lo que parece ser una referencia a tres montañas:

Mira desde la cumbre del **Amana**,
desde la cumbre del **Senir** y del **Hermón**. (Cnt 4.8)

Sin embargo, luego de estudiar este pasaje, nos encontramos con que **Senir** era otro nombre del monte **Hermón** (Dt 3.8s.). De modo que la «y» que une a «Senir» con «Hermón» quedaría mejor representada con la frase «es decir», o «que es». Aunque la «y» presente en la mayoría de las versiones ciertamente no afecta el sentido general del poema, alguna traducción futura debiera corregir casos como éste.

Concluiremos, pues, repitiendo que todo traductor debe modificar su traducción siempre que algún paralelismo pueda entenderse mal y sugerir dos acciones, cuando el original habla sólo de una. En casos extremos, será necesario «telescopiar» el paralelismo y convertirlo en una sola línea poética, o bien dejar implícito uno de los dos elementos de dicho paralelismo.

5.2.4 Problemas de secuencia lógica de tiempo

Algunas veces el paralelismo no presenta las acciones en su orden preciso de tiempo, lo cual tal vez refleje la intención particular del autor, que puede haber manipulado el texto con el fin de equilibrar el ritmo o de crear algún efecto especial. Cualesquiera que hayan sido las razones para tal orden en el original, los lectores de algunos idiomas agradecerían el contar con una traducción que presente las acciones en el orden esperado. Por ejemplo, en Is 1.6 leemos:

Desde la planta del pie hasta la cabeza
no hay en él cosa sana,

sino herida, hinchazón y podrida llaga;
no están curadas ni vendadas
ni suavizadas con aceite.

Hay idiomas en que este orden de eventos no tiene mayor sentido, ya que es más lógico poner aceite en la herida antes de vendarla. A fin de que las acciones resulten más comprensibles, los traductores debieran sentirse en libertad de cambiar su orden sintáctico.

Hay otros casos, como el de Job 3.3, donde Job habla del día de su nacimiento antes de hablar de su concepción:

¡Perezca el día en que yo nací
 y la noche en que se dijo:
 “Un varón ha sido concebido”!

No tiene objeto especular en cuanto a las razones por las que el poeta optó por expresarse de esta manera. Tal vez lo guió el orden normal en hebreo, donde «día» va antes de «noche»; tal vez en su cultura el nacimiento se asociaba con el día y la concepción con la noche; tal vez la segunda línea poética expresa con mayor intensidad y emoción los sentimientos del poeta, ya que recurre a la personificación y a la cita directa. Sea cual sea la causa, no hay razón para que un traductor no cambie el orden de los eventos y haga que el texto se adecue a las expectativas más generalizadas, es decir, que la concepción precede al nacimiento. Así, en efecto, lo ha entendido ^{DH}[h](#), que traduce:

¡Maldita sea la noche en que fui concebido!
 ¡Maldito sea el día en que nací!

(Para un problema semejante, véase Os 9.11b.)

5.2.5 Paralelismo con la partícula causal «porque»

Hasta ahora hemos señalado dos problemas que tienen que ver con la relación entre dos líneas poéticas paralelas. En el primer caso, tal vez los traductores piensen que cada línea habla de un acontecimiento distinto cuando, en realidad, ambas líneas hablan de uno solo (véanse los incisos 5.2.2 y 5.2.3). Ya hemos visto que, en algunos casos, el orden de los

sucesos no se presenta de manera lógica en las estructuras paralelas, por lo que tal vez sea necesario invertirlo (véase el inciso 5.2.4).

En los párrafos siguientes hablaremos de otro problema que todo traductor enfrenta, y que tiene que ver con la partícula hebrea que tradicionalmente se traduce como «porque». Con mucha frecuencia esta partícula aparece al principio de dos líneas poéticas paralelas, como en el siguiente ejemplo:

Porque de las muchas ocupaciones vienen los sueños,
y de la multitud de palabras la voz del necio. (Ec 5.3)

Podríamos asegurar que, en la gran mayoría de los casos, este «porque» corresponde a la partícula hebrea *ki*, la cual resulta tan ambigua como la conjunción *vav*. Por tanto, los traductores debieran tener mucho cuidado al traducirla. En algunos contextos, *ki* tiene un sentido causal y señala el porqué de la declaración precedente. En Sal 56.13, por ejemplo, el salmista nos dice por qué quiere ofrecer sacrificios de alabanza:

Sobre mí, Dios, están los votos que te hice;
te ofreceré sacrificio de alabanza,
porque has librado mi alma de la muerte
y mis pies de caída...

En Sal 16.9-10 el salmista nos da a saber, mediante el uso de la partícula *ki*, la razón de su felicidad:

Se alegró por tanto mi corazón
y se gozó mi alma;
mi carne también descansará confiadamente,
porque no dejarás mi alma en el seol,
ni permitirás que tu santo vea corrupción.

Pero hay casos en que *ki* tiene una función enfática, de modo que llega a significar «ciertamente», «en efecto», y hasta puede corresponder a un decidido «sí». Veamos, por ejemplo, Sal 25.3:

Ciertamente, ninguno de cuantos esperan en ti

será confundido;
serán avergonzados los que se rebelan sin causa.

No obstante lo anterior, por lo general esta partícula se ha traducido de manera literal e indiscriminada como «porque», incluso en casos donde la relación con la siguiente frase no es causal. Un ejemplo de esta falsa causalidad lo encontramos en Sal 18.27, donde *ki* parece más bien confirmar o resumir lo dicho antes:

25Con el misericordioso te mostrarás misericordioso,
y recto con el hombre íntegro.
26Limpio te mostrarás con el limpio
y severo serás para con el tramposo,
27**porque** tú salvarás al pueblo afligido
y humillarás los ojos altivos.

Hay que reconocer, no obstante, que *ki* ha sido bien «traducido» en los v. 28–29, al quedar simplemente implícito en las enfáticas afirmaciones siguientes:

28(*ki*) Tú encenderás mi lámpara;
Jehová, mi Dios, alumbrará mis tinieblas.
29(*ki*) Contigo desbarataré ejércitos
y con mi Dios asaltaré ciudades amuralladas.

Si estudiamos la relación lógica entre los v. 26 y 27, así como la relación entre el v. 27 y los siguientes, podremos concluir que en el v. 27 *ki* tiene también una función enfática más que causal. Así lo entienden NVⁱ y DH^h, que omiten esta partícula pero usan declaraciones enfáticas:

NVⁱ: 27Tú das la victoria a los humildes,
pero humillas a lo altaneros.
28Tú, Señor, mantienes mi lámpara encendida;
tú, Dios mío, iluminas mis tinieblas.
29Con tu apoyo me lanzaré contra un ejército;

contigo, Dios mío, podré asaltar murallas.

DH^h: 27Tú salvas a los humildes,
pero humillas a los orgullosos.
28Tú, Señor, me das luz;
tú, Dios mío, alumbras mi oscuridad.
29Con tu ayuda atacaré al enemigo,
y sobre el muro de sus ciudades pasaré.

Podemos decir, entonces, que hay que estudiar cuidadosamente los paralelismos que comienzan con la partícula *ki*, antes de traducirlos. Una pregunta que habrán de hacerse los traductores es si la relación del paralelismo con el contexto inmediato implica causalidad o afirmación. Para normar su criterio en estos casos, convendría que consultaran otras versiones, especialmente aquellas que, como DH^h y BL^s, han intentado una versión más dinámica del texto hebreo. Si el sentido es causal, las opciones de traducción pueden ser «porque», «pues», «puesto que», «ya que»; si, por el contrario, el sentido es enfático, *ki* puede traducirse como «en realidad», «en efecto», «a decir verdad», «francamente», «sí», o simplemente quedar implícito en una declaración enfática.

No siempre es fácil saber qué sentido puede tener *ki* en un texto específico, por lo que se recomienda el uso de manuales y comentarios, lo mismo que de otras versiones. Por ejemplo, hacia el final del Sal 84 (RV^L) hay dos casos en que aparece esta partícula:

9Mira, oh Dios, escudo nuestro,
y pon los ojos en el rostro de tu ungido.
10**Porque** mejor es un día en tus atrios
que mil fuera de ellos.
Escogería antes estar a la puerta
de la casa de mi Dios,
que habitar en las moradas de maldad.
11**Porque** sol y escudo es Jehová Dios;
gracia y gloria dará Jehová.
No quitará el bien a los que andan en integridad.
12Jehová de los ejércitos,

dichoso el hombre que en ti confía.

No sólo RV^f traduce la partícula *ki* como «porque», sino que prácticamente todas las versiones tradicionales lo hacen así. NVⁱ y BL^s optan por «no traducirla», aunque la recogen en sendas oraciones afirmativas:

NVⁱ: 9Oh Dios, escudo nuestro,
pon sobre tu unguento tus ojos bondadosos.

10Vale más pasar un día en tus atrios
que mil fuera de ellos;
prefiero cuidar la entrada de la casa de mi Dios
que habitar entre los impíos.

11El Señor es sol y escudo;
Dios nos concede honor y gloria...

BL^s: 9Dios y protector nuestro,
muéstranos tu bondad,
pues somos tu pueblo elegido.

10Prefiero pasar un día en tu templo
que estar mil días lejos de él;
prefiero dedicarme a barrer tu templo
que convivir con los malvados.

11Señor y Dios nuestro,
tú nos das calor y protección;
nos das honor y gloria...

Como puede verse, en español (y también en otras lenguas) la ausencia de una conjunción entre dos oraciones contiguas puede indicar una relación afirmativa. En los ejemplos anteriores, las declaraciones son por sí mismas suficientes para afirmar determinado pensamiento. Por lo tanto, la «omisión» de la partícula *ki* no afecta al sentido sino que lo recalca. Veamos otro ejemplo en Sal 54.1-3:

Dios, sálvame por tu nombre
y con tu poder defiéndeme.
Dios, oye mi oración;
escucha las razones de mi boca.

Porque extraños se han levantado contra mí
y hombres violentos buscan mi vida;
no han puesto a Dios delante de sí.

Una vez más, BL^S opta por «no traducir» la partícula *ki*, aunque mantiene la relación lógica entre la súplica del salmista y el hecho de que su vida peligra:

Dios mío,
ven a salvarme,
ven a defenderme;
haz uso de tu poder,
¡muestra quién eres!
Dios mío,
escucha mi oración;
atiende mis palabras.
Gente extraña y violenta
me ataca y me quiere matar.
¡Esa gente no quiere nada contigo!

Diremos, a manera de conclusión, que cuando un traductor se encuentre con la partícula *ki* al principio de dos líneas poéticas paralelas (o con la conjunción causal «porque», en caso de no usar el texto hebreo), no debiera traducirla automáticamente con un sentido causal sin antes analizar el texto y consultar otras versiones; primero deberá ver qué relación lógica hay en el texto original, y ya después podrá decidir cómo traducir tal relación, o si acaso sea mejor dejar implícito su sentido.

5.2.6 Otras pautas para «telescopiar» líneas poéticas paralelas

Ya hemos visto que por razones de estilo o por falta de vocabulario, o por ambigüedad, los traductores pueden verse obligados a condensar o

combinar el paralelismo. Pero tal libertad de acción tiene sus límites.

Hemos visto también varios ejemplos de paralelismos recogidos en una sola línea poética. Pasemos ahora a considerar aquellos casos en que dos pares de líneas poéticas pueden combinarse en uno solo. En Sal 118.8-9 leemos:

Mejor es confiar en Jehová
que confiar en el hombre.
Mejor es confiar en Jehová
que confiar en príncipes.

Con la excepción de la última palabra en la segunda y cuarta líneas («hombre» y «príncipes»), cada par de líneas dice exactamente lo mismo, y es probable que algún traductor se sienta tentado a combinar estas cuatro líneas y hacer de ellas sólo dos, traduciéndolas de la siguiente manera:

Mejor es confiar en Jehová
que confiar en la gente

Pero sería un error hacerlo así, ya que es evidente que la cuarta línea añade información, es decir, hace mención de «príncipes» (término específico), en contraste con «hombre» (término genérico). Éste es un caso del patrón propuesto por Kugel, «A, y además B», así que, en caso de reducir estas cuatro líneas a dos, habría que incluir la carga semántica de «príncipes» u «hombres importantes». Podría decirse entonces:

Es mejor confiar en Jehová
que confiar en la gente,
no importa cuán importante sea.

Tenemos aquí un importante principio para condensar o «telescopiar» información: hasta donde sea posible, siempre será nuestra meta preservar el paralelismo. Con todo, si por alguna razón se hace necesario condensar información, debemos siempre mantenernos fieles al sentido del texto original; debemos fijarnos en aquellos paralelismos donde la segunda línea revele algún grado de intensificación o recalque algún punto específico. Lejos de ver el paralelismo como mera

repetición, debemos preguntarnos cuál es su función comunicativa. Las estructuras paralelas son parte del sentido del texto original, y este sentido debe quedar plasmado en nuestra traducción.

5.3 Repetición y elipsis

Una de las principales características de la poesía universal, incluida la poesía hebrea, es la repetición. Ya hemos visto la importancia que ésta tiene, lo mismo en su cualidad sonora que en sus aspectos gramaticales y semánticos. El traductor debe ser no sólo capaz de reconocer estos patrones repetitivos sino saber también hasta qué grado su lengua acepta estos patrones repetitivos y en qué contextos los utiliza. Al efectuar la traducción, hay que decidir si el texto resulta demasiado repetitivo, o si la falta de repetición lo hace ininteligible.

5.3.1 Repetición excesiva en el texto original

Cuando la poesía hebrea se traduce literalmente, resulta demasiado pesada y extraña para algunas lenguas. También los hablantes de español llegan a percibirla así. Veamos el siguiente ejemplo en Sal 28.3-5 (RV^L):

No me arrebatas juntamente con **los malos**
y con **los que hacen iniquidad**,
los cuales hablan paz con sus prójimos,
pero **la maldad** está en su corazón.
Dales **conforme a su obra**,
y **conforme a la perversidad de sus hechos**;
dales su merecido **conforme a la obra de sus manos**.
Por cuanto no atendieron a **los hechos** de Jehová
ni a **la obra de sus manos**,
¡él los derribará y no los edificará!

Con toda seguridad, el lector promedio encontrará esta versión demasiado repetitiva, especialmente en las frases marcadas con letra **negrita**. Una de las tareas del traductor consiste en estudiar estas repeticiones y en determinar su función. También debe preguntarse si, en caso de eliminar la repetición, se perderá algún componente importante del mensaje. En el ejemplo anterior, la repetición parece

recalcar la angustia del poeta y su deseo de justicia; si la repetición resulta chocante en la lengua receptora, el traductor debe buscar algún otro recurso estilístico que comunique la insistencia y la emotividad presente en el pasaje. Para ello, tendrá que recurrir a construcciones gramaticales que recalquen el sentido, o a partículas enfáticas, o al uso de ideofonos; en fin, deberá echar mano de todos los recursos de que disponga.

En el caso de lenguas poco afectas a la repetición, el Sal 136 y su estribillo presentan un problema bastante difícil de solucionar:

Alabad a Jehová, porque él es bueno,
porque para siempre es su misericordia.
 Alabad al Dios de los dioses,
porque para siempre es su misericordia.
 Alabad al Señor de los señores,
porque para siempre es su misericordia.

En tales idiomas, una solución posible y más natural sería presentar una versión condensada. Por ejemplo:

Alabad a Jehová, porque él es bueno.
 Alabad al Dios de dioses y Señor de señores,
porque para siempre es su misericordia.

Pero este salmo presenta otros problemas. Del v. 10 en adelante el estribillo parece, por una parte, romper el hilo del argumento, y por la otra, resulta contradictorio:

Al que hirió a Egipto en sus primogénitos,
porque para siempre es su misericordia.
 Al que sacó a Israel de en medio de ellos,
porque para siempre es su misericordia,
 con mano fuerte y brazo extendido,
porque para siempre es su misericordia.
 Al que dividió el Mar Rojo en partes,
porque para siempre es su misericordia;
 e hizo pasar a Israel por en medio de él,
porque para siempre es su misericordia;

y arrojó al faraón y a su ejército en el Mar Rojo,
porque para siempre es su misericordia.

Hay idiomas en los que es preferible ordenar los acontecimientos de manera lógica, en vez de interrumpir la secuencia con un estribillo tan repetitivo. En caso de hacerlo así, podrían primero enumerarse los acontecimientos y luego rematar el salmo repitiendo enfáticamente el tema del estribillo:

El Señor hirió a los primogénitos egipcios
 y dio libertad a su pueblo Israel.
 Con mano fuerte y brazo extendido
 dividió el Mar Rojo en dos
 e hizo que Israel pasara por en medio
 para luego arrojar en el mar
 al faraón y a su ejército.

La misericordia de Dios es eterna.
¡Sí, la misericordia de Dios es eterna!

Repetimos aquí lo que ya se ha dicho en el capítulo 4: todo traductor debe sentirse en libertad de adaptar el poema y adecuarlo a las normas poéticas de su propia lengua. No debe olvidar, sin embargo, que al quitar un estribillo la función del poema puede cambiar, y de hecho cambia, como en el caso anterior. El Sal 136 tenía una función litúrgica; con toda probabilidad un cantor principal entonaba las primeras líneas para guiar la letanía, mientras que la congregación entera repetía el estribillo. Si se omite el estribillo, este salmo perderá su carácter comunitario y dejará de ser una letanía.

Otro problema importante que debe encarar todo traductor es la repetición de términos y frases clave. En la poesía hebrea, esta clase de términos puede llegar a repetirse varias veces en un mismo pasaje, como en el «Poema del tiempo», de Ec, donde la palabra «tiempo» se repite veintinueve veces en el espacio de ocho versículos. Como vimos en el inciso 3.3.4, la frase «tiempo de», o «un momento para» (DH^h), tiene cierto golpeteo rítmico en todo el poema, golpeteo que se nota mejor con la palabra hebrea *'et*, presente en el original; además, esta repetición comunica exitosamente el mensaje y el tema del poema.

La mayoría de las versiones repite esta palabra, aunque tal vez sería mejor usarla una sola vez por línea (por ejemplo, «**tiempo de** nacer y de morir, **tiempo de** plantar y de arrancar lo plantado», etc.). Si el traductor o el comité de traducción decide hacerlo así, tal decisión no debiera ir en detrimento del mensaje original.

5.3.2 Repetición insuficiente en el texto original

En contraste con lo dicho en los párrafos anteriores, habrá casos en los que, por razones de ritmo y de efecto poético, el traductor querrá introducir más repeticiones de las que tiene el original, y debiera sentirse en libertad de hacerlo. Para que una traducción resulte más natural, y estéticamente más agradable, a veces hace falta insertar algunas palabras, y hasta frases completas. Esto, por supuesto, debe hacerse siempre y cuando tales repeticiones no impriman al poema un énfasis innecesario. Por ejemplo, al traducir los «ayes» del libro de Am (5.18; 6.1), cierto comité de traducción pensó que en su lengua sería más poético repetir el primer «ay» al final de este pasaje y concluir con la frase «¡Ay de ustedes!». Tal frase, en efecto, quedó bien como remate y, lejos de cambiar el sentido del texto, recalcó el tono condenatorio del profeta, que es un componente importante de este libro.

Para balancear la pregunta retórica inicial y el cambio en el paralelismo, DH^h repite en el Sal 8 la pregunta del v. 4. Con tal repetición se logra un mejor efecto poético sin afectar el sentido del original, como puede verse a continuación:

RV^r: Digo: ¿Qué es el hombre,
para que tengas de él memoria,
y el hijo del hombre,
para que lo visites?

DH^h: pienso:
¿Qué es el hombre?
¿Qué es el ser humano?
¿Por qué lo recuerdas y te preocupas por él?

5.3.3 Cómo tratar la elipsis

En contraste con la repetición, la poesía hebrea suele recurrir también

a la elipsis, figura retórica que consiste en dejar ímplicita información que normalmente debería aparecer explícita (véase el inciso 3.2.1.1). La mayoría de los poetas recurren a la elipsis por diversas razones, sobresaliendo entre ellas razones rítmicas y métricas. Los poetas bíblicos no fueron la excepción. Por ejemplo, en la segunda línea poética de Is 1.3 se omite el verbo «conocer» para poder incluir la frase «el pesebre de su señor». Tal omisión intensifica la idea: hasta un buey conoce a su dueño y sabe quién le da de comer; Israel, por el contrario, ni conoce a su dueño, que es Dios, ni sabe de dónde proviene su alimento. Así lo declara Isaías:

El buey **conoce** a su dueño,
y el asno ********* el pesebre de su señor.
Israel no entiende,
mi pueblo **no tiene conocimiento**. (Is 1.3)

El «silencio» elíptico suele ser punzante, ya que una de sus funciones es la de comunicar emociones profundas. En Lm 3.2, por ejemplo, el vacío de información que deja la elipsis provoca en el lector esa sensación de pérdida total de que habla el pasaje:

Nuestra heredad ha pasado a extraños,
nuestras casas ********* a forasteros.

Cualquiera que sea la razón de una elipsis en el texto del cual se traduce, es deber del traductor llenar ese vacío y cumplir con las exigencias gramaticales de su propia lengua. Hay idiomas en que resulta imposible traducir pasajes como el anterior si no se incluye la información «faltante». Por supuesto, la información adicional puede arruinar el ritmo y la cadencia del verso, por lo que el traductor tendrá que hacer otros ajustes para que su traducción conserve el sabor poético y la carga emotiva del original.

Hay poemas en que abunda la elipsis, y en los que palabras y líneas enteras quedan alejadas de su contexto gramatical. Uno de estos casos lo encontramos en el Sal 136, donde el verbo «alabar» se repite por última vez en el v. 3, y de allí en adelante queda implícito. Algunos idiomas no pueden captar la idea latente en las frases descriptivas que siguen, por lo

que resulta imperativo explicitar el verbo que el texto original ha dejado implícito:

- 4 **Alabad** al único que hace grandes maravillas,
 porque para siempre es su misericordia;
 5 **alabad** al que hizo los cielos con entendimiento,
 porque para siempre es su misericordia;
 6 **alabad** al que extendió la tierra sobre las aguas,
 porque para siempre es su misericordia;
 7 **alabad** al que hizo las grandes lumbreras... etc.

Algunas veces la elipsis resulta incomprensible. Cuando esto sucede, el traductor puede verse obligado a apartarse de la forma del original, con tal de recuperar el sentido y el espíritu latente del texto. Por ejemplo, en las primeras líneas del Sal 126, el mensaje presente en la estructura quiástica del v. 2 resulta sumamente conmovedor, a pesar de su brevedad. Veamos la forma literal del original hebreo:

- 1 Cuando cambió Jehová la suerte de Sión,
 fuimos como soñadores.
 2 Entonces fue llenada de risa nuestra boca
 y ***** nuestra lengua de algarabía.

Las versiones tradicionales (R^v 1909, RV^r, RV9⁵, NVⁱ) deshacen el quiasmo, pero no explicitan el verbo ausente:

- 2 Entonces nuestra boca se llenó de risa
 y nuestra lengua ***** de alabanza

DH^h y BL^s deshacen el quiasmo y reestructuran el paralelismo, pero mantienen el único verbo del original:

- DH^h: 2 Entonces nuestra boca y nuestros labios
 se llenaron de risas y gritos de alegría.

- BL^s: 2 De los labios nos brotaban

risas y cánticos alegres.

Sin embargo, la misma idea del verbo «llenar», ciertamente implícita en el original, podría repetirse para traducir de la siguiente manera:

2Entonces nuestra boca se llenó de risa;
¡nuestros labios **rebosaban** de alegría!

Es de suma importancia que los traductores estén conscientes de que el texto original puede ser elíptico, y que sean también capaces de determinar el porqué de la elipsis. Una vez que entiendan la función de ésta en un texto específico, deberán sentirse en libertad de añadir los elementos «faltantes» para cumplir con las normas gramaticales de su lengua. En algunos casos tendrán que reestructurar toda una frase, o todo un versículo, y hasta toda una estrofa, como lo han hecho [DH^h](#) y [BL^S](#).

5.4. Problemas del lenguaje poético

En el capítulo 1 se habló de la notable diferencia que hay entre la poesía y el lenguaje cotidiano, ya que la primera explota al máximo las potencialidades de la lengua. Con esto queremos decir que los poetas ponen especial cuidado en elegir las palabras y las frases que mejor evocan ciertos sentimientos y estados de ánimo. Parte de las dificultades que presenta la traducción de un poema es dar con las palabras que expresen con precisión el sentido del poema original. Las metáforas y los símiles no son fácilmente comprensibles ni comunicables de uno a otro idioma, por lo que en los siguientes párrafos presentaremos algunas sugerencias para resolver estos problemas.

5.4.1 La importancia de optar por el vocablo preciso

Para que su traducción resulte verdaderamente poética, el traductor debe ser sumamente selectivo al optar por algún vocablo o giro determinado. Por ejemplo, en el Sal 51 leemos el bien conocido v. 5:

En maldad he sido formado
y en pecado me concibió mi madre.

En el lenguaje de todos los días, «concebir» no es un término muy

frecuente; lo más probable es que, al hablar de este fenómeno, se use la frase verbal «quedar embarazada», «quedar encinta», y hasta «quedar preñada». Nótese de paso la forma femenina, ya que este fenómeno es típico de las mujeres. Si tal idea apareciera en un pasaje narrativo, no se oiría mal que se dijera «Sara quedó embarazada», en lugar de «Sara concibió». Sin embargo, lo que en un contexto puede resultar aceptable, en otro contexto puede sonar chocante y hasta grosero. Ciertamente estaría fuera de lugar decir en este salmo: «y en pecado mi madre quedó embarazada». Con esto queremos decir que el traductor no sólo debe explotar al máximo el repertorio lingüístico de su propio idioma sino que, además, debe asegurarse de que sus opciones encajen bien dentro del contexto general de su traducción.

En Cnt 1.13 tenemos otro ejemplo de cómo la elección de un término puede afectar a una traducción:

Mi amado es para mí un saquito de mirra
que reposa entre mis pechos.

Como puede notarse, en este contexto la palabra «saquito» suena extraña, y hasta chistosa; si acaso, el diminutivo la hace un poco más aceptable. Lo cierto, sin embargo, es que «saco» dista mucho de ser una palabra suave y poética. Lo que el traductor debe hacer es imaginarse la escena y buscar algún término que describa los adornos femeninos que se llevan en el cuello; en este caso específico, surgirán opciones tales como «dije», o «estuche», y la mejor opción será el término que resulte más apto. Dada la homofonía de «dije» con la inflexión verbal del verbo «decir», tal vez la mejor opción sería «estuche», con lo que este versículo podría traducirse de la siguiente manera:

Mi amado es para mí
como el estuche que, lleno de mirra,
reposa entre mis pechos.

En caso de que «estuche» u otro término elegido no fuera bien conocido, tal vez podría incluirse una nota al pie de página, o una entrada en el glosario.

Pero en este pasaje hay otro problema, que es «mirra». En tal caso, el

traductor podría resolver dos problemas de una vez y enfocarse más en el fenómeno descrito que en las palabras mismas. Por ejemplo, podría decir:

Mi amado es para mí
como un frasquito de perfume
entre mis pechos.

Aunque ciertamente se perdería la metáfora original, se mantendría, no obstante, la imagen sugerida, ya que la mirra era una esencia aromática. En la traducción poética siempre es mejor concentrarse en el sentido que en las palabras.

5.4.2 Traducción de vocabulario exótico o desconocido

Como ya se ha demostrado en el ejemplo anterior, hay términos que, por ser culturalmente específicos, además de ser problemáticos para el traductor resultan ajenos para el lector moderno. Por ejemplo, hay metáforas y símiles donde el objeto comparado es conocido, pero la base de la comparación resulta extraña. En Pr 3.15 leemos que la sabiduría es «más preciosa que las piedras preciosas». Lo cierto es que no hay consenso en cuanto al verdadero significado de la palabra hebrea traducida como «piedras preciosas»; varios léxicos y comentarios sugieren que, en realidad, significa «corales» o «rubíes», y una versión francesa (FRC¹) la traduce como «perlas preciosas». El problema se agrava en idiomas donde cualquier alternativa resulta extraña, por lo que debe optarse por transliterar el término hebreo. Pero tal solución hace que el texto pierda no sólo su belleza sino también su sentido.

Cuando al lector le resulte extraña o confusa alguna comparación, será mejor optar por comunicar el sentido del texto. En tales casos, conviene buscar una expresión más general, o culturalmente equivalente. En un contexto poético siempre es mejor buscar una expresión poética, cuyo ritmo encaje bien en el poema.

Hay casos en que el poeta recurre a ciertos términos, más por su sonido o por su connotación que por su significado. El ambiente predominante en Cnt lo crea el uso de términos exóticos, la mayoría de los cuales sirve para designar flores y especias de grato aroma. Entre ellos podemos mencionar: «mirra», «alheña» (1.13,14), «rosa de Sarón»,

«lirios» (2.1,2), «manzanos», «higueras» (2.3,13), «granados», «nardos», «azafrán», «caña aromática», «canela», «incienso» y «áloes» (4.13,14). Además, se nos habla allí de «oro» y «plata» (1.11), y también de «marfil», «zafiros» y «mármol» (5.14,15). Tales términos crean, en su conjunto, una atmósfera de suntuosidad, símbolo del placer que hallan los dos amantes al acariciarse.

Cuando un traductor se topa con elementos que le son desconocidos, tiene por lo general varias opciones. Puede:

- (i) simplemente transliterar el término,
- (ii) transliterar el término y poner una nota al pie de página,
- (iii) optar por un término genérico (por ejemplo, «perfume», «especia», etc.),
- (iv) optar por un término genérico y agregar una frase descriptiva (por ejemplo, «una especia llamada canela», «un árbol llamado encino», etc.),
- (v) tomar de su propia lengua un equivalente aproximado, que no entre en conflicto con el contexto bíblico.

Al optar por alguna de estas soluciones, hay que tomar en cuenta la función que la palabra en cuestión tenga en su contexto. En Cnt no estamos ante una narrativa histórica que enumere productos llevados a la corte de Salomón por alguno de sus funcionarios; si así fuera, podríamos optar por la alternativa (iv); más bien, nos hallamos ante un texto poético, por lo que hay que modificar o usar con cautela las soluciones que normalmente se proponen para traducir elementos culturales desconocidos.

Un ejemplo. Hacia el final de Cnt 4, el poeta describe a su amada mediante metafóricas alusiones a los suaves aromas y frutos de un jardín (4.12-15):

Jardín cerrado eres,
hermana mía, esposa mía;
fuente cerrada, sellado manantial,
vergel de renuevos de granado,
de frutos suaves,

de flores de alheña y de nardos,
 nardo y azafrán,
 caña aromática y canela,
 árboles de incienso y de mirra,
 áloes y las más aromáticas especias.
 Manantial de los jardines,
 pozo de aguas vivas
 que descienden del Líbano.

De este modo, el poeta prepara el camino para uno de los momentos culminantes del poema: «He venido a mi jardín, hermana, esposa mía...» (5.1). Si el traductor se detuviera a explicar lo que es cada una de las especias mencionadas, como normalmente podría hacerlo en un pasaje histórico, el texto resultante sería todo, menos poético. He aquí un ejemplo de lo que queremos decir:

Eres como la alheña,
 esa flor de dulce aroma
 con la que uno puede teñirse manos y pies;
 y eres como el nardo,
 caro perfume que se elabora
 con la flor del mismo nombre;
 y eres como el azafrán,
 cuyo aroma hace que se antoje la comida;
 y eres como la caña aromática,
 y como la canela,
 que aromatiza los perfumes de unción
 y los lechos. (!)

Como puede verse, no sólo resulta prosaico el texto sino que el énfasis recae en las especias y no en la joven amada. Una traducción así, en caso de llevarse a cabo, destrozaría el poema, cuya intención es evocar la belleza y los atributos de la joven.

En casos como éste el traductor debe plantearse las siguientes preguntas: ¿Hay en mi idioma terminos equivalentes para todas estas especias? Y en caso de que los haya, ¿son apreciadas tales especias por

su grato aroma?; ¿encajan tales términos en el contexto? Si las respuestas son afirmativas, podrán usarse los equivalentes. Pero si algunas de ellas son conocidas y otras no, podría optimarse el efecto destacando las conocidas, e incluyendo las desconocidas bajo un término genérico. Por ejemplo:

Tienes la dulzura de la alheña y la canela;
¡la fragancia de las más preciadas especias
que hay en este mundo!

Aunque bien podría haber otra solución. ¿Por qué no preguntarse si la lengua receptora apreciaría simplemente la sonoridad de cada término exótico en el texto? De ser así, podrían transliterarse los términos y explicarse en notas al pie de página, sólo que tal solución sobrecarga al lector potencial, deja de lado al auditorio potencial y, en última instancia, se aleja del sentido que el autor quiso imprimir a su texto. El traductor tiene como tarea el reproducir la atmósfera de suntuosidad, dulce fragancia y exótica belleza que el autor quiso crear.

En el libro de los Salmos encontramos un problema parecido. No hay duda de que el 119 es uno de los más bellos poemas de la Biblia, pues para alabar la ley de Dios el poeta recurre a los más variados sinónimos: usa «ley» (*torah*, 119.1), pero también «decretos», «juicios», «estatutos», «testimonios», «ordenanzas», «instrucciones», «enseñanzas», «caminos», «preceptos», «mandamientos», «palabras» y «promesas», según la versión que se consulte. Aunque el traductor debe tratar de hallar equivalentes para cada uno de los términos usados en el texto hebreo, no son muchos los idiomas que cuentan con un repertorio lingüístico tan variado. Por eso, en casos como éste, en vez de plagar el texto con descripciones o definiciones tediosas, es mejor dar margen a cierto traslape entre los términos usados. Tal vez no logre el traductor distinguir claramente los distintos términos, pero habrá logrado preservar el sentido y el énfasis del texto.

