

# Traducción poética y modernidad literaria

Miguel Gallego Roca

Universidad de Almería

Para un historiador de la literatura la intrincada discusión sobre la legitimidad artística e intelectual de traducir poesía, esto es, sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética, es relevante en tanto que manifestación de las poéticas o los sistemas literarios que sustentan o se apoyan en dichas ideas. Lo que se discute tras ellas es la posibilidad de significado. Se cuestiona, en última instancia, la posibilidad de la poesía.

Si en el primer tercio del siglo xx puede afirmarse que traducir poesía es imposible, no es de extrañar que haya quien utilizando los mismos argumentos, y bajo el lema de la inefabilidad, afirme que lo que es imposible es la poesía. La discusión ontológica en torno a la traducción poética es un tópico de los estudios teóricos sobre la lírica desde el Romanticismo. Sea desde el idealismo lingüístico, sea inserta en las disputas en torno a la poesía como *comunicación* o como *conocimiento*, en la cultura moderna siempre aparecen nuevos o repetidos argumentos que niegan o afirman la legitimidad de su existencia.

Podemos incluso identificar la genealogía de la crítica literaria con la posibilidad de la traducción, pues ambas nacen de la crítica a una sociedad y una cultura sacratizada. Igualmente es posible identificar la defensa de la intraducibilidad de la poesía con el antiteoricismo de estirpe kantiana que establece la oposición entre alma y lenguaje (J. C. Rodríguez, 1984: 14 y 195-214), oposición de la que emana la inefabilidad de la experiencia poética: quien es fiel al alma traiciona al lenguaje y viceversa. De ahí el concepto fenomenológico de traición, cuyas fuentes hay que encontrarlas remontando el río de la estética kantiana. Y también ahí tiene su origen el vocabulario erótico-matrimonial que durante tanto tiempo ha imperado en los juicios sobre traducciones: fidelidades, infidelidades, *Belles infidèles* —sensualmente

traidora—, feas fieles —esposas que saben sus obligaciones. En realidad, desde el punto de vista contemporáneo, tanto en las traducciones como en el erotismo, esos adjetivos manifiestan diversos problemas de comunicación. Por ejemplo, los problemas que afrontan los personajes de Italo Calvino en *Gli amori difficili*: en “La aventura de una mujer casada” Stefania R. vuelve a su casa por primera vez a las seis de la mañana y con la conciencia tranquila:

¿Pero estaba tranquila justamente porque había dado el salto, porque finalmente había dejado de lado sus deberes conyugales, o bien al contrario, porque había resistido, porque a pesar de todo se había mantenido fiel? (I. Calvino, 1970: 126).

El moderno concepto de intraducibilidad parte de la estética idealista de Croce, concretamente de su negativa a la posibilidad de dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene. El momento de la intuición artística es irrepetible, de lo que se deduce que la traducción lo único que hace es disminuir o estropear los efectos de la misma. Lo que Croce llama traducciones *inestéticas*, es decir las literales, sólo pueden considerarse comentarios del original. Para el pensador italiano es la semejanza de las expresiones lo que abre la puerta a posibles traducciones:

En tales semejanzas [de las expresiones] se funda la posibilidad relativa de las traducciones, no como reproducciones —que sería vano intentar— de las mismas expresiones originales, sino como producciones semejantes o más o menos próximas a aquellas (B. Croce, 1902: 121).

De aquí parte ese valor approximativo de las traducciones escolares que subrayará Ortega en su *Miseria y esplendor de la traducción* (1937). Salvo excepciones, casi todo el pensamiento literario europeo del primer tercio del siglo XX, siempre que se enfrenta a la traducción poética, está atravesado por el idealismo lingüístico. Es rara la nota introductoria, el prólogo o la crítica que no manifiesta el fracaso implícito a la tarea del traductor. Pero más allá de su aceptación por la *doxa* cultural del momento, Croce inaugura una línea de pensamiento literario que toma forma posteriormente en la doble vertiente de la estilística. Sea en la investigación de las lenguas nacionales como estilos —la escuela de Bally—, sea en la interpretación del estilo personal del autor —Vossler y Spitzer—, la estilística otorga escaso crédito a los textos traducidos. Sí son valiosos, desde su punto de vista, en la investigación de la expresión poética personal a través de los indicios que un gran poeta deja diseminados en sus trabajos de traducción (W. Kayser, 1948: 374-381).

En uno de los libros más lúcidos de su momento, y todavía imprescindible en el estudio de la lírica europea a partir de mediados del siglo XIX, Hugo Friedrich llega a considerar la imposibilidad de traducir la poesía

moderna como uno de los elementos que coadyuvan a definir su estructura y a definirla históricamente en el comienzo de una nueva Babel:

Con la anormalidad de la lírica moderna aumenta, y no sólo en Francia, la imposibilidad de traducirla. La ruptura entre el lenguaje mágico de la poesía y el lenguaje de comunicación normal se ha convertido también en una ruptura entre los lenguajes nacionales europeos (H. Friedich, 1956: 123).

