

universos literarios de tal poderío que su ocasional desaliño estilístico pasa a un segundo plano o contribuye al efecto del conjunto. Baroja sería un buen ejemplo de esta clase de escritor. Por el contrario, hay quien, aun careciendo de un mundo literario singular, domina el idioma y sus recursos y es capaz de construir artefactos literarios a partir de material ajeno. Dentro de este grupo yo incluiría los muchos poetas de obra apreciable pero indiferente que han alcanzado sus mejores logros con poemas de otros. También esos pocos dueños del lenguaje y de una fina cultura literaria que han sabido impregnarse de mundos ajenos, entre los que recuerdo al británico Edward Wilson, autor de una meritoria y feliz versión al inglés de las *Soledades* de Góngora. En España, por ejemplo, tenemos a Miguel Sáenz, cuya exigente y sabia labor ha sido tanto o más importante que la de escritores de renombre: sin su esfuerzo, nuestra lectura de la obra de Günther Grass o Thomas Bernhard hubiera sido más ardua y ciertamente mucho menos satisfactoria.

¿Qué sucede, por otro lado, cuando un escritor de talento y dueño de un estilo vigoroso reescribe la obra ajena? ¿No se corre el peligro de que la voz del traductor anule el timbre peculiar del texto original? La respuesta dista de ser fácil. Curiosamente, dos ejemplos de la literatura anglosajona, reputada por su voluntad aislacionista, pueden servir para ilustrar este fenómeno: uno es el libro *Cathay* (1915), donde Ezra Pound reunió sus traducciones de poesía china; el otro son las versiones de poetas de la tradición occidental que el norteamericano Robert Lowell publicó en 1963 con el título de *Imitations*. En ambos casos, la reacción de la crítica fue poco favorable e incluso hostil, trufada de acusaciones por su presunta falta de fidelidad a los originales y por un egotismo creador que anulaba su tono y dicción. Sin embargo, se trata de libros de concepción y resultado muy diferentes, y su único punto en común es haber sido escritos por poetas de personalidad muy acusada.

A la hora de escribir *Cathay* (utilizando las famosas notas y borradores de Ernest Fenollosa), Pound creó un «diseño de lenguaje» emparentado con su lectura de los poetas provenzales y latinos y con sus convicciones sobre la dirección que debía tomar la poesía de su tiempo: claridad emotiva y sentimental, uso de ritmos cercanos a la prosa y de un correlato visual que objetivizara la emoción, limpieza y concisión lingüística, y preeminencia del período sintáctico sobre el métrico. Su diseño de lenguaje era un reflejo de su imaginario y del modo en que recreaba, o era capaz de recrear, el mundo oriental que había generado los poemas. Para Pound no había diferencias entre la Italia o la Provenza del siglo XIII y el Japón entrevisto en los poemas: se trataba en ambos casos de sociedades fuertemente jerarquizadas y provistas de un sólido armazón moral, reflejado en la claridad y precisión

de su lengua poética. Tal vez en este asunto Pound se engañara, como se engañó en tantas otras cosas: mas la coherencia de su autoengaño dotó de una singular coherencia a su trabajo, que ejerció una gran influencia en poetas posteriores e inició, como escribe Octavio Paz, «la tradición moderna de la poesía clásica china en la conciencia poética de Occidente».<sup>1</sup>

El libro de Robert Lowell, por el contrario, reúne poemas de muy distintas épocas, tradiciones y autores. Es cierto que en todos los casos Lowell sigue el ejemplo de Pound e impone un diseño de lenguaje altamente idiosincrático; no lo es menos que este lenguaje se muestra incapaz de recrear la dicción y el timbre de los originales. Dicho de otro modo, las *imitaciones* de Lowell no tienen correspondencia con elemento alguno de su imaginario. Tampoco los autores, la lengua, o el contexto en que tales poemas fueron escritos parecen haberle interesado en lo más mínimo. Lowell lee el trabajo ajeno como un entramado de complejas tensiones y relaciones, sujetas en última instancia a su maestría verbal y su gusto por la hipérbole. De este modo, la textura verbal del original desaparece y Mandelstam, Dante y Racine, por poner ejemplos diversos, pasan a sonar igual, esto es: como Robert Lowell. No tienen siquiera *status* de máscaras: su función es alimentar a un poeta que ha agotado momentáneamente las existencias. Dos actitudes contrapuestas: mientras Pound utiliza *Cathay* para ordenar y aclarar algunas de sus ideas sobre poesía, Lowell impone de antemano una lengua sólida y forjada a lo largo de veinte años de práctica, borrando así los límites entre especies de escritura. ¿Es la estrategia de Pound más válida o adecuada que la de Lowell? No lo creo. Ambos poetas dejan vislumbrar una actitud coherente y definida ante la escritura, con resultados que han tenido una profunda influencia sobre otros poetas. Sí me interesa recalcar, no obstante, que nos hallamos ante procesos diferentes, que sólo con matices podemos agrupar bajo el lema común de «traducción». Conviene hacer hincapié en esta idea y recordar que el trasvase de textos literarios de una lengua a otra puede adoptar formas muy diversas, incluso contradictorias. Lo importante es que nadie se llame a engaño sobre la naturaleza de los resultados: el traductor, en especial, ha de poner sus cartas sobre la página y dar una idea clara de lo que el lector tiene entre manos.