De suma importancia resulta el contexto y el género literario cuando se trata de regiones geográficas desconocidas. En los textos narrativos, los topónimos, o nombres de lugares, son de suma importancia. Cuando un nombre se refiere a algún río, monte o ciudad, con frecuencia los traductores optan por explicitar esto en su texto. Tal información es de

gran ayuda para el lector, pues con tal explicitación podrá recordar fácilmente la multitud de nombres desconocidos que aparecen en un texto narrativo. Pero en un poema la información de esta índole resulta extremadamente prosaica. Allí los nombres de lugares suelen tener una función figurada o evocativa, más que histórica; también puede haberlos incluido el poeta por su sonoridad, o bien para jugar con las palabras, o para evocar cierto estado de ánimo que, para nosotros y en nuestro tiempo, puede resultar extraño. En tales casos, tal vez sea más conveniente recurrir a la transliteración y a la nota al pie de página.

En Cnt leemos:

Mi amado es para mí
 un racimo de alheña
 en las viñas de Engadí. (Cnt 1.14, LP^d)

Como traductores, cabe preguntarnos por qué el poeta menciona este lugar específico. ¿Qué importancia tenía? En primer lugar, si nos asomamos al texto hebreo, podremos ver una posible asonancia entre Engadí y la frase traducida como «mi amado es para mí»; en segundo lugar, si tratamos de identificar este lugar, nos encontraremos con que B^j y DH^h lo describen (en sendas notas al pie de página) como un oasis en la ribera occidental del Mar Muerto, que es una región bastante desértica. Como traductores, podríamos optar por incluir una nota semejante a la de B^j y DH^h, lo cual sería mejor que recurrir a la explicitación del lugar. Podría también agregarse la frase «oasis de», en caso de que «oasis» no sea un término del todo desconocido. Otra posible solución sería usar términos evocativos que recojan la intención del autor, como por ejemplo:

Tú, amado mío,
 me recuerdas a las flores
 que adornan los jardines de Engadí.

Una solución así daría al lector, por lo menos, una idea de la razón por la que el autor quiso incluir este nombre, y permitiría prescindir de la nota al pie de página.

5.4.3 Identificación y retención de figuras clave

El traductor debe tomar otra decisión importante, que es la de establecer la relevancia particular de ciertos términos en determinados pasajes. Tales términos pueden estar presentes en todo un poema de manera parcial o predominante; pueden ser también la expresión del tema principal, o bien representar un concepto bíblico de importancia, o crear el escenario del poema en su totalidad. Hasta donde sea posible, es muy importante retener estos elementos clave en toda la traducción.

Un principio fundamental establece que, antes de iniciar una traducción, todos los términos clave de un poema (o de un libro poético) deben quedar claramente identificados. No hacerlo así puede significar que el traductor sustituya, con sinónimos o términos equivalentes, algún vocablo cuyos vínculos con el resto del texto sea de importancia. Por ejemplo, en el Sal 9 podemos ver que el texto «juega» con la palabra «puertas»:

13Ten misericordia de mí, Jehová;
 mira la aflicción que padezco
 a causa de los que me aborrecen,
 tú, que me levantas de las **puertas** de la muerte
 14para que cuente todas tus alabanzas
 a las **puertas** de Sión,
 y me goce en tu salvación.

Si el traductor no estudia el poema de principio a fin, sino que mecánicamente traduce el texto línea por línea, lo más seguro es que traduzca «de las puertas de la muerte» con una expresión genérica o con algún giro coloquial, como «garras de la muerte», o «poder de la muerte». Aunque tales giros podrían resultar perfectamente aceptables en otros contextos, aquí perderían su relación contrastante con «puertas de Sión». Claro que el traductor puede optar deliberadamente por no destacar tal relación (como, en efecto, ha hecho BL^S), pero debe llegar a tal decisión de manera consciente y no como resultado de una lectura descuidada ni como una salida fácil. Siempre será mejor destacar este contraste con claridad, a la manera de DH^h:

13 Señor, ten compasión de mí,
 mira cómo me afligen los que me odian,
 ¡sácame de las **puertas** de la muerte!

14 Y así, a las **puertas** de Jerusalén
 diré a todo el mundo que tú eres digno de alabanza,
 y que yo soy feliz porque me has salvado.

La belleza de la poesía hebrea proviene mayormente de las metáforas que, en algunos casos, se extienden a lo largo de discursos enteros. Por ejemplo, en la parte inicial de Is 28, y comenzando con el v. 1, las imágenes se entremezclan de manera notable:

1 ¡Ay de la **corona** de soberbia
 de los ebrios de Efraín
 y de la flor caduca de la **hermosura de su gloria**
 que está sobre la **cabeza** del valle fértil
 de los aturdidos del vino!...

3 Con los pies será pisoteada la **corona** de soberbia
 de los ebrios de Efraín.

4 Y la flor caduca de la **hermosura de su gloria**
 que está sobre la **cabeza** del valle fértil,
 será como la fruta temprana,
 la primera del verano...

5 Aquel día, Jehová de los ejércitos
 será por **corona de gloria y diadema de hermosura**...

Parte del problema de todo traductor consiste en entender realmente lo que estas imágenes sugieren. Al encontrarse con problemas de esta índole, los traductores deben antes que nada consultar comentarios y manuales de traducción que les ayuden a entender el sentido de las metáforas hebreas. En este caso, por ejemplo, los comentaristas nos informan que aquí la capital de Samaria es irónicamente comparada con alguien que lleva puesta una corona de flores (cf. Watts 1985:362). La imagen alude al caduco esplendor de Samaria, ciudad que se hallaba en la cima de un cerro, desde donde dominaba el fértil valle. Aquí, sin embargo, Samaria es comparada con una pandilla de borrachos coronados de flores marchitas.

Tal imagen es contrastada vívidamente con el día venidero en que Dios mismo habrá de manifestarse (v. 5) como una «corona de gloria y diadema de hermosura», la cual habrá de traer fuerza y justicia. Puede verse entonces la importante relación que hay entre los v. 1 al 5.

Las versiones en lenguaje cotidiano tratan de hacer más comprensibles las figuras de este pasaje. DH^h, por ejemplo, explicita a Samaria sin perder de vista el contraste presente en el texto, con lo que nos ofrece la siguiente traducción:

1¡Ay de Samaria, **orgullo y corona** de Efraín,
ese pueblo borracho;
adorno glorioso de flores marchitas
que se alza **por encima** del fértil valle,
ciudad de gente dominada por el vino!...

5En ese día
el Señor todopoderoso será una **corona gloriosa**,
un **adorno magnífico** para los que queden de su pueblo.

Tenemos aquí una de las muchas tensiones que enfrenta todo traductor: si la metáfora se traduce literalmente, lo más probable es que la mayoría de los lectores no la entienda; si, por el contrario, se aclara su sentido, la importancia temática y la relación poética entre los v. 1 al 5 se pierde.

El traductor debe estar siempre atento a la frecuencia con que las imágenes aparecen en el texto, lo mismo que a los campos de referencia predominantes en todo un poema. Por ejemplo, en Cnt hay ciertas imágenes clave que constantemente se repiten: imágenes de la realeza, descripciones idílicas de la naturaleza, metáforas del vino y del amor. Tales metáforas pueden representar serios problemas para el traductor, quien por diferentes razones puede sentirse tentado a omitirlas (por ejemplo, las vides y las uvas pueden ser desconocidas en la cultura de la lengua receptora). Tales soluciones, sin embargo, suelen resultar fatales, pues virtualmente destruyen el poema. En caso de considerar necesaria alguna explicación, será mejor recurrir a una entrada en el glosario o a una nota al pie de página, la cual podrá decir:

En Israel se cultivaban uvas, frutas cuyo jugo se dejaba fermentar para producir vino, bebida muy preciada en ese ambiente. En este poema, que habla del amor entre dos jóvenes, la mujer es comparada al campo en donde se cultivan las uvas, y el amor entre los dos es comparado a la dulzura del vino. Como sucede en muchas otras culturas, la felicidad y arrobamiento de los dos enamorados son comparados con la embriagante alegría que produce el tomar vino.

Una nota así puede contribuir a que las imágenes que el libro evoca se entiendan mejor en el contexto del poema y de sus circunstancias históricas y culturales.

5.4.4 Adaptación creativa de figuras de lenguaje

Si las figuras de lenguaje se traducen literalmente, no nos sorprendamos si el lector las halla poco significativas, o simplemente no las entiende. Las figuras literales, lejos de ser comprendidas, provocan confusión. Afortunadamente hay traductores con cualidades creativas y con un sólido conocimiento de su propia lengua, que son capaces de adaptar las figuras de lenguaje sin que por ello se pierda la idea fundamental de la imagen original.

En cierto idioma se tradujo literalmente la metáfora «Tus ojos son dos palomas» (Cnt 1.15). El resultado fue una oración sin sentido, ya que a los hablantes de esa lengua no sólo les resultaba difícil entender cómo los ojos de una mujer podían ser dos palomas, sino que —y esto es lo más importante— en esa cultura, más que considerar bellas a las palomas, ¡las consideraban tontas! La verdad es que el traductor pudo haber elegido, por lo menos, entre dos alternativas: 1) concentrarse en el sentido de la metáfora y traducir, por ejemplo, «qué bellos son tus ojos», o 2) sustituir a las palomas por alguna otra frase que en esa cultura elogiara la belleza; por ejemplo, «ni la gacela tiene los ojos que tienes tú».

Hay casos en que basta cambiar una sola palabra para que una metáfora o un símil resulten comprensibles, como en este caso:

Todas tus fortalezas serán
 cual higueras cargadas de brevas,
 que, si las sacuden,
 caen en la boca del que las ha de comer. (Nah 3.12)

Para cierto equipo de traductores, la traducción literal de la última línea resultaba inaceptable. Sustituyeron entonces «boca» por «manos», y la imagen no sólo resultó clara y aceptable sino que cobró más fuerza.

El profeta Miqueas declara que las naciones «lamerán el polvo como la culebra, como las serpientes de la tierra» (Miq 7.17). Pero hay culturas donde no se dice que las serpientes «laman el polvo». Se dio el caso de cierto idioma donde el verbo «lamer» se cambió por el verbo «comer», y la metáfora resultante no sólo fue aceptable y comprensible sino que logró preservar la imagen rastrera de la serpiente.

Todo esto significa que los traductores deben sentirse en libertad de hacer adaptaciones mínimas, a fin de preservar las imágenes del texto bíblico y, a la vez, lograr que estas imágenes cobren vida en su idioma y resulten más naturales.

5.4.5 Eliminación de figuras de lenguaje

Hay, no obstante, casos en que una figura de lenguaje traducida literalmente pierde su sentido, o bien comunica un sentido equivocado. En tales casos es preferible eliminar la figura, con tal de retener el sentido del texto. Por ejemplo, en Lm 2.1 leemos:

...Derribó del cielo a la tierra
la hermosura de Israel;
no se acordó del estrado de sus pies
en el día de su furor.

Hay culturas donde no se sabe lo que es un «estrado». Aun cuando tal artefacto exista, el sentido del verso no resulta evidente si la figura se traduce literalmente. En algunos pasajes del texto bíblico, «estrado» parece aludir a la tierra (Is 66.1); en otros, parece referirse al templo (Sal 99.5). Tal es el caso en este pasaje de Lm. Resulta más recomendable dejar de lado la traducción literal del pasaje y destacar, más bien, el sentido del texto. Así lo hace GB¹, cuyo sentido traducimos del inglés:

Su celestial esplendor lo convirtió en ruinas.
En el día de su enojo incluso abandonó su templo.

Hay otro caso, en que Nah 2.7 se tradujo más o menos literalmente:

...ella ha sido desnudada y exiliada,
y sus criadas lloran y gimen como palomas,
y se golpean el pecho.

Una vez traducido el texto, los traductores se dieron cuenta de que las palomas no gimen, de modo que esta imagen no tenía para ellos ningún sentido; al contrario, más bien resultaba ridícula. Sin embargo, en esta cultura la gente sí expresa su dolor golpeándose el pecho, por lo que concluyeron que no se perdería mucho si eliminaban del todo la figura. Fue así como en la traducción final las criadas lloraban y se golpeaban el pecho, lo cual comunicaba claramente el mensaje del texto.

En resumen, todo traductor debe identificar todas las metáforas y decidir cómo traducirlas. Cuando no sean muchos los casos, tal vez haya que sacrificar unos cuantos efectos poéticos con tal de preservar el sentido global del texto. Sin embargo, en pasajes más extensos y donde los casos se repitan más, los traductores deberán hacer todo lo posible por mantener las imágenes originales. Cuando en razón de su frecuencia, o de su importancia teológica, alguna imagen tenga trascendencia especial (por ejemplo, la viña y el vino en Cnt, la hija virginal en Is, o la mujer infiel en Jer), es de suma importancia buscar soluciones que permitan mantener las imágenes bíblicas en todo el texto.

5.4.6 Figuras de lenguaje de sentido incierto

Si al traductor le resulta difícil identificar el sentido de alguna figura de lenguaje, debe consultar algunos comentarios y manuales de traducción, tomando en cuenta que, en algunos casos, ni el sentido de las metáforas bíblicas es del todo claro ni los comentarios mismos concuerdan en su interpretación, sino que abiertamente reconocen las dificultades. Por ejemplo, en Is 5.18 encontramos una extraña mezcla de símil y metáfora que no es fácil de entender:

¡Ay de los que traen la iniquidad
con cuerdas de vanidad,

y el pecado como con coyundas de carreta!

¿Acaso la expresión «los que traen la iniquidad con cuerdas de vanidad y coyundas de carreta» describe a quienes se dedican en cuerpo y alma a la maldad? ¿O acaso los liga la maldad que cometen? ¿O son acaso las mentiras («cuerdas de vanidad») las que los arrastran más hacia el pecado? ¿O se hace alguna alusión indirecta a algún ídolo arrastrado por las calles, como se acostumbraba hacer en los tiempos bíblicos? (Véase Watts 1985:62.)

La abundancia de interpretaciones y de alternativas resulta abrumadora para cualquier traductor. Sin embargo, el problema puede resolverse recurriendo a algunas de las siguientes soluciones posibles:

- (i) traducir literalmente la figura de lenguaje original,
- (ii) traducir literalmente la figura y agregar al pie de página una nota que explique el posible significado,
- (iii) mantener la figura, pero procurando darle mayor significado,
- (iv) eliminar la figura y adoptar algún posible significado, buscando algún equivalente dinámico,
- (v) hacer lo sugerido en (iv) pero agregar una nota al pie de página con la traducción literal

En el caso específico de Is 5.18, RV9⁵, B^a y LP^d optan por la primera solución (i); DH^h, en cambio, opta por (iii), que resulta más inteligible:

¡Ay de ustedes, que con mentiras arrastran la maldad,
que arrastran el pecado como quien tira de un carro!

Debemos señalar, sin embargo, que como traductores enfrentamos el siguiente dilema: ¿Debemos preservar las imágenes, aun cuando resulten ininteligibles, o debemos más bien optar por algún significado posible, aun cuando le «robemos» al lector (o auditorio) la oportunidad de saber que hay otras maneras de entender el texto? Si las imágenes se traducen literalmente y resultan más o menos comprensibles al lector, tal vez sea mejor retenerlas; si, por el contrario, las imágenes no resultan comprensibles, o comunican un sentido ajeno al texto, no nos queda

más que eliminarlas y entregar al lector un texto lo más apegado posible al original. En tal caso, las lecturas literales o alternativas deberán incluirse en las notas al pie de página.

5.5. Problemas derivados del cambio de persona gramatical

Ya hemos visto que una de las características fundamentales de la poesía hebrea es el cambio de persona gramatical (3.4.5), y que este aspecto presenta serios problemas de traducción. Hemos visto, igualmente, que estos cambios tienen varias funciones, ya que pueden indicar el final de una estanza, el principio o el final de una unidad poética, o bien hacer que resalte un mensaje de importancia. Además, estos cambios de persona gramatical pueden indicar actitudes tales como discreción, timidez o temeridad.

Tomemos una vez más como ejemplo el Sal 23. Notaremos que la mayoría de las versiones mantienen el cambio de persona gramatical presente en el texto hebreo, donde los v. 1–3 hablan de Dios en tercera persona, los v. 4–5 lo hacen en segunda persona, y el último versículo vuelve a referirse a él en tercera persona.

Ciertamente, tales versiones se han apegado al texto hebreo, y el cambio de persona gramatical contribuye a dividir las tres estrofas de este salmo, además de indicar el desarrollo de la inclusión presente en el salmo, que comienza y termina hablando de Dios en tercera persona. Sin embargo, vale la pena considerar lo hecho por BL^S: al eliminar el cambio de persona gramatical y usar solamente la segunda persona en todo el salmo, ha hecho de éste un salmo más personal y más accesible al lector.

1Tú, Dios mío, eres mi pastor;
contigo nada me falta.

2Me haces descansar en verdes pastos,
y para calmar mi sed
me llevas a tranquilas aguas.

3Me das nuevas fuerzas
y me guías por el mejor camino,
porque así eres tú.

4 Puedo cruzar lugares peligrosos
 y no tener miedo de nada,
 porque tú eres mi pastor
 y siempre estás a mi lado;
 me guías por el buen camino
 y me llenas de confianza.

5 Aunque se enojen mis enemigos,
 tú me ofreces un banquete
 y me llenas de felicidad;
 ¡me das un trato especial!

6 Estoy completamente seguro
 de que tu bondad y tu amor
 me acompañarán mientras yo viva,
 y de que para siempre
 viviré donde tú vives.

Al enfrentarnos a pasajes como éste, los traductores tenemos dos alternativas: 1) optar por mantener las formas pronominales del original, o 2) armonizar el texto y nivelar las formas pronominales, como lo ha hecho [BL](#) en el ejemplo anterior. En caso de optar por mantener las formas originales, tendremos que recurrir a un formato claro, que indique al lector quién está hablando (véase el capítulo 6). También convendrá que incluyamos algunas notas al pie de página.

Con todo, definitivamente en algunos casos es más recomendable recurrir a la armonización. Si con un cambio de persona gramatical el texto original marca cierto énfasis particular, es mejor que tal énfasis se haga notar en la traducción mediante otros recursos literarios. Por ejemplo, el cambio de persona gramatical en Sal 50.22-23 recalca la firme decisión de Dios y la veracidad de su mensaje:

Entended ahora esto,
 los que os olvidáis de **Dios**,
 no sea que (**yo**) os despedace
 y no haya quien os libre.

El que ofrece sacrificios de alabanza **me** honrará,
y al que ordene su camino
(**yo**) le mostraré la salvación de **Dios**.

Sin embargo, no resulta evidente que sea Dios quien habla en toda esta estrofa. Al menos, no en español. Así parece haberlo percibido BL^S, que ha optado por usar únicamente la primera persona; con esto se ha logrado un mensaje claro y directo, una especie de «yo acuso»:

22Tú te olvidas de mí.

Si no quieres que te despedace,
sigue estos consejos;
de lo contrario,
no habrá quien te salve.

23Si de veras quieres honrarme,

tráeme ofrendas de gratitud.
Si corriges tu conducta,
yo te salvaré.

A manera de resumen, presentamos algunas sugerencias generales de procedimiento. Cuando algún traductor o comité de traducción opte por armonizar los cambios de persona gramatical, será necesario:

(i) estar consciente de que en el texto bíblico hay un cambio de persona gramatical,

(ii) determinar la función de tal cambio de persona gramatical dentro del contexto,

(iii) determinar si la frase traducida literalmente resulta confusa para el lector, o suena extraña,

(iv) consultar otras versiones, como DH^h y BL^s, para ver cómo se ha resuelto el problema,

(v) optar por alguna de las posibles soluciones.

Son varias las soluciones posibles, y para llegar a ellas resultan muy útiles y sugestivas las versiones en lenguaje común.

Sin embargo, las dos soluciones más viables son:

(a) Optar por mantener el cambio de persona gramatical, y posiblemente agregar una nota al pie de página.

(b) Recurrir a la armonización de las personas gramaticales, ya sea en parte del poema o en todo éste.

En caso de optar por la segunda alternativa, habrá que indicar de alguna manera la función que el cambio de persona gramatical tenía en el texto original.

5.6 Métodos fundamentales de la traducción poética

No son pocos los que sostienen que no hay tal cosa como «una verdadera traducción». Ya hemos señalado en la introducción que hay quienes piensan que «en la traducción siempre se pierde algo». Si admitimos que tal afirmación vale para los textos narrativos, con mayor razón tendremos que admitirlo en el caso de los textos poéticos. Sin embargo, los traductores disponen de varios recursos para resolver los problemas de más difícil solución.

5.6.1 Notas al pie de página

Cuando miramos al mundo de la traducción poética, notamos que los traductores seculares de poesía japonesa, china o hindi no tienen reparo alguno en incluir notas al pie de página para explicar ciertas imágenes o para dar información que el lector potencial podría ignorar o pasar por alto. En varios puntos de este manual hemos sugerido que los traductores de la Biblia pueden recurrir también a la inclusión de notas al pie de página. Ahora bien, como las traducciones del A^t deben incluir también notas relacionadas con problemas textuales, y muchas de ellas explican hechos de trascendencia social o histórica, no parece práctico introducir, además, notas que expliquen las características poéticas del original. Con todo, siempre que haya algún juego de palabras o alguna información de importancia, las notas al pie de página deben ser parte integral del texto. Ciertamente, una Biblia de estudio deberá incluir notas relacionadas con las características poéticas y estilísticas del texto hebreo.

5.6.2 Un enfoque más literal

La mayoría de las traducciones de la Biblia que hoy día se llevan a cabo son versiones en el lenguaje de uso cotidiano, lo que significa que los traductores de hoy, lejos de seguir las formas literales del texto original, conscientemente procuran traducir el sentido del texto en un lenguaje dinámico y natural. Esto, sin embargo, puede redundar en traducciones completamente «llanas», que no hagan distinción alguna entre los textos narrativos o históricos y los textos poéticos. Algo que los traductores de versiones en lengua vernácula podrían hacer sería considerar la poesía como un género especial que demanda ser traducido más literalmente; es decir, tales traductores podrían aplicar los principios de equivalencia dinámica en la traducción de libros históricos, pero apegarse más a la forma literal en los textos poéticos. Esto significa que la forma del poema quedará más o menos intacta, a fin de que el lector potencial pueda interactuar con las imágenes originales del poema.

Tomemos como ejemplo el siguiente poema chino de la dinastía Ming, que se titula «Una mujer cortando flores», y cuyo autor fue Shen Lou (Chaves, 1986:172):

Nos despedimos hace un año,
 cuando las flores comenzaban a brotar.
 Hoy vuelven a brotar las flores,
 pero tú no has vuelto todavía.
 Dolor púrpura, pesar carmesí,
 ¡cientos, miles de tonalidades!
 ¡Y el viento primaveral sopla,
 y a todas ellas las deshoja entre mis manos!

A juzgar por el contexto, sabemos que el poeta establece una relación entre las emociones que experimenta y las flores que ve a su alrededor. Notamos dos expresiones singulares: «dolor púrpura» y «pesar carmesí». Por lo general, las emociones no tienen ningún color, pero en este caso el poeta les asigna uno. Esto es parte de la técnica del poeta, y un indicio de su creatividad. Pero, además de haberles asignado color a las emociones, el poeta nos reserva otra sorpresa: ¡los colores asignados no corresponden a los que nosotros les asignaríamos en nuestra cultura! Para nosotros, el púrpura y el carmesí no sugieren dolor ni pesadumbre;

de asignarles algún color, pensaríamos más bien en el gris o en el negro. Pero aunque en la traducción se han retenido los colores del poema original, y aunque las expresiones mismas nos resultan un tanto extrañas, la emoción que expresa el poeta resulta profundamente conmovedora.

Algunos traductores de textos poéticos preferirán hacer algo parecido al traducir poesía hebrea. Cuando la poesía se traduce con mayor apego a la forma original, los lectores potenciales tienen la oportunidad de entrar en contacto más directo con el poeta y con el poema, y pueden apreciar y saborear la cultura latente en las palabras del poema.

Una razón más para traducir literalmente la poesía es su carácter eminentemente polisémico. En el siguiente ejemplo, el poeta chino Fu-Pao-shih, de la dinastía Ch'ing, escribe un poema acerca del río Wu-ling, en cuyas riberas crecen los duraznos, y cuyo caudal desemboca en un país lejano llamado Manantial de los Duraznos en Flor (ibid, 416):

Allá donde el río Wu-ling desemboca
 hay pétalos brillantes como nubes;
 voy tras ellos en mi barca,
 mientras mi inspiración aumenta.
 Vuelvo más tarde a mi casita,
 pero la sensación aún me acompaña:
 con la punta del pincel humedecida
 por la primaveral llovizna,
 dibujo este durazno en flor.

En este poema, el poeta emprende un viaje (¿real, o imaginario?) y vuelve a casa inspirado. Entonces, «con la punta del pincel humedecida por la primaveral llovizna» dibuja un «durazno en flor». Esta última línea, ¿es literal o figurada? ¿Realmente dibuja el poeta un durazno en flor? Poetas ha habido, lo sabemos, que han dibujado lo que escriben. ¿O más bien habla en forma figurada del poema que escribe? Las dos ideas se nos ocurren, y podríamos concluir que el autor tuvo en mente ambas lecturas. Por tal razón, la traducción literal parece más conveniente, a fin de dar al lector la oportunidad de ver las dos posibles lecturas.

Una de las opciones que se tienen al traducir la poesía bíblica es,

pues, la de ser más conservador y mantener las imágenes poéticas tal y como aparecen en el texto original. Y esto, con el propósito de permitir que los lectores resuelvan por sí mismos el poema, experimenten el impacto de un lenguaje insólito y hagan todas las lecturas que el texto les permita hacer.

5.6.3 Un enfoque más libre: la «recreación»

Si por un lado hay traductores que optan por traducir más literalmente la poesía, los hay también que prefieren hacer uso de su libertad, y que incluso buscan llegar a lo que podríamos llamar «recreación poética» (Wendland, 1993; Sterk, 1994). Los que optan por esta vía estudian primeramente el poema original y tratan de entender todos los recursos poéticos en él presentes, lo mismo que el mensaje original; luego, haciendo uso de su libertad, estos traductores poetas «recrean», por así decirlo, en su propio idioma y con sus propias palabras, un poema equivalente al poema original. Su intención es la de escribir un poema con el mismo propósito y el mismo mensaje, y que además tenga el mismo impacto y comunique las mismas emociones. Si el poema resultante refleja o no la forma literaria de algún género existente en la lengua receptora, eso queda sujeto al arbitrio del traductor poeta.

Para llevar a cabo semejante tarea, el traductor debe poseer reconocido talento poético; el asesor de traducciones, por su parte, deberá cuidar de que no se añadan ni se quiten ideas, ni que se recalquen demasiado las ya presentes en el poema original. Una traducción así puede resultar sumamente exitosa, siempre y cuando el traductor poeta comprenda las limitaciones que se le imponen.

5.6.4 Sugerencias finales

La opción en favor de una traducción literal o de una traducción libre depende del comité de traducción mismo, así como de la comunidad hablante para la cual se traduce. ¿Cuáles son las expectativas de los lectores potenciales? ¿Qué clase de traducción esperan leer? ¿Se cuenta con traductores poetas, capaces de «recrear» un poema? ¿Hay limitaciones de tiempo para la entrega de la traducción final?

Admitámoslo: todo traductor debe combinar los diferentes procedimientos. En algunos casos hay que ceñirse al texto original de modo casi literal, y en otros puede darse rienda suelta a la creatividad

literaria.

Como regla general, conviene traducir primero de modo literal; si, a pesar de su sabor extraño, las imágenes originales resultan fácilmente comprensibles y son apreciadas en la lengua receptora, entonces podrán, y tal vez deberán, preservarse. Pero si resulta que las líneas poéticas no tienen ningún sentido y que la traducción dista mucho de ser considerada poética, entonces el traductor está obligado a ser más creativo y a buscar equivalentes dinámicos que comuniquen mejor el mensaje original.

Aunque las figuras de lenguaje pueden adaptarse, hay ciertos límites que deben tomarse en cuenta. El traductor debe tener cuidado de no caer en la transculturación. Esto quiere decir que no debe introducir en el texto y en el contexto bíblicos imágenes ajenas a la cultura bíblica. Dicho de otro modo, el traductor bíblico no debe referirse a artefactos modernos que sean ajenos al contexto bíblico. No pretendemos rehacer necesariamente la poesía bíblica para que refleje la poesía de nuestros días; lo que sí pretendemos es hacer una traducción de la poesía bíblica que refleje, lo más bellamente posible, el carácter poético del texto original.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. Estudiar los siguientes paralelismos en Sal 6.1-2, y decidir qué convendría más, si reducir los dos pares de líneas poéticas a una sola línea en cada caso, o retener el paralelismo. Dar razones para sustentar la decisión que se tome.

Jehová, no me reprendas en tu enojo
ni me castigues en tu ira.

Ten misericordia de mí, Jehová, porque estoy enfermo;
sáname, Jehová, porque mis huesos se estremecen.

2. Estudiar el siguiente pasaje (Cnt 3.7-8 **B^a**), y decir cuántas espadas tiene cada soldado. ¿Cómo se trata la repetición en la lengua receptora?

He aquí, es la litera de Salomón;
sesenta valientes la rodean,

de los valientes de Israel.

Todos ellos manejan la espada,
son diestros en la guerra,
cada uno tiene la espada a su lado,
contra los peligros de la noche.

3. Evaluar la siguiente traducción (Cnt 5.14, un caso real). ¿Qué es lo que no suena bien? ¿Cómo podría mejorarse?

Las manos de él son anillos de oro,
y en ellas se puso una piedra llamada «crisólito».
Su cuerpo es el pulido colmillo de un elefante,
y en él se puso una piedra llamada «zafiro».

4. Estudiar cada uno de los siguientes pasajes, en los que hay un cambio de persona gramatical. ¿Qué indica tal cambio dentro de su contexto? ¿Cómo se podría mejorar la traducción, armonizando los pronombres o manteniendo el cambio original de persona gramatical? En caso de optar por la armonización, ¿puede expresarse de otra manera la función del cambio? En caso afirmativo, decir de qué manera.

1. Sal 50.13-15

2. Sal 18.26-30

3. Sal 13

4. Sal 23

5. Eugene Peterson, traductor de la Biblia, ha hecho una nueva versión al inglés de Sal (*The Message*, NavPress, 1994). Presentamos aquí su versión del Sal 1 (en nuestra versión al español, por supuesto), para que consideremos cómo ha tratado este traductor las imágenes y los recursos poéticos del salmo original. ¿Qué cualidades tiene esta traducción? ¿Cuáles son sus defectos? Nosotros, en su lugar, ¿haríamos una traducción así? ¿Por qué sí? ¿Por qué no?

¡Cómo debes agradecerle a Dios!

Pues no te la pasas en la Cantina del Pecado,
ni te andas escondiendo en el Camino sin Salida,
ni vas a la Escuela de los Bocones.

Lejos de eso, la Palabra de Dios te estremece,
y día y noche la devoras.
Eres un árbol trasplantado en el Paraíso,
que todos los meses da nuevo fruto.
Tus hojas jamás se caen,
pues siempre estás en floración.

En nada te pareces a los malvados,
que no son más que polvo que el viento sopla;
nadie los defiende en el juzgado;
son mala compañía para los inocentes.
Jehová te indica el camino a seguir,
pero ellos toman el Camino del Desastre.

6. Estudiar los distintos problemas tratados en este capítulo. ¿Cuál de ellos resulta más problemático, y en qué lengua específica? ¿Por qué razón? Presentar el problema y proponer alguna solución.
7. ¿Qué problemas podemos encontrar al traducir la poesía bíblica, que no hayan sido tratados en este capítulo? Explicar en qué consiste el problema, dando un ejemplo del mismo.

CAPÍTULO 6

La importancia del formato: cómo alinear el texto poético en la página impresa

6.1 Introducción

En el capítulo 1 hemos visto que entre la poesía y la prosa hay una diferencia fundamental. Aunque probablemente la poesía del texto hebreo original no fue escrita en líneas poéticas, lo cierto es que todo poema se escribe, por lo general, en líneas paralelas o escandidas que, de una u otra manera, se corresponden y mutuamente se equilibran (véase el inciso 3.2.1). Así como en un texto narrativo las oraciones se agrupan para formar párrafos, así también las líneas poéticas se agrupan para formar estrofas o estanzas. Esto significa que el formato de un poema será distinto al de un párrafo.

En el capítulo 1 hemos visto, igualmente, que la forma y el contenido están más estrechamente relacionados en poesía que en prosa. Las palabras que se usan, y la forma en que se ordenan, contribuyen en gran manera a que el texto adquiera el sentido que se le quiere imprimir. De allí la importancia de que los lectores puedan identificar un texto poético, incluso antes de empezar a leerlo. En este capítulo hablaremos de la importancia del formato en un texto poético, y presentaremos algunas sugerencias para ordenarlo e imprimirlo de manera clara y efectiva.

6.2 La forma del texto traducido

¿Qué pasa con la traducción de un texto poético, cuando éste se transforma en texto impreso? ¿Qué pasa con el formato del poema original? Todo depende, en primer lugar, de cómo se haya traducido el texto original.