El propósito expresado por Friedrich de definir la lírica moderna en términos negativos parte de una supuesta identidad literaria, basada en la tradición, que empieza a resquebrajarse en el siglo XVIII, concretamente desde la ruptura con la tradición que se deriva de Rousseau. Friedrich sitúa en ese período anterior la identidad entre el lenguaje poético y el de la comunicación. En ese contexto sí era posible la traducción poética. Pero ocurre que el pacto entre poesía y mundo se quiebra entre las décadas de 1870 y 1930, y llega el momento en que la rebelión literaria se enfrenta con la lengua establecida. Esta es a grandes rasgos la síntesis autorizada de George Steiner, repleta, por otra parte, de resonancias teológicas: “Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad” (G. Steiner, 1989: 118).

Es el momento en que la literatura pretende ahondar en su autorreferencialidad, camino seguro hacia su deseo de intraducibilidad. El ejemplo comodín de la intraducibilidad de la poesía moderna es el consabido doble intento de Baudelaire y Mallarmé frente a la poesía de Edgar Allan Poe. Todos los historiadores de la literatura estiman que el conocimiento de la obra de Poe en Europa, posible gracias a las traducciones y comentarios de los dos grandes poetas franceses, es un acontecimiento primordial en la definición de la modernidad literaria francesa, y europea por extensión. Y ello a pesar de que las traducciones de Baudelaire y Mallarmé fueron durante mucho tiempo estigmatizadas por la academia a causa de su prosaísmo. Baudelaire centró su labor como traductor de Poe en el género, breve e intenso, de los cuentos. Era, según Baudelaire, el dominio literario ideal para el ejercicio de la imaginación en su deseo por descubrir las relaciones íntimas y secretas de las cosas. Sin embargo, cuando Baudelaire intenta traducir la poesía de Poe siempre vislumbra el horizonte del fracaso, experiencia que acabará por fundar un tópico. Al hilo de sus comentarios sobre los recursos poéticos de *The Raven*, declara Baudelaire: “Es evidente que sólo mediante la aplicación puede verificarse el valor de todos esos medios; y una traducción de poesías tan exigentes, tan concentradas, puede ser un sueño acariciador, pero tan sólo un sueño” (Ch. Baudelaire, 1857: 109).

Tanto Baudelaire como Mallarmé tradujeron en prosa las poesías de Poe, en prosa rítmica eso sí, y a pesar de la íntima insatisfacción y de las críticas

adversas se convierten en textos fundamentales en el desarrollo de la prosa poética francesa.

Para Friedrich la lírica moderna sólo posibilita la realización de *variaciones* sobre textos poéticos en calidad de ejercicios de estilo. Como muestra recurre al ejemplo de las diferentes versiones de *La Dormeuse* de Valéry realizadas por Jorge Guillén. Pero si se pretende traducir a Rimbaud sólo será posible conseguir una “indicación incompleta del argumento”, o sea, del componente que según Friedrich importa ahora “aún mucho menos que en la lírica de otro tiempo” (H. Friedrich, 1956: 123). Si el objeto de la traducción son los poemas breves de Ungaretti, Friedrich sencillamente apuesta por desistir: “Hay que aceptar sus palabras (que no tienen equivalente en ninguna traducción) como líricas formas sonoras que dejan tras de sí como una estela de fascinación.” (*Ibídem*, p. 243)

Fascinación y magia quedarían excluidas de los textos poéticos traducidos. La forma lírica, y la sugerión que conlleva, identificada con la poesía misma hace fracasar todo intento de traducción. Si antes, en el Romanticismo, lo que era intraducible era el alma del poeta y el espíritu ancestral de cada lengua en la que aquélla se expresaba, ahora se parte de una forma poética intraducible para llegar en las últimas décadas a una definición de la intertextualidad y a un consecuente análisis intertextual de la obra literaria.

Ante las afirmaciones de Friedrich y el cotejo con el resto de su libro toman cuerpo algunas paradojas. La primera surge cuando recordamos que muchos de los poetas modernos intraducibles son, sin embargo, traductores. Sólo algunos ejemplos de entre los poetas que interesan a Friedrich: Salvatore Quasimodo, tantas veces etiquetado como intraducible, traduce al italiano a Catulo y a E. E. Cummings, a Éluard y a Homero, a Virgilio y a García Lorca, a Shakespeare y a Neruda; Guillén traduce a Valéry y a Supervielle, aparte de *variar* sobre obras de muchos otros poetas; T.S. Eliot traduce a Saint-John Perse; Montale traduce a T.S. Eliot y a Guillén.

