

I
FELIX BABEL!

CUATRO PASOS

Reúno en este volumen, estimado lector, tres ensayos sobre otros tantos poetas ingleses a los que he traducido –o, en el caso de Tomlinson, simplemente leído– y sobre los que me ha parecido oportuno seguir reflexionando. De hecho, lo que presento aquí hace pie en material editado en distintos libros: gran parte de «Visión y trascendencia: Newman y *El sueño de Geroncio*» se publicó como introducción a *El sueño de Geroncio* (Encuentro, 2003) o en el capítulo «Una tentativa poética de Newman: *El sueño de Geroncio*», incluido en *Poética & Cristianesimo* (Università della Santa Croce, 2004); algunas páginas de «El arte no es la vida: la ironía moral de Auden en *Carta de Año Nuevo*» sirvieron como prólogo a *Carta de Año Nuevo* (Pre-Textos, 2006) o aparecieron en «Ironía y distancia: Auden y la *Carta de Año Nuevo*» (dentro del volumen de ensayos *La sonrisa del diablo*, 2010); y unos pocos párrafos de «El oficio de Coleridge» proceden de las notas a los *Poemas* (Renacimiento, 2010) o del ensayo introductorio a *Biographia Literaria* (Pre-Textos, 2010). Añado a todo esto, a modo de epílogo, un ensayo más breve sobre Charles Tomlinson, del que se publicaron dos o tres páginas en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Ahora, al recoger esas palabras y volver la vista atrás, se me suscitan algunas preguntas que aquejan siempre a todo traductor: no tanto qué es la traducción en sí –suponiendo que exista tal cosa, de modo unívoco y más o menos canónico– sino, sobre todo, qué ha sido para mí, en qué ha consistido esa actividad a la que probablemente he dedicado la mayor parte de mi tiempo durante los últimos diez años.

Supongo que la primera vez que fui consciente de estar traduciendo fue antes de los ocho años, cuando vivía en un lugar del Goierri guipuzcoano

de cuyo nombre no puedo acordarme. Pese a las referencias de Steiner a la condición «naturalmente políglota» de los niños que crecen en el País Vasco, para entonces la vida en mi familia había dejado de ser exactamente bilingüe, desde al menos una generación. En la rama paterna se había abandonado pronto el euskera natal para aprender de adultos un castellano que permitiera trabajar en la ciudad, es decir, que se había producido básicamente una sencilla sustitución de un código por otro, como requisito de una indispensable adaptación al medio: cuando la conocí, mi *amoña* María apenas utilizaba su idioma vernáculo salvo para cantar algunas canciones, recitar algunas frases hechas o aludir a algunos objetos.

En la rama materna había tenido lugar un fenómeno levemente distinto: mi *amoñi* Remedios conservaba un euskera más o menos vigoroso que yo la oí desempolvar en ocasiones, y aún leía los viejos libros y panfletos de su tío Gregorio Muxika, uno de los escritores *euskalzales* de las décadas de los veinte y los treinta. Recuerdo los ejemplares de la revista *Euskalerraren Alde*, dirigida por Gregorio, que conservaba en un estante junto a su butaca de terciopelo verde, y donde yacían también un delicioso y divertido *Pernando Amezketarra* y otros escritos del tío, que había acompañado al sacerdote nacionalista Aitzol en sus *ournées* por el país, encadenando encendidas filípicas en frontones y plazas con opíparos almuerzos en ventas y sidrerías. Pero su orientación política y el rumbo de los acontecimientos provocaron en ella una especie de retracción: como tantos otros padres de la posguerra, jamás inculcó a sus hijos el vascuence. Además, era irunesa en una época en la que en muchas casas de la ciudad fronteriza convivían los tres idiomas –castellano, vascuence, francés–, lo que suponía la introducción de un tercer elemento. Así, su hija, mi madre, era lingüísticamente una intrusa en sus veraneos en Ormaiztegui, el pueblo natal del general Zumalacárregui, y en cambio había aprendido en francés a leer y escribir, hasta el punto de dominar aquella lengua con la misma solvencia que el español.

Pero, como digo, para cuando llegó a mis manos aquel vascuence se encontraba menguado, escaso, paupérrimo, y el hecho de que mi padre naciera en junio de 1936 y mis abuelos maternos se casaran al mes siguiente no era del todo ajeno a aquel olvido. Al enviarnos a mis hermanos y a mí a una *ikastola* para aprender en los últimos años del franquismo un euskera que

ellos apenas conocían, mis padres probablemente creían estar recuperando para nosotros un legado tan precioso como irremisiblemente perdido. Y si a aquel poco meditado esfuerzo se le unía el hecho de que al regresar a casa apenas oíamos una palabra de cuanto habíamos escuchado esa misma mañana, se comprenderá el magro resultado: más que un crecimiento en paralelo, lo que se daba era un desarrollo descompensado de ambas lenguas dentro de nuestras cabezas, con un claro predominio del castellano.