Si un salmo, por ejemplo, se traduce como prosa, lo más seguro es que se pierda el formato original hebreo. Tal vez se haya sacrificado la forma del poema para preservar su sentido; tal vez este sacrificio se deba a razones de claridad y naturalidad de expresión en la lengua receptora. Asimismo, si el poema se adapta o se acomoda a cierto género literario de la lengua receptora, seguramente perderá mucho de su orden original. Por otra parte, si se lleva a cabo una traducción más literal, podrán preservarse, en parte al menos, los paralelismos y las estanzas del texto hebreo. Por supuesto, y como ya lo hemos señalado en el capítulo anterior, este tipo de traducciones conservadoras puede también cobrar timbres naturales y dinámicos, pero eso dependerá de las aptitudes poéticas del traductor, así como de su capacidad para ponerlas en práctica ante un texto específico.

6.3 Presentación del texto poético en la página impresa

Uno de los factores que más influyen para identificar y apreciar un texto poético es la forma en que éste se presenta como texto impreso (Louw y Wendland 1993).

Todo lector tiene una idea de cómo se ve un texto poético impreso, pero tal idea afecta la percepción, y hasta la interpretación, del texto. Veamos el siguiente ejemplo:

¡Qué felices son los que rechazan los consejos de gente malvada, los que no siguen el ejemplo de los pecadores ni se juntan con los que no toman a Dios en cuenta! Por el contrario, son felices obedeciendo la ley de Dios y estudiándola día y noche. Son como los árboles que crecen a la orilla de un río: en su momento dan fruto, y sus hojas nunca se secan. En todo lo que hacen, tienen éxito. Los malvados en nada se parecen a ellos; más bien, se parecen a la paja que se lleva el viento. A los pecadores, Dios los condena y los aparta de su pueblo elegido. A la gente buena, Dios la guía y la protege; pero los malvados van camino a la perdición.

Si preguntáramos al lector poco informado la procedencia de este texto, tal vez respondería, con cierto dejo de adivinanza, que se trata de un pasaje de la epístola de Santiago, o de la carta de Judas. Claro que sabemos que se trata del Sal 1, sólo que por causa de su formato no lo reconocemos como un texto poético, aun cuando podemos detectar algunos giros poéticos. Ciertamente hallamos en él paralelismos, aunque no nos resulta fácil identificarlos. En realidad, para captar la verdadera estructura del texto tendríamos que estudiarlo con detenimiento y reescribirlo en líneas poéticas. De modo que presentar un texto poético en formato de prosa no ayuda al lector potencial, ya que no destaca ninguno de sus rasgos poéticos. Sin embargo, no son pocas las versiones que han traducido así importantes pasajes poéticos.

Otro formato para un texto poético consiste en hacer de cada verso una sola línea independiente. El texto se extiende a lo largo de la página y se alinea contra los márgenes izquierdo y derecho. A esto se le llama «justificación de márgenes», y es lo que hoy día hacen la mayoría de las versiones. Veamos el formato que nos ofrece [B^a](#):

1;Cuán bienaventurado es el hombre que no
anda en el consejo de los impíos,
ni se detiene en el camino de los pecadores,
ni se sienta en la silla de los escarnecedores,
2sino que en la ley del Señor está su deleite,
y en su ley medita de día y de noche!
3Será como árbol **firmente** plantado junto
a corrientes de agua,
que da su fruto a su tiempo,
y su hoja no se marchita;
en todo lo que hace, prospera.
4No así los impíos,
que son como paja que se lleva el viento.
5Por tanto, no se sostendrán los impíos en el
juicio,
ni los pecadores en la congregación de los
justos.
6Porque el Señor conoce el camino de los
justos,
más el camino de los impíos perecerá.

Aparentemente, esta versión ha identificado las líneas poéticas; sin embargo, el lector promedio se preguntará si la línea: «Cuán bienaventurado es el hombre que no» (v. 1) es realmente una línea poética.

Y lo mismo se preguntará al leer: «Será como árbol **firmente** plantado junto» (v. 3), y también ante: «Por tanto, no se sostendrán los impíos en el» (v. 5). Al margen de todo esto, el paralelismo no resulta muy evidente. Formatos como éste no ayudan al lector a captar el carácter poético del texto.

La impresión del texto bíblico en doble columna ha llegado a ser tradicional. Aunque tal práctica tiene su razón de ser, resulta poco efectiva en el caso de textos poéticos, ya que en multitud de casos las líneas poéticas tienen que romperse en puntos sintácticos inadecuados, con lo cual este formato convierte la poesía en simple prosa cortada. Lo más recomendable es imprimir textos poéticos en una sola columna, a

fin de que las líneas se impriman tal como el autor y el traductor quisieron comunicar su obra poética. LP^d y B^p son una muestra de cómo presentar adecuadamente los textos poéticos, y específicamente los salmos, a fin de que el lector pueda identificar los paralelismos, las estrofas y las estanzas. Aquí tenemos el Sal 1:

LP^d 1; Feliz el hombre

que no sigue el consejo de los malvados,
ni se detiene en el camino de los pecadores,
ni se sienta en la reunión de los impíos,
2sino que se complace en la ley del Señor
y la medita de día y de noche!

3Él es como un árbol

plantado al borde de las aguas,
que produce fruto a su debido tiempo,
y cuyas hojas nunca se marchitan:
todo lo que haga le saldrá bien.

4No sucede así con los malvados:

ellos son como paja que se lleva el viento.

5Por eso, no triunfarán los malvados en el juicio,

ni los pecadores en la asamblea de los justos;

6porque el Señor cuida el camino de los justos,
pero el camino de los malvados termina mal.

B^p 1Dichoso el hombre que no camina aconsejado por malvados

y en el camino de pecadores no se detiene
y en la sesión de los cínicos no toma asiento;

2sino que su tarea es la ley del Señor
y medita su ley día y noche.

3Será como un árbol plantado junto a acequias,
que da fruto en su sazón y su follaje no se marchita.

Cuanto hace prospera.

4No así los malvados

serán como tamo que arrebatara el viento.

5Por eso los malvados en el juicio no estarán en pie
ni los pecadores en la asamblea de los justos.

6Porque el Señor se ocupa del camino de los justos,
pero el camino de los malvados se extravía.

6.4 Problemas particulares de formato

Cada libro del A^t tiene sus propias características. De allí que deba darse a cada libro especial consideración en cuanto a su formato específico. En los siguientes párrafos trataremos algunos problemas generales que pueden afectar a los libros del A^t.

6.4.1 Géneros mixtos

Ya hemos mencionado que no siempre es posible hacer una clara distinción entre poesía y prosa. Aunque nadie pondría en duda el carácter poético de Cnt, hay otros libros que no permiten afirmaciones tan categóricas. Is, por ejemplo, parece estar escrito en prosa, pero tiene secciones enteras que son evidentemente poéticas.

Al confrontarse con el problema de formato, algunas versiones han creído ver un solo género en todo un libro y, por lo tanto, han optado por formatear el libro entero según el género elegido. Sin embargo, es mejor reconocer que en un mismo libro puede haber varios géneros y que, al traducir cada pasaje, se impone hacerlo según su género y darle el formato correspondiente. Esto no significa que todo texto poético en la Biblia hebrea deba traducirse como poesía, pero sí que cada unidad literaria debe examinarse por sí misma, y que en cada caso debe llegarse a una decisión, tomando en cuenta su estilo y su función específica.

El libro de Ec, por ejemplo, recoge toda una mezcla de géneros literarios. Algunos pasajes son claramente narrativos, como cuando Qohelet (es decir, el autor del libro, que así se identifica) habla de las obras que realizó (2.4s.); otros pasajes son evidentemente poéticos (1.4-11; 3.1-8), pero también hallamos proverbios (7.1-8; 10.8,9-11, para mencionar algunos); otros más, como 12.1-8, tienen características polémicas, aunque algunos estudiosos los ven como una serie de proverbios, mientras que otros los consideran prosa poética.

Algunas versiones en inglés y francés nivelan todos los géneros literarios presentes en Ec, y traducen como prosa el libro entero, con la sola excepción del «Poema del Tiempo» (3.1-8). Esto hace que el lector

pierda de vista el aspecto estilístico del libro y la intención lógica del autor. A veces Qohelet, para reforzar sus argumentos, cita varios trozos de la literatura sapiencial. En 4.1, por ejemplo, inicia una sección en torno a la opresión; para ello, primero hace una declaración en prosa y luego cita un poema. Si comparamos las dos versiones siguientes, veremos que en una de ellas no es posible saber si lo citado es un poema, mientras que en la otra resulta evidente dónde termina la prosa y dónde comienza la poesía, además de que puede verse el paralelismo presente en las cuatro últimas líneas, entre «lágrimas-fuerza», «oprimidos-opresores» y «no hay (consuelo)-no hay (castigo)»:

RV⁹⁵ Me volví y vi todas las violencias que se hacen debajo del sol: las lágrimas de los oprimidos, sin tener quien los consolara; no había consuelo para ellos, pues la fuerza estaba en manos de los opresores.

LP^d Yo volví mis ojos a todas las opresiones que se cometen bajo el sol:
ahí están las lágrimas de los oprimidos,
y no hay quien los consuele.
La fuerza está del lado de los opresores,
y no hay nadie que les dé su merecido.

Debemos admitir, sin embargo, que no es nada fácil decidir qué formato dar a esta clase de textos, ya que entre los estudiosos bíblicos no hay consenso en cuanto a dónde termina un género literario y dónde comienza otro. Veamos Ec 5.1-3, donde **DH^h** considera que toda esta porción de texto es prosa:

Cuando vayas al templo de Dios, cuida tu conducta: en vez de ofrecer sacrificios como la gente tonta que no se da cuenta de que hace mal, acércate dispuesto a obedecer.

No te apresures, ni con los labios ni con el pensamiento, a hacer promesas a Dios, pues Dios está en el cielo y tú en la tierra.

Por eso, habla lo menos que puedas, porque por mucho pensar se tienen pesadillas, y por mucho hablar se dicen tonterías.

NVⁱ, por el contrario, considera que hay una declaración inicial en prosa, y que el resto es de carácter poético y proverbial:

Cuando vayas a la casa de Dios, cuida tus pasos y acércate a escuchar en vez de ofrecer sacrificio de necios, que ni conciencia tienen de que hacen mal.

No te apresures,
ni con la boca ni con la mente,
a proferir ante Dios palabra alguna;
él está en el cielo y tú estás en la tierra.
Mide, pues, tus palabras.
Quien mucho se preocupa tiene pesadillas,
y quien mucho habla dice tonterías.

Ante problemas como estos, todo traductor debe consultar diferentes comentarios y manuales de traducción, así como otras versiones de la Biblia, para ver cómo se han analizado estos pasajes y cómo se han impreso. Si se llega a la conclusión de que en determinado pasaje hay varios géneros entremezclados, ciertamente al lector potencial le ayudará mucho contar con un texto cuyo formato le permita detectar los distintos géneros presentes.

Por tanto, los traductores no deben mostrarse reticentes en cuanto al uso de diferentes formatos en un mismo texto. Ya en Gn encontramos poemas y proverbios entremezclados con pasajes narrativos (Gn 2.23; 3.14,15s.; 4.23-24), y esto mismo puede verse en todo el A^t (véanse Ex 15; Jue 5; Rt 1.16-17, para mencionar sólo algunos casos). La presentación de estos textos en formato poético resulta de gran ayuda para el lector. Debemos decir también que la lectura de un texto resulta clara para quien la escucha cuando éste se lee adecuadamente.

6.4.2 Formato de la inclusión

En el inciso 3.2.4 hemos visto que la inclusión es un recurso típico de la literatura hebrea. Cuando en un poema se repite alguna frase a manera de estribillo o ritornelo, éste puede presentarse de modo que el formato mismo permita al lector identificar inmediatamente la inclusión. En el Sal 8, por ejemplo, puede hacerse notar la inclusión si se deja un espacio

entre las dos líneas iniciales y el resto del salmo, y si esto mismo se hace entre el resto del salmo y las dos últimas líneas:

**¡Jehová, Señor nuestro,
cuán grande es tu nombre en toda la tierra!**

¡Has puesto tu gloria sobre los cielos!
De la boca de los niños y de los que aún maman,
fundaste la fortaleza a causa de tus enemigos,
para hacer callar al enemigo y al vengativo.
Cuando veo tus cielos, obra de tus dedos,
la luna y las estrellas que tú formaste,
digo: «¿Qué es el hombre para que tengas de él memoria,
y el hijo del hombre para que lo visites?»

Lo has hecho poco menor que los ángeles
y lo coronaste de gloria y de honra.
Lo hiciste señorear sobre las obras de tus manos;
todo lo pusiste debajo de sus pies:
ovejas y bueyes, todo ello,
y asimismo las bestias del campo,
las aves del cielo y los peces del mar,
¡todo cuanto pasa por los senderos del mar!

**¡Jehová, Señor nuestro,
cuán grande es tu nombre en toda la tierra!**

Veamos también el caso de Ec, libro que se halla enmarcado por una inclusión, es decir, por la frase «Vanidad de vanidades —dijo el Predicador—; todo es vanidad», que aparece al principio y al final (1.2; 12.8). A decir verdad, esta inclusión cobra gran importancia, pues algunos estudiosos opinan que el texto que ahora aparece antes y después de estas líneas probablemente fue añadido por un editor posterior. Sea o no tal opinión un hecho comprobable, lo cierto es que un formato adecuado ayudará a que los lectores capten los rasgos estilísticos de este libro. En otras palabras, estos dos versículos podrían espaciarse del resto del libro, o bien destacarse mediante el uso de letra

cursiva, a fin de que el lector pueda percibir inmediatamente este rasgo poético. Asimismo, podría agregarse una nota introductoria que explique al lector la importancia del formato usado.

6.4.3 El formato como clave para la comprensión del texto

Todos sabemos que mucho del material que ahora aparece en nuestras Biblias no formaba parte del texto original. Por ejemplo, la división y numeración del texto bíblico en capítulos y versículos fue una adición posterior y, como lo demuestran los estudios modernos, no todas estas divisiones y numeraciones fueron hechas con cuidado. Tenemos el caso de los capítulos 6 y 7 de Ec, donde la división resulta artificial, pues al final del capítulo 6 Qohelet pregunta:

Porque, ¿quién sabe lo que es **bueno** para el hombre durante **su** vida, en los contados días de su vana vida? Los pasará como una sombra. Pues, ¿quién hará saber al hombre lo que sucederá después de él bajo el sol? (B^a)

La palabra hebrea traducida como «bueno» es **tob**, y en esta forma (o con sus radicales) se repite al principio del capítulo 7, por lo que podemos suponer que Qohelet estaba dando allí respuesta a la pregunta que ya había planteado en 6.12:

1Mejor es el **buen (tob)** nombre
que el **buen (tob)** unguento,
y el día de la muerte
que el día del nacimiento.

2**Mejor (tob)** es ir a una casa de luto
que ir a una casa de banquete,
porque aquello es el fin de todo hombre,
y al que vive **lo** hará reflexionar en su corazón.

3**Mejor (tob)** es la tristeza que la risa,
porque cuando el rostro está triste
el corazón puede estar contento (**iytab**) (B^a).

Las versiones castellanas marcan la división entre los capítulos 6 y 7, con lo que cierran la posibilidad de ver la unidad discursiva de este

texto. Pero hay una versión al inglés, NJB, que no deja ningún espacio entre estos dos capítulos, con lo que mediante su formato sugiere la relación que hay entre ellos:

11The more we say, the more futile it is: what good can we derive from it? 12And who knows what is best for someone during life, during the days of futile life which are spent like a shadow?

Who can tell anyone what will happen after him under the sun?

1Better a good name than costly oil,
the day of death than the day of birth,
2Better go to the house of mourning
than to the house of feasting...

(11Mientras más hablamos, más fútil resulta hablar. ¿Qué de bueno podemos derivar de ello? 12¿Y quién sabe qué es lo que más conviene en la vida, durante los días de vida inútil que pasan como una sombra? ¿Quién puede decirle a nadie lo que habrá de suceder después de su muerte?

1Es mejor la buena fama que el aceite caro,
y el día en que se muere
más que el día en que se nace.
2Es mejor ir a la casa del dolor que a la casa del festín...)

Este formato sigue la estructura del discurso original, y ayuda a que el lector perciba las relaciones y las interrupciones lógicas del texto. Además, esta versión inglesa distingue claramente, mediante su formato, entre lo que es prosa y lo que es proverbio.

6.4.4 El formato del Cantar de los Cantares

Particularmente difícil resulta Cnt, ya que el texto hebreo no ofrece ninguna indicación en cuanto al número de protagonistas ni en cuanto a quién habla en qué momento. No obstante lo anterior, los estudiosos han podido identificar los diferentes discursos presentes en este poema; es así como las diferentes versiones, además de espaciar los discursos, indican los distintos cambios de participante mediante el formato y los

subtítulos marginales. Hoy día, en el margen del texto pueden leerse subtítulos que identifican al supuesto protagonista; se lee, por ejemplo, «la esposa», «la amada», o simplemente «ella», lo mismo que «el esposo», «el amado», o «él». También el libro de Job cuenta con indicaciones parecidas.

Libros como estos resultarían de difícil lectura si no contaran con indicaciones de esta índole, y todo traductor de la Biblia debiera seguir en este caso lo que la gran mayoría de las versiones ha hecho. A veces los estudiosos de Cnt no concuerdan con la identificación que se ha hecho de los participantes, de modo que habrá que optar por alguna de las alternativas. De ser necesario, podría incluirse una nota que haga mención de la existencia de otras opiniones. No obstante, debemos insistir en que un formato adecuado ayudará al lector potencial a entender el sentido de los poemas individuales y, al mismo tiempo, a captar la unidad literaria de todo el poema.

6.5 La importancia de la puntuación

También se puede ayudar al lector mediante el uso de una puntuación clara y directa. En términos generales, el **punto** (.) marca el final de una oración o idea completa; la **coma** (,) marca una pausa dentro de una oración, y el **punto y coma** (;) sirve para unir dos o más oraciones independientes dentro de una oración compleja. Las **interrogaciones** y las **admiraciones** se marcan con los signos (¿...?) y (¡...!) al principio y al final de cada pregunta o exclamación, respectivamente. Debe tomarse en cuenta, sin embargo, que algunos idiomas usan sólo el segundo signo (? y !), con lo que cierran las oraciones interrogativas o exclamativas, respectivamente. En la mayoría de los idiomas, los **dos puntos** (:) se usan inmediatamente después de una oración independiente para presentar una serie de objetos, para ampliar una idea o para citar algo. Cuando en la lengua a la que se traduce exista ya un buen acervo literario, los traductores deberán ceñirse a las normas establecidas, procurando que su puntuación la determine la expresión natural de su lengua y no la norma seguida por otras versiones. Siempre hay que tener presente que en el texto hebreo no había ninguna puntuación.

Algunas versiones usan el **punto y coma** (;) con demasiada ligereza y bastante impropiedad. Veamos el siguiente caso:

El que guarda el mandamiento no experimentará mal(;) y el corazón del sabio discierne el tiempo y el juicio. Porque para todo lo que quisieres hay tiempo y juicio(;) porque el mal del hombre es grande sobre él(;) pues no sabe lo que ha de ser(;) y el cuándo haya de ser, ¿quién se lo enseñará? (Ec 8.5-7, RV^L)

Tal puntuación, como puede verse, confunde al lector, pues no le ayuda a captar la relación entre una y otra oración. Ciertamente, ninguno de estos puntos y comas marcan una pausa.

Pero hay también un uso excesivo e inadecuado de los **dos puntos** (:), como puede verse en los siguientes ejemplos del Sal 4 (LP^d), donde los **dos puntos** no enumeran nada ni citan nada:

2Respóndeme cuando te invoco, Dios, mi defensor,
tú, que en la angustia me diste un desahogo(:)
ten piedad de mí y escucha mi oración...

4Sepan que el Señor hizo maravillas por su amigo(:)
él me escucha siempre que lo invoco...

Los ejemplos anteriores tienen como objeto hacer notar a los traductores que no deben dejarse llevar por lo que hagan otras versiones. En el caso del Sal 4 antes citado, tal vez un **punto y coma** después de «mi defensor», una **coma** después de «desahogo» (v. 2), y un **punto y coma** después de «su amigo» (v. 4), habrían dado al texto una mejor puntuación. Claro que cada idioma tiene sus propias características y exigencias, y hay lenguas que permiten redactar oraciones largas y complejas; sin embargo, es recomendable hacer un esfuerzo por redactar el texto traducido en oraciones cortas y directas. Un texto redactado con claridad, y puntuado de manera adecuada, facilita la lectura y ayuda a la comprensión. Además, conviene leer en voz alta el texto traducido, para ver si éste fluye y se lee con facilidad. Tal práctica es de especial importancia en el caso de los textos poéticos, pues lo más probable es que así habrán de ser leídos.

6.6 Pautas para el formato

No es fácil cambiar ni modificar las prácticas convencionales de

impresión. Sin embargo, los traductores que quieran mejorar la presentación impresa de sus textos cuentan con varias alternativas. Como recomendación general, debieran dedicar tiempo a hablar de cuestiones de formato, incluso antes de iniciar la traducción de textos poéticos. Tal vez las decisiones que se tomen en etapas tempranas del proyecto no sean definitivas, pero a la larga pueden significar un gran ahorro de tiempo, si se las tiene presentes.

1. Deben estudiarse los diferentes formatos poéticos y elegirse el que se considere mejor para el proyecto específico. Por razones que exceden a su dominio, algunos traductores se verán obligados a seguir el clásico formato de dos columnas. No obstante, tal vez pueda negociarse con las editoriales la conveniencia de imprimir Sal y otros libros poéticos en una sola columna.

2. Debe prestarse mucha atención a la sintaxis de cada línea poética. Hasta donde sea posible, debe mantenerse el agrupamiento natural de las palabras, es decir, de las unidades sintácticas. Las frases nominales breves deben ir en una misma línea, lo mismo que las oraciones relativas o dependientes. Por ejemplo, «las enseñanzas del Señor», o «cuyas hojas no se marchitan», respectivamente. Debe reducirse al máximo el número de palabras divididas por un guión. Al levantar el texto, los traductores deben explicar claramente al impresor cómo y cuándo podrán dividirse las palabras. En algunos casos, podrá recurrirse al margen sin justificación.

3. En los textos poéticos debe prestarse mucha atención a la división de las estrofas. No es raro que las distintas versiones difieran en su forma de dividir un poema. Antes de iniciar la traducción, los traductores deben ver cómo se ha dividido un poema específico en otras versiones, y hacer su propia división sobre la base de su propio análisis y de los principios sugeridos en el inciso 3.8. En la mayoría de los casos, será alto el grado de coincidencia con otras versiones; sin embargo, todo traductor tiene derecho a proponer una división diferente, siempre y cuando tenga buenas razones para hacerlo así. En caso de que el traductor no tenga nociones de hebreo ni de la teoría del discurso, será necesario que comente sus propuestas con un asesor de traducciones.

Suele haber diferencias entre los distintos textos poéticos en cuanto a la longitud de las estrofas, y eso depende mucho de las preferencias del

idioma receptor. El traductor siempre se encontrará con un dilema: por una parte, querrá retener la forma original de un poema; por la otra, tenderá a adaptar el poema a la forma natural del idioma receptor. Hay idiomas que procuran evitar las estrofas demasiado largas, en cuyo caso será mejor dividir el poema en trozos poéticos más breves. Una vez más, debemos repetirlo: en tales casos, conviene consultar esto con alguien que sepa hebreo y que tenga experiencia en el análisis de discurso, a fin de que la división que se haga no cambie el sentido del texto.

Desde un principio la división de estrofas debe quedar claramente establecida. Además, el traductor debe mantenerse en contacto con el personal de producción y hacerles saber que el formato entregado a la imprenta no es de ninguna manera accidental, sino algo bien pensado.

4. De ser posible, **las líneas poéticas deben seguir un formato que permita reconocer fácilmente los paralelismos**. El Sal 1, por ejemplo, podría presentarse de la siguiente manera:

Bienaventurado el varón
 que no anduvo en consejo de malos,
 ni estuvo en camino de pecadores,
 ni en silla de escarnecedores se ha sentado.

5. **Es de suma importancia tener en cuenta la función de la puntuación**. La norma, en este caso, la impone la lengua receptora. Conviene usar una puntuación convencional, que siga las normas del idioma al que se traduce. También conviene leer el texto el voz alta, a fin de que la puntuación se ponga en las pausas normales que el texto traducido exija. Dicho de otro modo, la puntuación debe hacerse pensando en el lector promedio.

6. **Hay que leer el texto en voz alta, para ver si el formato y la puntuación contribuyen a la fluidez del texto**. Para su impresión, el poema debe entregarse en el formato que se quiera ver impreso. De ser posible, las líneas poéticas deben seguir la entonación natural de la lengua receptora, a fin de que la traducción se entienda y tenga buena aceptación.

6.7 Un ejemplo práctico

La siguiente versión del Sal 1 en *chichewa*, lengua del sur del África central, fue el resultado de un experimento realizado en el curso de un

taller de traducción bíblica, donde se usaron géneros poéticos de las distintas lenguas representadas. Se eligió el género conocido como *ndakatalo* porque echa mano de varios recursos poéticos, entre los que podemos mencionar ideofonos, lenguaje figurado, dicción rítmica, expresiones elípticas, cambios de orden sintáctico, sufijos gramaticales adicionales, vocabulario gráfico y concreto, exclamaciones e intensificadores, y diferentes efectos sonoros. La traducción se preparó con miras a ser leída en público. Hay que destacar el hecho de que los traductores-poetas procuraron que cada línea poética pudiera leerse en una sola pausa respiratoria y en un solo golpe natural de entonación:

*Kudalatu munthu woongoka—
nzeru za oipa samverako,
m'njira ya ochimwa sayendamo,
onyoza Chauta sakhala nawo.
Koma kukhosi mbee! akamva mau,
ee, malamulo a Mulungu apo ndipo,
usana ndi usiku mtima amaikapo,
kusinkhasinkhatu salekezako.
Ameneyu afanafana ndi mtengo—
mtengo womera mwa mtsinje wosaphwa.
Zipatso zili psa! pokhwima,
onse masamba ali biliwiliwili!
Pakutero ndiko kukhoza iyeyo,
zonse zidzamuyendera bwinodi!*

*Nanga oipa nkutero kodi?
Ha! mpang'ono pomwedi!
Kunena iwo, angonga gaga—
mungu wouluka ndi mphepo,
angoti mwaa! basi, watha mwai!
Zimene adzaona nzothetsa nzeru.
Mulungu mwini mlandu adzawazenga,
chiweruzo chidzawagwera tsikulo.
Pampingo wa okhulupirika adzawachotsatu,
sadzakhala nawo pamsonkhano waodala,*

*Chonco, pali olungame ndi ochimwa:
ochita zabwino ali thi! m'manja mwa Chauta,
koma ochita zoipa lye adzawataya psiti!
Motero anthu adziwe kui Mulungu alipodi!*

La siguiente traducción castellana intenta reproducir el espíritu del original:

¡Bendita la gente honrada!
No hace caso de la sabiduría de los malvados,
ni sigue la conducta de los pecadores,
ni se junta con los que desprecian a Dios,
sino que «para la oreja» para oír las Palabras.
¡Sí! Las leyes de Dios. En eso anda.
Día y noche tiene el corazón puesto en ellas,
y nunca en ellas deja de pensar.
La gente así es como un árbol...
como un árbol plantado junto a un arroyo
en el que jamás falta el agua.
Los frutos que da, ¡válgame Dios!,
siempre maduros, siempre a su tiempo.
Y todas sus hojas están... ¡requeteverdes!
En esto consiste su éxito.
Todo le sale a pedir de boca.

¿Y creen que con los malvados pasa lo mismo?
¡Claro que no! ¡Ni en lo más mínimo!
Porque ellos parecen cáscaras;
son como el tamo que se lleva el viento,
y se van...¡zas!, por los aires,
¡y se acabó su suerte!
Lo que están por sufrir es terrible;
ese día sufrirán el juicio.
Los sacarán de la congregación de los justos;
no se quedarán con los bendecidos por Dios.
Allí tenemos a los buenos y a los malos:

los fieles están, ¡así!, en las manos de Dios;
 pero a los que hacen lo malo
 Dios los lanzará, ¡zaz!, bien lejos.
 Con esto debiera darse cuenta la gente
 de que realmente hay un Dios.

Los lectores *chichewa* que vean este salmo ya impreso, notarán en seguida que consta de dos estrofas. No ha sido violentada ninguna unidad sintáctica, ni hay palabras sueltas al final de cada línea. La puntuación sigue las normas de esa lengua (por ejemplo, el signo de admiración final [!] sigue a los ideofonos), y es sencilla pero directa. La última línea, añadida a manera de conclusión, podría modificarse en una versión escrita. Con todo, esta versión del Sal 1 es una traducción exitosa lo mismo en forma que en contenido.

Al traducir o «recrear» un poema, todo traductor debiera sentirse facultado a experimentar; debiera también prestar especial atención a los aspectos sonoros y a las pausas para recobrar el aliento, de modo que quienes escuchen la lectura puedan fácilmente entender lo que se está leyendo. Un trabajo minucioso como éste redundará en claridad de impresión, pues no hay duda de que el material bien organizado y con buen formato resulta fácil de leer, fácil de entender y fácil de recordar.

6.8 Conclusión

Ya en el capítulo 1 hemos hecho hincapié en que la forma es también parte integral de un poema. Si aceptamos esta verdad, entonces su lectura e interpretación dependerá en gran manera del formato que tenga el poema impreso. Este aspecto del formato no ha sido suficientemente atendido en el pasado. Con todo, hemos visto ya cuán importante es la forma en que se «empaca» el mensaje. Debe hacerse todo lo posible por que el lector identifique a simple vista un texto poético. Los poemas traducidos deben imprimirse de tal modo que su estructura poética sea fácilmente reconocible. Así, un género en cierto modo difícil resultará accesible a sus lectores.

Ejercicios para repaso y reflexión

Estúdiese la siguiente versión de Ec 12.1-7 (RV^L), y redáctese de nuevo, de modo que las líneas poéticas pongan de relieve los rasgos poéticos del texto. La puntuación, por supuesto, puede ser modificada.

Acuérdate de tu creador en los días de tu juventud, antes que vengan los días malos, y lleguen los años de los cuales digas: No tengo en ellos contentamiento; antes que se oscurezca el sol, y la luz, y la luna y las estrellas, y vuelvan las nubes tras la lluvia; cuando temblarán los guardas de la casa, y se encorvarán los hombres fuertes, y cesarán las muelas porque han disminuido, y se oscurecerán los que miran por las ventanas; y las puertas de afuera se cerrarán, por lo bajo del ruido de la muela; cuando se levantará a la voz del ave, y todas las hijas del canto serán abatidas; cuando también temerán de lo que es alto, y habrá terrores en el camino; y florecerá el almendro, y la langosta será una carga, y se perderá el apetito; porque el hombre va a su morada eterna, y los endechadores andarán alrededor por las calles; antes que la cadena de plata se quiebre, y se rompa el cuenco de oro, y el cántaro se quiebre junto a la fuente, y la rueda sea rota sobre el pozo; y el polvo vuelva a la tierra, como era, y el espíritu vuelva a Dios que lo dio.

Luego de trabajar independientemente en este ejercicio, y una vez terminado el mismo, cotéjese con varias versiones y véase qué formato han usado. ¿Cuáles son las diferencias más notables, y en qué consisten? ¿Qué versiones resultan más fáciles de leer (en voz alta)? ¿Cuáles resultan más complicadas? ¿Por qué?

CAPÍTULO 7

La estructura poética como clave hermenéutica

7.1 Introducción

En el capítulo 1 hemos dicho ya que no contamos con los textos originales de ninguno de los libros del A^t. Lo que tenemos son copias de copias, que con el devenir del tiempo han llegado hasta nosotros. Esto significa que cuando estudiamos el A^t nos encontramos, literalmente, con miles de problemas textuales, es decir, con miles de casos en que resulta muy difícil determinar lo que el texto hebreo decía. Aunque la mayoría de estos casos son de poca monta, requieren ser estudiados y evaluados. Algunos de estos problemas tienen que ver con la ausencia

de vocalización, lo que hace que algunas palabras hayan quedado abiertas a varias posibles interpretaciones. Otros problemas tienen que ver con la división de palabras, ya que la escritura antigua no dejaba espacios entre una y otra palabra. Algunas versiones de la Biblia dejan constancia de estos casos mediante notas al pie de página, y llegan a decir «hebreo incierto», y hasta «hebreo oscuro». Hay estudiosos especializados en solucionar este tipo de problemas textuales, y cuentan con recursos para proponer las posibles lecturas originales; algunos de ellos han clasificado los errores de copia más comunes y pueden, por tanto, explicar muchas de las diferencias presentes en los distintos textos, y hasta proponer hipótesis bien informadas en cuanto a la posible lectura original. Uno de los recursos que más pueden ayudarnos a determinar la posible lectura original es un conocimiento sólido de los rasgos más sobresalientes de la poesía hebrea (Bascom, 1994). En este capítulo examinaremos algunos casos de este principio, y los pondremos en práctica.

7.2 La estructura poética y las variantes semánticas

Cuando un texto presenta problemas, tal vez se deba a que haya más de una manera de entenderlo y a que los intérpretes propongan varias posibles maneras de entenderlo. Una clara comprensión de los distintos rasgos estilísticos de la poesía hebrea puede contribuir a que tanto los estudiosos como los traductores elijan, de entre dos o más posibles interpretaciones, la que parezca más viable. Por ejemplo, en Pr 3.10 leemos:

entonces tus graneros estarán colmados con abundancia,
y tus lagares rebosarán de mosto.

NVⁱ sigue esencialmente la misma lectura:

Así tus graneros se llenarán a reventar
y tus bodegas rebosarán de vino nuevo.