Llegado a este punto, el lector iniciado juzgará, sin duda, que he procedido con excesiva cautela y no menos excesiva simplicidad. He traído a colación ideas conocidas. Pero temo que un arranque de celo teórico ha llevado a muchos estudiosos a un abuso de generalizaciones y de tomas de partido prescriptivas que oscurecen el asunto y no dan cuenta del fundamental relativismo que obra en el campo de la traducción. No me refiero

<sup>1</sup> Octavio Paz, «Parque de los venados», en *Al paso*, Seix-Barral, Barcelona, 1992, p. 193.

al relativismo postulado por las teorías postmodernas que tanta importancia han tenido en el desarrollo de la traductología actual, y que propone una subversión de las estructuras tradicionales y de las jerarquías de autoridad que solían regular los procesos de lectura y crítica. Volveré más tarde sobre este punto. Me importa señalar ahora que este relativismo ha derivado en nuevas generalizaciones que no por contrarias a sus predecesoras son menos perniciosas. Un optimismo inédito y contagioso, pero no siempre justificado, parece haber animado al gremio. Si antiguamente el lugar común invocado a propósito de la traducción era el complaciente *dictum* de Robert Frost: «la poesía es lo que se pierde en la traducción», ahora, por el contrario, el evangelio de teóricos y practicantes es que *todo* texto literario es traducible. Esto es una generalización, claro está, y su fuerza de contagio reside precisamente en que es indemostrable. Habría que matizar, tal vez, que todo texto literario es traducible, sí, pero no por la misma persona, ni tan siquiera en la misma época o a la misma lengua: esto es, que todo texto es *potencialmente* traducible, pero que ciertos traductores, determinadas épocas y ciertas lenguas tienen más inclinación a ocuparse de un texto que otras. Aquí entran en juego factores diversos: la mayor o menor cercanía entre las lenguas, la mayor o menor afinidad entre traductor y escritor, la tradición literaria asociada a la lengua de reescritura, el ambiente cultural que acoge la traducción, la naturaleza del texto original. Pondré un ejemplo: al revisar la historia reciente de la traducción poética en Gran Bretaña, se advierte en seguida que la década de los sesenta trajo consigo un mayor interés por las literaturas europeas y un aumento en el volumen de encargos y publicaciones, sobre todo de poetas del Este europeo. La obra de Vasko Popa, Miroslav Holub, Zbigniew Herbert o Tadeus Rosezsky fue publicada en Inglaterra mucho antes que en ningún otro país europeo y recibida muy favorablemente por la crítica. El lector español se preguntará por qué, visto que muchos de estos poetas no han sido hasta la fecha traducidos al castellano. Las razones son varias, aunque casi todas tienen que ver con el peculiar consenso que gobierna la sociedad británica, que ignoró y arrumbó en los años de posguerra el ideario comunista y aun marxista. Los poetas del Este europeo, pues, por lo general, críticos con los regímenes del Pacto de Varsovia, fueron recibidos no ya sin sospecha, sino incluso con simpatía, puesto que representaban la disidencia ante la dictadura y la falta de libertad. A esto hay que sumar, en otro plano, que su lengua poética, prosaica, desnuda de todo exceso retórico y emparentada con estéticas feístas, halló fácil acomodo en la lengua inglesa, gobernada por el ritmo acentual y el golpe de lengua del monosílabo. Espero no haberme desviado demasiado de mi argumento. Quise mostrar tan sólo que el éxito de ciertas traducciones depende también de