En lugar de una traducción, esto es, un constante recorrido de ida y vuelta sobre el puente que uniría las orillas de ambas lenguas, o del solapamiento o la sustitución que había tenido lugar en la generación de nuestros abuelos, lo que vivíamos era una especie de diglosia, un esquizofrénico reparto de funciones: por un lado, el mundo del pueblo y la *ikastola*, en el que había que manejarse torpemente en vascuence y esperar que la conversación transitase al castellano cuanto antes; por el otro, el de la casa y sus alrededores, donde sólo dejábamos de interpelarnos en español cuando imitábamos a alguna profesora de la *ikastola* o nos referíamos a algún objeto en particular. Dos mundos, divididos en compartimentos estancos. Es decir, la imposibilidad de la traducción. Lo que se producía entonces era una especie de restricción semántica y geográfica, por obra de esa partición del lenguaje: sólo las de la *ikastola* eran propiamente *andereños*, jamás se nos habría ocurrido llamar *gelas* a las habitaciones de la casa y la denominación de *belardi* estaba reservada a aquel hierbal, y no cualquier otro, que brillaba con un verde vivísimo en la colina frente a nuestra escuela. La especie condensada en un individuo, casi en una condición arquetípica.

El segundo encuentro con el hecho de la traducción tuvo lugar durante los veranos posteriores, entre los ocho y los trece años, en el País Vasco francés. Allí, en los días que pasábamos en Hendaya, Ciboure o San Juan de Luz, la cosa se complicaba. De hecho, los mismos nombres de las localidades nos mostraban el trasiego constante y ubicuo de la traducción, porque Hendaya era también Hendaye o Endaia, dependiendo del cartel. A veces la geminación era casi irrisoria: Behobia, en el lado español, se convertía en Bého-bie en el francés. Para acabar de complicar las cosas ante nuestros jóvenes ojos, en una ocasión un ciclista irlandés un poco extraviado nos preguntó por dónde se iba a *Jendey Pleich*, que tardamos un buen rato en comprender

se trataba simplemente de *Hendaye Plage*. Si nuestra condición contemporánea es un transitar constantemente el puente de la traducción, en verano el tráfico aumenta exponencialmente.

Bromas aparte, la cuestión fonética no era baladí: por ejemplo, para el espectador constituía un enigma la razón por la que el monte Larrun, con su forma de cráter volcánico, se llama así. *Larrun*: Lar on, «buen pasto». Algo a lo que mis hermanos y yo estábamos perfectamente acostumbrados a asentir, desde una idea casi adánica del lenguaje, porque la cima que presidía el Goihherri, que habíamos oteado desde casa en los días claros, durante años, no era otra que la del monte Txindoki o Larrunarri, que responde a las claras a su nombre, con su cima rocosa y puntiaguda, por la que se le conoce como «el pequeño Cervino». Pero, entonces, ¿por qué los franceses habían convertido *Larrun* en *La Rhune*, como rezaban las indicaciones de las carreteras, transformando la primera sílaba en el artículo determinante de un sustantivo ficticio? ¿Por qué borraban maliciosamente las huellas que pudiéramos reconocer, desfigurando las palabras hasta que perdíamos el rastro en aquel bosque ajeno?

En fin, en una ocasión la extraña articulación entre familiaridad y extrañamiento se me hizo más manifiesta, de pronto. Quisiera poder decir que esa primera intuición tuvo lugar mientras mi pensamiento se hacía sensación con las primeras páginas de *À la recherche du temps perdu*, o mientras admiraba el coraje de la cabra en el cuento de Daudet, o mientras me embelesaba con ese sobrecogedor silencio, como si el mundo de pronto abriera todo su misterio, igual que la corola de una flor, en algún poema de Reverdy... pero si hiciese tal cosa faltaría a la verdad: lo que cayó en mis manos durante una de aquellas tardes lejanas fue un tebeo de *Asterix*. Nada especialmente novedoso, en un principio: yo conocía al personaje, y además se trataba de un número que ya había leído. Había, no obstante, una obvia y elocuente diferencia: ¡estaba escrito en francés! Recuerdo la sensación extraña de caer entonces en la cuenta no tanto de que hasta aquel momento había disfrutado una versión secundaria, imperfecta o «ilegítima» del texto, sino de que sin yo percatarme había recibido el resultado de una misteriosa trasposición. Y si no quedaba claro hasta qué punto había leído entonces a Uderzo y Goscinny o a quien quiera que perpetrase la traducción de sus te-

beos al español, otro tanto sucedía con Verne, o con Wells, o con Salgari, o con Dickens, o con Kipling. Una perspectiva inquietante: ¿hasta qué punto los había leído en realidad?

Esa inquietud se agudizaba en especial cuando se trataba de los juegos de palabras, de los dobles sentidos: ese camino oblicuo de un significante a un significado, que parece que lo devora la espesura en cuanto nos trasladamos a otro idioma. «Los chistes no cruzan bien las fronteras», ha escrito Peter Burke, y sin duda es cierto. De modo que ¿cómo diablos se las arreglaban quienes reescribieran aquello en español para reproducir los chistes del original? ¿Qué hacían con aquellos juegos de palabras, aquellas asociaciones ingeniosas que dependían tan estrechamente de la materia fónica? ¿O es que Uderzo y Goscinni manejaban una suerte de humor universal, la pancea del esperanto hecha tebeo? Si tenía alguna razón Bousoño, que había empleado dos volúmenes para desarrollar su teoría de la poesía siguiendo un paralelismo con el chiste, en esa enigmática trasposición había una primera sugerencia: los inocentes retruécanos, las paronomasias más o menos brillantes, las inesperadas dilogías que salpicaban aquellos diálogos no se podían calcar, sin más. Era preciso reescribirlas, buscar una frase de efecto equivalente, aunque de sentido probablemente muy distinto.