Sin embargo, LP^d nos ofrece una versión diferente de la primera línea:

...tus graneros **se llenarán de trigo**

Tal diferencia tiene que ver con el modo de entender la palabra hebrea *saba*, que las primeras dos versiones citadas leen como un participio, «reventando», y que LP^d lee como el sustantivo que significa «grano» o «trigo». ¿Cuál de las dos lecturas es la correcta? Al buscar la respuesta, nos encontramos con que algunos manuscritos griegos dicen «grano», o «trigo», de modo que LP^d bien puede haber optado por seguir el texto griego. Puede haber, no obstante, otras razones más convincentes para optar por la lectura que nos ofrece LP^d. Si estudiamos cuidadosamente la estructura de este proverbio, así como cada una de las palabras hebreas, veremos que los extremos de las dos líneas reflejan una estructura inclusiva o quiástica:

se llenarán

a

tus graneros

b

* * * * *

tus lagares

b'

rebosarán

a'

Tal observación nos lleva a notar que la estructura quiástica quedaría incompleta si adoptáramos la lectura de RV9⁵ y de NVⁱ («con abundancia» o «a reventar»):

se llenarán

a

tus graneros

b

con abundancia

con vino

tus lagares

b'

rebosarán

a'

Por el contrario, el quiasmo resulta perfecto si damos por hecho que la lectura correcta es «trigo»:

se llenarán

a

tus graneros

b

con trigo

c

con vino

c'

tus lagares

b'

rebosarán

a'

Resulta evidente que, al aplicar nuestros conocimientos de los rasgos más característicos de la poesía hebrea, podremos proponer con bastante grado de seguridad que el sentido original del texto es «trigo» y no «con abundancia». Este análisis de textos, desde una perspectiva poética, puede llevarnos a ver y entender de otra manera textos que hemos leído, y con los que hemos trabajado, durante años.

Un ejemplo más: todos conocemos el texto de Is 40.3, que cita el escritor del Evangelio de Marcos (Mc 1.3). Los cristianos nos hemos acostumbrado a ver en esta cita a Juan el Bautista, quien clama en el desierto e invita a la gente a preparar el camino del Mesías:

Voz del que clama en el desierto:

«Preparad el camino del Señor.

¡Enderezad sus sendas!»

Sin embargo, cuando estudiamos este pasaje en el texto hebreo de Is, es interesante notar que el versículo original tiene una estructura un tanto diferente y, por tanto, un sentido también distinto. NVⁱ nos ofrece la siguiente versión:

Una voz proclama:

«Preparen en el desierto

un camino para el Señor;

enderecen en la estepa

un sendero para nuestro Dios.»

Nuestro conocimiento de la poesía hebrea nos lleva a concluir, con un buen grado de certidumbre, que NVⁱ ha interpretado este texto adecuadamente. Esto puede verse en el siguiente análisis, donde la estructura paralela del texto resulta evidente:

preparen

en el desierto

enderecen

en la estepa

un camino

para el Señor

un sendero

para nuestro Dios

Es recomendable, por tanto, que los traductores tengan cuidado de traducir este pasaje de Is respetando su estructura poética y según su sentido original. Para mayores detalles en cuanto al modo más apropiado de traducir este texto en el N^t, vé

7.3 Posibles soluciones para textos más difíciles

Para el esclarecimiento de textos muy difíciles resulta de gran ayuda

estar familiarizado con la poesía hebrea y con su estructura interna. Uno de esos textos difíciles lo hallamos en Cnt 3.9-11, donde se habla de lo que puede haber sido la litera o el palanquín real de Salomón:

9El rey Salomón se hizo una carroza
de madera del Líbano,
10con columnas de plata,
respaldo de oro
y asiento de grana;
su interior, **recamado de amor**
por las hijas de Jerusalén.

11¡Hijas de Sión, salid!
Ved al rey Salomón...

La frase que nos interesa estudiar en este pasaje es «recamado de amor», la cual literalmente sugiere que el interior del palanquín había sido recamado con amor por parte de las hijas de Jerusalén. Aunque en general el sustantivo hebreo *'ahabah*, «amor», se ha entendido como un adverbio de modo, el cual explica de qué modo las hijas de Jerusalén decoraron el interior del palanquín, este texto parece haberse entendido de diferentes maneras, como puede verse a continuación:

B^a su interior **tapizado con amor**...

DH^h el interior, **decorado con amor**...

NVⁱ y su interior fue **decorado con esmero**...

LP^d con el interior **revestido de ébano**...

Hay algo extraño en todas estas versiones, y es que nunca antes, y nunca después, se dice en Cnt que las hijas de Jerusalén hayan tomado parte en alguna actividad; en todos los pasajes donde se las menciona, ellas hablan o se les habla, pero nunca participan en algo. Los estudiosos han dedicado tiempo y energía para dar con el sentido preciso de este pasaje; algunos piensan que «amor» se refiere a escenas eróticas pintadas en el interior del palanquín; otros sugieren la presencia

de un error textual, y proponen que la palabra traducida como «por», en la frase «**por** las hijas de Jerusalén» (que en hebreo es la preposición enclítica *m-*), pertenece más bien a la palabra hebrea que antecede a *'ahabah*, con lo cual se crea otra palabra completamente distinta. Para tal palabra, los estudiosos han propuesto varios equivalentes, entre los que podemos mencionar los siguientes: «cuero», «marfil», «piedras preciosas» y «éban» (véase LP^d).

De aceptar esta interpretación, las «hijas de Jerusalén» no encajarían ya en la siguiente línea, pues no se podría decir que el interior del palanquín fue revestido «por» ellas. Esto nos llevaría a reestudiar el texto y a darnos cuenta de que la frase «hijas de Jerusalén» encajaría mejor en la primera línea del siguiente versículo. En efecto, si se colocara al principio del v. 11, formaría una clara estructura quiástica con lo que sigue:

Hijas de Jerusalén



y
(v. 11) salid

h

Nos daríamos cuenta, igualmente, de que la frase genérica «hijas de Jerusalén» va seguida de la frase específica «hijas de Sión» (Bascom, *ibid*:100), conforme a lo que podríamos esperar del típico paralelismo hebreo.

Esta posible solución tiene varios puntos a su favor. En primer lugar, elimina la presencia de un pasaje incómodo, ya que la frase «las hijas de Jerusalén» no encaja dentro del contexto, si se sigue la lectura tradicional. En segundo lugar, esta solución permite reflejar la estructura poética que subyace en el texto, la cual va más de acuerdo con lo que sabemos de la poesía hebrea. Si lo hacemos así, no sabremos todavía de manera definitiva de qué estaba decorado el interior del palanquín (¿de marfil?, ¿de éban?, ¿de algún otro material?), pero de lo que sí podremos estar seguros es de que no fue decorado por las hijas

de Jerusalén, a quienes, por el contrario, se invita a acercarse y admirar al rey, algo que va más de acuerdo con el tenor del libro. La versión que LP^d nos ofrece de este pasaje es todo un acierto.

7.4 Cómo hacer que se noten las varias interpretaciones de un texto poético

¿Cómo tratar aquellos pasajes de cuyo sentido no estamos seguros? Hay varias posibilidades. En primer término, los traductores pueden simplemente estudiar las varias alternativas y optar por la que a la luz del contexto les parezca la mejor. Si tomamos como ejemplo el caso de Pr 3.10, veremos que dos prestigiosas versiones (RV9⁵ y NVⁱ) concuerdan en la misma interpretación, mientras que LP^d opta por otra alternativa. Se puede optar por la interpretación que parezca tener mejor sentido, sin necesidad de incluir nota alguna.

También puede indicarse a los lectores potenciales, mediante la inclusión de una nota, que en ese pasaje específico hay un problema de interpretación. Pueden incluirse notas que indiquen que «el sentido del texto hebreo es oscuro», o mejor aún, ofrecer una explicación más detallada, a la manera de DH^h: «*texto equis*: traducción probable; las versiones antiguas difieren. Heb. probable: *texto zeta*». Puede ofrecerse también una lectura alternativa y decir, por ejemplo, en el caso de Pr 3.10: «*con trigo*: otra posible traducción: *con abundancia*», o viceversa, dependiendo de la lectura alternativa que se decida incluir en el texto y de la que se incluya en la nota.

Todo traductor debe ponderar las diferentes opciones a la luz de sus propios méritos, y decidir si es necesario incluir una nota. Algunas lecturas alternativas son importantes para la clara comprensión del texto, mientras que otras no lo son. Por ejemplo, en el caso de Pr 3.10 hay un cambio de sentido, según se opte por «trigo» o por «abundancia», aunque en ambos casos el sentido general del texto se mantiene. En el caso de Cnt 3.10, hemos visto que por lo menos una versión ha reestructurado el texto a partir de su análisis poético del texto, y que no ha incluido ninguna nota al respecto.

En la traducción de textos poéticos, debieran incluirse notas en los siguientes casos:

(i)cuando la lectura alternativa redundaba en un notable cambio de sentido, especialmente de carácter teológico,

(ii)cuando los lectores potenciales tienen acceso a otras versiones que incluyen lecturas alternativas,

(iii)cuando los lectores potenciales están conscientes de los problemas textuales, y

(iv)cuando, habiendo dos o más interpretaciones posibles, se opta por una de menor peso.

En el caso de lectores acostumbrados a una versión tradicional y que adoptan una nueva versión con lecturas alternativas, será conveniente hacer notar las diferentes posibilidades de interpretación. En los países latinoamericanos, por ejemplo, la gran mayoría de lectores de la Biblia está acostumbrada a la lectura tradicional de Cnt 3.10, por lo que, si en una nueva versión se optara por la lectura que ofrece LP^d, convendría incluir una nota al respecto. El texto impreso podría ser el siguiente:

10... y asiento de grana;
su interior, revestido de ébano.

Hijas de Jerusalén,^{*} 11 ¡salid!
¡Ved al rey Salomón, hijas de Sión!...

La solución adoptada nos obligaría, por supuesto, a poner el número de versículo en medio de una línea poética, lo cual puede resultar molesto, y hasta inaceptable, para el traductor y el lector; sin embargo, debemos recordar que la división del texto bíblico en capítulos y versículos se llevó a cabo siglos después de que el texto fue escrito, y tal división no siempre fue acertada. Lo que importa es ofrecer a los lectores una traducción que les permita ver la estructura real del texto, más que dividir el texto en los puntos tradicionalmente aceptados.

No son pocos los que objetan a la inclusión de notas al pie de página,

aduciendo que los lectores realmente no hacen uso de ellas. Hay también quienes piensan que las notas que reconocen la presencia de problemas textuales son un peligro para la fe de los creyentes. Sin embargo, resulta virtualmente imposible traducir con honradez el A^t y no incluir alguna nota al pie de página. Las notas, lejos de ser una amenaza para la fe, tienen una función muy importante: si se redactan con franqueza y claridad, contribuyen a que los lectores desarrollen una actitud sana hacia el texto bíblico y a que cobren conciencia de los problemas que enfrentan los traductores; además, son una muestra de la disposición de los traductores por transmitir, con cabalidad y precisión, el sentido que las Escrituras han querido comunicar.

En resumen, cuando hay dos o más traducciones alternativas, y todas ellas son válidas y aceptables, los traductores deben estudiar el texto y optar por la mejor alternativa, sin incluir ninguna nota específica. Sin embargo, si se opta por un punto de vista minoritario, o si el texto o interpretación preferidos no corresponden al consenso predominante en la comunidad, conviene reconocer en una nota que hay otras lecturas posibles. En tales casos, es recomendable que los traductores o los comités de traducción consulten esto con su asesor de traducciones.

7.5 Excesos de la noción de estructura poética

Si bien es cierto que el claro entendimiento de las estructuras poéticas puede ayudarnos a entender la organización lingüística de un pasaje difícil, en algunos casos también puede hacernos perder el rumbo. Dicho de otro modo, los traductores deben cuidarse de no exagerar ni tratar de ver o descubrir estructuras poéticas o paralelismos inexistentes. B^a, por ejemplo, refleja bien el texto hebreo de este salmo:

oh simiente de Abraham, su siervo,
hijos de Jacob, sus escogidos. (Sal 105.6)

La referencia, en este caso, es a un solo pueblo, aun cuando las frases nominales parecen sugerir que se trata de dos. Como ya lo hemos señalado, en caso de ambigüedad, el traductor debe procurar esclarecer el sentido. RV9⁵, por ejemplo, lo aclara al incluir el pronombre «vosotros»:

vosotros, descendencia de Abraham su siervo,
hijos de Jacob, sus escogidos.

Algo parecido hace DH^h para indicar que se trata del mismo pueblo:
ustedes, descendientes de su siervo Abraham;
ustedes, hijos de Jacob, sus escogidos.

Pero veamos ahora lo hecho por LP^d, y notaremos que esta versión nos ofrece un paralelismo:

Descendientes de Abraham, su servidor,
hijos de Jacob, su elegido:

Tal paralelismo, sin embargo, no está respaldado por el texto hebreo. Mientras que la frase «su servidor» ciertamente modifica a «Abraham», la frase «sus escogidos» modifica a «hijos de Jacob» y no sólo a «Jacob», como LP^d lo sugiere. Podemos afirmar, por tanto, que LP^d no refleja lo que el texto hebreo dice, aun cuando su versión resulte equilibrada y bella. NVⁱ nos ofrece una excelente lectura alternativa:

¡Ustedes, descendientes de Abraham su siervo!
¡Ustedes, hijos de Jacob, elegidos suyos!

aunque BL^S nos ofrece otra alternativa viable, manteniendo al mismo tiempo el equilibrio poético y el sentido preciso del texto hebreo:

Somos los descendientes
de Abraham y de Jacob;
somos el pueblo elegido de Dios
y estamos a su servicio...

7.6 Conclusión

Como hemos visto, es muy importante conocer los recursos poéticos del hebreo, ya que tal conocimiento nos ayudará a captar el sentido de los textos problemáticos. Cuando haya varias posibilidades de traducir

algún texto, nuestro conocimiento de las estructuras poéticas nos guiará a encontrar la mejor de dos posibles soluciones, así como a encontrar nuevas soluciones posibles a los problemas textuales de antaño.

Ejercicios para repaso y reflexión

En este capítulo hay mucho material acerca del cual reflexionar. No tenemos aquí respuestas únicas, ni tampoco respuestas correctas o incorrectas.

1. Estudiemos las siguientes versiones de Cnt 1.5, prestando mayor atención a las dos últimas líneas:

RV⁹⁵ Morena soy, hijas de Jerusalén,
pero hermosa como las tiendas de Cedar,
como las cortinas de Salomón.

B^a Soy morena pero preciosa,
oh hijas de Jerusalén,
como las tiendas de Cedar,
como las cortinas de Salomón.

NVⁱ Morena soy, pero hermosa,
hijas de Jerusalén;
morena como las carpas de Cedar,
hermosa como los pabellones de Salmá.

LP^d Soy morena, pero hermosa,
hijas de Jerusalén,
como los campamentos de Quedar,
como las carpas de Salmá.

Cedar, o Quedar, se localiza en el norte de la península arábica. La diferencia entre «Salomón» y «Salmá», en la última línea, ¿a qué podría atribuirse? ¿Por qué será que algunos estudiosos piensan que la palabra hebrea es un nombre de lugar y no un nombre propio? ¿Qué podemos concluir? ¿Podrían presentarse algunos argumentos en favor de «Salomón» como la posible lectura original? ¿Apoyaría

tales argumentos el resto del libro?

2. En Cnt 5.13, el texto hebreo que hoy tenemos no coincide con LXX. El texto hebreo dice, más o menos:

Sus mejillas como lecho de especias
torres de perfumes
 sus labios lirios que gotean
 mirra que fluye.

Pero RV9⁵ traduce:

Sus mejillas, eras perfumadas
 con especias aromáticas,
 son como fragantes flores;
 sus labios, lirios que destilan mirra.

Por lo visto, LXX y otras versiones más han entendido «torres» de manera diferente. Si el texto consonantal se vocalizara de otra manera, el término hebreo resultaría ser una frase verbal cuyo significado sería «que produce». De allí que LP^d nos ofrezca la siguiente versión:

Sus mejillas son **canteros perfumados**,
 almácigos de hierbas aromáticas.
 Sus labios son lirios
que destilan mirra pura.

¿Hay algo en la versión de LP^d que la haga preferible al texto hebreo o a la versión de RV9⁵? Como traductores, ¿qué interpretación deberíamos seguir? ¿Haría falta incluir una nota al respecto?

CAPÍTULO 8

La traducción de la poesía

veterotestamentaria en el contexto del Nuevo Testamento

8.1 Introducción

Podemos afirmar, prácticamente sin excepción alguna, que los escritores del N^t hicieron amplio uso de los conceptos, imágenes y vocabulario del A^t. Siempre que daban algún ejemplo, o que presentaban sus argumentos, los documentos veterotestamentarios estaban presentes en sus labios. Para citar un caso, el autor del evangelio de Mateo estaba convencido de que los principales acontecimientos en la vida de Jesucristo habían sido anunciados previamente en los escritos del A^t, y por lo tanto cita a los profetas más de catorce veces, por lo general añadiendo la frase: «Todo esto aconteció para que se cumpliera lo que dijo el Señor por medio de...» También el apóstol Pablo y los otros escritores neotestamentarios citaron el A^t en sus escritos para sustentar sus principales puntos de vista teológicos, a saber, el advenimiento del Mesías, el papel que desempeñan los judíos en la historia salvífica, la «inserción» de los gentiles y la justificación por la fe. Abundan los casos en que estas citas provienen de contextos poéticos.

En la traducción de la poesía del A^t citada en los escritos neotestamentarios, los traductores del N^t debieran aplicar, como regla, los mismos principios que han sido presentados en los primeros siete capítulos de este manual. Sin embargo, deberán notar que, cuando tales pasajes se citan, no aparecen en su contexto original; por lo tanto, habrá que tomar en cuenta varios aspectos. En primer lugar, las citas que aparecen en el N^t no son textuales; en segundo lugar, las citas tienen lugar en diferentes circunstancias sociológicas, políticas y teológicas; en tercer lugar, los traductores pueden sentirse tentados a «bautizar» o «cristianizar» los pasajes veterotestamentarios que aparecen en el N^t. En este capítulo hablaremos de los problemas que típicamente se presentan

al traducir la poesía veterotestamentaria en el contexto del N^t.

8.2 Naturaleza de las citas veterotestamentarias

Quienes al traducir el N^t tienen que vérselas con citas de textos poéticos veterotestamentarios, de inmediato se topan con un problema: con frecuencia estas «citas» no son textuales. Puesto que el N^t fue escrito en griego y no en hebreo, los textos citados no pudieron ser simplemente pasados del hebreo al griego. Durante el periodo de redacción de la literatura neotestamentaria, mucha gente no usaba el texto hebreo sino la versión griega conocida como Septuaginta, de modo que las citas veterotestamentarias no siempre corresponden al texto hebreo sino al de dicha versión griega. Naturalmente, hay varias discrepancias entre los pasajes del A^t hebreo y los que aparecen citados en el griego del N^t, ya que al traducir no es posible mantener una correspondencia formal, palabra por palabra, entre el texto original y el texto traducido.

Los escritores del N^t usaron el A^t de dos maneras, por lo menos: o aludían al texto, o lo citaban de manera directa.

8.2.1 Alusiones al Antiguo Testamento

No hay duda de que los escritores del N^t conocían bien los escritos veterotestamentarios. Al margen de que su lectura la hayan hecho en hebreo o en griego, los conceptos, las imágenes y el vocabulario del A^t dominan su pensamiento y su modo de expresarse. De allí que, al poner por escrito los sucesos narrados en el N^t, constantemente hayan aludido al A^t. En algunos casos, usan expresiones veterotestamentarias sin realmente citar algún pasaje específico. En Ap abundan las alusiones a lugares geográficos primeramente mencionados en el A^t; por ejemplo, se habla del jardín de Edén, de Babilonia y de Jerusalén, y también de varias especias y piedras preciosas. En el Evangelio de Marcos, las palabras que Dios pronuncia desde el cielo, «Tú eres mi Hijo amado, en ti tengo complacencia», nos recuerdan las palabras del Sal 2 y de Is 42. Las palabras mismas de Jesús, tal y como han quedado recogidas en los evangelios, reflejan la misma mentalidad y la manera de expresarse tan característica del A^t. Abundan en el N^t las alusiones a reconocidas

personalidades del A^t, como Jonás, Moisés y Abraham. Incluso la frase «Hijo del Hombre», que Cristo usó para referirse a sí mismo, halla sus raíces en el A^t. Tales alusiones afectan a toda traducción en relación con determinados términos clave que ocurren en ambos testamentos.

8.2.2 Citas directas del Antiguo Testamento

En el N^t encontramos también citas directas del A^t, entre las que se hallan múltiples pasajes poéticos. Con frecuencia los autores dejan ver en sus citas el carácter poético del texto citado, y al mismo tiempo identifican la fuente citada mencionando al libro mismo o a su autor:

Entonces se cumplió lo dicho por el profeta Jeremías, cuando dijo...

(Mt 2.17)

Como está escrito en el profeta Isaías... (Mc 1.2)

Pues David dice de él... (Hch 2.25)

Como también en Oseas dice... (Ro 9.25)

Cuando no se menciona el libro o el autor, hay generalmente alguna referencia general que indica la presencia de una cita; por ejemplo, «está escrito», o bien «un profeta»:

Todo esto aconteció para que se cumpliera lo que dijo el Señor por medio del profeta... (Mt 1.22)

Como está escrito... (Ro 3.10; 14.11; 15.9; Gl 4.27, etc...)

Alguien testificó en cierto lugar... (Heb 2.6)

Los traductores deben poner cuidado en conservar estas declaraciones introductorias y, de ser posible, usar un formato que indique al lector que está leyendo una cita. (Para mayores detalles en cuanto al formato, véase el capítulo 6.)

8.3 Preservación de términos clave en el material citado

Cuando los escritores neotestamentarios citaban el A^t, lo hacían para subrayar algún punto de importancia. Esto significa que la cita puede contener una o dos palabras, o alguna expresión más amplia, que vincule la cita a su contexto inmediato. También puede ser que una o dos palabras del A^t introduzcan algún término clave que cobre importancia en el N^t. Los traductores del N^t deben prestar especial atención a la traducción de tales expresiones. Dicho de otro modo, deberán ajustar sus principios de traducción de equivalencia dinámica y ser más conservadores, y hasta literalistas, a fin de preservar en su traducción esta importante terminología.

Por ejemplo, en el segundo capítulo de Hch se halla una hermosa cita del profeta Joel, en la que se anuncia el derramamiento del Espíritu Santo. Hacia el final de la cita leemos:

19Y (yo) daré prodigios arriba en el cielo
 y señales abajo en la tierra,
 sangre, fuego y vapor de humo;
 20el sol se convertirá en tinieblas
 y la luna en sangre,
 antes que venga **el día del Señor**,
 grande y glorioso... (Hch 2.19-20)

Como podemos ver, este trozo poético comparte con la poesía hebrea un rasgo común, del que ya hemos hablado en el inciso 3.4.5, y es el cambio de primera persona («yo») en la primera línea a tercera persona («el día del Señor») en la penúltima línea. Los traductores acostumbrados a aplicar los principios de equivalencia dinámica posiblemente verán en este cambio un problema de comprensión para el lector, y con toda probabilidad cambiarán de tercera a primera persona en la penúltima línea, a fin de que al decir «antes que venga mi día» el texto fluya con más naturalidad (inciso 5.5).

Sin embargo, la expresión «el día del Señor» es de gran importancia en el A^t y en el mensaje profético; además, en el N^t cobra importancia capital (1 Co 5.5, «el día del Señor Jesús»; 1 Ts 5.2, «el día del Señor»; Ap 16.14, «el gran día del Dios Todopoderoso»). Por lo tanto, parece más conveniente traducir este pasaje de manera más conservadora. Una

traducción más literal le permite al lector de Hechos estudiar el texto con mayor apego al original, y ver al mismo tiempo las relaciones que éste guarda con su contexto inmediato, lo mismo que con otros libros del Antiguo y del N^t. Resulta interesante notar que, en este caso, DH^h ha optado por mantener la expresión «el día del Señor», aun cuando generalmente no es una traducción literalista.

8.4 Preservación del vínculo entre cita y texto

Es necesario que los traductores determinen el vínculo o relación que existe entre la cita y el texto. Esto los llevará a decidir qué parte del texto debe traducirse de modo más literal. Por ejemplo, en 1 Co 1.19 el apóstol Pablo cita Is 29.14:

...pues está escrito:

“Destruiré la sabiduría de los sabios
y frustraré la inteligencia de los inteligentes”,

y a continuación notamos que el Apóstol recalca bastante las palabras «sabio» y «sabiduría»:

¿Dónde está el **sabio**? ¿Dónde está el escriba? ¿Dónde está el que discute asuntos de este mundo? ¿Acaso no ha enloquecido Dios la **sabiduría** de este mundo? Puesto que el mundo, mediante su **sabiduría**, no reconoció a Dios a través de las obras que manifiestan su **sabiduría**...

(1 Co 1.20-21)

También en este caso DH^h ha reconocido la importancia de mantener «sabio» y «sabiduría», aun cuando la traducción parezca literalista.

Los traductores deben estudiar detenidamente el contexto en que ocurre cada cita del A^t, y determinar qué palabras del A^t deben retenerse en el Nuevo. Hasta donde sea posible, la cita debe repetir el texto del A^t, a fin de mantener las relaciones literarias y lógicas del pasaje citado.

8.5 Las citas como información previamente conocida

Los traductores deben estar conscientes de que los escritores del N^t daban por hecho, cuando citaban el A^t , que su auditorio conocía esos textos y los tenía en alta estima. Por tanto, el contenido de los textos citados debe traducirse como **información previamente conocida**. Cuando el evangelista Mateo cita al profeta Jeremías (Mt 2.18), la mayoría de quienes lo escuchaban, o leían, sabían dónde se localizaba Ramá y quién había sido Raquel:

«Voz fue oída en Ramá,
grande lamentación, lloro y gemido;
Raquel que llora a sus hijos...

El traductor puede informar a sus lectores que Ramá, en la primera línea, era un pueblo, y hasta puede dar a Raquel un título honorífico (en efecto, la traducción al *chewa* la llama «Madre Raquel»). Lo que no puede ni debe hacer un traductor es dar a sus lectores información histórica de quién fue Raquel, ya que de hacerlo no sólo hará violencia al estilo poético de este pasaje (véase el inciso 5.4.2) sino que insinuará al lector de hoy que el lector de ayer no sabía quién era Raquel. Podemos afirmar que, siempre que un escritor bíblico citaba algún pasaje del A^t , tanto él como su auditorio sabían de lo que hablaban.

Cuando se trata de una primera traducción del N^t , y los lectores potenciales no tienen mayores conocimientos del A^t ni de su contexto histórico, convendrá incluir al pie de página notas informativas que ofrezcan al lector un panorama más amplio de la historia bíblica. Sin embargo, no resulta conveniente ni aceptable explicitar la información latente en las citas del A^t , so pretexto de hacer más inteligible la traducción para el lector potencial.

Por otra parte, y aunque probablemente los primeros lectores (u oyentes) del N^t sabían que los distintos escritores estaban citando el A^t , es un hecho que los lectores de hoy probablemente no lo sepan. Es aquí donde un formato adecuado, además de incluir las referencias cruzadas pertinentes, interviene en favor de los lectores de nuestros días para comunicarles que el material ante sus ojos es una cita de otro documento. Nótese cómo en el pasaje de 1 Co 1.19, citado antes, $RV95$

no sólo ha sangrado el texto de la cita sino que lo ha enmarcado entre comillas dobles. Si este formato no resulta claro en algún otro idioma, puede usarse otro, siempre y cuando tal formato ayude al lector a identificar el texto como cita de otro texto.

En resumen, la poesía veterotestamentaria debe traducirse en el N^t con mucho cuidado. En algunos casos, como ya se ha dicho, será necesario ceñirse más a la forma del original, con tal de mantener las relaciones verbales entre el texto del A^t y la cita de éste en el N^t. Si la información explícita le hace violencia al texto, o le imprime un carácter artificial, no deberá explicitarse. Toda información adicional, de ser necesaria, podrá incluirse en una nota al pie de página.

8.6 El traductor traduce el texto que tiene ante sí

Ya hemos señalado que, en algunos casos, las citas poéticas que aparecen en el N^t no siempre reflejan de manera precisa la forma del texto original. Hemos dicho también que una de las principales razones es que los escritores del N^t frecuentemente usaron la versión griega del A^t conocida como Septuaginta. No son pocos los traductores que consideran esto un gran dilema: ¿debe traducirse el texto tal y como aparece citado en el N^t, o es mejor volverse al original y hacer una traducción más apegada al original hebreo?

En el capítulo 6 se hizo mención de un importante pasaje del A^t citado en el Evangelio de Marcos (1.3). Su importancia estriba en que el texto citado no corresponde del todo al texto del A^t, ya que Mc relaciona «una voz» con la frase adverbial «en el desierto»:

«Yo envió mi mensajero delante de tu faz,
el cual preparará tu camino delante de ti.

Voz del que clama en el desierto:

«Preparad el camino del Señor.
¡Enderezad sus sendas!»»

Sin embargo, en el original hebreo la frase adverbial «en el desierto» pertenece a la siguiente línea poética, como puede verse en la versión que NVⁱ nos ofrece de Is 40.3:

Una voz proclama:
 «Preparen en el desierto
 un camino para el Señor;
 enderecen en la estepa
 un sendero para nuestro Dios.»

No hay duda de que tal diferencia se debe a que la base textual del escritor de Mc fue la versión Septuaginta, y no el texto hebreo.

Desde nuestra perspectiva, podríamos decir que el escritor de Mc citó una traducción que no reflejaba fielmente el original hebreo. Puede ser que la Septuaginta haya traducido estos versos con demasiada libertad, aunque existe la posibilidad, y tal vez la probabilidad, de que la Septuaginta haya usado un texto hebreo ligeramente distinto del que ha llegado a nuestras manos, que es el Texto Masorético. Si tal es el caso, ¿qué debe hacer el traductor? ¿Debe aceptar el texto griego tal y como está, y traducirlo así, o corregirlo con base en su conocimiento del Texto Masorético? Virtualmente todos los estudiosos concuerdan en que debemos respetar la integridad del documento neotestamentario y traducir el griego que ha llegado hasta nosotros, y no tratar de acomodarlo al texto hebreo. Éste es un principio fundamental de traducción, que nos enseña que, como traductores, debemos comunicar fielmente el sentido que el autor quiso dar a su texto.

La importancia de apegarse a tal principio podemos verla en numerosos casos del N^t, aunque probablemente el más famoso y controvertido sea el pasaje de Mt 1.22-23:

Todo esto aconteció para que se cumpliera lo que dijo el Señor por medio del profeta:

«Una virgen concebirá y dará a luz un hijo
 y le pondrá por nombre Emanuel»...

No son pocos los estudiosos que sugieren que la palabra traducida como «virgen» no tiene un sentido tan estrecho en hebreo, y hasta añaden que, en su contexto original (Is 7.14), la palabra hebrea '*almah*' significa simplemente «una joven», sin que el término connote si

previamente la joven ha tenido o no relaciones sexuales. Sea como fuere, cuando los traductores de la Septuaginta tradujeron el término hebreo, usaron un término griego que realmente significa «virgen». Partiendo del contexto de Mt 1.20, «lo que en ella es engendrado, del Espíritu Santo es», resulta evidente que el evangelista quiso decir «virgen», y no simplemente «joven».

Surge entonces la pregunta: a la luz de los hallazgos de la erudición moderna, ¿debiera traducirse el término griego como «joven», y no como «virgen»? Algunas biblias de estudio (Editorial Caribe, [DH^h](#)) incluyen una breve nota que explica la diferencia entre los textos hebreo y griego; virtualmente todas las versiones traducen «virgen» en Mt, ya que tal era la intención del autor, y es lo que aquí recomendamos hacer. Debemos traducir lo que quiso decir Mateo, y no lo que quiso decir Isaías.

Un problema poco más complicado lo encontramos en Mt 21.5, donde aún se discute lo que el autor de este evangelio quiso decir al citar al profeta Zacarías (9.9) en relación con la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén:

Decid a la hija de Sión:
 «Mira, tu Rey viene a ti,
 humilde y montado en una asna,
 y en un pollino, hijo de bestia de carga.» ([B^a](#))

El principal problema de este pasaje es que implica que Jesús iba montado en dos animales al mismo tiempo, sentido que se refuerza luego de leer el v. 7. En realidad, la versión Septuaginta muestra un gran apego al texto hebreo, pues traduce el texto literalmente; además, traduce la conjunción hebrea *vav* con la conjunción griega *kai*, la cual corresponde a la conjunción española «y», que es como [B^a](#) la ha traducido (véase la cita anterior).

Hoy día, sin embargo, la mayoría de las versiones omite esta conjunción, pues se reconoce que la conjunción hebrea *vav* funge aquí como vínculo entre dos líneas poéticas paralelas (5.2.2.2). En efecto, resulta evidente que la segunda línea simplemente está recalcando lo dicho en la primera, a la manera del paralelismo sinónimo. Una vez que,

sobre esta base, se opta por omitir la conjunción en el texto griego de Zacarías, es posible omitirla en Mt y mantener el principio de que las citas en el N^t no deben cambiar el sentido del texto veterotestamentario. Veamos algunas versiones:

RV9⁵ ...manso y sentado **sobre un asno,**
sobre un pollino, hijo de animal de carga...

DH^h ...humilde, montado **en un burro,**
en un burrito, cría de una bestia de carga...

NVⁱ ...humilde y montado **en un burro,**
en un burrito, cría de una bestia de carga...