La segunda paradoja resulta del apéndice que cierra su estudio. Se trata de una antología traducida de poesía moderna en la que intenta respetar la sonoridad de los originales, renuncia a la exactitud métrica y a las rimas, e incluye a pie de página los textos originales. Es una manera de traducir inestética, según Croce, o instrumental, según Ortega, pero acto de traducción al fin y al cabo y, como tal, dependiente de una poética que informe sus normas.

Pero quizás la paradoja más llamativa surge al confrontar la postulada imposibilidad de traducir la poesía moderna, con la aserción, de mayor calado teórico, según la cual es posible definir una *unidad de estilo* en la moderna poesía europea que emanara de las relaciones de orden estructural que se establecen entre las obras de las grandes figuras. La deducción de cualquier historiador de la literatura sería obvia. Si se supone una unidad de estilo, ¿no cabría

esperar que las traducciones respondiesen a ella? El cometido, por tanto, es estudiar los estilos o las normas que condicionan la traducción poética.

Si la *doxa*, la opinión común y autorizada, niega el valor estético de las traducciones, algunas poéticas de las primeras décadas de este siglo se basan precisamente en lo contrario: en la posibilidad de traducción de los discursos poéticos, bien por su trasparencia, como quieren los creacionistas españoles o el *Imagism* anglosajón, bien como método crítico e interpretativo, como postulan Ezra Pound o Borges.

En un comentario a *Variété*, libro de ensayos de Paul Valéry, el poeta y crítico Gerardo Diego establece un enfrentamiento entre una poesía intraducible, la simbolista y postsimbolista, que se forja en las calidades materiales del idioma confundiendo el instrumento con el fin, y una poética, la que él defiende desde las trincheras creacionistas, en la que la palabra vuelva a ser íntegramente palabra y no un ornamento abstracto y sugestivo. En la primera advierte Diego el peligro de olvidar los sentidos humanos de las palabras para abandonarse a sus incentivos estéticos:

La «luna» será a la vez que las lunas literarias —la luna simbolista, la luna romántica, la neoclásica—, Diana, Selene, la luna oriental, la infantil, un mito, un satélite, una alusión al espejo, etc.; será detrás de todo esto, y de su virtualidad fonética capaz de rima, de aliteración, de contraste, de efectos musicales, según el punto del verso donde brote, por encima y sobre todo ello, la verdadera luna, el astro que vemos en tan múltiples formas, la realidad objetiva, la imagen más el concepto que en su vocablo se representa. Y sin descuidar ni uno sólo de los aspectos retóricos, el poeta debe dar la preferencia al otro, al valor humano y sencillo de la imagen «luna», permanente, mensurable y traducible en todas las prosodias y a todos los idiomas y retóricas (G. Diego, 1924: 284. El subrayado es mío).

Laten en estas palabras dos poéticas opuestas. Una modernista, cosmopolita y culturalista que bien pudiera equipararse al poema-poética *Divagación* de Rubén Darío, y otra esencialista que se acerca a la poesía *químicamente pura* a la que se refiere Jorge Guillén en la carta a Fernando Vela (J. Guillén, 1932). Allí el autor de *Cántico* establece una diferencia de grado entre su *poesía bastante pura* y los intentos de poesía simple de Gerardo Diego: “Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones” (*Ibidem*, p. 403-404).

Gerardo Diego coincide con Guillén y defiende la esencia humana de las palabras, pues en ella se alberga el significado verdadero. La poesía pura, que en este caso Diego equipara a la poética de la imagen creacionista, debe tender a la sencillez directa y humana de las palabras. La traducción puede convertirse en procedimiento descubridor de la intrínseca cualidad de la

poesía, ya que es ésta la que queda al descubierto cuando traducimos un poema simbolista a otra lengua, todo lo adjetivo se pierde en el trasvase. De ese modo la traducción poética se convierte en filtro de esencias. Así Gerardo Diego supedita la posibilidad de traducir poesía a la misma posibilidad de una nueva poesía.

El creacionismo español comparte con el *Imagism* anglosajón una similar teoría de la imagen poética que condiciona el acto de la traducción. Así Pound afirma en un texto de 1918 que “la porción de la poesía que interesa al *ojo* imaginativo del lector no perderá nada al traducirse a una lengua extranjera; lo que atrae al oído sólo puede afectar a los que puedan leer el idioma original” (E. Pound, 1918: 13).