El tercer paso en esta sucesión tuvo lugar en Irlanda. Durante el verano de 1980 pasé seis semanas con una familia irlandesa, lo que me permitió conocer Ardmore, Cork, Michelstown y Dublín y, sobre todo, hincharme a fútbol, patatas con mantequilla y carreras bajo la lluvia. Era el año de los Juegos Olímpicos de Moscú, que los Estados Unidos habían decidido boicotear (luego la URSS le devolvió la pelota invirtiendo la estrategia, cuando en 1984 Los Ángeles se convirtió en el anfitrión). Y, lógicamente, los niños pasábamos algunas horas contemplando las hazañas de Coe y Ovetz junto al fuego de una chimenea que no se dejaba de encender ni en pleno mes de julio. En ocasiones, aunque muy raramente, el presentador del programa hablaba en gaélico y los cuatro hermanos de la familia O'Callaghan me traducían la noticia en cuestión, lo que a veces daba lugar a terribles disputas entre ellos, por el prurito de la fidelidad. Tengo para mí que de hecho bajo aquellas acaloradas discusiones había uno de los dilemas que pueden aquejar al traductor: ser fiel a los hechos o serlo al sentido del texto, es decir, ofrecer una ver-

sión más ajustada a la letra del original o reinterpretarla a sabiendas de que la realidad de que se trate reclama otras palabras. En suma, aquello mostraba a las claras que la traducción era una actividad heurística.

Una noche, sin embargo, fui yo el que se convirtió en intérprete, o en traductor. La televisión irlandesa no tuvo mejor idea que emitir *El desfiladero de la muerte* (*Thunder in the Sun*, 1959), un engendro de Hollywood protagonizado por Jeff Chandler y Susan Hayward en el que una caravana de emigrantes vascos se dirige a California a través del salvaje Oeste, con el fin de plantar allí unas viñas y fundar una próspera industria vinícola. Probablemente aquello estaría subvencionado por alguno de los pastores y ganaderos vascos de Idaho o Nevada, que una vez enriquecido había querido aportar su granito de arena a la melancolía patria, a través del celuloide. Pero aquel tiro del pintoresquismo le había salido por la culata del *kitsch* más desnortado: el atrabiliario aspecto que ofrecían aquellos valerosos pioneros era una mezcla de traje de Sanfermines y retrato agitanado de Julio Romero de Torres, cuando no de maja de Alenza. Había, eso sí, algunos detalles materiales más atinados –la *txapela*, las abarcas, la chistera para jugar a cesta punta– por los que de vez en cuando me veía obligado a ofrecer una explicación a mis amigos irlandeses.

El desenlace de la película trajo consigo más explicaciones que ningún otro momento. Llegados al lugar que señala el título, los aguerridos vascos eran atacados por una tribu india, de la que se deshacían con notable facilidad mediante dos estrategias fundamentales. La primera era ponerse a dar unos descomunales saltos ladera abajo, con el pequeño inconveniente de que bajo sus pies era perfectamente visible la cama elástica que los impulsaba, mientras proferían unos espectaculares *irrintzis* que resonaban en todo el cañón, atemorizando a los indios. La segunda, armarse con la chistera, coger del suelo algunas piedras del tamaño y el peso adecuados y arrearles a los pobres pieles rojas en la cabeza, a sesenta metros de distancia, como si se tratase de un partido de *Jai Alai* en los frontones de Miami. En el momento en que vieron aquella estrategia, los irlandeses –que al parecer no conocían los documentales de Welles sobre el *joko garbia*– me preguntaron, intrigados: «Y eso, ¿qué es?», a lo que yo respondí, ingenuo: «Un deporte».

Como es lógico, toda la familia rompió a reír a carcajadas, sin darme tiempo a explicarles que en realidad aquel deporte se jugaba con una pelota y contra una pared, no con una piedra y contra la testa del contrincante. «Menudos bestias, estos vascos», imagino que pensarían, quizá acertando más de lo que yo podía reconocer: una *quaestio disputata* en la que algunos gustan de enfangarse durante horas. En cualquier caso, la anécdota –las discusiones entre los hermanos O’Callaghan, la irrisoria confusión sobre el deporte de la pelota– venía a ilustrar otro fenómeno inseparable de la traducción: que en muchos casos, si no en todos, parte consustancial suya la constituye la tarea de edición, esto es, la anotación del texto y la preparación de un estudio introductorio, que aclare algunos pormenores antes de que el lector acometa su tarea. De otro modo, como se ve, el malentendido puede ser mayúsculo. Los *realia* implicados en el hablar, como ha señalado agudamente Eugenio Coseriu (230), no pueden traducirse «porque, precisamente, no pertenecen a lo dicho, sólo pueden indicarse o escribirse».

