

Este poema es uno de los más representativos del estilo de su autor, y obra en dos planos distintos pero fuertemente imbricados. En una primera lectura, es un ejemplo perfecto de la fidelidad de Tomlinson a los contornos del mundo físico. Uno a uno, los elementos del acueducto son evocados en su cerrada simplicidad y dispuestos en una cadena verbal que imita la silueta de ese «invitado de piedra en una tierra hostil»: *stone, well, source, stream, conduit stone*. A partir de una primera línea de precisa inmediatez, *Let it stand*, el acueducto se alza en la «tierra hostil» de la página y se ofrece al lector. En otro plano, estas líneas son una poética o declaración de intenciones del autor, que equipara la figura del acueducto con la del poema: las referencias al lenguaje o la música (*speech, the tone of the water's flute, incluso its gentle admonitions*) conectan ambas lecturas y explicitan algunas de las convicciones poéticas de Tomlinson. En primer lugar, la importancia otorgada «al habla del pozo» como «sustento» del acueducto parece apuntar al componente inconsciente o subconsciente de toda creación. El origen de la corriente de agua es descrito como *[an] unsealed source*, esto es, agua que permanecía oculta y que ahora sale a la superficie con ímpetu redoblado. No en vano la segunda mitad del poema hace especial hincapié en la correspondencia entre la «gracia» de la piedra y la «fuerza» de la corriente de agua: en otras palabras, el armazón del poema (la *piedra* del verso) no debe permitir nunca que el componente inconsciente o subconsciente se desborde. Tomlinson revive en estos versos uno de sus motivos predilectos: el rechazo al egotismo subjetivo de cierta poesía romántica y la búsqueda de una dicción mesurada que sea fiel al mundo físico y sus accidentes. Esto no supone un olvido de la intuición o el subconsciente. Antes bien, Tomlinson concibe la poesía como medio de conocimiento que baraja diversos elementos: narración, sueño, razón lógica, impresión. Hago notar, en este sentido, que el poeta describe la presencia de la piedra como una «gracia». El poema es un todo orgánico. Su forma no viene impuesta de antemano, sino que nace o se hace con el tiempo. Esto es, en expresión cercana al lugar común: el poema *cobra forma*.

En el plano formal, «Acueduct» presenta escasas dificultades. Está escrito en versos cortos, *dimeters* y *trimeters*, a excepción del último verso, donde Tomlinson regresa a un *pentameter* de factura clásica. El ritmo del poema es vivo, ligero, con encabalgamientos en los últimos versos: *And let the tone/Of the water's flute/Brim with its gentle...* Hay también un leve juego de rimas consonantes y asonantes: *stand/land, tone/stone, thence/strength sustenance* y algunas aliteraciones: *stream's strength must bethe match, unsealed source's*. El conjunto se cierra con una línea más larga que lo envuelve y resume de un trazo el maridaje entre «agua» y «piedra»; el ímpetu de la corriente, expresado en una sílaba acentuada, *brim*, se

remansa en la cláusula *gentle admonitions* antes de quedar atrapado por las últimas tres sílabas, de ritmo más cortante: *conduit stone*.

Transcribo seguidamente la traducción castellana:

Acueducto

Déjalo estar,
 convidado de piedra
 en una tierra hostil,
 sin más lengua que la del pozo,
 sin más voz que la de una fuente
 que rompe ocultos sellos
 y entrega su sustento.
 Deja, por tanto,
 pues su gracia lo iguala
 a la fuerza del flujo,
 que el tono aflautado del agua
 colme de amables advertencias
 el conducto de piedra.⁷

Advertimos en este nuevo poema la presencia de los elementos invariantes que señalábamos anteriormente: «piedra», «pozo», «fuente», «sellos», «sustento», «gracia», «conducto de piedra», que se relacionan de modo muy similar. Aunque no se mantienen las rimas inglesas, sí se logran recrear algunos efectos aliterativos: «piedra/pozo», «fuerza/flujo/aflautado», «colme/conducto», incluso «estar/tierra». Aparte, la traducción exhibe una regularidad métrica y sintáctica que compensa las posibles pérdidas y que recrea el uso del poeta de una dicción cuidada y estilizada. En primer lugar, los versos siguen el patrón de la silva impar, emparejándose en grupos de heptasílabos y eneasílabos divididos por algún pentasílabo suelto («Déjalo estar», «Deja, por tanto»). Algunos hallazgos fueron apareciendo por el camino: «convidado de piedra» más sugerente que el inmediato «invitado de piedra»; «flujo» en vez de «corriente», que forma un trío aliterativo de sonidos fricativos; y «lengua» por *speech*, que refuerza la imbricación entre las lecturas realista y metapoética del texto. Esto explica también el desbordamiento de *speech* en «lengua» y «voz», relacionados respectivamente con un «pozo» y una «fuente que rompe ocultos sellos».