LP^d ...humilde y montado **sobre una asna,**
sobre la cría de un animal de carga...

Hay otros casos en que los escritores del N^t parecen haber «añadido» algo al texto del A^t. En Mt 4.10, por ejemplo, encontramos una cita de Dt 6.13, donde el texto griego dice:

Adorarás al Señor tu Dios, y a él **sólo** servirás

Al examinar el texto hebreo, lo mismo que el texto griego de la Septuaginta, notamos que la palabra **sólo** no está allí:

LP^d Teme al Señor, tu Dios, sírvelo y jura por su Nombre

Es evidente, sin embargo, que el sentido de esta palabra se halla implícito, como en efecto lo demuestran las siguientes versiones, tres de las cuales suelen seguir muy de cerca el texto original:

B^a Temerás **sólo** al Señor tu Dios; y a El adorarás, y jurarás por su nombre

RV⁹⁵ A Jehová tu Dios temerás, a él **solo** (sic) servirás, y por su nombre jurarás

DH^h Adoren al Señor su Dios y sírvanle **solo** (sic) a él, y cuando tengan que hacer un juramento, háganlo **solo** (sic) en el nombre del Señor

NVⁱ Teme al Señor tu Dios, sírvele **solamente** a él, y jura **sólo** en su nombre

De lo anterior podemos concluir que el autor de Mt tradujo el texto de Deuteronomio... ¡conforme a los principios de equivalencia dinámica! Una vez más, debemos insistir en que los traductores deben seguir el texto que tienen ante sus ojos, e incorporar en su traducción la intención del autor, pues sería un craso error omitir del N^t el adverbio **sólo**, y más aún si se omitiera en aras de una malentendida fidelidad al original hebreo.

La cita en Mt 4.10 es un ejemplo de otra área en que resulta difícil para el traductor conciliar las discrepancias entre la poesía veterotestamentaria y el N^t. Tiene que ver con los nombres de Dios. Sabemos que en el A^t Dios recibe varios nombres, siendo los más comunes *Yahveh* (Señor) y *Elohim* (Dios), además de *Adonay* (Señor). Al pasar las citas veterotestamentarias del hebreo al griego, la distinción entre estos nombres ha quedado neutralizada. En la versión Septuaginta, *Yahveh* llegó a ser *kyrios* (Señor), mientras que *Adonay* y *Elohim* no sufrieron ningún cambio. Por tanto, en el pasaje ya mencionado Yahveh aparece como Señor. En otras palabras, el nombre Yahveh no aparece en el N^t de manera explícita.

A quienes han traducido el A^t y se han esforzado por hallar equivalentes aceptables para los distintos nombres de Dios en hebreo, les resulta difícil renunciar a sus soluciones cuando traducen las citas veterotestamentarias que ocurren en el Nuevo. No pueden evitar la tentación de volver a usar sus equivalentes para Yahveh. Sin embargo, es más conveniente que el traductor siga el texto que tiene ante sus ojos (es decir, el texto griego del N^t), antes que introducir una distinción

ajena al tiempo en que tal documento fue escrito. Bien sabemos que los judíos evitaban pronunciar el nombre Yahveh, incluso cuando leían el texto hebreo, por lo que en su lugar leían *Adonay* (Señor). Obviamente, quienes en los días del N^t usaban la traducción griega del A^t decían *kyrios* (Señor). Sería, pues, erróneo que algún traductor reintrodujera una distinción que ya no funcionaba cuando se escribió el N^t. Lo que sí podría hacerse, en caso necesario, sería incluir una nota en la introducción al N^t, en la que se explicara cómo se ha traducido Yahveh en las citas veterotestamentarias.

8.7 El traductor no debe «bautizar» al Antiguo Testamento

Otra de las tentaciones que surgen al traducir citas del A^t en el Nuevo es la de querer explicitar los argumentos del autor. Los escritores cristianos deliberadamente citaban el A^t para señalar los importantes puntos de contacto que veían entre lo dicho por los profetas y lo que ocurría en su propio tiempo; los acontecimientos de la vida y muerte de Jesús, así como su propia experiencia cristiana, les daban una visión nueva de lo que significaban los documentos veterotestamentarios. Las citas del A^t tienen como propósito mostrar tales puntos de contacto, pero estos no resultarán tan evidentes si los traductores las «reescriben». Cierta equipo de traductores quiso explicitar el siguiente pasaje de Ro 15.21:

«Aquellos a quienes nunca les fue anunciado acerca de él, verán;
y los que nunca han oído de él, entenderán»

y tradujo el pronombre masculino de tercera persona «él» de la siguiente manera:

«Los que nunca han sabido de Cristo, lo verán».

Es un hecho que el apóstol Pablo, autor de esta carta, estaba pensando en el Mesías, ya que así lo demuestra el v. 20 de ese mismo capítulo: «Y de esta manera me esforcé en predicar el evangelio, no donde Cristo ya hubiera sido anunciado, para no edificar sobre fundamento ajeno». Sin embargo, cuando Pablo citaba al profeta Isaías,

trataba de mostrar que entendía este pasaje veterotestamentario como una referencia a Cristo, y que su intención no era «reescribir» el A^t sino demostrar el nuevo significado que los escritos veterotestamentarios cobraban a la luz de los acontecimientos de su tiempo. Por lo tanto, cualquier traductor que pretenda «bautizar» éste y otros pasajes del A^t estará violentando el estilo y la lógica de Pablo.

Volvemos, pues, a los mismos principios fundamentales que se aplican a la traducción de pasajes veterotestamentarios en el N^t: los traductores no deben ajustarlos ni acomodarlos a la manera cristiana de entenderlos, ya que hacerlo así anula del todo su propósito; más bien, deben traducirlos como citas de otro autor.

Para terminar, quisiéramos recomendar a todo traductor del N^t que, de ser posible, traduzca el material poético directamente del texto griego, o por lo menos de alguna versión literal, y no volver la mirada a lo hecho en el A^t. Una vez realizada su traducción, nada le impedirá comparar lo hecho en ambos testamentos, y tal vez querrá armonizar el vocabulario y las expresiones semejantes en hebreo y en griego. Con todo, debe tener cuidado de mantener las distinciones que —de manera consciente o inconsciente— los escritores neotestamentarios introdujeron en los textos poéticos al momento de citarlos.

Podríamos agregar que los traductores pueden también sentirse tentados a «bautizar» los textos del A^t cuando los traducen por primera vez. Puede ser, por ejemplo, que haya quienes, a la luz de su visión integral del texto bíblico, quieran traducir «virgen» en Is 7.14, en vez de seguir el texto hebreo y reflejar su sentido medular, que es «una joven». También puede ocurrir que quieran explicitar en Sal o en Is algunas referencias al Mesías. Debemos decir categóricamente que tal metodología no es nada recomendable. El A^t y el N^t son dos documentos, cada uno con sus características propias, que recogen otros libros también con características propias, los cuales fueron escritos por diferentes autores en diferentes épocas. Debemos, por tanto, respetar al autor y el marco histórico de cada libro, y traducir cada uno de ellos de la mejor manera posible, sin imponer nuestra propias interpretaciones teológicas.

Ejercicios para repaso y reflexión

1. Comparar la cita en 1 Co 2.16 con su fuente en Is 40.13. ¿Por qué NVⁱ escribe «Señor» en uno de estos pasajes, y en el otro escribe «SEÑOR»? Notese la diferente tipografía y preséntense argumentos al respecto.
2. ¿Hay en las versiones existentes algún caso que evidencie algún intento de «bautizar» al texto? En caso afirmativo, ¿qué podría hacerse para restituirle al texto bíblico su integridad?
3. Estudiar Heb y ver si hay alguna cita veterotestamentaria que difiera de su fuente en el A^t. Indicar en qué consiste la diferencia.

APÉNDICE

LA TRADUCCIÓN POÉTICA EN PRESENTACIONES ORALES

Un estudio de caso

E. R. Hope

Entre la poesía de una cultura y la poesía de otra cultura hay una diferencia considerable, diferencia que con el correr del tiempo puede llegar a ser abismal. En algunas culturas la poesía se recita; en otras, se canta; en muchas otras, simplemente se lee en silencio. El interés en ella se concentra entonces lo mismo en la caligrafía que en las palabras. Hay culturas en las que una sola persona presenta la poesía, mientras que en otras se espera que el público participe o responda. Por lo tanto, cuando se inicia la traducción de un poema bíblico con varios siglos de antigüedad, es muy importante tomar la siguiente decisión, y hacerlo conscientemente:

¿Intentará esta traducción retener las estructuras poéticas de la lengua original, o se ceñirá a las estructuras poéticas de la lengua receptora?

En el caso que a continuación presentaremos, la opción fue que la traducción del poema se ciñera a las estructuras poéticas de la lengua receptora, aun cuando el idioma inglés fuera el medio comunicativo. El proyecto era experimental, de modo que buscaba medir la reacción del auditorio e investigar los problemas de traducción presentes en tal

ejercicio.

Como objetivo general se prepararía un casete con varios pasajes poéticos de Is, dirigido a un auditorio africano. La grabación sería en inglés y duraría 60 minutos.

Al efecto, se preparó la siguiente lista con los rasgos poéticos más comunes de la poesía hebrea y de la poesía africana:

Poesía hebrea

Poesía africana

paralelismo

ritmo y metro

estructuras quiásticas

repetición

ritmo y metro

metáforas

aliteración

ideas yuxtapuestas

juegos de palabras

brevidad de expresión

repetición

estribillos para la

metáforas

participación del auditorio

ideas yuxtapuestas

brevidad de expresión

Luego de comparar las dos listas se llegó a la conclusión de que el paralelismo hebreo podría retenerse y adaptarse en la traducción, ya que la yuxtaposición de ideas era algo característico de la poesía africana. El mayor esfuerzo se concentraría en la creación de un ritmo y un metro africanos (por lo general muy complejos, como puede notarse en el rebuscado tamborileo que acompaña a las presentaciones orales), y de estribillos adecuados que no alteraran el énfasis del texto original.

Para empezar, se traduciría el «Canto de la viña» (Is 5.1-7). Dado que la poesía africana se presenta en diferentes estilos, los cuales varían considerablemente de una a otra región, se optó por presentar el poema

como si fuera una canción. A continuación, se llevó a cabo un cuidadoso análisis del texto, que incluía el estudio tanto del vocabulario hebreo de este pasaje como de su significado en diferentes contextos. Esto permitió tener una idea más clara del campo de significados de este vocabulario en el libro mismo de Is. Como el tema central es la vitivinicultura, se llevó a cabo un estudio arqueológico de viñas y de lagares.

El estudio reveló que el verbo hebreo que en este pasaje se usa con el sentido de «cavar» no es el mismo que se usa en otros casos, como cuando se habla de cultivar un campo o de aterrarlo, sino que significa más bien «hacer hoyos» o «cavar acequias»; la alusión, por tanto, tenía que ver con la elaboración de una acequia para irrigar un campo. Se descubrió, además, que probablemente el lagar donde se exprimían las uvas era de piedra caliza; conforme las uvas se iban exprimiendo, el jugo corría por un canal abierto en el fondo del lagar, hasta un lugar donde se recogía en jarras.

El poema gira en torno al hecho de que, luego de que Dios hizo todo lo posible para obtener una buena cosecha, la viña dio uvas «silvestres», es decir, demasiado pequeñas y agrias como para producir buen vino. Ahora bien, en África las uvas no son muy conocidas; así que, en vez de «uvas», las traducciones bíblicas generalmente usan el nombre de una fruta silvestre. Ante este hecho se pensó que, de usar aquí el nombre de tal fruta, se perdería el argumento del pasaje. Se optó entonces por decir «uvas agrias y pequeñas», ya que esta frase tiene ritmo y, al mismo tiempo, comunica el énfasis debido.

Una característica de la poesía hebrea es el juego de palabras en el punto culminante de un poema. En este pasaje de Is se dice que Dios esperaba *mishpat* («justicia»), y lo que encontró fue *mishpaj* («violencia»); esperaba asimismo *tsedaqah* («sentencia justa»), y lo que encontró fue *tse‘aqah* («clamor de justicia»). Después de varios intentos, no se halló la manera de retener este juego de palabras en una frase natural y aceptable. Todos los intentos resultaban sumamente artificiales.

El siguiente paso fue traducir este pasaje al inglés, manteniendo el sabor rítmico y una métrica razonablemente congruente. Aquí no fueron tantas las limitaciones impuestas, como habría sido el caso si se hubiera querido musicalizar el poema a la manera occidental. La música y el

modo de cantar africanos son más laxos en este aspecto.

El trabajo fue corrigiéndose sobre la marcha. Primero se traducía una estanza, y luego se corregía el ritmo y el metro, buscando al mismo tiempo mejorar la redacción. Lo más difícil fue traducir el primer versículo, ya que fue necesario efectuar varios cambios antes de dar con algo rítmicamente adecuado. Otras líneas poéticas resultaron aceptables desde un principio; por ejemplo:

cavó una acequia,
le quitó las piedras,
y plantó las mejores vides.

Hubo casos en que las líneas poéticas alcanzaban el ritmo esperado sólo mediante la repetición, pero se procuró que el énfasis de la repetición no excediera al del texto original.

La última línea tampoco resultó fácil de traducir, debido a la tremenda carga emocional presente en el original hebreo. No sonaba bien decir que Dios «encontró» un clamor, de modo que se optó por usar el verbo «oír». Fue así como la línea quedó redactada de la siguiente manera:

Y lo que oyó fue un clamor.

Esto mejoraba el metro, pero el canto no tenía un buen remate, por lo que se decidió terminarlo así:

Y lo que oyó fue un clamor,
un clamor de justicia.

Cuando el poema entero llegó a su forma casi final, se trabajó en los estribillos. Desde una perspectiva exegética y lingüística, parecía adecuado usar como estribillo uno o dos segmentos del poema implícitos en otras líneas, los cuales resultaban indispensables para la interpretación correcta de tales segmentos. Por ejemplo, cuando el poema habla de que el dueño esperaba obtener una buena cosecha, lo hace teniendo como trasfondo todos sus esfuerzos en favor de la viña. Este mismo trasfondo cobra importancia cuando el dueño pregunta:

«¿Qué más se podía hacer a mi viña?» Por tal razón, se eligió como primer estribillo la parte que habla de los preparativos en favor de la viña.

En la parte final del poema, donde se emite el juicio contra Israel, lo importante como trasfondo contra el cual han de interpretarse varias líneas poéticas es la destrucción de la viña, de modo que se eligió como segundo estribillo este segmento de la destrucción.

El siguiente paso, con el cual finalizó la redacción del poema, consistió en agregar notas musicales en cuanto al carácter emotivo de las diferentes partes que integran el texto. Al llegar a este punto, y habiéndose decidido previamente que la parte principal del poema sería un solo de canto, seguido por el estribillo cantado a coro, el texto era el siguiente (los estribillos aparecen en letra cursiva):

El canto se inicia en un tono sencillo y neutro:

1. Permite, amigo mío, que te cante;
permite que te cante mi canción de amor,
que habla de mi amigo y de su viña.
Sobre una fértil colina
cavó una acequia,
le quitó las piedras,
y plantó las mejores vides.

Estríbillo:

*Cavó una acequia,
le quitó las piedras,
y plantó las mejores vides.*

2. En el centro construyó
una torre de vigilancia,
y en la piedra misma cavó
una cuba para el vino.

Al llegar a este punto, el tono del canto se vuelve triste, apesadumbrado:

Luego esperó... y esperó...
esperó a que diera fruto.

Pero las uvas eran agrias y pequeñas,
eran agrias y pequeñas.

Estribillo, dos veces:

*Cavó una acequia,
le quitó las piedras,
y plantó las mejores vides,
¡pero las uvas eran agrias y pequeñas!*

***Aquí hay un cambio de tiempo y de ritmo.
Ahora el poeta se dirige a Israel:***

3. Y ahora, ciudadanos de Jerusalén,
y ustedes todos, pueblo de Judá,
juzguen entre mí y esta viña mía;
¡juzguen entre mí y esta viña mía!

4. Yo pregunto:
¿qué más podía haber hecho por mi viña?
¿qué más podía haber hecho?
¿Por qué, cuando esperaba vendimiarla,
dio uvas tan agrias y pequeñas?

Estribillo, más lento:

*Cavó una acequia,
le quitó las piedras,
y plantó las mejores vides,
pero las uvas eran agrias y pequeñas;
¡sí, las uvas eran agrias y pequeñas!*

En lo que sigue, se expresa un profundo dolor:

Ahora voy a decirles
lo que pienso hacer,
lo que pienso hacer con mi viña:

5. Voy a quitarle el cercado,
 y dejaré que se pierda;
 voy a quitarle la valla,
 y la abandonaré a su suerte
 para que la pisoteen.
 ¡Voy a dejarla en ruinas!

Estribillo:

*Le quitará el cercado
 y dejará que se pierda.
 Le quitará la valla,
 le quitará el cercado,
 y dejará que se pierda.
 Le quitará la valla
 y la abandonará a su suerte.*

6. Ya no será podada ni labrada;
 se llenará de zarzas y de espinas.
 Les prohibiré a las nubes
 que la bañen con su lluvia;
 Les prohibiré a las nubes
 que la bañen con su lluvia.

Estribillo, en tono triste:

*Le quitará el cercado
 y dejará que se pierda;
 le quitará el cercado
 y la abandonará a su suerte;
 ¡sí, la abandonará a su suerte!*

7. Y la viña del Señor del universo
 no es otra que Israel;
 y la planta de su agrado
 no es otra que Judá.

Estribillo:

*Plantó las mejores vides,
pero las uvas eran agrias y pequeñas;
¡sí, las uvas eran agrias y pequeñas!*

***Ahora el ritmo se torna más lento,
pues ha llegado el momento culminante:***

Buscaba justicia,
y lo que halló fue violencia;
esperaba una justa sentencia,
y lo que oyó fue un clamor de justicia.

***El ritmo cobra rapidez, para volverse lento
en la última línea:***

Estribillo, dos veces:

*Buscaba justicia,
y lo que halló fue violencia;
esperaba una justa sentencia,
y lo que oyó fue un clamor de justicia;*

Y la última frase es enfática:

¡clamor de justicia!

Una vez que el texto llegó a este punto, se solicitó la opinión y evaluación de otros colegas en cuanto a su contenido exegético. La reacción general fue que el texto reflejaba una exégesis sana, y que la repetición no afectaba el énfasis del original.

El siguiente paso fue musicalizarlo. Para ello se contó con la ayuda de mi colega, la Dra. Mae Alice Reggy, talentosa cantante que, a su vez, se puso en contacto con Jack Odongo, también talentoso joven músico y cantante de Kenia, que dirige su propio estudio de grabación. Los tres hablamos acerca del texto y tomamos decisiones preliminares en cuanto a la música y los instrumentos más adecuados, optando por la marimba africana, tambores y sonajas. Jack Odongo recibió la encomienda de escribir la música y de hacer los arreglos musicales, bajo la dirección de

la Dra. Reggy. Preparó entonces una cinta de prueba; los tres la escuchamos, y propusimos algunos cambios; luego se grabó la cinta maestra y se hicieron varias copias de prueba.

Esta cinta la escucharon grupos reducidos de africanos en Kenia, Zimbabue y Ghana, y la reacción de todos ellos fue muy entusiasta. Particularmente satisfactorio fue notar la espontaneidad con que frecuentemente el auditorio se unía en los estribillos. En los casos en que el grupo de prueba escuchó varias veces la grabación, la mayoría de ellos pudo cantar toda la letra luego de escucharla tres o cuatro veces. Se espera hacer lo mismo con las canciones del proyecto en vías de preparación.

NOTA: La solicitud de copias del casete de prueba puede dirigirse a las Sociedades Bíblicas Unidas, Apartado Postal 42726, Nairo

LA TRADUCCIÓN DEL SALMO 23 EN LA POESÍA AFAR TRADICIONAL

Loren F. Bliese

Los *afar* son un grupo étnico nómada que vive en las áreas desérticas de Eritrea próximas al Mar Rojo, y en la parte norte de Djibouti, es decir, en el centro de la Etiopía oriental. Su poesía halla expresión en los cantos que entonan en las bodas y en las reuniones nocturnas que celebran en sus aldeas. Los temas más comunes de la poesía *afar* son sus ganados, la lealtad al clan, la camaradería, el amor y la guerra; estos temas los entonan cantores bien conocidos, capaces de memorizar y de improvisar hábilmente versos poéticos. Hay también otros que se unen a los cantos y repiten los coros, especialmente la gente joven. El ritmo se mantiene con un tambor, batiendo palmas y, en algunos casos, bailando al ritmo de la música.

Rasgos característicos de la poesía afar

Entre los *afar* existen varias formas específicas de cantos (Bliese 1982–1983), cuyos temas y estructuras varían. Por ejemplo, el canto bélico que se conoce como *borra* lo cantan los varones cuando quieren jactarse de sus proezas. La estructura del verso es de seis sílabas, que por lo general forman una oración completa de dos o tres palabras. Cuando cantan el *kassow*, género que cuenta con doce sílabas por línea,

lo hacen para desafiar a algún adversario o para mofarse de algún oponente militar o político. Otro género de doce sílabas por línea es el *saxxaq*, cántico bailable que los jóvenes y las jóvenes cantan alternadamente, alineados los unos frente a las otras, mientras rítmicamente se mueven hacia adelante y hacia atrás, batiendo palmas y golpeando el suelo con los pies. Este fue el género usado en la traducción de Cnt.

Para la traducción de algunos de los salmos se recurrió al género conocido como *saare*, que se usa en los cantos tradicionales de alabanza. Este género se subdivide dependiendo del objeto de alabanza, que puede ser una pareja enamorada, y hasta camellos o caballos. Cuando se intentó acompañar el canto del Salmo 23 con una melodía para alabar camellos, el intento fue considerado un sacrilegio, ya que inmediatamente los *afar* pensaban en camellos y no en Dios. Para que el salmo resultara aceptable, fue necesario crear una nueva melodía.

Los versos de los cantos de alabanza son decasílabos, con heptasílabos en los versos del coro. Todos los versos tienen el mismo número de notas musicales.

Los cánticos *afar* se caracterizan por sus estanzas temáticas de dos y de hasta cuatro líneas poéticas, que en algunos casos llegan a siete. Las estanzas se distinguen por la repetición de palabras en líneas adyacentes en toda la estanza, rasgo general que caracteriza a la poesía *afar* (Bliese, 1991). Las dos líneas siguientes, tomadas de un canto de alabanza a un caballo, dan una idea de tal repetición:

matre wayti way ku cami-khala
llegando no cuando tu burla-sino

tabse wayti way yi cami-khala
cruzandono cuando mi burla-sino

que significa:

Si no llegamos, se burlarán de ti;
si no cruzamos, se burlarán de mí.

Nótese que tres de las cinco palabras de la primera línea se repiten en la segunda, lo cual da cohesión a la unidad literaria. Nótese también las diez sílabas de cada línea, las cuales pueden identificarse contando las vocales. La lengua *afar* cuenta con vocales largas, las cuales se escriben con doble vocal; sin embargo, tal distinción se pierde en los cantos, de modo que su valor es el mismo que el de las vocales cortas. Asimismo, cuando una palabra termina en vocal y la siguiente palabra comienza con vocal, ambas vocales forman una sinalefa, es decir, adquieren un solo sonido vocal y cuentan como una sola sílaba. Este aspecto demanda atención especial en la traducción y en los textos escritos, aunque en los cantos tradicionales el poeta lleva el ritmo mentalmente y de manera automática arma las líneas con las sílabas necesarias.

Cualquiera que se disponga a efectuar una traducción poética, debe analizar los patrones poéticos en los términos de cada cultura.

Características de la poesía hebrea

La lengua de la cual se traducen los salmos es el hebreo, de modo que es necesario ver también algunos aspectos de su poesía. El rasgo más evidente de la poesía hebrea se conoce como paralelismo, y consiste en el uso de una línea poética dividida, donde la segunda mitad desarrolla o amplía la idea presentada en la primera. Ya es tradicional hablar de varios tipos de paralelismo, tales como el repetitivo o sinónimo, el contrastante o antitético, y el progresivo o sintético. Los estudiosos han hallado que la segunda mitad, o hemistiquio, es por lo general más enfática y específica.

Desde la perspectiva métrica, el análisis tradicional de la poesía hebrea cuenta los acentos, algo que normalmente puede hacerse contando las palabras: una palabra equivale a un acento. En el ejemplo siguiente, cada palabra hebrea corresponde a una palabra en español. Cuando la palabra hebrea corresponde a varias palabras españolas, éstas se han unido con guiones. Cuando en el Texto Masorético las palabras hebreas van unidas por un guión, lo he indicado aquí mediante el signo =. Según he podido constatar en mi propio análisis, los poemas hebreos que cuentan con el mismo número de acentos por línea conducen, por lo general, a un punto culminante al rematar el poema. Por ejemplo, en el poema de Oseas 1.9, la línea fundamental tiene cuatro acentos, pero la

línea con que remata el poema tiene tres:

Llama su-nombre **no pueblo-mío**

4

porque ustedes **no pueblo-mío**

4

y-yo no=soy de-ustedes

3

A menudo este remate se identifica por un patrón de palabras que van acumulándose hacia el final, a manera de terraza, como la frase «no pueblo mío», en este caso; también puede rematar el poema con algún otro patrón especial de palabras o de repetición de sonidos en la línea final. Nótese el nombre divino «Yo Soy», que en hebreo resulta más obvio.

Hay en hebreo otro género poético que a lo largo de todo un poema cuenta con un número distinto de acentos por línea. Su estructura sigue el principio literario del hebreo conocido como quiasmo. Esto significa que la primera línea y la última cuentan con el mismo número de acentos, lo mismo que la segunda línea y la penúltima, patrón que se repite en dirección al centro del poema; con frecuencia la línea central del poema (o líneas, si éstas son pares) resulta ser el punto culminante. Además de la estructura métrica, hay otros indicadores; por ejemplo, la repetición quiástica de términos a lo largo de todo el poema, la cual se centra en el clímax. En los poemas cuyo clímax se halla en la última línea, aparecen también repeticiones de palabras o de sonidos en el punto culminante.

En muchos poemas bíblicos los nombres y las acciones de Dios se explicitan en ese punto culminante. En Os 3.1, por ejemplo, hay un quiasmo basado en el número de acentos por línea: 7-4-7. El punto culminante del poema se halla en la línea central. Nótese que el verbo «amar», que aparece subrayado y enmarca el clímax, se repite también en el clímax mismo. Nótese, además, que el nombre de Dios se encuentra en la línea central:

Ve y **ama** (=) una mujer amada
de su compañero y adúltera;

6/7

así ama Jehová a los hijos de Israel,

4

aunque ellos se vuelven a dioses ajenos
y **aman** las tortas de pasas

7

No todos los estudiosos concuerdan en el modo de analizar las distintas líneas poéticas; más bien, suelen diferir en sus análisis, en la división de las palabras, o en la contabilidad acentual de cada línea. El paréntesis en este análisis indica que el guión de la primera línea, presente en el Texto Masorético, no se ha tomado en cuenta.

Un análisis del Salmo 23

Se llama *bicolon* a las dos partes en que puede dividirse una línea poética. En la poesía hebrea, una línea poética puede llegar a dividirse hasta en tres partes, como habremos de ver más adelante, con lo que en algunos casos debe hablarse de *tricolon*. Por ejemplo, en el primer versículo del Sal 23, una sangría en la segunda línea marca el principio del segundo *colon*, que es «nada me faltará». Cuando el número de acentos de una línea poética resulta impar, por lo general aparece primero el *colon* más largo. Esto puede verse en el v. 5, donde primero aparece un *tricolon*, seguido de un *bicolon* sangrado. Hay casos en que una línea poética de seis o más acentos se divide en tres partes (*tricolon*) en lugar de dos (*bicolon*), lo cual puede verse en la segunda mitad del v. 4, donde cada una de sus tres partes tiene dos unidades acentuales. Esta línea es la parte central del poema.

Por lo general, y como ya se ha señalado, un poema cuyos acentos varían en cada línea tiene ciertos rasgos particulares que contribuyen a darle énfasis. La línea central resulta más enfática cuando se divide en tres partes en lugar de dos. A fin de que los lectores puedan percibir su importancia, más abajo la línea central aparece en letra **negrita**. Al final de cada línea del salmo se ha anotado el número de acentos que éstas tienen en el texto hebreo. Cuando los guiones presentes en el Texto Masorético no han sido tomados en cuenta, una diagonal divide al

número de unidades léxicas hebreas, que aparecen primero, seguidas del número de unidades léxicas que este análisis propone. El signo (+) indica el punto donde se propone unir con un guión, o leer con un solo acento, las palabras que en el Texto Masorético aparecen separadas.

El presente análisis da como resultado un quiasmo métrico con líneas poéticas de cuatro unidades léxicas en cada extremo del poema, seguidas por líneas de seis unidades léxicas, y dos líneas de cinco unidades léxicas en cada una de las dos líneas centrales. Esto puede resumirse gráficamente mediante la siguiente inversión numérica: 4655 6 5564.

1Jehová(-e

4

2en-

6

3Conf

6/5

4Aun

6/5

porque=tú(-estás) conmigo;

tu

6

5Ade

5

ung

5

6Cie

6

y-moraré en-la-casa-de=**Jehová**

p

4

El clímax en 4b tiene una estructura excepcional, pues en lugar del esperado *bicolon* tenemos un *tricolon*, marcado por la inversión quiástica de los sufijos de primera y segunda persona (**conmigo**, **tu** vara, **tu** cayado, **me** infundirán aliento). Tales inversiones son un

recurso muy generalizado del hebreo para destacar las líneas poéticas más importantes. Hay también un cambio gramatical de consideración: el pronombre **tú** en la línea central marca un cambio pronominal en relación con el Señor, pues deja de dirigirse a él en tercera persona para hablarle en segunda persona. Bazak (1988:334) hace notar la importancia del pronombre **tú**, ya que designa a Dios «en el centro mismo de una frase central». En efecto, la frase «tú (estás) conmigo» aparece después de veintiséis palabras hebreas, ¡después de las cuales siguen otras veintiséis! Abundando en esto, Bazak hace notar igualmente (ibid, 335) que «el valor numérico del tetragrámaton* es 26», por lo que «es muy probable que la frase central deliberadamente aluda al nombre de Dios». A mayor abundamiento, vale la pena notar que las unidades acentuales que anteceden y suceden a la línea central de seis acentos suman veinte; si estas veinte unidades acentuales se suman a los acentos de la línea central, tendremos 26 acentos de uno y otro lado. Además, las metáforas «tu vara y tu cayado», junto con las importantes palabras «conmigo» e «infundir aliento» (importantes en el contexto bíblico), acentúan la trascendencia de esta línea (Ahroni 1982:26–29). En su análisis de este poema, Pardee (1990:275, 279–280) hace notar la importancia de la imagen de realeza que sugiere la palabra «vara» (traducida en otros contextos como «cetro»), así como el cambio tan significativo que implica la frase verbal «infundir aliento», ya que se pasa de la imagen ovejuna al campo de lo humano.

Hay en todo el poema patrones léxicos concéntricos que apuntan igualmente hacia el centro. El nombre de Dios sólo vuelve a mencionarse en la última línea, lo cual forma una inclusión. Como ya se ha mencionado, en las líneas anteriores al clímax, y en la última línea, se usa la tercera persona para referirse a Dios, mientras que en la línea central se le habla directamente en segunda persona. Si se toman en cuenta las veintiséis palabras antes y después de la frase central, el **tú** enfático con que comienza la frase central es el único caso en que ocurre el pronombre de segunda persona singular. Además, el sufijo de primera persona *-ni*, «a mí», presenta un patrón semejante, pues aparece en la segunda línea de ambos extremos, así como al final de la línea central. (En la segunda línea aparece dos veces, y en la tercera aparece una vez más.) Es notable también la simetría que se forma con las «aguas» de la segunda línea (en hebreo, *mey*) y con los «días» de la

penúltima línea (en hebreo, *yemey*).

Desde la perspectiva semántica, el paralelismo resulta evidente sólo en el v. 2. Pardee (1990:262–271, especialmente 269) hace notar que esta línea es la clave para que el auditorio se disponga a escuchar algo poético, y hace notar también que un estudio detallado del salmo demuestra que la falta de «paralelismo semántico» ha sido «compensada por otros tipos de paralelismo distribuidos de otra manera...», dando como ejemplo la estructura semejante de las tres frases preposicionales en los v. 2–4a: «en amplios lugares verdes», «por sendas de justicia» y «en valle de sombra de muerte».

Desde la perspectiva temática, es posible identificar dos estanzas (para un estudio histórico de los análisis estructurales del Sal 23, véase C. O'Connor, 1985). El tema de la primera estanza es «Jehová es mi pastor» (v. 3–4). Como es frecuente que suceda en la poesía hebrea cuando tiene dos divisiones principales, la línea central marca el final de la primera estanza. Los poemas hebreos normalmente agrupan las líneas por temas, en estrofas de dos líneas y, en algunos casos, de tres. La coyuntura que sigue a la primera estrofa aparece después del v. 3. Temáticamente, aquí termina la primera imagen de una existencia tranquila y serena en brazos del Señor, ya que el v. 4 introduce nuevos elementos de peligro: el «valle de sombra de muerte» y el «mal».

La segunda estanza (v. 5–6) presenta la imagen de Dios como anfitrión. El peligro, que aquí se presenta bajo la forma de «enemigos», aparece en la primera línea que sigue a la línea central, con lo que quiásticamente corresponde a «valle de sombras de muerte» y a «mal», en la línea anterior a la línea central. En ambos casos se evidencia la misma confianza en la protección del Señor. Las últimas líneas, que hablan de «morar en la casa de Jehová» disfrutando del «bien y la misericordia», son quiásticamente paralelas a la imagen de descansar «en amplios lugares verdes», «junto a aguas de reposo» y teniendo como pastor a Dios mismo.