El cuarto encuentro con la traducción se lo debo al bachillerato. En mis tiempos, el alumno contaba con un año obligatorio de latín y dos opcionales, en lo que venía a ser un embudo que, según tengo entendido, cada vez se ha cernido más: en el último año éramos ya sólo tres alumnos, y durante la primera clase el profesor nos hizo saber que ya nos había enseñado todo el latín que conocía y era preferible que dedicara su atención a los alumnos de cursos inferiores. De modo que durante el resto del curso, en las clases de latín, sabiamente adjudicadas a la hora de la sobremesa, aquellos dos compañeros y yo quedábamos a solas con Salustio, Julio César y una botella de algún licor que rotativamente íbamos introduciendo de contrabando entre las ropas, con el fin de amenizar aquel trabajo: dale que dale, las columnas del texto pendiente de traducir iban menguando a la misma velocidad con que descendía el nivel del licor en cuestión.

La mecánica de la traducción que se nos había inculcado era muy morosa, aunque a base de dedicarle tiempo un buen estudiante pudiera llegar a traducir algunos autores casi a la velocidad de la lectura. En principio, primero era preciso establecer cuál era la morfología de cada palabra, el «caso», que habíamos memorizado al estudiar las declinaciones. Des-

pués, atendiendo a las concordancias, se intentaba organizar sujeto y predicado con todos sus complementos, en un proceso de prueba-error en el que se descartaban las posibilidades incongruentes o inverosímiles, desde el punto de vista morfológico y sintáctico. Finalmente se atendía más a las cuestiones semánticas para darle a la versión la forma definitiva. ¿Quién no ha visto uno de esos concursos en los que un sujeto tiene que agitar brevemente unas varillas verticales, hincadas en el suelo, para que hagan girar durante unos segundos un plato? El reto, obviamente, es ir añadiendo platos a las varillas hasta lograr que en un determinado momento, aunque sólo sea durante un segundo, haya un plato sobre todas y cada una de ellas. Pues otro tanto sucedía en aquel ejercicio: en nuestra mente había que mantener en vilo, al mismo tiempo, la morfología, la estructura sintáctica, el significado original de la frase y un atisbo, cada vez más claro, de su formulación en español.

Es decir, que la mirada del traductor iba adoptando cada vez una mayor distancia, para finalmente contemplar el conjunto. Además de enseñarme a beber, y a desterrar definitivamente cualquier asociación entre delirio báquico e inspiración poética, aquellas clases autodidactas me sirvieron para ejercitarme en la disciplina de determinar con claridad la sintaxis del periodo y su significado en la lengua original, para luego verter ambas cosas en una forma más «natural» en el idioma de destino. Comprender y escribir: una secuencia doble. Porque había innumerables casos en los que una versión más literal de la frase latina podía aportar un significado para el lector en castellano, pero no lograba evitar a sus oídos una cierta «extrañeza» que delataba lo forzado de la torsión, lo que a su vez obligaba al lector a «retraducir» aquella frase en español a una nueva versión más lineal. De modo que estaba claro: una vez se había comprendido lo que quería decir aquella oración, lo decisivo era saber enunciarla no «tal y como lo habría hecho» Cicerón o Tito Livio (cosa que por otra parte nos llevaría por los cerros de Úbeda de la presunción o del estricto absurdo), sino de un modo que sonara «bien» a oídos del lector contemporáneo. La traducción era un arte, y el arte, como es sabido, para lograr su máximo efecto ha de disfrazarse de naturaleza. Del mismo modo, la traducción debía parecer un original.

Todo este itinerario no me había proporcionado aún, no obstante, el que probablemente constituye el catalizador inicial de toda traducción de poesía: eso que, sin necesidad de ponernos demasiado tiernos, podríamos llamar un acto de empatía, o de amor, en los términos en los que lo ha expresado Josef Pieper. «¡Qué bueno que exista esto!», es más o menos lo que viene a decirse el lector entusiasmado por un texto que algún día llegará a proponerse traducir, haciendo buena la idea de que en realidad el traductor es, simplemente, un tipo de lector, o que la traducción supone inicialmente un cierto tipo de lectura: una «comprensión» no exenta de cierta pasión personal.

En la medida en que esto sucede así, la traducción viene acompañada de un juicio de valor. «Ha sido traducido a quince, o veinte, o cuarenta y siete idiomas», es una de las frases que suelen acompañar el esbozo bio-bibliográfico del autor en las solapas de sus libros, y no por casualidad: la traducción –piénsese en la Biblia, los libros de geografía, los manuales de disciplinas científicas– revela a menudo lo que una cultura juzga interesante de otra o, en este caso, lo que un poeta –porque el traductor de poesía casi siempre lo es– considera valioso de la poesía escrita en otro idioma. Una versión más trabajosa y pormenorizada, si se quiere, de la bloomiana ansiedad de la influencia, en la que el traductor fía en ese ejercicio la posibilidad no sólo de una apropiación del texto original, sino de un aprendizaje valioso para la escritura de sus propios originales. Aprender: aprender. Si la *imitatio* ha sido siempre el procedimiento de aprendizaje más fácilmente disponible para el poeta primerizo, la traducción en este sentido sería casi una *imitatio* de un texto escrito en otro idioma, procedente de una tradición ajena.