La reescritura del poema, por otro lado, ha buscado una cierta naturalidad rítmica y sintáctica. Este impulso gobierna, por ejemplo, la inserción de las

⁷ Charles Tomlinson, «Cuatro poemas», versión de Jordi Doce, en *Vuelta*, 246 (mayo de 1997), pp. 6-7.

cláusulas *sin más [sustantivo] que*, o el reordenamiento de las oraciones en la segunda mitad del poema. En este caso, el matiz casual que exhibe el inglés *and let the tone* queda reforzado por su traslado al comienzo de la oración y la presencia de una preposición causal: «Deja, por tanto, *pues* su gracia lo iguala...»

Añado, por último, que no hay traducción de un *centro invariable* sin un diseño de lenguaje que genere y gobierne su reescritura. En este caso, el diseño de lenguaje de este poema toma prestados rasgos de la tradición de poesía pura que ha recorrido nuestro siglo desde Juan Ramón Jiménez hasta Andrés Sánchez Robayna. No en vano Charles Tomlinson tiene bien aprendidas las enseñanzas de Mallarmé o Valéry, que le han ayudado a limar la proverbial aspereza fonética y léxica del inglés. Heredero de Wallace Stevens, su poesía combina con singular fortuna el quietismo simbolista con el talante discursivo de la tradición anglosajona. Creo lícito acentuar esta herencia postsimbolista, aun a riesgo de asordinar la vocación narrativa de algunos poemas, a menudo indigesta para el lector hispanohablante.

Concluiré con otra obviedad: ésta no es ni debe ser la única versión castellana posible de «Aqueduct», y mucho menos la mejor. Sí quiero apuntar, no obstante, que es una versión razonada, sujeta a un centro invariante que sufre una intensa reelaboración estética y creativa. No hay juego sin reglas: las de la traducción incluyen el análisis previo del poema y su reducción a un conjunto de elementos semánticos que guían el trabajo del traductor en una dirección determinada.

Añadiré que este centro invariable sirve de bien poco si no incluye una ordenación jerárquica de sus elementos. Esto es: el traductor ha de construirse una tabla de prioridades, ha de decidir qué rasgos del poema son esenciales, importantes o prescindibles. Se reducen de este modo las posibles pérdidas de significado y se prepara el terreno para nuevas y no siempre previsibles ganancias.

Entiendo esta tabla, al fin, como una formalización del impulso o instinto que subyace a toda traducción. En otras palabras, el traductor ha de explicar y dejar clara su estrategia. Es una práctica higiénica y, si se me apura, deontológica. Esto, además, permite que la traducción sea juzgada haciendo uso de leyes propuestas de antemano por el traductor, que a su vez pueden ser examinadas y contestadas. No es extraño, pues, que las traducciones de poesía china de Ezra Pound disgustaran a los pulcros sinólogos que tuvieron a bien leerlas: éstos no comprendían el concepto de *literalidad* propuesto por el norteamericano. Frente a la simple equivalencia léxica o semántica, Pound buscó una equivalencia *dinámica*, esto es: la creación de los mismos efectos con otros elementos. Las páginas de *Cathay* exhiben

una misma estrategia y voluntad poética, una unidad de tono y dicción que no busca sino ganar para su causa al lector.

El propio Charles Tomlinson resume así el esfuerzo de Pound: «Un traductor de poesía (...) ha de encontrar un modo de emplazar sus palabras, sustitutas de las originales, que permita que la corriente eléctrica [del texto] fluya y no se pierda. Si se falla *aquí*, al nivel del intercambio eléctrico entre las palabras, no hay remedio posible, y éste suele ser el fallo más común de la poesía traducida (...)»⁸. Tan sólo si salta la chispa entre las palabras, éstas hablarán con la convicción de «un hombre que habla a otros hombres». El *invariante core* de Popovic, en realidad, no es más que un primer peldaño en un movimiento en última instancia impredecible, que T. S. Eliot definió de este modo:

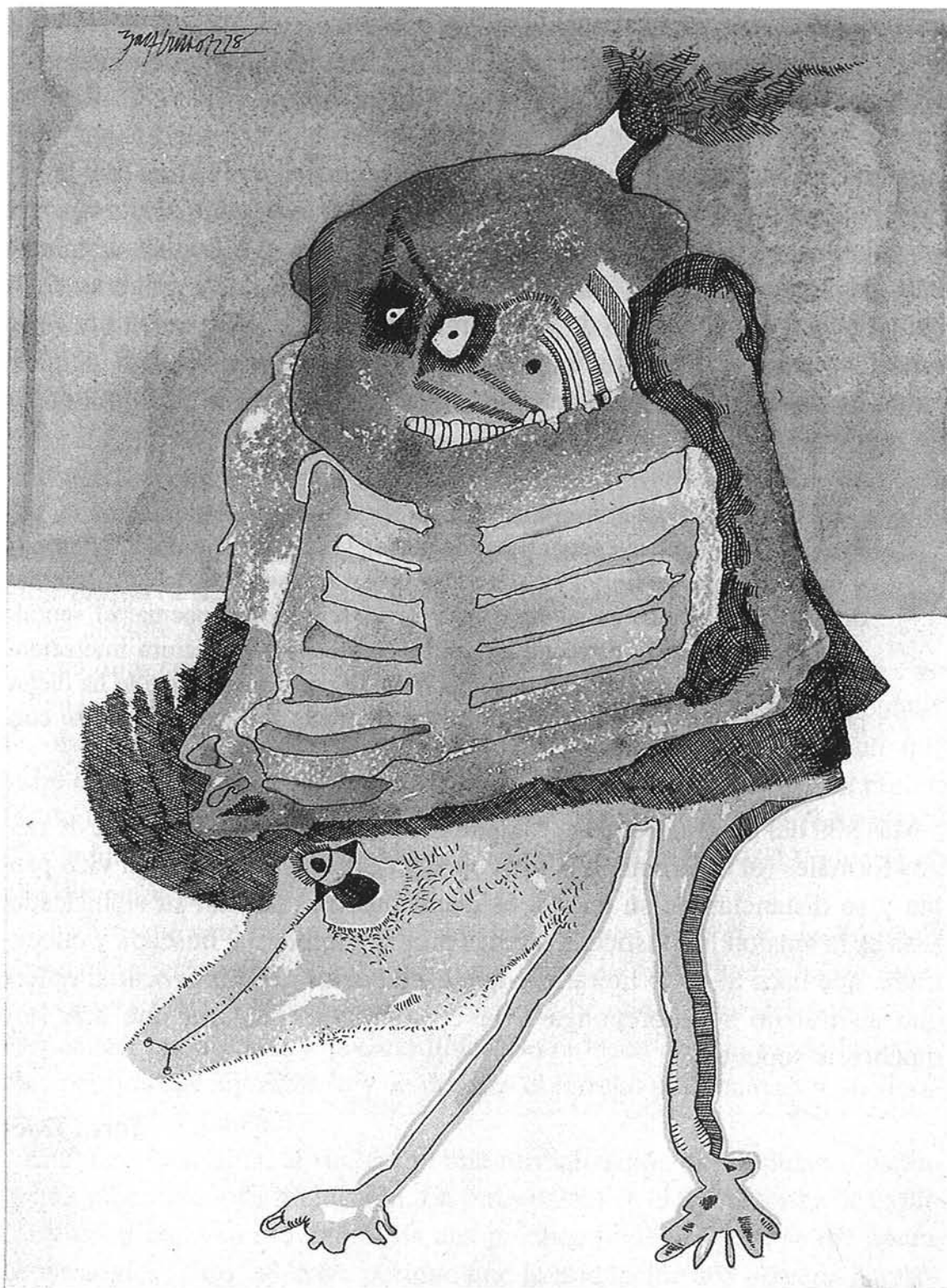
En un poema de cierta extensión es preciso tener un plan, trazar una ruta. Pero la obra resultante será otra de la planeada por su autor en un principio; y en parte será, como ya he sugerido, una sorpresa. Pues la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema: el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual. Uno no sabe del todo lo que debe decir en un poema hasta que lo ha dicho: pues lo que uno quiere decir cambia en el proceso gracias al cual se convierte en poesía.⁹

Más allá del umbral donde el traductor recrea consciente una serie de rasgos formales (el invariante o la *idea* de Eliot), las palabras cobran vida propia y se distancian de su dueño, es decir, buscan o afinan su significado. Ésta es la tensión lingüística, a medias propia e impuesta, buscada y encontrada, que hace al texto literario y que el traductor debe provocar si quiere que su trabajo se sobreponga a la condición mercenaria que aún hoy muchos le suponen.

Jordi Doce

⁸ Charles Tomlinson, *The Oxford Book of Verse in English Translation*, OUP, Oxford, 1980, XV.

⁹ T. S. Eliot, «*Scylla and Charibdis*», en *Agenda: An Anthology*, Carcanet, Manchester, 1994, p. 288. Ver en este número pp. 77 y ss.



Figura, 1978