

factores externos, con frecuencia ajenos al control de quien escribe y quien traduce.

Son numerosos los teóricos que insisten en la necesidad de eliminar el componente jerárquico que ha teñido hasta nuestros días el debate sobre la traducción. En otras palabras: el texto traducido no es una copia de otro llamado original, no tiene rango secundario ni debe ser juzgado de acuerdo a su mayor o menor fidelidad respecto de un modelo previo. Toda literatura es traducción; toda buena traducción es literatura. El texto traducido encarna latencias de su predecesor e insinúa nuevos sentidos que tal vez emerjan en futuras traducciones. Es preciso, pues, cambiar de terminología, puesto que «original» y «traducción» se prestan a fáciles equívocos y establecen una equivalencia entre orden cronológico y orden jerárquico. Se pretende corregir, de este modo, la percepción de la traducción como una actividad marginal y parasitaria, y contestar el principio de autoridad que convierte al texto-origen en centro y referencia ineludible de las sucesivas reproducciones. La herencia semiótica es clara y Susan Bassnett la resume con nitidez en su *Translation Studies*: «Se ha gastado mucho tiempo y tinta intentando diferenciar entre *traducciones*, *versiones* y *adaptaciones* y el establecimiento de una jerarquía de “exactitud” que dé cuenta de estas categorías. Sin embargo, la diferenciación entre ellas deriva de una concepción del lector como receptor pasivo que entroniza la verdad. En otras palabras, si el texto es percibido como objeto que sólo puede producir una sola lectura, cualquier desviación por parte del lector/traductor será considerada una “transgresión”».² El sentido final de estas palabras ha tenido, en rigor, una influencia decisiva en la evolución de los estudios de traductología. Es una crítica y una invitación: crítica a un orden antiguo que despreciaba los esfuerzos del traductor, e invitación a introducir el debate en los territorios del diálogo y la matización. Postular un lector creativo (esto es: un traductor creativo y productor de significado) humaniza la obra literaria y da vida a lo que hasta entonces corría el riesgo de ser letra muerta o motivo de admiración acrítica.

Esta idea no es o debería ser un salvoconducto para una interpretación sesgada o lastrada por la ignorancia, sino un ámbito donde descubrir los hilos trabados por el texto y explorar en la medida de lo posible sus derivaciones. El texto crece en cada traducción porque se enfrenta a una imagen que, siendo la propia, es distinta. Un poema traducido ha de ser ante todo otro poema, y ha de ayudarnos a releer el original y a descubrir en él elementos ocultos o previamente ignorados. Entiendo que un ejercicio revelador sería leer a Vallejo en el espejo de las diversas ediciones inglesas de su

² Susan Bassnett, *Translation Studies*, edición revisada, Routledge, Londres, 1991, pp. 78-79.

obra. Un análisis de las estrategias, procedimientos, hallazgos y pérdidas de estas traducciones nos daría acceso a una imagen extrañada e inédita de su poesía, imposible desde otros presupuestos. Los límites de la traducción son, pues, en un inicio, los límites de la crítica: la resistencia del texto a ser traducido cifra el poder de su idioma y su siempre renovable capacidad de extrañamiento.

Todo esto es muy cierto. Tengo la impresión, no obstante, de que a veces se ha ido demasiado lejos en este intento de liberar a la traducción de antiguas miserias. Para empezar, creo necesario manejar aún cierta terminología, sin que la misma implique juicio de valor. Una cosa es que permitamos un mayor abanico de estrategias traductoras. Otra muy diferente que no seamos capaces de diferenciarlas y señalar cuáles son las constantes y premisas de nuestro trabajo. ¿Es lo mismo una traducción de la *Antígona* de Sófocles que una adaptación que sitúa el argumento en nuestra época e incorpora referencias contemporáneas? Pienso que no, y que la naturaleza de ambos trabajos debe quedar en todo momento clara para el lector y audiencia. Hay limitaciones inescapables: el ejercicio de la traducción implica atención y fidelidad a un predecesor que condiciona nuestras decisiones y encauza nuestros esfuerzos. Ciertamente: hay diversas especies y diversos grados de fidelidad. El abanico de opciones se ha abierto enormemente en los últimos años: una adaptación libre no es, en principio, menos válida ni menos valiosa que una traducción guiada por preocupaciones filológicas. Mucho depende, en última instancia, de las cualidades del traductor, entre las que cuento su habilidad para diseñar estrategias adecuadas y coherentes que hagan justicia a ciertos aspectos de la obra original.

Temo concluir esta primera sección de mi artículo con una obviedad: el proceso de escritura de una traducción es una modalidad de la escritura creativa. Comparte sus incertidumbres y su indefinición. Se trata, al cabo, de un proceso no siempre consciente, a menudo interno y no visible, sujeto tanto al azar como al esfuerzo cotidiano. A partir de una lectura y reflexión previas, y del diseño de una serie de estrategias formales, la traducción termina adentrándose en los senderos de la creación. El escritor francés Pierre Leyris apuntó alguna vez que muchas de sus versiones de la obra de Gerald Manley Hopkins fueron completadas y corregidas en el sueño o en un paseo: la solución a un problema aparece inesperadamente, tras un período más o menos largo de incubación en el inconsciente.³ Otros confirmarán tal aserto. Al cabo de un tiempo dedicado a cuestiones técnicas, el borrador

³ Tomo este y otros ejemplos del magnífico estudio que George Steiner publicara en 1975, *After Babel*, OUP, Oxford (edición revisada en 1992) y que es una summa espléndida y provocadora que explora prácticamente todo lo que puede decirse sobre la traducción hoy en día.

cobra al fin vida propia. En otras palabras: traslada sus necesidades al escritor, se sirve de él para afinarse y dibujar su propio final. La traducción pierde entonces su componente puramente crítico para convertirse en una actividad creativa, a medias razonada e inconsciente, voluntaria y azarosa, explícita e interna. Reflejar (¿reproducir?) la naturaleza enigmática del original no depende tanto de las supuestas limitaciones del proceso como del estricto rigor, experiencia y conocimiento del traductor.

II

Algo, en principio, parece claro: existen tantas versiones de un poema como traductores. Es casi imposible que dos escritores tomen las mismas decisiones en el mismo orden y las respalden con idéntica experiencia del mundo y del lenguaje. No obstante, algo las une: es lo que Anton Popovic ha denominado «centro invariable» del original, que, según Bassnett, «se halla representado por elementos semánticos, estables, básicos y constantes, cuya existencia puede ser probada gracias a experimentos de condensación semántica»⁴. En otras palabras, lejos de ser «“la naturaleza”, “espíritu” o “alma del texto”»: esa “cualidad indefinible” que los traductores sólo a veces parecen ser capaces de capturar»⁵, el invariante es un conjunto de rasgos semánticos que marcan el punto de partida de una traducción. Con el fin de observar cómo opera, traigo a colación un poema del escritor inglés Charles Tomlinson, «Aqueduct».

Aqueduct

*Let it stand
A stone guest
In an unhospitable land,
Its speech, the well's speech,
The unsealed source's,
Carrying thence
Its own sustenance. Its grace
Must be the match
Of the stream's strength,
And let the tone
Of the water's flute
Brim with its gentle admonitions the conduit stone.⁶*

⁴ Bassnett, op. cit., pp. 26-27.

⁵ Bassnett, op. cit., pp. 27.

⁶ Charles Tomlinson, *Collected Poems*, OUP, Oxford, p. 49.