En el caso que nos ocupa, esa semilla inicial la puso el aprecio por la poesía de los románticos ingleses, que empecé a leer en 1991, gracias a la asignatura de literatura inglesa que estudié en la Universidad. Keats y Coleridge, por encima de otros autores muy apreciables, fueron durante algunos años dos lecturas recurrentes, a las que mi tesis en Filología Inglesa me haría regresar con denuedo. Después, conocer la prosa y la figura de Newman –sobre todo *Perder y ganar*, *Apologia pro vita sua* y los *Ensayos críticos e históricos*, volúmenes estos últimos que también he traducido– me llevó a in-

teresarme por su poesía y preguntarme por el universo estético, literario y sentimental del que procedía el poeta, y los insospechados y poco conocidos vasos comunicantes que dejaba entrever. Por fin, la *Carta de Año Nuevo* de Auden fue un poema que me fascinó en 1995, durante el primer cuatrimestre del curso, que pasé en Cambridge. Al cerrar durante una semana la Biblioteca de la Universidad, donde me había instalado, me vi obligado a concentrarme en unos pocos libros que había sacado en préstamo, varios de ellos de Auden, y en aquel largo poema en tres partes advertí una transición del deslumbrante y algo frívolo ideólogo juvenil de los treinta al moralista que sería durante las décadas siguientes. Si aquel texto sobre el origen del mal en la civilización parecía trasnochado en 1995, después de septiembre de 2001 me pareció que recobraba una rabiosa actualidad.

Ni que decir tiene que en estos tres casos, como en el grueso de la poesía inglesa, el amor por lo ajeno, o la fascinación por lo extraño, que constituía ese catalizador inicial, no debe exagerarse: de hecho, para cuando me los topé estos tres poetas eran ya parte de un acervo común, bastante disponible para el lector español. *Nihil humanum...* Hoy, en plena globalización, en la era de Internet, en un mundo poscolonial y mediático, cuando se han acometido todo tipo de mediaciones y traducciones, contemplar lo inglés como lo absolutamente otro sería un despropósito: la traducción es tradición en la acepción más etimológica de la palabra, porque nos acerca lo lejano, lo transmite y actualiza constantemente, a lo largo del tiempo, para ponerlo a disposición de futuros lectores. Y, ya digo, para cuando me enfrenté a ellos tanto Coleridge como Newman y Auden habían sido ya objeto de numerosas traducciones en España. El peligro, no obstante, era que la «incorporación» del original sometiera en exceso su dosis de extrañeza, lo «naturalizara» en la lengua y la cultura de destino con tal soltura que se diluyeran algunas particularidades entre las que lo hacían interesante. Los presentes ensayos suponen, entre otras cosas, un intento de conjurar ese peligro.

Esa condición «histórica» de la traducción, que no puede ser ajena a las traducciones anteriores, ni al hecho de que tiene lugar en un idiolecto determinado y cambiante, se da muy en relación con un segundo requisito, más allá del enamoramiento inicial del traductor: la «entrada» en un ritmo, la sugestión de una cierta música, que debe repetirse en su interior y adoptar to-

nalidades y flexiones distintas de las del original, propias de la lengua de destino. Como el bailarín que siente su cuerpo recorrido por la melodía que lo entusiasma y lo impele a la danza, el traductor debe verse movido por la música del original, pero al mismo tiempo, en una segunda instancia, ha de distanciarse de esa música y escuchar dentro de sí otra, más o menos paralela, en la que podrá reproducir aquella primera. Y esto, como decía, no es ajeno a la historicidad de la poesía, ni al hecho de que acontece dentro de una tradición: el tono «frívolamente serio» de mi *Carta de Año Nuevo* no sería posible sin el recurso al pastiche o la parodia de un verso español dieciochesco y prosaico, ante el que el oído moderno sólo puede sonreír irónicamente, pero no entusiasmarse; mi traducción de Coleridge en un verso blanco de medida fluctuante, preferentemente un endecasílabo que ocasionalmente alterna con un heptasílabo o un alejandrino, no puede desligarse de cierto linaje de la poesía española moderna que arranca de Unamuno y Jiménez, pasa por Cernuda y llega a innumerables poetas en activo, desde Francisco Brines hasta Eloy Sánchez Rosillo.

En tercer lugar, conviene tener en cuenta que en poesía la música del verso convive con el sentido de la frase. De un modo más o menos inconsciente y automático, el traductor se ve obligado a mantener esa tensión, a conservar «vivos» ambos discursos, y eso lo obliga a recordar el principio hermenéutico de que las partes se comprenden a la luz del todo: más que en un proceso *verbum pro verbo*, como el que el predominio de la tendencia estructuralista puso de moda durante los años setenta y ochenta, con su proclividad a una visión «atomista» del lenguaje y su afición a aquellos esquemas arborescentes, creo que el traductor –al menos en mi caso– suele optar por la frase como unidad de sentido, y no por la palabra o el sintagma. El poema no es un agregado de partes sino un organismo vivo, y la cuestión musical, o el diálogo entre esas frases y la música del conjunto, resulta aquí decisiva.