El traductor es un artista literario que busca fuera de sí mismo, en la obra de otro individuo, la forma más adecuada a la experiencia que quiere expresar. En el renovado acto de llenar una forma previamente existente se produce inexcusadamente una interpretación de ésta. Desde ese momento traducción, ensayo, crítica y poesía son actividades complementarias en la poesía moderna. Por eso Poggiali compara la traducción con otras artes interpretativas que responden a la clásica definición *artifex additus artifici*, pero sobre todo descubre en el trabajo del traductor la misma especificidad que define al artista moderno y el mismo índice de subjetividad. Traductor y artista tienen idéntico empeño en alcanzar un estilo de autoexpresión (R. Poggiali, 1959: 139). En estos casos la práctica de la traducción es el medio utilizado por la voluntad expresiva como en otros casos lo será la cita, el mito o la influencia, utilizando un término de la comparatística tradicional.

En las traducciones de Pound encontramos lo que teóricamente ha de esperarse del *traductor-poeta*: la interpretación excelente en el contexto del tiempo en que se traduce y la coherencia con el resto de su obra. Pero es conveniente no olvidar que a Pound sólo le interesan las traducciones de obras lejanas en el tiempo o en el espacio, en cuanto que elementos de esas literaturas pasadas o lejanas pueden ser útiles para crear o corregir la poesía moderna. De esa forma el pasado es considerado elemento decisivo y activo en el desarrollo del presente (*vid.* J. P. Sullivan, 1964 y Apter, 1984).

Igual solución, desde distintas premisas, es la que se gesta en las filas de la mejor poesía europea de vanguardia. La poesía moderna agranda la tradición no solamente al retrotraerla en el tiempo o mejorar el conocimiento de la misma gracias a la filología. Una nueva manera de entender las duraciones históricas incorpora el pasado al presente. De forma inmejorable lo expresó Frank Kermode: “El poeta moderno trata el pasado como lo hacen ahora los filósofos de la ciencia, es decir, como un caso especial de presente” (F. Kermode, 1965). Aplicado al caso español lo señala García Montero cuando desentraña el mecanismo ideológico de los poetas de la generación del 27 por el cual “la tradición puede utilizarse como fórmula de vanguardia y la

vanguardia como un modo de continuar la tradición selectiva" (García Montero, 1988).

No es otra cosa lo que se discute en torno a los nuevos paradigmas de historia literaria y a los complejos modelos de temporalidad que de ellos se derivan. La modernidad, proceso histórico y estético que se distingue de edades anteriores, se viene interpretando de dos maneras: como negación de la tradición que reniega además de la *literatura* y de la *historia* (P. de Man, 1971), o como forma crítica de la tradición (M. Calinescu, 1987). El modelo de teoría de la historia literaria de Claus Uhlig contempla tres tipos de relaciones intertemporales: *Palingenesia*, el ayer renace en el hoy; *Ananke*, el ayer determina el hoy; y *Palimpsesto*, el hoy reescribe el ayer (C. Uhlig, 1982). La modernidad para Uhlig, como recuerda Claudio Guillén, puede definirse como la conciencia, positiva o negativa, de la historicidad (C. Guillén, 1985: 378-379).

## BIBLIOGRAFÍA

- APTER, R. (1984): *Digging for the Treasure. Translation After Pound*. Nueva York: Peter Lang.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857): «Nuevas notas sobre Edgar Poe». En: *Edgar Allan Poe*, trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1989, p. 81-110.
- BROWER, R. A. (ed.) (1959): *On Translation*. Nueva York: Oxford UP, 1966.
- CALINESCU, M. (1987): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CALVINO, I. (1970): *Los amores difíciles*, trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, 1989.
- CROCE, B. (1902): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética*, versión de José Sánchez Rojas, prólogo de Miguel de Unamuno. Madrid: Librería de Francisco Beltrán, 1912.
- DIEGO, G. (1924): «Retórica y poética». En: *R. Occ*, 17, 1924, p. 280-286.  
– (1932): *Poesía Española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo. (Cito por SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1991): *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus).
- FRIEDRICH, H. (1956): *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GARCÍA MONTERO, L. (1988): «La poesía de Rafael Alberti». En: ALBERTI, R. *Obras Completas*, edición, introducción y notas de L. García Montero. Madrid: Aguilar, 1988, v. I, p. XL-XLVI.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- GUILLÉN, J. (1932): «Carta a Fernando Vela». En: DIEGO, G. (1932), p. 403-404.
- KAYSER, W. (1948): *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1976.
- KERMODE, F. (1965): «Modern Poetry and Tradition». En: *YCGL*, 14, p. 5-15.
- MAN, P. de (1971): «Literary History and Literary Modernity». En: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Nueva York: Oxford UP, p. 142-165.

- POGGIOLI, R. (1959): «The Added Artificer». En: BROWER, R. A. (1959), p. 137-147.
- POUND, E. (1918): «Una recapitulación». En: *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1984): *La norma literaria*. Granada: Diputación provincial.
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- SULLIVAN, J. P. (1964): *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*. Austin: University of Texas Press.
- UHLIG, C. (1982): *Theorie des Literarhistorie*. Heidelberg: Winter.