Una traducción del Salmo 23 en la lengua afar

El señor Muusa Mohammed tiene un talento especial para componer canciones en la lengua *afar*, y hemos tenido ya la oportunidad de trabajar juntos en la composición del Salmo 8 como un canto de alabanza en esa lengua. Este salmo se ha publicado en la *Serie Nuevos*

Lectores. El señor Mohammed ha compuesto también canciones que resumen los veintiocho capítulos del Evangelio de Mateo, las cuales ha grabado en audiocasetes. Actualmente traduce varias porciones poéticas del A^t, aunque ha traducido ya salmos en forma preliminar y sin pretensiones poéticas. Su borrador refleja, sin embargo, los paralelismos más evidentes y el formato poético del texto hebreo. En esa traducción preliminar no se siguió ningún modelo ni estructura poética de la lengua *afar*; hay líneas, por ejemplo, que tienen cuatro sílabas, mientras que otras tienen quince, y esto a pesar de que la poética *afar* exige que todas las líneas tengan el mismo número de sílabas en todo el poema. Tampoco se ha mantenido la repetición de términos para dar cohesión interna a cada estanza, y aunque el formato sugiere que el texto es poético, en ningún caso llega éste a ser lo que un auditorio *afar* consideraría poesía. Lo anterior hace que los salmos sean sólo leídos, cuando en realidad se compusieron para ser cantados.

Con todo, la traducción preliminar del señor Mohammed tiene el mérito de haber puesto el mensaje bíblico en la lengua *afar* y de haber sido un paso intermedio, antes de que este mismo mensaje cobre forma escrita en el lenguaje poético de esa lengua. Todo poeta, antes de comenzar a escribir, debe tener claras en su mente las ideas que busca expresar. Fue así como este salmo pasó por varias etapas, en un intento por alcanzar fidelidad y naturalidad, y por ceñirse al mismo tiempo a los cánones de la poesía *afar*. Una vez que pusimos el salmo en prosa, pudimos comenzar a darle forma poética. Lo primero que hicimos fue escandir las líneas y combinar las palabras para armar decasílabos; luego, tomamos nota de los casos en que podríamos incluir repeticiones de una a otra línea, a fin de dar cohesión a cada estanza. El resultado fue el siguiente.

YALLI YI LOYNAYTU ***(Dios es mi pastor)***

1Yalli yi loyna 'khal tuh waaam mayyu.

Dios es mi pastor, así que nada me faltará.

Yoo miraacisah ikkal waam mayyu.

Él me guía, así que nada me faltará.

2*Meqe Mann gey'gid yoo beyah;*
 Él me toma para darme buena vida.
Salaltee meqe leeh fan yoo beya;
 Me toma para darme buena vida.

3*Luk suge mano yok yuqusbuuseeh;*
 renueva la vida que tengo.
luk suge rooci yok yuqusbuuse;
 Renueva el espíritu que tengo.

**

Isih le nabnal xagna yoh culeh;
 Se compromete conmigo para gloria suya;
cakkik yan gital yoo miracisa
 me guía en un camino de rectitud.

**

4*Rabah daqar fan yoo beyaanamah,*
 Si me llevan al valle de la muerte,
dite le boodoh fanah culaamah,
 si entro en un hoyo oscuro,
Yallow, koo liyoo, hinigga maxca!
Dios, te tengo, ¡no me asustaré!
Yallow, koo liyoo, tuk mameysita
Dios, te tengo, ¡no me asustaré de nada!

**

Ku caxxat yoo cattah yoo dacrissah,
Tú me ayudas con tu vara, y me cuidas;
yoh wakli takkeeh, yoo cattam digga.
eres un compañero para mí;
 te ocupas en ayudarme.

5*Naqboytit abalih yoo-arcibissah;*
 Tú me recibes mientras mis enemigos observan;
maaqa yoh tacceh, caddi yoh abta.
 me alimentas y me homenajeas.

Cayyam fan an wayya haam yoh abta.

Tú me das lo que me falta, hasta dejarme satisfecho.

6Ku maqaane yo 'lih tan anim fan;

Mientras yo viva, tu bondad me acompañará.

an' anim fan ku kacni yo 'lih yan;

Mientras yo viva, tu amor me acompañará.

buxah liyom anim fan ku buxa.

Mientras yo viva, tu casa será mi casa.

Si comparamos esta versión con la versión preliminar en prosa, notaremos el patrón constante de decasílabos. Tal formato obliga a muchos cambios, que alargan o acortan las líneas poéticas de la traducción preliminar. La repetición en las estanzas, que es un rasgo muy importante, contribuye a balancear las líneas poéticas cortas. Una palabra o frase se convierte en la norma de la estanza, y en torno suyo van acomodándose las ideas que en el original son variables. Por ejemplo, la primera línea termina diciendo «así que nada me faltará», y la línea siguiente repite la misma frase, aun cuando ésta ocurra una sola vez en el original. En el v. 2 sucede lo contrario, pues dos términos hebreos se traducen con la misma palabra *afar*. La idea del original «me conduce» llega a ser «me toma», con lo que esta frase se convierte en la norma del versículo; además, para efectos de repetición, en vez de «me hace yacer», como en efecto dice el original, se repite «me toma». En 3a se logra la repetición añadiendo a la frase «renueva mi espíritu», del texto original, la frase «renueva mi vida», es decir, «me reanima». Como «renueva mi vida» repite la idea expuesta en el v. 2, la estanza gana en cohesión.

En esta traducción, las líneas de 3b forman por sí mismas una estanza. Tal cambio respecto del original hace que el número de líneas poéticas se acerque a la longitud normal de las estanzas *afar*, las cuales son de dos o tres líneas, lo que encaja bien con el cambio hacia el tema espiritual del «nombre» de Dios y de su «rectitud». En esta unidad poética se repite la palabra **yoo**, que corresponde a nuestras formas pronominales de primera persona. El hecho de que este patrón gramatical ocurra en ambas frases antes del verbo, y de que las dos líneas comiencen con frases relativas, contribuye a dar cohesión a la estanza.

La repetición de **-amah-**, «si», da cohesión a las dos primeras líneas del v. 4. El «valle» original se ha expandido a «valle» y «hoyo»; asimismo, «oscuridad» se ha extendido a «oscuridad» y «muerte», a la manera de las versiones tradicionales, que entienden el término hebreo como «sombra de muerte». Pardee (1990:275) considera que ambos sentidos son aceptables, y que aquí tenemos un juego de palabras.

Las otras dos líneas del v. 4 dan inicio al punto culminante del poema hebreo. Se le ha dado énfasis al traducir la frase «tú estás conmigo» con la frase repetida **koo liyoooh**, «te tengo», típica de los cantos bélicos *afar*, con lo que se implica «eres todo lo que necesito». Para efectos de claridad, énfasis y cohesión, se ha añadido el vocativo «Dios». Esto viene a sustituir las veintiséis palabras o unidades acentuales que se refieren a YHVH. El verbo «temer», presente en el hemistiquio 4a del original hebreo, se ha repetido con dos verbos negativos, una vez más por razones de énfasis y de cohesión. El orden sintáctico de la lengua *afar* demanda que el verbo vaya al final de la oración, de modo que el verbo «temer» debe ir en esa posición sintáctica, aun cuando en el original se encuentre en la oración principal. Las líneas centrales que comienzan con la frase «Dios, te tengo», fueron más tarde reducidas a un coro, y repetidas después de cada línea poética.

En las dos últimas líneas del v. 4, la frase «tu vara y tu cayado me infundirán aliento» se reestructuró en dos líneas, cada una de las cuales repite **yoo**, «me», dos veces. A falta de otros términos, «vara» y «cayado» se redujeron a «vara». La frase verbal «infundir aliento» se tradujo dos veces, en el primer caso como «cuidar» y en el segundo como «ocuparse de ayudar», con lo que el poema ganó en cohesión. La frase «eres un compañero para mí» es otra frase importante en los cantos *afar*; en este caso, expande la frase medular «tú estás conmigo».

Las tres líneas del v. 5 adquieren cohesión con el enclítico pronominal «me», que aparece por lo menos una vez en cada línea, incluso en la frase final «yoh abta», «(hasta) dejarme». Como los *afar* no usan mesas, pues son nómadas, «me recibes» y «me alimentas» resultan equivalentes funcionales. La frase «mi copa rebosa» no encaja dentro de esta cultura, por lo que se ha reestructurado para decir «tú me das lo que me falta, hasta dejarme satisfecho». La última estanza, en el v. 6, la integran tres líneas bien hilvanadas, ya que cada una de ellas comienza con el posesivo **ku**, «tu», y tiene además la frase **anim fan**,

«mientras yo viva». En los extremos de las dos primeras líneas se repite la frase **yo'lih-ani**, «está conmigo», y la última línea repite **buxa**, «casa», lo cual imprime a la estanza un claro sabor de remate poético. La repetición se logra reestructurando la frase original «me seguirán» con la frase «mientras yo viva, tu casa será mi casa». En la última línea no se ha mantenido el cambio pronominal para dirigirse a Dios en tercera persona, ya que en los cantos de alabanza se prefiere hablar directamente con la persona alabada. Esta reestructuración hace que el Sal 23 cobre en la lengua *afar* la misma fuerza que tiene en el original hebreo.

La intención de lograr una traducción de la Biblia realmente poética sigue preocupando a quienes procuramos realizar la mejor traducción posible. En su definición de poesía, señala Stine (1986:66), con base en Easthope (1983), tres puntos. Dos de ellos, la «repetición» y la organización del texto en «líneas poéticas», quedan bien ejemplificados en la diferencia que hay entre las versiones en prosa y las versiones poéticas del Sal 23; el tercer punto, que dice que en poesía «la información o comunicación tiene un telón de fondo», lo que significa que ésta hace que resalten más las palabras o la forma de las mismas, resulta una meta más difícil de alcanzar, ya que la traducción bíblica está íntimamente ligada a la transferencia precisa de información. La escansión o conteo de sílabas, y la repetición dentro de las estanzas, tienen como propósito lograr un efecto poético. La repetición de formas poéticas bien conocidas, como la frase «te tengo» en el clímax ya citado, puede contribuir a que el auditorio reconozca el texto como poético. Al ceñirse a tales formas, el traductor da preponderancia al uso de las formas poéticas y, tal vez desde la perspectiva de la precisión, acentúa la información del texto original. Puesto que el texto original tendría que haber hecho lo mismo para que en su propio contexto se le reconociera como un texto poético, las transferencias de este tipo deben promoverse en toda traducción poética de la Biblia.

Además, en culturas no literarias, como la cultura *afar*, se debe recalcar la importancia de recurrir a medios orales. No abundan los lectores de la Biblia como texto escrito, pero el auditorio potencial de casetes y de programas de radio es bastante amplio, por lo que se podría alcanzar a más gente. Klem (1982:173–178) ha demostrado que una comunidad que se comunica oralmente puede asimilar mejor los textos

bíblicos cuando estos se musicalizan. El uso de las formas musicales y poéticas tradicionales se ve motivado por dos razones: en primer lugar, por la preocupación de realizar traducciones funcionales que logren reproducir en toda lengua y cultura formas y sentidos equivalentes (de Waard y Nida, 1986) y, en segundo lugar, por la preocupación particular de alcanzar con la Palabra de Dios, presentada de manera efectiva, a los miembros de culturas orales.

Referencias

Bazak, Jacob

1988 «Numerical Devices in Biblical Poetry». *Vetus Testamentum* 38, 3, 333- 337.

Bliese, Loren F.

1982-3 «Afar Songs». *Northeast African Studies*. 4:3, 51-76.

1988a «Chiastic Structures, Peaks and Cohesion in Nehemiah 9:6-37», en *The Bible Translator*, 39.2:208-215.

1990 «Structural Marked Peak in Psalms 1-24». *Occasional Papers in Translation and Textlinguistics* 4.4:265-321.

1991 «The Afar Drum Song Karambo». Ponencia no publicada, presentada en la 11a. Conferencia Internacional de Estudios Etíopes, Addis Abeba.

1994 «Symmetry and Prominence in Hebrew Poetry with Examples from Hosea», en E. Wendland (ed.), *Translating Biblical Poetry*. UBS Monograph.

de Waard, Jan, y Eugene A. Nida

1986 *From one Language to Another: Functional Equivalence in Bible Translating*. New York: Nelson.

Easthope, Anthony

1983 *Poetry as Discourse*. New York: Methuen.

Klem, Herbert V.

1982 *Oral Communication of the Scripture: Insights from African Oral Art*. Pasadena: William Carey.

NIV Study Bible.

1985 Zondervan. Grand Rapids. 807–8.

O'Connor, Charles

1985 «The Structure of Psalm 23». *Louvain Studies* 10:206–30.

Paarde, Dennis

1990 «Structure and Meaning in Hebrew Poetry: The Example of Psalm 23». *MAARAV* 5-6:239–280.

Stine, Philip C.

1987 «Biblical Poetry and Translation». *Meta* 32.

LA POESÍA FILIPINA Y LA TRADUCCIÓN BÍBLICA

Louis Dorn

(Resumen del artículo «Philippine Poetry and Translation: A General Survey», publicado en *The Bible Translator*, 1994, 45:301–315.)

Cuando la Biblia en tagalo (*Magandang Balita Biblia*) se publicó en 1980, una de las primeras reacciones fue la abierta aceptación del público al uso de formas poéticas filipinas, en los casos donde tales formas debían ser usadas. Los principios de equivalencia dinámica permitieron actuar con bastante libertad en la elección léxica y estructural, por lo que fue posible hallar equivalencias adecuadas de sentido y de impacto poético. Tal vez convenga reexaminar dicha versión, a fin de detectar sus puntos fuertes y débiles como traducción poética.

El presente estudio toca una amplia gama de aspectos poéticos. En primer lugar, y antes de ver algunos textos de la Biblia en tagalo *Magandang Balita Biblia*, echemos un vistazo a ciertos rasgos de la poesía filipina.

Estructura formal de la poesía clásica

Hay en Filipinas muchas lenguas que cuentan con largos poemas transmitidos oralmente de generación a generación, los cuales se conocen como «epopeyas». Uno puede acercarse fácilmente a la naturaleza formal de la poesía filipina examinando algunos detalles de la primera estanza de *Plorante at Laura* (Plorante y Laura), clásico poema tagalo de Francisco Baltasar, poeta mejor conocido por su seudónimo «Balagtas». La primera estanza del poema que vamos a examinar dice así:

*Sa isáng madilím / gúbat na mapangláv,
dáwag na matinik / ay waláng pagítan,
hálos naghíhirap / ang kay Pébong sílang
dumálag sa loób / na lubháng masúkal.*

*En una oscura, / triste floresta
las espinosas vides / no dejan espacios,
y es casi imposible / para el vigoroso Febo
visitar su interior / de enmarañado follaje.*

Comenzaré con algunas observaciones. La estanza citada se compone de dodecasílabos, es decir, líneas poéticas de doce sílabas con una cesura que divide el verso en dos hemistiquios de seis sílabas. Otros poemas que siguen regularmente la forma clásica tienen un número igual de sílabas por línea. Las líneas pueden llegar a tener dieciocho sílabas, e incluso más. Las cesuras no necesariamente cortan la línea en dos mitades iguales, como en este caso, sino que aparecen con regularidad en el mismo punto de la línea poética donde cada mitad tiene el mismo número de sílabas. (Esta observación en cuanto a la escansión de sílabas vale únicamente para la poesía que busca imitar la forma clásica, especialmente la poesía de Balagtas.)

En la poesía épica de Balagtas la rima se ciñe a un patrón rígido. Cada estanza tiene al final de cada línea (y no en medio del verso) su propio conjunto de sílabas que riman entre sí, pero en ningún caso dos estanzas adyacentes usan las mismas sílabas rimadas. En todos los idiomas filipinos que hemos analizado, las reglas de la rima son las siguientes:

1. Las sílabas que riman entre sí deben tener vocales idénticas.
2. Las sílabas que riman entre sí deben terminar en vocal, o todas ellas en consonante.
3. Las sílabas terminadas en vocal deben:
 - (i)terminar en sonido glotal (que normalmente no se escribe, aunque tiene valor fonémico), por ejemplo: *wiká*, «idioma»; *basá*, «húmedo»; y *pacsá*, «tema»; o
 - (ii)no terminar en sonido glotal; por ejemplo, *halina*, «venir»; y *bumása*, «leer».
4. Las sílabas terminadas en consonante deben ser:
 - (i)continuas sonoras; por ejemplo, *-an*, *-al*, *-aw*, *-ay*, o bien,
 - (ii)oclusivas, o bien terminar con la fricativa sorda *s*; por ejemplo, *-ad*, *-at*, *-ap*, *-as*.

Por tanto, en alguna lengua determinada puede haber cuatro posibles conjuntos de rimas, los cuales pueden multiplicarse por el número de vocales. Lo sorprendente ha sido hallar poetas locales que, sin haber estado jamás conscientes de estas reglas de su lengua, se han ceñido a ellas a la perfección.

En el poema ya citado, las sílabas acentuadas se han marcado con tilde, y hay en él dos sílabas acentuadas por línea, aunque dentro de cada hemistiquio el acento no tiene una posición fija. Es muy importante recordar este aspecto acentual a la hora de cantar estos poemas al ritmo de la música. La lengua tagalo se habla en un tono bastante parejo al momento de emitir una oración o frase completa; el acento es más una cuestión de volumen, de modo que no altera el tono. Esto significa, en cierto modo, que los acentos rítmicos no tienen que ajustarse, al momento de cantar, a los acentos de la lengua hablada. Pero hay que estar atento a eventuales ambigüedades, pues el acento cantado puede sugerir otra palabra con significado distinto; por ejemplo, *bumása*, «leer», y *bumasá*, «humedecerse». Las primeras dos líneas de la canción popular «Bahay Kubo», que a continuación se citan, demuestran que los acentos hablados no tienen que coincidir con los acentos cantados; en este caso, los acentos cantados se han señalado con letra **negrita**, mientras que los acentos hablados aparecen acentuados:

*Báhay kúbo, káhit muntí,
Ang haláman doón ay sári-sári...*

En términos de estructura lingüística, la estanza de poesía clásica antes citada tiene una estructura sintáctica que en prosa resulta normal; ésta es una característica típica de la poesía tagalo. Algunos enclíticos pueden, no obstante, llegar a omitirse, aunque sólo al principio de una línea poética o de un hemistiquio. Por ejemplo, la ligadura *na* está implícita al principio del segundo hemistiquio, y el signo de caso *ang* se halla implícito al principio de la segunda línea. Sin embargo, no es posible afirmar que todos los poetas modernos se ciñen a esta norma.

En términos de contenido, el poema comparte aspectos comunes con la poesía de otras culturas, y desde un principio establece un escenario lóbrego y casi caótico. Otras estanzas reflejarán lenguaje figurado y otros recursos semejantes, que pueden esperarse del lenguaje poético. Ya en la tercera línea de la primera estanza de Balagtas puede verse que el poeta ha tomado una imagen de la poesía griega para referirse al sol, imagen que se ha filtrado a través de su formación académica hispana: los rayos del sol que no logran penetrar la floresta se vuelven, figuradamente, la impedida visita de Febo. Es importante notar este préstamo de la cultura occidental, pues muestra disposición por parte de la cultura filipina para adoptar rasgos ajenos y adaptarlos a su propia cultura.

En términos generales, y con respecto a sus respectivas tradiciones poéticas, la poesía tagalo, más que otras lenguas filipinas, parece sujetarse a un sistema de reglas. Por ejemplo, en varias de las lenguas principales se ha puesto en forma poética la vida y muerte de Jesucristo, y esos extensos poemas se cantan o se tararean en las casas y en las comunidades durante la Semana Santa. La «Narración de la preciosa pasión de nuestro Señor Jesucristo» (*Kasaysayan ng Pasiong Mahal ni Hesukristong Panginoon Natin*) está compuesta de estanzas de cinco líneas, cada una de ocho sílabas; todas las sílabas finales de cada línea riman entre sí, y ninguna estanza adyacente recurre al mismo conjunto de sílabas rimadas. En cambio, la versión en cebuano refleja más libertad, ya que una estanza puede rimar de la siguiente manera: A-AB-B-B-A, A-B-A-B-A, A-B-A-C-A, y así por el estilo, o bien todas las sílabas pueden rimar entre sí. No sólo pueden coexistir en un mismo poema los

distintos patrones, sino que las estanzas adyacentes pueden compartir el mismo conjunto de sílabas rimadas o el mismo patrón de rima. Esto permite a los escritores de himnos cebuanos trabajar con mayor libertad.

En cuanto al número de sílabas por línea poética, la poesía cebuana muestra gran regularidad, lo mismo que la poesía tagalo. En este aspecto, sin embargo, la poesía y los cantos de ciertos grupos lingüísticos de las montañas reflejan bastante libertad. Si el ritmo regular de algún canto demanda que la línea tenga once sílabas, hay cantos en los que relativamente muy pocas líneas cumplen con tal demanda. Tal vez las líneas más breves extiendan algunas sílabas a dos notas musicales o golpes rítmicos, mientras que las líneas más largas se ajustan cantando dos sílabas juntas; lo normal, sin embargo, es cantar una sola. Esta práctica parece contar con la aceptación de todos. Tales variaciones plantean, en su conjunto, la pregunta de si acaso los grupos lingüísticos con mayor influencia occidental no habrán regularizado sus propios patrones poéticos, o si estas regularizaciones tan estrictas no habrán sido anteriores a la llegada de los occidentales. Tal vez nunca lleguemos a conocer la respuesta.

Un ejemplo de poesía moderna

En contraste con el estilo clásico, hemos hallado que la poesía moderna y popular es muy flexible, como se puede ver en el siguiente poema de Ronnie M. Halos, publicado en la revista semanal Liwayway (octubre 28, 1985, p. 32):

MGA ANAY SA HALIGI

(Termitas en los postes)

Línea

Rima

Sílabas

1

Nabaghan si Tata Gustin

A

8

2

isang umaga nang kanyang mapansin

A

11

3

na may mga anay na namahay

B

10

4

sa haligi ng kanyang bahay

B

9

5

Mapuputi at manilaw-nilaw

B'

10

6

ang mga anay na iyon

C

8

7

na ang mga ngipin

A

6

8

ay kumikinang

B'

5

9

Si Tata Gustin ay nag-isip

D

9

10
at biglang nagulumihanan
 B''
 9
 11
ngayong nasionop na niya
 E
 8
 12
ang kanyang bahay
 B''
 5
 13
ay saka naman may tatampalasan
 B''
 11

14
Si Tata Gustin bagamat may poot
 F
 11
 15
ay di makasigaw
 B
 6
 16
bagkus ay napaiyak,
 G
 7
 17
and sugat sa kanyang didib
 D
 8
 18

ay nagdurugo at nagnananknak

G

10

19

Alam ni Tata Gustin

A

7

20

bukas ay darami pa ang mga anay,

B'''

12

21

bukas din ay hindi niya alam

B'''

10

La traducción sería la siguiente:

- 1 Papá Agustín se sorprendió
- 2 al darse cuenta una mañana
- 3 que estaban llenos de termitas
- 4 los postes de su casa.
- 5 Blanquizas y amarillentas
- 6 eran esas termitas
- 7 que tenían unos dientes
- 8 deslumbrantes.

- 9 Papá Agustín se puso a pensar,
- 10 y de pronto quedó pasmado,
- 11 pues ahora que había arreglado
- 12 su casa
- 13 había llegado un destructor.

- 14 Papá Agustín, aunque enojado,
 15 no pudo gritar
 16 y sólo lloró;
 17 la herida en su pecho
 18 sangraba y estaba infectada.
- 19 Papá Agustín sabía que,
 20 al día siguiente, las termitas seguirían multiplicándose,
 21 y que aun entonces no lo sabría.

Como puede verse, el patrón de la rima aparece en la columna central, después de cada línea. La coma volada después de una letra (B', B'', B''') indica que el mismo número de sílabas rimadas se ha usado en patrones separados subsecuentes. A primera vista, no parece haber ningún patrón específico, con la excepción de algunos casos que parecen ad hoc, los cuales quedan restringidos a oraciones particulares del poema. Los espacios entre una y otra estrofa son para distinguir entre una y otra oración, a fin de identificar posibles patrones. Las primeras cuatro líneas parecen seguir un patrón común, el cual puede verse en poesía. Rimán la primera y la última línea de la segunda oración (líneas 5–8); la segunda, cuarta y quinta de la tercera oración (líneas 9–13); y la tercera y quinta de la cuarta oración (líneas 14–18); rimán también las dos últimas líneas de la quinta oración (líneas 19–21). En particular, la primera oración y la tercera parecen rimar conforme a un patrón específico, fácilmente reconocible por el auditorio. Surge entonces la pregunta si acaso tenemos aquí una especie de conclusión. Por otra parte, el término *bukas* se ha usado con gran destreza, a manera de juego de palabras, en cada una de las tres líneas, las cuales rimán entre sí. Habría que investigar si tal correlación es de importancia.

Este poema no parece haber sido escrito para cantarlo; al menos, no con una melodía de líneas iguales, ya que el número de sílabas varía considerablemente de una a otra línea. Sin embargo, la persona que coordina la revisión del [A^t](http://bibliotecacatolicadigital.org/K/asagrada%20escritura/la%20poesia%20en%20el%20anti%20test.htm) en tagalo me ha hecho ver que «los poemas en verso libre, como éste, son los que prefieren los músicos y cantantes

tagalo para el rock-and-roll moderno (específicamente, para el rock “suave”)». No es posible afirmar entonces que el poema no fue escrito para cantarlo. En todo caso, cabe preguntar si acaso el poeta usó líneas más breves, o posiblemente habló más lentamente, para imprimirle al poema un énfasis dramático, especialmente hacia el final.

Aquí y en los siguientes ejemplos habrá de notarse que no hemos prestado atención al número de sílabas acentuadas en cada línea, lo cual era de suma importancia en la poesía al estilo clásico de Balagtas. Todavía hay quienes piensan que éste es un rasgo de importancia; sin embargo, en estudios anteriores hemos sugerido que ésta es una de las características que fueron desechadas tan pronto como la poesía tomó nuevos rumbos y nuevas formas.

En términos generales, ¿qué sentido tiene este poema? Consultamos a un grupo de revisores de varias áreas lingüísticas si el poema hablaba de termitas. Su respuesta inmediata fue un rotundo «¡No!» En los últimos meses de la administración de Marcos hizo su aparición este poema, y bien podría pensarse que fue una reflexión en torno a la situación política. Sospechamos, sin embargo, que podría resurgir bajo diferentes circunstancias, y aplicarse de diferentes maneras... ¡sin referencia alguna a las termitas!

Otras formas poéticas

Para integrar formas poéticas a la traducción de la Biblia, es importante tomar nota de las tradiciones que han recogido en forma poética proverbios y adivinanzas. Hay quienes piensan que tales formas literarias estaban estrechamente ligadas a la vida del pueblo y que más tarde se desarrollaron, de modo que los poemas más largos tienen realmente sus raíces en estas formas literarias breves.

Adivinanzas

La adivinanza tagalo se compone, por lo regular, de dos líneas rimadas y de igual medida. El interlocutor se enfrenta a dos imágenes contrastantes, y hasta conflictivas, como la siguiente:

Munting dagat-dagatan

Un lago muy pequeñito,

Binabakor ng danglay
cercado de rajás de bambú.

Las trampas para pescar se hacen con rajás de bambú, las cuales se clavan en el lago, pero sin cercarlo. La respuesta a la adivinanza es el ojo humano, cercado de pestañas. Veamos ahora otro ejemplo:

Bumbong kung itawanag
De día, rollo de bambú;
Kung gabi ay dagat.
de noche, mar.

La estera para dormir se enrolla durante el día, de modo que parece un enorme rollo de bambú, pero de noche se extiende y queda plana, como la superficie del mar.

Como puede verse, cada adivinanza tiene su propia rima. La primera está formada por dos líneas de siete sílabas, mientras que las dos líneas de la segunda sólo tienen seis sílabas. Al comparar los patrones de las adivinanzas de otros grupos lingüísticos se nota que este patrón lo comparten muchas áreas de las Filipinas. Por lo visto, la economía de palabras acrecienta el misterio de la adivinanza, de modo que las posibles pistas hacia la solución quedan reducidas al mínimo.

Proverbios

En cuanto a forma, el proverbio tagalo sigue el mismo patrón de la adivinanza:

Nuti ang gumamela
El hibisco se pone blanco,
nula ang sampaguita
y el jazmín se pone rojo.

Como el color normal de estas dos flores es todo lo contrario, lo que el proverbio señala es una situación totalmente irregular e inesperada. Veamos este otro ejemplo:

Ubos, ubos biyaya
 Acábate lo que hoy tienes;
Bukas nama'y tunganaga
 mañana no tendrás nada.

Este proverbio recuerda a quienes hoy gozan de bendiciones materiales, que no las deben dilapidar; de lo contrario, el día de mañana pueden quedarse sin nada. El siguiente ejemplo nos muestra cómo ciertos temas proverbiales se repiten por todo el mundo:

Ipinakataas-taas;
 Llegó a grandes alturas;
dumagundung nang lumagpak.
 ¡qué ruido cuando cayó!

Como puede verse, los tres proverbios se ciñen a la misma estructura formal de la adivinanza, es decir, las dos líneas tienen el mismo número de sílabas, y ambas riman en la sílaba final. Los dos primeros tienen siete sílabas por línea, mientras que el último tiene ocho. Lo mismo que la adivinanza, el proverbio recurre a la economía de palabras, y tal vez sea esta característica la que contribuye a que tanto aquella como éste sean fácilmente memorizables. Su tersura parece recalcar también la sencillez y claridad de principios válidos para vivir como se debe.

Balagtasan

Debemos mencionar también otro género de la poesía *tagalo*, conocido como *balagtasan*, y que consiste en un debate espontáneo entre dos contendientes, los cuales sostienen el debate ciñéndose a las formas aceptadas de la poesía tagalo. En el debate interviene un tercer hombre, una especie de intermediario, que funge como juez o árbitro y que, también en forma poética, presenta a los contendientes y el tema a discutir. Una vez concluido el debate, el juez no proclama al vencedor, lo cual sería una descortesía; más bien, sugiere que los argumentos de ambos fueron válidos, e invita al público a irse a casa y reflexionar en lo dicho. Algunos aspectos de este género guardan semejanza con el libro de Job, donde el protagonista debate con sus tres amigos (aunque en este

libro son más los participantes que en el balagtasán), y donde Eliú aparece de pronto pero no dice nada que antes no se haya dicho.

Este género puede llegar a desaparecer si la gente no crece en un ambiente donde se promueva este pasatiempo intelectual. Con todo, resulta evidente que el género sigue siendo apreciado. Cuenta un misionero que, en cierta ocasión, llegó en transporte público a la plaza de un pueblo; algunos evangelistas cristianos habían contratado a un trovador experto para que, improvisando en poesía *tagalo*, se dirigiera al público. Fue tanta la atención que puso el chofer del omnibus al escuchar lo que el trovador decía, ¡que se olvidó de cobrarle el pasaje al misionero! Aparentemente, el mensaje cristiano se escuchó así con mayor atención que si hubiera sido comunicado por otro medio.

«Doggerel»

Este género ha sido definido como «poesía cómica o burlesca, por lo general en verso libre y de métrica irregular». Ogden Nash ha demostrado que el público de habla inglesa disfruta de este género cuando se usa con fines cómicos. Algo semejante sucede hoy día en Filipinas, como puede verse en los periódicos, donde se usa con fines humorísticos. Presentamos a continuación parte de la contribución de un lector de *Sports Flash* (junio 14–10, 1990), que habla de ciertos jugadores de basketball:

Kunt point guard ang pag-uusapan

Walang panama si Calma or Jawrski diyan

Maging sa assist or steal ay talagang maaasahan

Pati sa rebound kay Gray lumalaban

De lo anterior no intentaremos siquiera una descripción técnica, y mucho menos una traducción, aunque puede notarse la mezcla de inglés y tagalo, todo ello como parte del humor presente en este verso, que ha sido tomado de un poema más extenso. Mencionamos esto porque todo traductor debe saber de la existencia de esta clase de literatura, principalmente para que tales rasgos no se cuelen accidentalmente en lo que se supone que es texto bíblico serio. Hay casos en los que una contracción, que puede ser normal en otros textos, no debe usarse en la buena poesía, o en los que una figura de lenguaje puede llegar a usarse

de manera poco apropiada, o en los que se retuerce demasiado una oración para hacerla encajar en cierto formato.

La poesía tagalo y la poesía filipina en general son mucho más de lo que aquí hemos presentado. Sin embargo, la información anterior demuestra claramente que existen formas literarias susceptibles de ser usadas en la traducción de la Biblia a la lengua *tagalo*. Es muy importante notar que hay reglas, que con frecuencia son quebrantadas. Igualmente importante es notar que hay ciertos géneros y conceptos extraños a la cultura, los cuales pueden usarse de manera eficaz. Tal vez no sea fácil determinar qué puede usarse y qué no, pero incluso esa tarea tiene su importancia. En todo caso, existe en tagalo, lo mismo que en la poesía hebrea, una amplia gama de géneros y recursos literarios a disposición del poeta, de modo que entre un poema y otro nunca sabe uno qué puede esperar.