¿Con qué posibilidades cuenta entonces, en principio, el traductor de poesía? En este respecto creo que son básicamente tres. La primera, una versión prosificada, que en 1790 constituía a juicio de Tytler «la más absurda de las tareas», pero que en épocas más recientes se ha llevado a cabo con más frecuencia. La segunda, lo que se puede llamar «prosa cortada» o «falso verso», y en la que el texto de la traducción es el resultado de haber prosificado

el original y luego haberlo dispuesto en renglones abreviados, de tal modo que en un primer golpe de vista el lector pueda pensar que se trata de versos, pero donde no hay metro ni ritmo algunos. La tercera posibilidad consistiría en remedar el ritmo del original mediante metros y esquemas prosódicos semejantes, no sin atender los condicionamientos culturales e históricos y las connotaciones que un metro u otro pueden tener para el lector de la lengua de destino, y procurando que se dé un paralelismo entre ambos textos mediante el idéntico número de versos.

Ni que decir tiene que soy partidario de esta tercera variante. En ella, en una situación ideal, el lector puede elegir entre leer directamente la traducción o seguir el original y recurrir a aquella sólo cuando algún vocablo desconocido o algún pasaje oscuro se lo aconsejan. Algo de la música del original queda trasvasado al texto de la traducción, y el lector no se ve obligado a asentir ciegamente a esos sonidos. La primera opción, en la medida en que renuncia de antemano a ese trasvase, es también una opción «honrada», al menos: el lector sabe que se le ofrece únicamente un «equivalente semántico» del original, sin voluntad alguna de reproducir los marcadores formales que lo caracterizan, de suscitar un «efecto» semejante al que produce su lectura. Una invitación al significado, que soslaya la experiencia. En cambio, la segunda posibilidad me parece francamente desastrosa: incurre en el error garrafal de tomar el metro por una cuestión visual y no acústica –como algunos reprocharon a Pound y sus acólitos de *Des imagistes*– y ni salva el grueso del sentido original sacrificando su efecto estético ni preserva éste a base de renunciar a aquel. Es decir, ni sirve al lector que desea tan sólo averiguar «qué dice» un texto ni satisface al que pretende disfrutar de «cómo lo dice», o al menos de cómo se desarrolla otro texto en paralelo.

Quizá la clave de esta segunda posibilidad, a mi modo de ver tan errada, radique en un olvido: el de que la traducción –al menos, y muy significativamente, la de poesía– constituye una reescritura, donde el grado de intensidad estética posee cuando menos el mismo valor que el de fidelidad semántica. El traductor de poesía, por tanto, ha de ser un artista del lenguaje, un poeta, en la medida en que debe diseñar un recipiente nuevo y verter en él la esencia que ha aspirado del texto original. Lejos de ocuparse primordial o únicamente del significado, lo que supone su tarea es precisamente *la cons-*

trucción de un nuevo significante: una traducción no es un diccionario donde se explique o glose el contenido semántico de un vocablo en el mismo código, sino la búsqueda de un equivalente aproximado en un código distinto. De hecho, en no pocas ocasiones el interés del lector ya no descansa tanto sobre el conocimiento más o menos parcial, el atisbo de lo que pueda ser el texto traducido, sino en la admiración del texto de la traducción. ¿O es que realmente escuchamos la voz de Tagore, y no la de Juan Ramón y Zenobia, cuando leemos *La luna nueva, El jardinero, Ofrenda lírica*?

Obviamente, en este punto hay posibilidades para todos los gustos: con la traducción sucede inevitablemente lo que Boileau reprochaba a Perrault, durante su célebre *Querelle*. ¿Por qué, argumentaba el malicioso autor de *L'art poétique*, sucedía que Cicerón, Platón, Virgilio y Homero, traducidos por él, sonaban tan inanes? Porque «al prestar a estos genios sublimes / vuestro modo de hablar, vuestra ruindad, vuestras rimas, / los convertís a todos en Perraults», se respondía Boileau. Para evitar diatribas parecidas, el traductor deberá siempre preguntarse hasta qué punto ha de implicarse «como poeta», poseedor de una voz propia, en la traducción. En un extremo, en él habrá un autor –con todo el peso de esta palabra– y el lector esperará encontrar su acento en el texto, casi tanto como el del original: el Seamus Heaney que tradujo *Beowulf*, por ejemplo. En el extremo contrario, el traductor desea pasar lo más desapercibido que sea posible: mi caso, obviamente mucho más modesto que el de Heaney, y en él que sobre la mía han de predominar las voces de Coleridge, Newman, Auden y Tomlinson.

MALDICIÓN, BENDICIÓN

La cuestión, entonces, sería: ¿realmente es posible tal cosa? Es decir, ¿realmente es posible «reescribir» el poema, verter esa «esencia» en un «receptáculo» distinto, hacer que Coleridge, Newman, Auden y Tomlinson hablen español? La traducción nos invita a creer en ese cómodo y socorrido hilemorfismo, a aceptar que entre las islas que cree ver el monadista en las lenguas es posible tender puentes o, dicho en términos aún más físicos, que entre el territorio de la lengua de origen A y el de la lengua de destino B subsiste un terreno común.

Ciertamente, detractores de esta posibilidad no han faltado, desde Ortega hasta Croce o Vossler. Para empezar, a juicio de estos «rigoristas» la traducción en general sería imposible porque, en una visión insular de las lenguas, entre ellas no existiría ninguna posible comunicación; además, porque –si se admite el énfasis en la «expresión» como fuente– en todo enunciado se produce un vuelco del estilo personal del hablante, que de este modo «crea» el lenguaje, hasta extremos de una particularidad que se hace irreproducible. Por otra parte, esto sucede de modo especialmente intenso en el caso de la poesía: si la forma constituye un poema, hasta el punto de ser indisoluble de él, si –como pensaba Coleridge– el poema lo forman «las mejores palabras en el mejor orden», ¿cómo cabe aspirar a reproducir ese logro feliz y único? El poema, como ha denunciado Cleanth Brooks, ni siquiera sería parafraseable en el mismo idioma, de modo que mucho menos resultaría viable su versión en otro.

Aparentemente, en rigor poco puede interponerse a esta objeción: la poesía es antes que nada eufonía y eufonía, *de la musique avant toute chose*; su cometido consiste en explorar la música posible en un idioma determinado, y no hace falta decir que al tañer un instrumento distinto se producirá inevitablemente una música diferente. Cuando autores como Jakobson hacen del simbolismo fónico el meollo del hecho poético, cuando definen el discurso poético como un desarrollo de la onomatopeya y la paranomasia, inevitablemente cierran la puerta a cualquier posibilidad de traducción. El verdadero milagro, el zumo de la poesía, estaría en versos aliterantes como el gongorino «infame turba de nocturnas aves», que tanto gustaba a Dámaso Alonso, o en el maravilloso *Forlorn! Forlorn! The very word is like a bell*, de Keats. Ahí, en efecto, por un instante el poema no simplemente dice sino que hace o, mejor, hace lo que dice.

Sólo que resulta que traducir es necesario. Si se rechaza la posibilidad de la traducción –argumentaba Gentile contra Croce, como recuerda Steiner en *After Babel*– entonces es preciso negar la posibilidad del habla misma: salvo en esos felices y huidizos momentos, la perfecta adecuación de la forma al sentido nunca se da, ni siquiera en el enunciado original; y de hecho, pese a esa discrepancia, pese a lo falible de ese proceso, ¿qué otra cosa hacemos en el aprendizaje y la práctica del lenguaje sino interpretar, compren-

der, esto es, traducir? Ningún texto es enteramente original, decía Octavio Paz en *Traducción: literatura y literalidad*, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción. Sí, el propio étimo latino, *intelligere*, nos recuerda que la comprensión es una lectura; y, siguiendo esa lógica elemental, se hace preciso admitir que lo que se lee no es la cosa en sí ofrecida en una función déctica o referencial, sino un signo, que la «traduce». Es decir, que la traducción es inevitable: es *lo que hay*.

Pero, además, tal vez sea deseable: la vida silvestre de la inmediatez puede suscitar en nuestra mente un imaginario rousseauniano de estrecha comunión con el mundo, pero probablemente terminaría por hacerse insufriblemente tediosa. Aceptar el lenguaje nos empuja a una mediación constante y multiplicada, pero a cambio enriquece nuestra realidad. Por ejemplo, al plantear el problema sobre la posibilidad de la traducción el lector habrá advertido que he empleado tres metáforas sucesivas: la de la esencia y el frasco, la de las islas separadas por el océano, la de los territorios colindantes que en parte se solapan. Ahora bien, ¿qué supone esto sino una «traducción» de una idea original que no comparece, o que en caso de hacerlo no lograría eludir su condición trópica, dada la naturaleza metafórica del lenguaje? Basta observar el sentido literal de los términos «traducción» o «versión». ¿Qué son, de nuevo, sino metáforas? Y al mismo tiempo, la multiplicidad de las metáforas, ¿no sugiere un discurso tentativo, abierto, que no logra nunca que cuaje del todo esa perfecta adecuación de forma y sentido? ¿No supone una actualización del que sería en último término el gran tropo según Frye, la ironía, esa alusión oblicua, ese aludir y no mentar, ese reconocimiento del lenguaje de su propia incapacidad para aferrar el ser, de que siempre queda algo elidido?

En parte, Coseriu (224) señalaba esta misma cuestión cuando alertaba sobre algunos errores en la teoría de la traducción: la relación entre los significados de la lengua de origen y de la lengua de destino es sólo indirecta, se da «en la medida en que significados de estas lenguas ‘corresponden’ unos a otros a través de lo designado». Lo cual no implica, obviamente, que entre ellos haya una relación biunívoca, o que traducir equivalga a sustituir en el plano de la expresión. Al contrario, la traducción, así, sería consecuencia no sólo de la diversidad de las lenguas, sino también de la insoslayable

indeterminación del lenguaje. Y esto, lejos de empujarnos a una conclusión melancólica, puede ser más bien motivo de celebración: el gozo de viajar a otras islas para salir precisamente de la propia, la alegría de añadir una palabra a sabiendas de que no será la última. Si Valéry cometió la osadía de publicar varias posibles resoluciones de un mismo poema, ¿qué mejor signo de la vitalidad de un texto que el que dé lugar a múltiples traducciones o, siguiendo la propuesta de Bloom, de que siga suscitando los sucesivos «malentendidos» que son sus versiones a otras lenguas? Ser traducido, en suma, equivaldría a estar literariamente vivo.