Tengo la impresión de que algunas características de la poesía hebrea, como el quiasmo y el paralelismo, no son rasgos naturales de la poesía filipina. Si acaso hay algún paralelismo, se debe a las traducciones y no a que éste sea un reflejo de la poesía tagalo. A decir verdad, no se ha encontrado que el concepto de Kugel y Alter, que afirma que la segunda línea es un desarrollo de la primera, sea algo natural ni importante en la poesía tagalo. Tampoco se han encontrado estructuras quiásticas en la poesía del país; si tales estructuras llegaran a presentarse en una traducción, el lector no notaría su presencia ni su importancia.

La poesía en la Biblia tagalo ***Adivinanzas y proverbios***

La adivinanza de Sansón (Jue 14.14) es materia de un estudio interesante, lo mismo en el original hebreo que en su versión en *tagalo*, ya que en sus imágenes nos presenta un choque o contraste inesperado, tal como lo haría una adivinanza tagalo. Los traductores hicieron lo siguiente:

Mula sa mangangain / ay lumabas ang pagkain;

7+8 A,A

at mula sa malakas, / matamis ay lumabas.

7+7 B,B

Del comedor salió comida,
y del fuerte salió dulzura.

La traducción parece correcta, aunque si se hubiera ceñido al estilo clásico los traductores podrían haber omitido el enclítico *ay* de la primera línea; de ese modo, los cuatro hemistiquios habrían quedado iguales. Tal vez esta adivinanza contenga más pistas que las adivinanzas tagalo, pues casi es una doble adivinanza, tanto en extensión como en estilo; cada línea tiene la forma de una sola adivinanza tagalo, y cada hemistiquio tiene su propio conjunto de sílabas rimables. El profesor Herrera, que es miembro del Departamento de Traducciones de la Iglesia Luterana, me ha hecho notar que esta adivinanza hebrea «tal vez se parezca a la *talinhaga*, que es una forma más extensa de la adivinanza».

Para completar el cuadro, conviene echar un vistazo al v. 18, donde los filisteos dan respuesta a la adivinanza:

May tatamis pa ba sa pulutpukyutan

12

A

at may lalakas pa ba sa leong matapang?

13

A

¿Hay algo más dulce que la miel de abeja?

¿Hay algo más fuerte que un león feroz?

Y veamos también la respuesta de Sansón:

Kundi pa ninyo sinapakat ang aking maybahay

15

A

hindi ninyo malalaman kung ano'ng kasagutan

15

A

Si no hubieran conspirado con mi mujer,
no habrían sabido la respuesta.

La razón principal de traducir en forma poética esta parte de la conversación parece haber sido la de reflejar el juego de palabras en hebreo que tuvo lugar durante la boda de Sansón, algo que el lector tagalo captaría sin ningún problema. Por lo visto, en las palabras finales de un *balagtasán* hay un género literario para una respuesta poética tan breve. Quien coordina la revisión del A^t conviene en que hay tal posibilidad, ya que los contendientes pueden llegar a acalorarse y lanzarse breves improperios. Los traductores simplemente han traducido cada cita como un par de líneas rimadas de métrica semejante. (Habrá que repetir que en la primera cita de la segunda línea pudieron haber dejado implícita la partícula *at*, y terminar con punto y coma la primera línea.) En hebreo, Sansón responde recurriendo a la imagen de arar con su novilla, pero esta imagen ha quedado eliminada en la traducción. Al efecto, dice quien coordina este proyecto:

En la versión tagalo se ha prescindido de la imagen de arar con la novilla de Sansón... por la sencilla razón de que esta imagen, traducida al pie de la letra, no comunica en tagalo el mismo sentido de la imagen original. En tagalo no tenemos un modismo como éste, que además signifique “conspirar con la esposa de alguien”. Quedaba entonces la alternativa más funcional, que era la de comunicar de manera clara y directa lo que esta imagen significa. Eso es lo que hemos hecho en esta traducción.

Hay en el original hebreo otros aspectos de esta respuesta, los cuales no pueden ser reproducidos en tagalo, pero eso es típico de la pérdida que sufre la forma en una traducción poética.

Tal vez fue la forma literaria del proverbio lo primero que nuestros traductores tagalos vertieron en conformidad con la estructura poética normal de esa lengua. Llegaron al pasaje de 2 P 2.22b, «El perro vuelve a su vómito, y la puerca lavada a revolcarse en el cieno», y tradujeron los dos proverbios en prosa normal, pero se dieron cuenta de que su

traducción, aunque correcta, simplemente no funcionaría como un par de proverbios; revisaron entonces su borrador, y llegaron a la siguiente redacción final:

Ang aso hayop, likas ang damdamin

12

A

Na sa isinuka ay nagbabalik din.

12

A

Ito namang baboy, paliguan mo man,

12

B

Babalik na muli sa dating lubluban

12

B

El perro es un animal cuyo instinto natural es volver a comer lo que ha vomitado. Y el cerdo, aunque lo bañes, vuelve a revolcarse en su chiquero.

Puede verse que los traductores, tal vez obligados por el estilo tradicional del proverbio de dos líneas, explicitaron demasiado estos proverbios. La persona encargada de coordinar el proyecto reconoce que hubiera sido mejor hacerlos más breves y concisos. Como estos proverbios son, por así decir, gemelos, y como el segundo queda vinculado al primero por la partícula *naman*, «en cuanto a», tal vez hubiera sido mejor tratar los dos proverbios como uno solo. Sin embargo, hay que notar lo siguiente: cada par de líneas rima por separado, cada una de ellas consta de doce sílabas, y en medio de cada una hay una cesura. Tales cesuras no parecen ocurrir en los proverbios, y las líneas mismas tienen más palabras de las que normalmente tienen los proverbios conocidos. Resulta, pues, evidente que estos proverbios no reflejan del todo la tersura característica del proverbio tagalo; los proverbios y las adivinanzas que surgen de manera espontánea, y a

partir de imágenes y sonidos conocidos en la cultura de un grupo lingüístico, suelen mantener su tersura sin mayor dificultad. Por lo general, no es fácil igualar esa tersura cuando el traductor se ve obligado a usar las mismas imágenes y los mismos referentes explícitos.

Por supuesto, cuando los traductores tagalo comenzaron a traducir Pr, se dispusieron a usar, hasta donde fuera posible, las formas poéticas de su lengua. Sin embargo, hay casos en que no es posible saber si lo hicieron de manera consciente. Por ejemplo, tradujeron 1.1-6 en prosa, a manera de introducción, ya que lo dicho allí no es algo que en tagalo se diría en forma de proverbio. (No obstante, la persona que coordina el proyecto considera que habría sido conveniente usar un formato poético, aunque por otras razones.) El v. 7 es un proverbio, pero carece del lenguaje figurado que normalmente se espera hallar en un proverbio tagalo; con todo, es una sentencia sapiencial, y como tal se tradujo, ya que en este caso ningún lector consideraría inadecuado el formato poético:

*Ang pagkatakot kay Yahweh ay panimula ng karunungan,
Ngunit walang halaga sa mga mangmang ang aral at mga saway.*

El temor de Yahveh es el principio de la sabiduría,
pero de nada les sirve a los necios la enseñanza y la corrección.

Las dos líneas riman, aun cuando la primera tiene dieciocho sílabas y la segunda veinte. Como traducción, no pasa una prueba estricta de forma poética, pues las líneas son más largas de lo normal en un proverbio. Pero este aspecto, en caso de ser importante, es algo que deberán juzgar los hablantes de tagalo. Quien coordina el proyecto considera que «las dos líneas de Pr 1.7 pueden entenderse como dos proverbios distintos, y como tales debieran presentarse. Habrá que revisar cada línea para hacer que sus sílabas rimen. Hay otros casos semejantes en Pr, que también deberán revisarse».

En hebreo, la forma poética de los v. 8–9 se acerca más a una admonición, y por lo tanto en algunos idiomas debiera traducirse como un discurso formal. Los traductores tagalos siguen procurando que las sílabas rimen al final de cada par de líneas. En términos del número de sílabas, no hay ninguna concordancia entre línea y línea, aun cuando

nunca ningún par difiere en más de dos o cuatro sílabas. Habrá que repetir, y quien coordina el proyecto es de la misma opinión, que no hay una buena razón para traducir estos versículos en forma poética; en caso de que la haya, no será porque estos sean proverbios. Sin embargo, Regalada Herrera, de la Iglesia Luterana, me informa que en tagalo esta clase de admoniciones muy bien puede hacerse en forma poética. Sería interesante tratar este asunto en algún taller de traducción.

El capítulo 10 de Pr comienza con una serie de declaraciones que, en el sentido hebreo, son consideradas proverbios. De cada una de estas declaraciones los traductores hicieron dísticos rimados, aunque sólo en raras ocasiones de igual medida silábica. Además, y aunque la costumbre tagalo de parear líneas se aviene bien al paralelismo hebreo, la traducción resulta demasiado larga. En la poesía tagalo las líneas más cortas tienen dieciséis sílabas, y algunas más de veinte, mientras que los casos de proverbios tagalos que hemos revisado escasamente llegan a ocho sílabas por línea. Debemos decir, por tanto, que tal vez nos encontremos ante una buena adaptación de los proverbios que va en dirección de la norma proverbial tagalo, aunque todavía contiene una buena dosis de sabor hebreo.

Poemas normativos

Para decidir qué textos bíblicos son poéticos en el original, y decidir entonces si debían ser traducidos al tagalo como poesía, el comité de traducción siguió mayormente lo hecho por la versión inglesa Revised Standard Version (RSV). Esto es notorio en muchos textos proféticos. En algún momento será necesario revisar todos estos casos para ver si pueden establecerse algunos principios, y entonces decidir si el mejor medio para comunicar este mensaje es la poesía. Tal evaluación queda pendiente. Mientras tanto, veamos algunos casos concretos.

En Gn 2.23, la reacción de Adán al ver a su mujer se ha traducido de la siguiente manera:

Sa wakas, narito ang isang tulad ko,

A

12

Laman ng aking laman, buto ng aking buto

A

14

Babae ang siyang itatawag sa kaniya

B

14

Sapagkat sa lalaki nagmula siya.

B

12

Finalmente, he aquí una como yo,
carne de mi carne, y hueso de mis huesos;
Mujer será su nombre,
porque del hombre salió.

La posición y número de sílabas acentuadas no tiene mayor trascendencia, ni hay en la cesura intermedia de cada línea ninguna congruencia significativa. Es interesante notar que tampoco hay congruencia en el patrón seguido para la rima y el número de sílabas por línea. El tema tal vez quede bien para una *diona*, es decir, un canto nupcial, aun cuando la forma no sea la más adecuada, pero esto tendría que decidirlo un experto en la materia.

El canto de Lamec (Gn 4, 23–24) presenta un caso semejante:

Dinggin ninyo itong aking sasabihin,

A

12

Ada at Zilla, asawa kong giliw;

A

11

May pinatay akong isang kabataan,

B

12

Ako ay sinaktan kaya ka pinatay

B

12

Kung sagtan si Cain, ang parusang gawad

C

12

Sa gagawa nito'y pitong patong agad;

C

12

Nguni't kapag ako ang siyang sinaktan,

B'

12

Pitumpu't pitong patong ang kaparusahan

B'

13

Escuchen lo que voy a decir,

Ada y Zila, esposas mías.

Hay un joven al cual he matado.

Lo he matado por herirme.

Si se hiere a Caín, el pago será

siete veces más para quien lo haga;

pero si el herido soy yo,

el pago será setenta y siete veces.

La rima en este caso es bastante regular. No se considera que las dos últimas líneas rimen con las líneas 3 y 4, sino solamente entre sí. A la segunda línea le falta una sílaba para que la escansión resulte perfecta. En cambio, a la última le sobra una sílaba. Un experto en esta lengua podría determinar si este canto se asemeja al *kumintang*, es decir, el canto de guerra.

Salmos

Es de esperarse que el libro de Salmos se traduzca en forma poética. Tengo la impresión de que la forma poética de este libro ha sido bien recibida. Aunque el siguiente estudio tratará problemas encontrados en su redacción presente, Regalada Herrera me informa que en su iglesia han sido bien recibidos, y que se usan en el culto, e incluso se cantan, lo

mismo que otras porciones de las Escrituras.

Salmo 1

1Mapalad ang taong naakit niyong
masasama,

18

A

Upang sundan niya ang kanilang payo't
maling halimbawa

18

A

Hindi sumasama sa sinumang taong ang
laging adhika'y

18

B(¿A 'y?)

Pagtawanan lamang at hamakhamakin ang
Diyos na dakila.

18

A

2Nagagalak siyang laging magsaliksik
ng banal na aral,

18

B

Ang utos ni Yahweh siyang binubulay
sa gabi at araw;

18

B

3Ang katulal niya'y isang punongbahoy
sa tabing batisan

18

B

Sariwa ang dahot laging namumunga
sa kapanahunan

18

B

At anumang gawin ay nakatitiyak
na magtatagumpay

18

B

4Ngunit ibang-iba ang masamang tao;
ipa ang kawangis,

18

C

Siya'y natatangay at naipapadpad
kung hangi'y umihip;

18

C

5Ang masamang tao ay parurusahan,
hindi magmimintis,

18

C

Iwawalay siya sa pagkakatipon
ng mga matuwid,

18

C

6Sa taong matuwid ay itong si Yahweh
ang s'yang ma-lingat,

18

D

Ngunit kailanman ang mga masama
ay mapapahamak.

18

D

1Bendita la persona que no es atraída hacia esos males
para seguir sus consejos y su mal ejemplo;

No se junta con nadie que constantemente quiera
burlarse del gran Dios y ridiculizarlo.

2Siempre es feliz buscando la santa enseñanza,
y es en el mandato de Yahveh
en lo que medita noche y día.

3Se parece a un árbol junto a un arroyo,
de lozanas hojas, que siempre da fruto a su tiempo,
y que está seguro de tener éxito en todo.

4Muy diferente es la persona malvada,
que se parece al tamo;

que es arrastrado y naufraga si el viento sopla.
 5La persona malvada será castigada y no tendrá éxito;
 será apartada de la reunión de la gente recta,
 6pues una persona recta es lo que Yahveh quiere,
 pero los malvados serán avergonzados para siempre.

En tagalo, todas las líneas de este salmo tienen el mismo número de sílabas. La rima varía ligeramente de un versículo a otro, aparentemente en razón del número de líneas necesarias para reflejar el mensaje hebreo. La única falla posible en la forma de las líneas es la adición del enclítico 'y en lugar de *ay*, al final de la tercera línea; si se quitara, la rima resultaría perfecta.

Quien coordina el proyecto considera que esto sería «poco elegante»; también considera que las oraciones no son muy claras ni fáciles de entender.

Salmo 23

1Si Yahweh ang aking pastol,
 hindi ako magkukulang.

16

A

2Ako'y pinahihimlay sa mainam na pastulan,
 15

A

At inaakay niya ako sa tahimik na batisan,
 17

A

3Binibigyan nya ako niyong bagongkalakasan,
 16

A

At sang-ayon sa pangako na kaniyang
 binitawan

16

A

Sa matuwid na ladasi'y doon ako inaakay.

16

A

4Kahit na ang daang iyo'y tumatahak
sa karimlan,

16

A

Hindi ako matatakot pagkat ikaw'y kaagapay,

16

A

Ang tungkod mo at pamalo ang gabay
ko at sanggaland

16

A

5Sa harapan ng lingkod mo, ikaw ay may
handang dulang,

16

A

Ito'y iyong ginagawang nakikita ng kaaway;

16

A

Nalulugod ka sa akin na ulo ko ay langisan

16

A

At pati na ang saro ko ay iyong pinaapaw.

16

A

6Tunay na ang pag-ibig mo at ang
iyong kabutihan

16

A

Doon ako sa templo ma lalagi at mananahan.

16

A

1Yahveh es mi pastor; no careceré.

2Me hace descansar en grato pasto,
y me lleva a un tranquilo arroyo;

3pero de él recibo ese nuevo brío,
y conforme a la promesa que ha hecho
por un sendero recto seré guiado.

4Aun cuando el sendero vaya a la oscuridad,
no temeré porque tú estás junto (a mí),
tu bastón y tu vara son mi guía y protección.

5Delante de tu siervo tienes lista una mesa,
y esto que haces lo ve el enemigo;
Te complaces conmigo, y mi cabeza es ungida,
y hasta haces que mi cáliz se derrame.

6En verdad tu amor y tu generosidad
estarán conmigo y me conducirán mientras viva;
y en tu templo me quedaré a vivir.

En este salmo, únicamente las líneas segunda y tercera tienen un número distinto de sílabas con respecto a las otras, pero es tal la estructura del salmo que esto podría haberse corregido con facilidad.

Conclusiones preliminares

Como puede verse, es grande el potencial que existe en las Filipinas para traducir en forma poética ciertos pasajes de la Biblia, ciñéndose al

estilo poético de uso corriente en el país.

Antes de iniciar una traducción así, conviene tener un sólido conocimiento de las normas que rigen lo que se considera buena poesía autóctona. Un estudio de tal naturaleza debiera comprender:

a. Formas explícitas, tales como metro, rima y longitud del verso.

b. Diferentes géneros poéticos, tales como poesía épica, cantos, proverbios y adivinanzas, y verso libre.

c. Modos de expresión, que deben incluir grados de apego a las expresiones normales, indicadores discursivos que permitan reconocer las formas poéticas, diferentes tipo de lenguaje figurado, etc.

Habrá también que establecer principios en cuanto a los géneros literarios del texto bíblico que permitan el uso de formato poético, y también para los que no deban traducirse poéticamente. Tales principios deberán establecerse al margen de los antiguos textos bíblicos presentados como poéticos.

Una vez examinados los puntos anteriores, los traductores podrán revisar la naturaleza de la poesía bíblica en ambos testamentos. Es muy importante que se evalúen las características de la poesía hebrea, y que se determine si hay formas análogas en la poesía de la lengua receptora. En caso afirmativo, no debiera haber ningún problema para usarlas. En caso contrario, debe decidirse si las características bíblicas pueden usarse de manera eficaz en la lengua receptora. Si no es posible, ni hay ningún sustituto, debe desistirse y seguir adelante. Por ejemplo, el quiasmo podría retenerse en la traducción en virtud de la equivalencia normal y, no obstante, no tener mayor trascendencia para el lector potencial.

Bibliografía

Dorn, Louis

1971 «Philippine hymns and songs: guidelines for translation». *Shareletter*, February 1971: 48–58. Manila: Department of

Parish Education, Lutheran Church in the Philippines.

Halos, Ronnie M.

1985 «Mga anay sa Haligi». *Liwayway* (October 28), p. 32.

Herrera, Regalada A.

1971 «A brief history of Philippine poetry and music». *Shareletter*, February 1971:26–47. Manila: Department of Parish Education, Lutheran Church in the Philippines.

Kasaysayan ng Pasiong Mahal ni Hesukristong Panginoon Natin.

1964. Manila: Aklatang Lunas.

Magandang Balita para sa Ating Panahon

1980. Manila: Philippine Bible Society (Título: *Magandang Balita Biblia*).

Panganiban, Jose Villa

Diksyunaryo-Tesaurus Pilipino- Ingles. Quezon City, Philippines: Manlapaz Publishing Co.

PAUTAS PARA LA TRADUCCIÓN POÉTICA EN KINYARUANDA

Giles Williams

Coordinador del proyecto de traducción al kinyaruanda

1. Introducción

El *kinyaruanda* es una lengua *bantú* que se habla en Ruanda y en los países vecinos del África central. Cuenta con más de diez millones de hablantes y posee una rica tradición oral, en la que abundan proverbios, cantos y poemas. Su poesía se divide en dos géneros: el *imivugo*, que comprende cantos y rítmicos poemas líricos, todos ellos de sentido generalmente accesible, y el *ibisigo*, que sigue ritmos semejantes al *imivugo* pero que tiende a usar vocabulario y expresiones de carácter oscuro y esotérico, accesibles sólo para los iniciados. En la antigua corte real, el *ibisigo* era altamente apreciado.

Al traducir la poesía del A^t, el equipo de traducción *kinyaruanda* tomó en cuenta varios principios de traducción, aunque trató de desarrollar al mismo tiempo cierta sensibilidad respecto de lo que «sonaba bien». Se puso especial atención a la lectura en voz alta de

pasajes poéticos, y se pidió a los revisores hacer lo mismo.

Las siguientes «pautas» resumen los principios de traducción seguidos y la intuición ya mencionada. Les hemos llamado «pautas», más que «reglas», porque no las aplicamos de manera mecánica y sistemática, ni creemos que hubiera sido conveniente hacerlo. Representan nuestro modo de abordar la traducción poética, y confiamos en que nos permitirán alcanzar cierto grado de congruencia en el estilo poético de la traducción que hemos emprendido. Aunque inevitablemente los aspectos intuitivos de nuestro acercamiento a la poesía no serán compatibles con la sensibilidad estilística de todos, en general la respuesta de los lectores a nuestra «poesía» ha sido favorable.

Después de elaborar algunas observaciones en torno a lo que hace que la poesía *kinyaruanda* suene «poética», preparamos un documento como material de referencia para uso del equipo de traductores, aunque también lo hemos compartido con algunos revisores y con otras personas. El presente artículo se basa en las «pautas» de dicho documento.

2. La poesía en el contexto más amplio de la equivalencia funcional en la traducción

Nuestro proyecto de traducción se rige por un conjunto de principios fundamentales. Las siguientes citas repercuten en la traducción poética:

- La traducción se hará en el *kinyaruanda* de hoy día, tal como lo habla la gente de 25 a 35 años. Por una parte, evitaremos el uso de lenguaje arcaico y oscuro, y por la otra, el uso de lenguaje coloquial y «de moda».
- El sentido habrá de prevalecer siempre sobre la forma del texto original hebreo o arameo.
- Las metáforas, las imágenes y el lenguaje figurado se traducirán literalmente sólo cuando su significado en *kinyaruanda* sea el mismo del texto original. En caso contrario, se traducirán en forma directa, o bien con una figura de lenguaje *kinyaruanda* que comunique el mismo sentido o tenga el mismo impacto. (Por ejemplo, «blanca nieve» podría traducirse con la expresión correspondiente, *kwera nk'inyange*, «blanco como cierta clase de ave».) De igual manera, será

perfectamente legítimo introducir alguna metáfora o algún modismo *kinyaruanda* como equivalente de alguna expresión que en el original pueda no ser figurada, siempre y cuando sea contextualmente adecuada y no introduzca elementos extraños.

Por lo general, la *Bibliya Yera* y la *Bibiliya Ntagatifu*, que son las dos Biblias existentes en esta lengua, no han seguido estos principios sino que han preferido ceñirse a la forma literal del original. En cierto modo, la existencia de estas dos traducciones ha facilitado nuestro trabajo; tal vez si la nuestra fuera la única versión de la Biblia en esta lengua, serían mayores nuestros problemas por el grado de equivalencia formal que habríamos creído necesario retener en el material poético. En términos generales, estas versiones de la Biblia han logrado comunicar las figuras de lenguaje presentes en la poesía hebrea, aunque a costa de la inteligibilidad en algunos casos. Lo que caracteriza a nuestra traducción es el deseo de comunicar el sentido del texto original, aun cuando algunas veces hemos debido prescindir de las figuras de lenguaje. Veamos, por ejemplo, Sal 5.10b:*

Traducción literal:

su garganta es un sepulcro abierto

Nuestra traducción:

se confabulan para asesinar

3. Consideraciones estilísticas

Nuestros principios fundamentales nos obligan además a resistir la tentación de «embellecer» el texto traducido:

- El sentido tiene también prioridad sobre una percepción de belleza estilística.

Sin embargo, esos mismos principios también establecen:

- Esta traducción pretende, hasta donde sea posible, representar con sus equivalentes *kinyaruanda* los distintos géneros literarios de la Biblia.

Los siguientes puntos explicarán ciertos procedimientos que adoptamos para representar la poesía bíblica con algo que, en su versión *kinyaruanda*, pueda considerarse «poético».

3.1 Ritmo

En nuestra traducción tratamos de ser sensibles al ritmo, inspirándonos en las tradiciones poéticas ruandesas. Cuando el ritmo resulta pesado, tratamos de expresar lo mismo mediante formas diferentes, que pueden ser cambios sintácticos, uso de sinónimos con diferente número de sílabas, vocales más largas o más cortas, etc. Contamos además con el asesoramiento de un reconocido poeta y literato ruandés, a quien invitamos a uno de nuestros talleres de traducción.

3.2 Paralelismo

El paralelismo en la poesía hebrea repite, con ciertas modificaciones, la misma idea en la siguiente línea. Hasta donde ha sido posible, hemos intentado reproducir el mismo estilo. Veamos por ejemplo Sal 12.2:

La gente piadosa ha desaparecido;
ya no se encuentra gente fiel.

Ciertamente pudimos haber expresado lo mismo de la siguiente manera: «Ya no hay gente piadosa y fiel», pero esto, obviamente, ya no sería poesía sino prosa.

Sin embargo, al traducir el paralelismo sinónimo hay que tener mucho cuidado, pues fácilmente puede darse la idea de que se habla de dos (o más) acontecimientos o participantes, cuando en realidad se habla de uno solo. Veamos, por ejemplo, Sal 147.7:

Cantad a Jehová con alabanza,
cantad con arpa a nuestro Dios.

Alguien que escuche estos versos, y que no tenga ninguna idea del trasfondo judeo-cristiano, podría pensar que se trata de dos exhortaciones a adorar de diferente manera a dos deidades distintas. Damos por hecho que nuestros lectores entienden que Jehová y Dios son una y la misma persona (!), pero en otros casos hemos tratado de aclarar la identidad de los sujetos en ambas líneas. Por ejemplo, en Sal 14.7b decimos:

Traducción literal:

se regocijará Jacob y se alegrará Israel

Nuestra traducción:

entonces se alegrarán los israelitas,
que son los descendientes de Jacob.

Reconocemos que nuestra traducción es menos evocativa, pero evita varios posibles malentendidos.

3.3 ¿Qué es una línea poética?

Escribir prosa y recortarla en líneas más pequeñas no es escribir poesía. Nosotros hemos tratado de analizar lo que en la poesía *kinyaruanda* se reconoce como «línea poética», y con relativa confianza presentamos ahora las siguientes conclusiones, conscientes de que puede haber muchas excepciones. Una «línea poética» tiende a ser una unidad semántica sencilla e independiente, que evita las estructuras complejas y las frases subordinadas. El resultado ha sido que nos hemos ceñido a las siguientes pautas generales:

3.3.1 Cada línea poética debe tener un verbo principal

Veamos la traducción tradicional del Salmo 92.2-4:

Bueno es alabarte, Jehová,
y cantar salmos a tu nombre, oh Altísimo;
anunciar por la mañana tu misericordia
y tu fidelidad cada noche,

con el decacordio y el salterio,
en tono suave, con el arpa.

Como puede verse, en seis líneas hay un solo verbo principal. Una traducción así de literal se oiría extraña en *kinyaruanda*. Por tanto, nosotros traducimos:

Señor, es bueno alabarte;
Dios altísimo, es bueno cantarte;
es bueno proclamar tu bondad cada mañana,
es bueno proclamar tu fidelidad todas las noches.
Permítenos cantarte mientras tocamos
el instrumento de diez cuerdas
y el “instrumento de cuerdas arqueado”;
Permítenos tocar también
el “instrumento de cuerdas cuadrado”.

3.3.2 Los tiempos verbales debieran estar en modo indicativo

En la prosa narrativa *kinyaruanda*, el primer verbo tiende a establecer el marco temporal mediante el tiempo adecuado; los verbos subsecuentes usan la forma simple, es decir, el presente simple se usa en las narraciones de eventos pasados, y en lugar de la conjunción copulativa «y» se usan las partículas consecutivas *-ka-* o *-ga-*. Sin embargo, en poesía cada línea tiene una función independiente, por lo que no es conveniente seguir el patrón de la prosa narrativa.

No es fácil demostrar en español este fenómeno lingüístico, pero espero que los siguientes ejemplos puedan dar una idea de cómo traducimos los verbos consecutivos en pasado y en futuro.

Bibliya Yera:

Él es quien hirió a muchas naciones,
él mata a reyes poderosos. (Sal 135.10)

El verbo «matar» en tiempo presente de la segunda línea comunica a la perfección el sentido de tiempo pasado, pero no deja de oírse prosaico; por tanto, nosotros traducimos:

Nuestra versión:

Él asoló a muchas naciones,
él mató a reyes poderosos.

Ahora veamos este otro ejemplo de Sal 72.4:

Bibiliya Ntagatifu:

Él vindicará a las masas,
salva a los destituidos,
y pisotea a su opresor.

Nuestra versión:

El rey vindicará a las masas,
salvará a los pobres,
y destruirá a quienes los oprimen.

3.3.3 Subordinación lógica

Puesto que normalmente cada línea poética debe ser una unidad semántica independiente, hemos evitado comenzar las líneas con conjunciones causales o subordinadas, por ejemplo, «porque». Hay varias maneras de indicar la subordinación lógica de la segunda línea sin que ésta resulte gramaticalmente subordinada a la primera. Por ejemplo, se puede repetir el verbo en la siguiente línea, precediendo a «porque», como en Sal 5.11:

Bibiliya Ntagatifu:

¡Expúlsalos por sus muchos pecados,
porque se rebelan contra ti!

Nuestra versión:

¡Expúlsalos por sus muchos pecados!
¡Expúlsalos porque se han rebelado contra ti!

También se puede introducir la segunda línea con una fórmula que, sin quitarle su independencia gramatical, haga ver la subordinación lógica, por ejemplo, «por lo tanto», «así», «por eso», etc. Veamos lo hecho en Sal 91.9-10:

Bibliya Yera:

Porque tú eres mi refugio, Señor,
tú has hecho del Altísimo tu habitación,
entonces ningún mal te llegará.

Nuestra versión:

Tú has hecho del Señor tu refugio,
tienes como escondite al Altísimo.
Por lo tanto, ningún mal te llegará.

Y veamos además Sal 122.9:

Bibiliya Ntagatifu:

Por el templo del Señor nuestro Dios,
te deseo bienestar y prosperidad.

Nuestra versión:

El templo del Señor nuestro Dios está en ti;
por eso (siempre) te deseo bienestar y prosperidad.

La preposición hebrea *ki* puede significar «porque» y «ciertamente»; esta última alternativa nos ha venido como anillo al dedo para cuestiones estilísticas. Veamos, por ejemplo, Sal 1.6:

Bibliya Yera:

Porque el Señor conoce la senda de los justos...

Nuestra versión:

Ciertamente el Señor protege a los justos...

En muchos casos la relación lógica entre dos proposiciones puede quedar implícita, sin que se pierda nada en el aspecto comunicativo.

3.3.4 El uso de conjunciones

Hemos percibido, además, que el uso de ciertas conjunciones y partículas ilativas, que en prosa resultan naturales, no son tan adecuadas al principio de una línea poética. Por lo general, pueden ponerse en medio de la línea, o bien buscar otra manera de decir lo mismo. Nosotros hemos evitado usar palabras como «y» y «entonces» al principio de una línea. Veamos Sal 2.2:

Bibliya Yera:

Los reyes de la tierra se han preparado para la guerra,
y sus gobernantes han trazado un plan...

Nuestra versión:

Sus reyes están listos para entrar en acción;
sus gobernantes también se han reunido...

Y también este ejemplo de Sal 18.7:

Bibiliya Ntagatifu:

Entonces, en mis angustias, invoqué al Señor...

Nuestra versión:

Estando en peligro, invoqué al Señor...

3.3.5 Medida de las líneas poéticas

El hecho de que cada línea poética sea una unidad semántica individual tiende, naturalmente, a limitar el número de palabras por

línea, lo mismo que la longitud de la línea impresa. Sin embargo, la traducción nos obliga a hacer cosas que, estilísticamente, no serían normales en la lengua receptora; por lo tanto, cuando una línea nos ha parecido excesivamente larga (aun cuando sólo tenga un verbo principal), con frecuencia hemos tratado de dividirla en dos líneas cortas. Véase el ejemplo ya citado del Sal 92.

Otro ejemplo palpable lo tendríamos en las varias invocaciones de Dios bajo distintos nombres. Por ejemplo, en Sal 84.4 la primera línea, a pesar de no tener ningún verbo, aparece de la siguiente manera:

Señor de los ejércitos, mi rey y mi Dios,
los gorriones hallan refugio en tu templo...

Tenemos que decir que esta invocación de la primera línea requiere más espacio en *kinyaruanda* que en idiomas como el español o el inglés.

3.3.6 Formato

Cada línea comienza con minúscula, excepto en los casos en que se inicia una nueva oración o hay algún nombre propio. Por lo general cada nueva línea comienza en el margen izquierdo, excepto en casos especiales, como el del Sal 136, en donde hemos sangrado el «estribillo». En las líneas donde aparece *selah*, la sangría ha sido de un grado mayor.

4. Método de prueba

Todos nuestros textos, sean en prosa o en poesía, los leemos en voz alta. Como ya lo he mencionado al principio, ponemos especial cuidado en leer en voz alta todos los textos poéticos, a fin de escuchar su ritmo y sonoridad. En muchos casos, esto nos lleva a cambiar el orden sintáctico, o a sustituir una palabra por algún sinónimo que mejore el ritmo y la sonoridad. Cuando enviamos los salmos a nuestros revisores, les pedimos de manera específica que los lean en voz alta, a fin de que no solamente los estudien sino también los oigan. Una religiosa se dio a la tarea de cantarlos, y nos informó que «se cantaban bien». En general, la reacción de los lectores de Salmos ha sido muy positiva.