De este modo, puede decirse que los ensayos que ofrezco a continuación no compondrían sino una larga paráfrasis a las traducciones correspondientes, que he mencionado en el primer párrafo, encaminadas a suscitar el interés por este puñado de poetas y ahondar en su obra. Con la distancia que dan los años, si me observo a mí mismo creo que en cada caso la motivación ha sido distinta: en el de Coleridge me interesaba estudiar los intrincados caminos de la composición, cómo en sus manos se gesta un tipo de poema de feliz y prolífica posteridad en la tradición moderna; en el de Newman me propuse menos analizar el texto que observar el contexto, esto es, preguntarme qué suponía la poesía para Newman y el Movimiento de Oxford en general, y qué poetas y tradiciones consideraba propios; finalmente, al detenerme en la *Carta de Año Nuevo* de Auden supongo que –haciendo pie, ciertamente, en el texto– estaba intentando establecer las claves con las que reacciona toda una generación literaria ante los acontecimientos de 1939 y el modo en que reevalúa su propia idea de la literatura. El añadido del epílogo, dedicado a Charles Tomlinson, explora en cierta medida la vigencia de estos modos y tradiciones y algunos de sus desarrollos más novedosos o imprevistos en la poesía inglesa de la segunda mitad del siglo xx, en un momento en el que la mejor poesía en lengua inglesa ya no se escribe en Inglaterra. Sin pretensión alguna de realizar un recorrido completo de la historia de la poesía inglesa moderna (faltarían la segunda generación romántica, los georgianos, los modernistas y el *Movement*) ni de ofrecer un canon alternativo al habitual, lo que sí creo que hace este libro es asomarse a los márgenes de ese camino real del grueso de la tradición moderna y observar lo que en ellos pueda haber de valioso.

¿Hay mejor homenaje a un traductor que el hecho de que finalmente el lector se proponga acometer la lectura del original? No es que piense uno que fuera de Coleridge, Newman y Auden no sea posible la salvación, pero sí que cada traducción es «menos que el original», como nos recuerda Yves Bonnefoy en *La traducción de la poesía*, aunque sea también más que el silencio, o que la constatación de la pura opacidad. Aceptar la traducción equivale a aceptar la finitud, y con ella nuestra condición mediada, en una lógica que devuelve el fenómeno a sus orígenes teológicos: desde san Jerónimo hasta el siglo de los reformadores, pasando por la escuela de Toledo, el judeocristianismo ha compaginado el respeto reverencial a la Palabra de Dios con el hecho de que lo propiamente humano es un hacerse en el tiempo, y que ese abandono de la inmediatez implica la diversidad y la interpretación. El prurito de la fidelidad no puede quitar la necesidad de la actualización y la particularización, y ya la propia Vulgata que a veces se esgrimió en el siglo XVI contra la amenaza de las traducciones espurias era en sí una traducción.

Así las cosas, ¿realmente es deseable regresar a un estadio prebabiliano, como el que parecen prometer los esperantos y volapuks que han sido? Construir la lengua universal, volver innecesario el trabajoso tránsito de la traducción, ¿no debería ser el colmo de la comodidad y la eficacia? Reme-dando la lógica de Agustín, que ante el sacrificio de Cristo exclamaba *Felix culpa!*, bien podemos decir hoy que la traducción nace de una *Felix Babel*. El traductor, sí, ha de proponerse reproducir el efecto del original mediante procedimientos análogos, pero sin olvidar que en último término está intentando dar un sentido más puro –o más próximo– *aux mots d'une autre tribu*. Traducción: viaje, encuentro con el otro, celebración de la diferencia, participación en lo común. Hoy, en un mundo global y local –o, como se decía hace unos años, *glocal*–, en un mundo de configuración acéfala y reticular, en un mundo de isoglosas dispersas, donde convive la proliferación de jergas privadas en los foros de Internet con la homogeneización de los lenguajes públicos de los *mass media*, en un mundo poscolonial y en el que la geopolítica de bloques supone poco más que un recuerdo, en un mundo que nos obliga constantemente a digerir, verter, reproducir una abigarrada multitud de discursos en otro idioma, es quizá pertinente replantearse la natura-

leza del puente y las orillas. Porque en muchos casos el puente ha dejado de ser un breve espacio por el que se transita, y casi ha pasado a constituir un territorio en sí, y para habitarlo es preciso proveerse de estrategias aún no inventariadas. Para el lector de poesía, la veterotestamentaria maldición de las lenguas contiene hoy la bendición de la novedad y la sorpresa, pero también la roturación de un nuevo terreno.