5. Conclusiones

Quisiera decir una vez más que estas «pautas» no son reglas rígidas

que deban seguirse a toda costa, y admitimos sin ambages que algunas de ellas son subjetivas e intuitivas. No todos están de acuerdo con nuestras observaciones. Sin embargo, estas pautas nos han sido de gran utilidad por las siguientes tres razones:

1. Nos dan la seguridad de que el estilo poético de nuestra traducción tiene cierta coherencia.
2. Nuestro equipo ha sufrido varios cambios de personal, de modo que estas pautas han contribuido a que los traductores de nuevo ingreso se inicien en los principios que rigen nuestro estilo poético.
3. Estas pautas han servido igualmente para poder explicar a otros el estilo de la versión, en particular a algunos de nuestros revisores que han preguntado por nuestro concepto de traducción poética.

Tal vez muchas de las técnicas estilísticas ya mencionadas, si no la gran mayoría, no sean aplicables en otras lenguas, pero nos agradecería que lo hecho por nosotros estimulara a otros equipos de traducción a identificar ciertos «trucos del oficio», a fin de imprimir un «sabor» realmente poético en los pasajes poéticos de sus respectivas traducciones.

GLOSARIO

ACRÓSTICO, POEMA En la poesía hebrea, se dice de un poema cuyas líneas poéticas comienzan con las letras del alefeto hebreo en orden consecutivo; es decir, la primera línea comienza con la letra *álef*, la segunda con la letra *bet*, y así hasta llegar a la letra *tav*, que es la última de veintidós letras (Sal 34, 37). Este orden puede verse también en cada línea de toda una estrofa o estanza (Sal 119), e incluso en todo un libro (Lamentaciones).

ALITERACIÓN Repetición de sonidos consonantales en toda una oración, frase o serie de palabras. Ejemplo: *La pícara pájara pica la jícara típica*.

ALUSIÓN Referencia general e indirecta a un texto conocido. Ejemplo: la frase *antes que el polvo vuelva a la tierra...* (Ec 12.7) es

una **alusión** a Gn 3.19.

AMBIGÜEDAD Se dice que hay **ambigüedad** cuando alguna palabra u oración puede entenderse de varias maneras. La oración «Juan vio cuando José besaba a su esposa» puede significar: 1) que José besaba a su propia esposa; 2) que José besaba a la esposa de Juan.

ANTITÉTICO, PARALELISMO Recurso literario por el que se establece un contraste entre las dos líneas de un *DÍSTICO* o *BICOLON*. En Pr 13.1 puede verse un contraste así entre el hijo sabio (línea A) y el hijo insolente (línea B), entre atender (A) y desatender (B) un consejo, y entre consejo (A) y reprensión (B).

ANTROPOMORFISMO Figura de lenguaje por la que se atribuyen características humanas a las deidades. Cuando los hebreos hablaban de «la mano de Jehová» (Nm 11.23), o de que Dios «cabalgó sobre un querubín» (Sal 18.10), o «se arrepintió» (Gn 6.6), estaban haciendo uso de antropomorfismos.

ASONANCIA Repetición de sonidos vocálicos semejantes en toda una frase, o al final de líneas rimadas.

BICOLON *LÍNEA POÉTICA* dividida por una *CESURA*, con lo que se forman dos mitades o *HEMISTIQUIOS*. Cada hemistiquio recibe también el nombre de *COLON*, por lo que juntos se conocen como *BICOLON*, y también como *ESTICO* o *MONOSTIQUIO*.

CESURA Es la pausa que divide a un verso en dos partes, a las que se llama *HEMISTIQUIOS*. Esta pausa la exige el ritmo mismo del verso.

CLÍMAX Punto culminante de un relato o poema. En el libro de Ester, por ejemplo, el relato llega a su clímax cuando ella se presenta ante el rey, y éste extiende su cetro hacia ella.

COLON En la poesía hebrea, cada una de las dos partes en que suele dividirse una *LÍNEA POÉTICA*. Las dos mitades juntas, conocidas también como *HEMISTIQUIOS*, forman un *BICOLON*, o *DÍSTICO*. Cuando la línea poética llega a dividirse en tres partes, recibe el nombre de *TRICOLON*.

CONJUNCIÓN Unidad léxica que sirve para relacionar palabras,

frases y oraciones. Las conjunciones más comunes son «y», «o» y «pero». El traductor bíblico debe tener cuidado de no traducir las conjunciones *vav* y *ki* de manera sistemática.

CONTEXTO Entorno textual de un discurso, que ayuda a determinar el sentido de una palabra, una frase, una oración y hasta un discurso entero. El sentido del término «manzana», por ejemplo, lo determina su posición sintáctica en un contexto determinado: «Mi casa abarca toda una manzana».

DINÁMICA, TRADUCCIÓN Técnica de traducción que tiene como objetivo transmitir el mensaje del *TEXTO ORIGINAL* de manera natural y significativa. Un ejemplo de traducción dinámica: *El hombre propone y Dios dispone* (Pr 16.1, NVⁱ, BL^s). Véase *TRADUCCIÓN FORMAL*.

DISCURSO Comunicación de pensamiento o de sentido mediante el lenguaje hablado o escrito. El análisis de la *ESTRUCTURA DE DISCURSO* de textos orales y escritos es un importante campo de estudios de la lingüística moderna, que busca explicar el uso y ordenamiento de palabras, oraciones e ideas en la comunicación de un mensaje.

DISCURSO, ESTRUCTURA DE Es la forma específica de un mensaje, dependiendo de su función comunicativa y del género retórico o literario en que se comunique.

DÍSTICO Véase *BICOLON*.

ELIPSIS Recurso literario que consiste en omitir intencionalmente alguna palabra o frase de una oración o discurso, pero que el lector o interlocutor puede inferir sin dificultad. Ejemplo: *Sus caminos notificó a Moisés, / y a los hijos de Israel ***** sus obras* (Sal 103.6). Conviene tener presente que lo elíptico en un lenguaje puede no serlo en otro.

ENDÍADIS Figura de lenguaje que sirve para expresar un todo mediante la mención de sus extremos: «cielo y tierra», «hombre y mujer», «vida y muerte», etc. Véase *BINOMIO LÉXICO*.

ESCANDIR Véase *ESCANSIÓN*.

ESCANSIÓN Técnica para medir un verso mediante el conteo de las sílabas que lo conforman.

ESTANZA División principal de un poema, por lo general marcada por el espacio de una línea. Una estanza puede estar compuesta de varias **ESTROFAS**.

ESTICO Véase *BICOLON*

ESTRIBILLO Línea o líneas que se repiten a intervalos en un canto o poema, generalmente después de cada *ESTROFA* o *ESTANZA*. El estribillo se conoce también como *RITORNELO*.

ESTROFA Conjunto de líneas poéticas agrupadas siguiendo un tema o patrón común. Las *ESTROFAS* pueden agruparse y formar unidades poéticas de cierta extensión conocidas como *ESTANZAS*.

EUFEMISMO Forma de expresión que evita palabras o giros soeces o malsonantes, cambiándolos por un equivalente semántico más suave y aceptable. En el [A^t](#), «cubrirse los pies» es un eufemismo que significa «defecar».

EXPLÍCITA, INFORMACIÓN Explicación clara y detallada del sentido de un texto. Véase *INFORMACIÓN IMPLÍCITA*.

FIGURADO, LENGUAJE Recurso retórico que imprime en las palabras sentidos que no deben entenderse al pie de la letra. Por ejemplo, la frase *Mi copa está rebosando* (Sal 23.5) tiene un sentido evidentemente figurado. Véase *LENGUAJE LITERAL*, *METÁFORA* y *SÍMIL*.

FORMAL, TRADUCCIÓN Técnica de traducción cuyo principal interés es reproducir el original apegándose a la forma del texto y al orden de las palabras. Ejemplo: *Del hombre son los propósitos del corazón, mas del Señor es la respuesta de la lengua* (Pr 16.1 [B^a](#)). Véase *TRADUCCIÓN DINÁMICA*.

FUENTE, TEXTO Véase *TEXTO ORIGINAL*.

GRAMÁTICA Conjunto de reglas que rigen el orden sintáctico y discursivo de una lengua. Una oración es **gramatical** cuando se aviene a las reglas de su lengua y cuenta con la aprobación de la comunidad

hablante de la misma.

HEMISTIQUEO Véase *COLON*.

HIPÉRBOLE Figura de lenguaje que consiste en exagerar deliberadamente el contenido de una frase u oración. La oración «Susana llora noche y día», sugiere de manera hiperbólica que Susana «llora mucho».

IDEOFONO Conjunto de sonidos no muy comunes que buscan expresar ciertos estados de ánimo o acontecimientos. En cierto idioma, la secuencia de sonidos *PRRRRRR* evoca la blancura de la luna.

IMPLÍCITA, INFORMACIÓN Información latente en un texto, aunque no expresada de manera directa y detallada. Véase *INFORMACIÓN EXPLÍCITA*.

INCLUSIÓN Recurso estilístico que repite al final de una unidad literaria lo dicho al principio. La frase *¡Bendice, alma mía, a Jehová!* (Sal 103.1,22) es un ejemplo de inclusión.

INFINITIVO Modo verbal que expresa una acción o estado, sin indicar sujeto, modo ni tiempo. En español, el infinitivo se marca añadiendo a la raíz verbal los sufijos **-ar, -er, -ir**.

INTENSIFICACIÓN Recurso retórico que sirve para destacar con vehemencia alguna idea o acción sobresaliente en un texto. Ejemplo: *¡Consolad, consolad a mi pueblo!* (Is 40.1)

IRONÍA Recurso retórico que consiste en dar a entender, con sabor crítico o de burla, lo contrario de lo que se dice. Por ejemplo, cuando Job dice a sus amigos: *Ciertamente vosotros sois el pueblo, y con vosotros morirá la sabiduría* (Job 12.1), en realidad les dice: «Ni son ustedes la voz del pueblo, ni son tan sabios como se creen».

JUEGO (DE PALABRAS) Recurso de lenguaje que aprovecha la semejanza sonora de dos palabras con distinto sentido para sugerir otros sentidos o para crear algún efecto sonoro en particular. En Gn 18.9-15; 21.3-6 hay un juego de palabras en hebreo, entre el nombre Isaac y el verbo que significa «reírse». Lo mismo sucede en Am 8.1-2, entre las palabras hebreas *qayits* («fruta de verano») y *qets* («fin»).

LÉXICO, BINOMIO Se dice de los términos que forman parejas naturales para expresar un solo concepto (*ENDÍADIS*), o para establecer relaciones lógicas o contrastantes. Son binomios léxicos «cielo y tierra», «padre y madre», «todo y nada», «arriba y abajo», «noche y día», «blanco y negro», «sí y no», etc.

LITERAL, LENGUAJE Se dice del sentido primario y fundamental de una palabra o frase. El sentido literal de la frase *Mi copa está rebosando* (Sal 23.5) sería que de una copa de mi propiedad se derrama el líquido que hay en ella. Pero es posible que esta misma frase signifique: «Estoy plenamente satisfecho», por lo que su sentido puede no ser literal. Véase *LENGUAJE FIGURADO*.

LITERARIO, GÉNERO Cada una de las distintas categorías en que pueden clasificarse las obras literarias, según sus rasgos comunes de forma y contenido, así como por sus fines comunicativos y rasgos estilísticos. El proverbio y el salmo son dos géneros literarios con características propias.

LITÚRGICO Se dice de lo relacionado con el orden fijo del ritual de culto público.

MASORÉTICO, TEXTO Texto tradicional del ^tA hebreo, establecido por los eruditos hebreos hacia los siglos VIII y IX de nuestra era.

METÁFORA Figura de lenguaje que establece una relación de identidad entre dos personas, animales o cosas, recalando una característica supuestamente compartida entre ambas. Ejemplo: *Soy un gusano* (Sal 22.6). Véase *SÍMIL*.

METRO Medida rítmica de un verso o línea poética, determinada generalmente por su número de palabras o sílabas acentuadas. En la poesía hebrea puede notarse cierto patrón regular, pero éste no es predecible.

MONOSTIQUIO Véase *BICOLON*.

ONOMATOPEYA Palabra cuyo sonido evoca el objeto que designa. Por ejemplo: el *rugido* del león, el *murmullo* de las olas, el *chasquido* del látigo.

ORIGINAL, LENGUA Se dice del idioma del cual se traduce. En el caso del A^t, la lengua original es el hebreo y, en algunos casos, el arameo.

ORIGINAL, TEXTO Se dice del texto del cual se traduce, al que también se llama *TEXTO FUENTE*. En el caso del A^t, el texto original es el *TEXTO MASORÉTICO*. Véase *LENGUA ORIGINAL*

PARALELISMO Relación entre dos líneas poéticas, que en la poesía hebrea puede ser de sinonimia (**PARALELISMO SINÓNIMO**), de contraste (**PARALELISMO ANTITÉTICO**), o de complementación (**PARALELISMO SINTÉTICO**). El paralelismo puede ser también semántico, de efecto sonoro, de estructura gramatical, e incluso de todos estos elementos juntos. Por ejemplo, *tiempo de llorar y tiempo de reír, / tiempo de hacer duelo y tiempo de hacer fiesta* (Ec 3.4).

PEDAGÓGICA, PREGUNTA Oración interrogativa que, a semejanza de la pregunta retórica, no demanda una información que ya conoce. Difiere de la pregunta retórica en que no sólo tiene la respuesta a la aparente pregunta sino que, literalmente, guía el razonamiento del interlocutor. De allí su nombre. Ejemplo: *¿Qué es lo que fue? / Lo mismo que será. / ¿Qué es lo que ha sido hecho? / Lo mismo que se hará, / pues nada hay nuevo debajo del sol* (Ec 1.9).

PERSONA Categoría gramatical que se refiere a quien habla (primera persona, *yo*), a quien se habla (segunda persona, *tú*), o de quien se habla (tercera persona, *él*). En español, estas categorías pueden ser plurales (*nosotros, vosotros/ustedes, ellos*), y masculinas o femeninas (*ella, ellas, nosotras, vosotras*).

PERSONIFICACIÓN Figura de lenguaje que atribuye características humanas a objetos inanimados o a ideas abstractas. Ejemplo: *La Sabiduría edificó su casa...* (Pr 9.1).

POESÍA Género literario que, a diferencia del lenguaje cotidiano, se caracteriza por su estilo rítmico, colorido y desacostumbrado. Los POETAS hacen uso de este género para expresar ciertos estados de ánimo, o para compartir ciertas experiencias con sus lectores e interlocutores. El estilo poético puede diferir de una a otra cultura; con todo, los hablantes de una comunidad lingüística saben cuándo el lenguaje usado

es poético. Véase **PROSA**.

POETA Véase **POESÍA**.

POÉTICA, LICENCIA Libertad de que hace uso el poeta al escribir un poema, y que le permite alterar el orden de las palabras o imprimir en ellas nuevos sentidos. Ejemplo: *Caído se le ha un clavel / hoy a la Aurora del seno...* (Góngora, *Lequilla XXIII*).

POÉTICA, LÍNEA En poesía, unidad discursiva conocida también como **VERSO**, que puede ser una sola palabra, y que se identifica por estar sujeta a metro, rima, ritmo y cadencia, o por lo menos a alguno de estos elementos, dependiendo de las características poéticas propias de la lengua en que se escribe. Para la poesía hebrea, véase **BICOLON**.

PROGRESIVO, PARALELISMO Se dice del paralelismo en que la segunda (y tercera) línea poética repite lo dicho en la primera, al tiempo que agrega nuevos elementos en tono ascendente. Ejemplo: *Tributen al Señor, seres celestiales, / tributen al Señor la gloria y el poder. / Tributen al Señor la gloria que merece su nombre...* (Sal 29.1-2 NVⁱ).

PROSA Forma común y corriente del lenguaje hablado o escrito, típica de la comunicación diaria. Véase **POESÍA**.

QUIASMO Figura de lenguaje que consiste en presentar en orden inverso las palabras de dos líneas paralelas. Ejemplo: *Cuando quiero llorar no lloro, / y a veces lloro sin querer...* (Rubén Darío, *Juventud, divino tesoro*)

RECEPTORA, LENGUA Se dice de la lengua a la que se traduce un texto. Véase **LENGUA ORIGINAL**.

RELATIVA, FRASE u ORACIÓN Conjunto de palabras que dependen de la oración principal, pero que guardan relación entre sí y que describen a personas, lugares o cosas. En la frase nominal *tú que estás entre querubines* (Sal 80.1), la **FRASE RELATIVA** es «que estás entre querubines». Este tipo de frases va generalmente precedido de alguna partícula relativa.

RETÓRICA, PREGUNTA Oración interrogativa que no demanda información sino cuya respuesta va implícita en la pregunta. Esta clase

de preguntas son reflejo del estado de ánimo de quien las hace.

RIMA Recurso literario donde coinciden los sonidos finales de dos o más líneas poéticas. La rima puede ser *consonante* (coincidencia de sonidos consonantales y vocálicos), *asonante* (coincidencia de sonidos vocálicos), e *interna* (coincidencia de consonantes o vocales en medio de las líneas poéticas). Ejemplo de rima consonante: *La primera vez / no te conocí. / La segunda, sí.* De rima asonante: *Las alamedas se van / pero dejan su reflejo. Las alamedas se van, pero nos dejan el viento.*

RITMO Repetición regular y acompasada de un sonido. Por lo general, cada línea poética tiene el mismo número de sílabas acentuadas, lo cual da un ritmo regular al verso. Véase el ejemplo de rima asonante en *RIMA*.

RITORNELO Véase **ESTRIBILLO**.

SARCASMO Expresión mordaz y cruel, por lo general de carácter negativo, que tiende a mofarse de personas o cosas. El sarcasmo, lo mismo que la *IRONÍA*, puede detectarse por la entonación que le imprime quien lo emite. Ejemplo, la respuesta de Job a sus amigos: *¡Valiente consuelo el de todos ustedes!* (Job 16.2 ^{NV}ⁱ).

SEPTUAGINTA Traducción del ^A^t al griego, también conocida como Versión de los Setenta (LXX), que fue realizada en Alejandría, probablemente a mediados del siglo III a.C. Esta versión fue ampliamente usada por los escritores del ^N^t.

SÍMIL Figura de lenguaje que establece una comparación entre dos cosas, por lo general recurriendo al adverbio de modo **como**. Ejemplo: *Soy como un gusano.*

SINALEFA Fusión de dos o más vocales con valor silábico, con el objeto de reducir el número de sílabas o acentos en un verso o línea poética. Ejemplo: *La rosa, / la inmarcesible rosa que no canto, / la que es peso y fragancia, / la del negro jardín en la alta noche,...* (Borges, *La Rosa*)

SINÉCDOQUE Figura de lenguaje que designa un todo mediante la mención de una de sus partes, o viceversa; un género, con una especie; una cosa, con el material de que está hecha. Ejemplo: *¡Cómo*

han perecido las armas de guerra!, por «¡Cómo han perecido los guerreros!» (2 S 1.27)

SINÓNIMO Palabra de significado semejante al de otra palabra. «Feliz» y «contento» son palabras sinónimas.

SINÓNIMO, PARALELISMO En este tipo de paralelismo, la segunda línea repite prácticamente lo mismo que se ha dicho en la primera. Ejemplo: *De Jehová es la tierra y su plenitud, / el mundo y los que en el habitan* (Sal 24.1).

SINTÉTICO, PARALELISMO En este tipo de paralelismo, la segunda línea complementa la idea expuesta en la primera, de modo que el paralelismo es más de forma que de pensamiento. Ejemplo: *Cuanto está lejos el oriente del occidente, hizo alejar de nosotros nuestras rebeliones* (Sal 103.12).

TEMA Idea central de toda obra de arte, sea ésta un poema, una pintura o una novela. Por ejemplo, el tema principal del Sal 51 es la purificación de los pecados.

TEXTUAL, PROBLEMA Se dice de la dificultad que presenta un texto para determinar su lectura original. En el A^t hay más de cinco mil problemas textuales. Hay casos, conocidos como *VARIANTES TEXTUALES*, en que alguna palabra o texto permite dos o más posibilidades de interpretación, debido a que los primeros textos hebreos no contaban con vocales ni con otros símbolos diacríticos, ahora presentes en el *TEXTO MASORÉTICO*.

TEXTUAL, VARIANTE Véase *PROBLEMA TEXTUAL*.

TRANSLITERACIÓN Representación de los caracteres o letras de la *LENGUA ORIGINAL* en el alfabeto de la *LENGUA RECEPTORA*. Palabras como *amén*, *aleluya* y *maranatha* son transliteraciones del hebreo al español.

TRASLAPPO En la teoría lingüística, se dice del campo semántico que comparten dos o más términos. Por ejemplo, el campo de traslappo semántico que comparten los verbos «caminar» y «correr» es «desplazarse moviendo los dos pies».

TRICOLON En la poesía hebrea, algunas veces la línea poética se

divide en tres partes. De allí su nombre. Véase también COLON y BICOLON.

VERSO Véase *LÍNEA POÉTICA*.

VOCATIVO En las lenguas declinables, inflexión que marca el caso usado al invocar a personas o cosas, o al dirigirse a ellas con cierto énfasis. En español, el vocativo puede percibirse cuando el sustantivo va acompañado de las interjecciones «¡Ah!» y «¡Oh!».

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Schökel, Luis

1988 *A Manual of Hebrew Poetics*. Rome: Editrice Pontificio Istituto Biblico.

Alter, R.

1985 *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books, Inc.

1987 «The Characteristics of Ancient Hebrew Poetry», en R. Alter and F. Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, MA: Harvard University Press, p. 611–623.

and R. Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bascom, Robert

1994 «Hebrew Poetry and the Text of the Song of Songs», en E.R. Wendland (ed.), *Discourse Perspectives on Hebrew Poetry in the Scriptures*. UBS Monograph 7, New York: United Bible Societies, p. 95–110.

Berlin, Adele

1985 *The Dynamics of Biblical Parallelism*, Bloomington: Indiana University Press.

Bliese, Loren

1988 «Chiastic Structures, Peaks, and Cohesion in Nehemiah 9:6–37», en *The Bible Translator*, 39.2:208–215.

1994 «Symmetry and Prominence in Hebrew Poetry», en E.R. Wendland (ed.), *Discourse Perspectives on Hebrew Poetry in the Scriptures*.

ms «The Poetics of Habakkuk».

Bratcher, R. y W. Reburn

1991 *A Translator's Handbook on the Book of Psalms*. New York: United Bible Societies.

Dorn, Louis O.

1994 «Philippine Poetry and Translation: A General Survey», en *The Bible Translator*, 45:301–315.

Fox, Michael V.

1985 *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison: University of Wisconsin Press.

Gottwald, N.K.

1984 «Poetry, Hebrew», en *The Interpreter's Dictionary of the Bible*. Nashville: Abingdon Press, p. 829–838.

Krabill, James

1995 *The Hymnody of the Harris Church among the Dida of South-Central Ivory Coast (1913–1949)*. Frankfurt: Peter Lang.

Kugel, James

1981 *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and its History*. New York: Yale University Press.

Loader, J.A

1986 *Ecclesiastes*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.

Louw, J.P. and E.R. Wendland

1993 *Graphic Design and Bible Reading*. Cape Town: Bible Society of South Africa.

Martin, R.P.

1986 «Poetry, Hebrew», en *The International Standard Bible Encyclopedia*. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, Vol. 3, p. 891–899.

Moomo, David O.

1993 «Hebrew and Epira Poetry», en *NOT* 7:4, p. 9–25.

Newman, Barclay M.

1993 «Biblical Poetry and English Style», en *The Bible Translator*, 44.4:405–410.

Noss, P.A.

1976 «The Psalms and Gbaya Literary Style», en *The Bible*

Translator, 27.1:110–118.

Ogden, Graham S.

1994 «Poetry, Prose, and Their Relationship: Some Reflections Based on Judges 4 and 5», en E.R. Wendland (ed.), *Discourse perspectives on Hebrew Poetry in the Scriptures*, p. 111–130.

Ogden, G. and Zogbo, L.

1997 *A Handbook on Ecclesiastes*. New York: United Bible Societies.

Ogden, G. and Zogbo, L.

1998 *A Handbook on the Song of Songs*. New York: United Bible Societies.

Reaske, C.R.

1966 *How to Analyze Poetry*. New York: Simon and Schuster, Inc.

Reyburn, William D.

1992a *A Handbook on Job*. New York: United Bible Societies.

1992b *A Handbook on Lamentations*. New York: United Bible Societies.

1994 «Anatomy of a Poem», en E.R. Wendland (ed.), *Discourse Perspectives on Hebrew Poetry in the Scriptures*. New York: United Bible Societies, p. 147–169.

Schneider, T.R.

1986 «From Wisdom Sayings to Wisdom Texts (I)», en *The Bible Translator*, 37.1:128–135.

1987 «From Wisdom Sayings to Wisdom Texts (II)», en *The Bible Translator*, 38.1:101–117.

Sherzer, Joel

1983 *Kuna Ways of Speaking*. Austin: The University of Texas Press.

Sterk, Jan

1989 «Bible Poetry in Translation», en *OPTAT*, Vol 3, No. 1: 36–48.

1994 «Translation as re-creation», en *The Bible Translator*, 45: 129–139.

Watts, John D.W.

1985 *Isaiah*. Word Biblical Commentary. Waco, Texas: Word Books.

Wendland, E.R.

1993 *Comparative Discourse Analysis and the Translation of Psalm 22 in Chichewa, a Bantu language of South-Central Africa*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

1994 (ed.) *Discourse Perspectives on Hebrew Poetry in the Scriptures*. New York: United Bible Societies.

1997 *Discourse Analysis and the Psalms: an Introduction with Exercises for Exegetes and Bible Translators*. Dallas: Summer Institute of Linguistics.

Zogbo, L.

1991 «Issues in Poetic Transfer». Ponencia no publicada, presentada en Victoria Falls, Zimbabue, durante el Taller Trienal de Traducción de las Sociedades Bíblicas Unidas.

Bibliografía recomendada

Alonso Schökel, Luis

1963 *Estudios de poética hebrea*. Barcelona: Juan Flors.

1987 *Manual de Poética Hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

y E. Zurro

1977 *La traducción bíblica: Lingüística y estilística*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Buzzetti, Carlo

1976 *Traducir la Palabra*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino.

Gayol Fernández, Manuel

1970 *Teoría literaria*. Vols I-II. Guatemala: Cultural Centroamericana.

Nida, Eugene A. y Charles R. Taber

1986 *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Rivers, Elías L. (ed.)
 1984 *Poesía lírica del Siglo de Oro*. México: Ediciones Cátedra.

Wonderly, William L.
 1969 *Traducciones Bíblicas para uso popular*. México: Sociedades Bíblicas Unidas.

Poemas citados

Aldan, D.
 1969 *Poems from India*. New York: Thomas Y. Crowell Company.

Chaves, Jonathan (ed.)
 1986 *The Columbia Book of Later Chinese Poetry*. New York: Columbia University Press.

Finnegan, Ruth
 1970 *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press.

Hughes, Langston (ed.)
 1968 *Poems from Black Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

Lewis, Richard (ed.)
 1965 *In a Spring Garden*. New York: Dial Press.

Olaleye, Isaac
 1995 *The Distant Talking Drum*. Mills Press.

Sharpe, J. (ed.)
 1985 *American Indian Prayers and Poetry*. Cherokee: Cherokee Publications.

Sneve, V.D.H. (ed.)
 1989 *Dancing Teepees: Poems of American Indian Youth*. New York: Holiday House.

Untermeyer, Louis
 1966 *A Concise Treasury of Great Poems: English and American*. New York: Pocket Books.

Yilbuudo, Jean T.

1971 *Elaboration d'une tradition orale.*

Poemas en español

Barca, Calderón de la. *La Vida es Sueño*. Estella: Salvat Editores, 1982.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. México: Espasa Calpe, 1983.

Borges, Jorge Luis. «La Rosa», en *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A, 1977.

Cruz, San Juan de la. «Que muero porque no muero», en Elías E. Rivers (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*. México. Ediciones Cátedra, 1984.

Cruz, Sor Juana Inés de la. «Redondillas», en *Obras Completas*. México: Editorial Porrúa, 1996.

Felipe, León. «Poemas Menores», y «Como tú», en *Antología Rota*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1965.

Férrnandez de Moratín, Leandro. «Epigrama», en M. Gayol Fernández, *Teoría Literaria II*. Guatemala: Cultural Centroamericana, 1970.

Manrique, Jorge. «Diciendo qué cosa es amor», en *Obra Completa*. México: Espasa-Calpe, 1981.

Quevedo, Francisco de. «Salmo XIX», en E.L. Rivers (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*. México: Ediciones Cátedra, 1984.

Santillana, Marqués de. «Serranilla», en M. Gayol Fernández, *Teoría Literaria, Vol II*. Guatemala: Cultural Centroamericana, 1970.

[\[i\]](#)

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[l](#)_v95 Biblia;Reina-Valera 1995

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[e](#)_{BN} Biblia;Good News Bible
[c](#)_{EV} Biblia;Contemporary English Version
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[r](#)_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[r_{v95}](#) Biblia;Reina-Valera 1995
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[a_T](#) Testamento Antiguo
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[a_T](#) Testamento Antiguo
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[r_{VR}](#) Biblia;Reina—Valera 1960
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[r_V](#) Biblia;Reina—Valera 1909
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[g_{BN}](#) Biblia;Good News Bible
[f_{RCL}](#) Biblia;Français Courant
[g_{BN}](#) Biblia;Good News Bible
[f_{RCL}](#) Biblia;Français Courant
 *—Baoule, de la Costa de Marfil; Ditamari y Lopka, de Benin; y Tonga, de Zambia.
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio

[f](#)_{RCL} Biblia;Français Courant
[c](#)_{EV} Biblia;Contemporary English Version
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[r](#)_{SV} Biblia;Revised Standard Version
[r](#)_{SV} Biblia;Revised Standard Version
[a](#)_T Testamento Antiguo
[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[a](#)_T Testamento Antiguo
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[r](#)_V Biblia;Reina—Valera 1909
[r](#)_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995
[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas
[r](#)_{VA} Biblia;Reina—Valera Actualizada
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[a](#)_T Testamento Antiguo
[c](#)_{EV} Biblia;Contemporary English Version
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[c](#)_{EV} Biblia;Contemporary English Version
[c](#)_{EV} Biblia;Contemporary English Version
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo

b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
f_{RCL} Biblia;Français Courant
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
c_{EV} Biblia;Contemporary English Version
r_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
r_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
r_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
r_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
r_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
r_v Biblia;Reina—Valera 1909
r_{VR} Biblia;Reina—Valera 1960
r_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
n_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
d_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
b_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
f_{RCL} Biblia;Français Courant

[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[b_J](#) Biblia;Biblia de Jerusalén
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b_J](#) Biblia;Biblia de Jerusalén
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[g_{BN}](#) Biblia;Good News Bible
[r_{v95}](#) Biblia;Reina-Valera 1995
[b_A](#) Biblia;Biblia de las Américas
[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b_{LS}](#) Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[b_A](#) Biblia;Biblia de las Américas
[b_A](#) Biblia;Biblia de las Américas
[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[b_P](#) Biblia;Biblia del Peregrino
[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[b_P](#) Biblia;Biblia del Peregrino
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[r_{v95}](#) Biblia;Reina-Valera 1995
[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[d_{HH}](#) Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional
[a_T](#) Testamento Antiguo
[b_A](#) Biblia;Biblia de las Américas
[b_A](#) Biblia;Biblia de las Américas
[r_{VR}](#) Biblia;Reina—Valera 1960
[l_{PD}](#) Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[r_{VR}](#) Biblia;Reina—Valera 1960
[a_T](#) Testamento Antiguo
[a_T](#) Testamento Antiguo
[n_{VI}](#) Biblia;Nueva Versión Internacional

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[n](#)_T Testamento Nuevo

[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas

[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[*](#)
- *de ébano. Hijas de Jerusalén: texto de difícil comprensión. Otras versiones: con amor por las hijas de Jerusalén.*

[a](#)_T Testamento Antiguo

[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia

[r](#)_{V95} Biblia;Reina-Valera 1995

[n](#)_T Testamento Nuevo

[a](#)

[T](#) Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)

[T](#) Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[r](#)_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_T Testamento Nuevo
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas
[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas
[n](#)_T Testamento Nuevo
[r](#)_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[l](#)_{PD} Biblia;El libro del Pueblo de Dios. La Biblia
[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas
[r](#)_{v95} Biblia;Reina-Valera 1995
[d](#)_{HH} Biblia;Dios Habla Hoy, Edición de Estudio
[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[n](#)_T Testamento Nuevo
[a](#)_T Testamento Antiguo
[n](#)

[T](#) Testamento Nuevo

[n](#)_T Testamento Nuevo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[n](#)_T Testamento Nuevo

[n](#)_T Testamento Nuevo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[n](#)_T Testamento Nuevo

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[a](#)_T Testamento Antiguo

* Esta palabra significa «cuatro letras», y con ella se alude al nombre de Dios, que en hebreo se compone de las cuatro consonantes hebreas YHVH. El valor numérico de yod (Y) es 10; el de he (H) es 5; y el de vav (V) es 6; la suma de estas cuatro letras da 26.

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[r](#)_{SV} Biblia;Revised Standard Version

[a](#)_T Testamento Antiguo

* Nuestra versión ha seguido la numeración del texto hebreo, que es la norma convencional en los países de habla francesa.

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[b](#)_{LS} Biblia;Biblia en Lenguaje Sencillo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[b](#)_A Biblia;Biblia de las Américas

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[n](#)_{VI} Biblia;Nueva Versión Internacional

[a](#)_T Testamento Antiguo

[n](#)_T Testamento Nuevo

[a](#)_T Testamento Antiguo

[\[i\]](#) Sociedades Bíblicas Unidas, *La poesía del Antiguo Testamento: pautas para su traducción*, (Santa Engracia, 133;28003 Madrid: Sociedades Bíblicas Unidas) c2000.