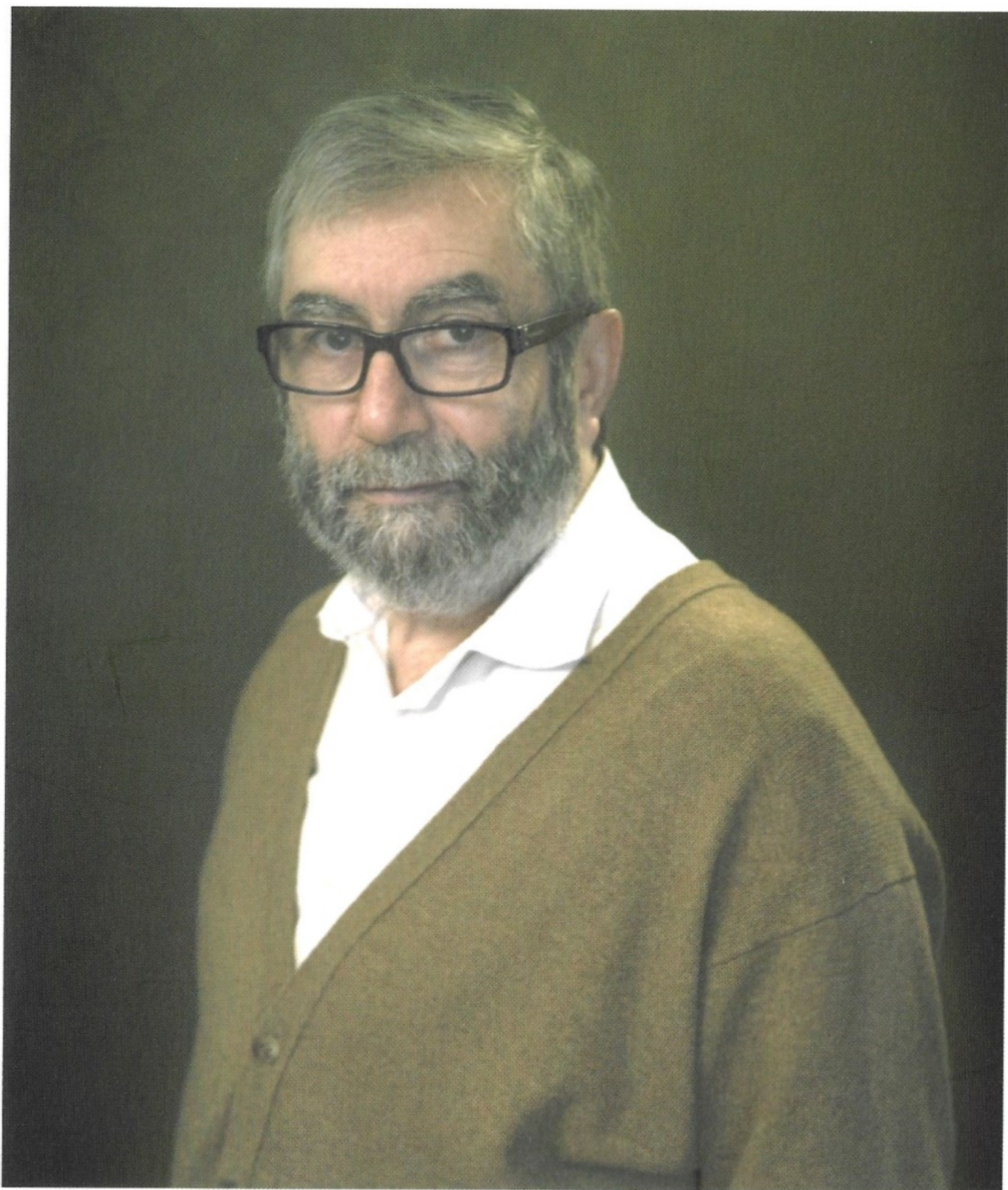


CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS



DOSSIER

Antonio Muñoz Molina
Coordina
Pablo Valdivia

ENTREVISTA

Antonio Muñoz Molina

PUNTO DE VISTA

Textos de Álvaro García,
Pedro Bermejo, Blas Matamoro y
David Lorente, entre otros

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4
CP 28040, Madrid
T. 915838401

Director
JUAN MALPARTIDA

Redacción
Cristian Crusat
Carmen Itamad Cremades Romero

Administración
Magdalena Sánchez
magdalena.sanchez@aecid.es
T. 915823361

Suscripciones
suscripcion.cuadernoshispanoamericanos
@aecid.es
T. 915827945

Imprime
Estilo Estu Graf Impresores, S.l
Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13
CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal
M.3375/1958
ISSN
0011-250 X
Nipo digital
502-15-003-5
Nipo impreso
502-15-004-0

Edita
MAEC, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Alfonso María Dastis Quecedo
Secretario de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica
Fernando García-Casas

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para
el Desarrollo
Luis Tejada

Director de Relaciones Culturales y Científicas
Roberto Varela Fariña

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural
Jorge Manuel Peralta Momparler

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:
www.cervantesvirtual.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DOSSIER

- 4 ANTONIO MUÑOZ MOLINA
- 6 *Pablo Valdivia* – El ensayo literario de Antonio Muñoz
Molina: narrando las contradicciones del presente
- 19 *David Amezcua* – Vivir tentativamente en la literatura:
las novelas de Antonio Muñoz Molina
- 34 *Mauro Jiménez* – Los cuentos de Antonio Muñoz Molina
- 48 *Encarna Alonso Valero* – Los artículos literarios
de Antonio Muñoz Molina
- 61 *Maarten Steenmeijer* – Traducción y difusión
de la obra de Antonio Muñoz Molina

ENTREVISTA

- 76 *Beatriz García Ríos* – Antonio Muñoz Molina:
«Me dan horror las abstracciones»

PUNTO DE VISTA

- 84 *Pedro Bermejo* – Londres, capital originaria
del hispanoamericanismo
- 98 *Álvaro García* – Poesía comparada, poesía traducida
- 116 *David Lorente* – Paisajes de arena en la costa peruana
- 124 *Francisco Fuster* – Blasco Ibáñez y la generación del 98
- 146 *Julio César Galán* – Desde el hielo anterior:
Luis Armenta Malpica en su poesía
- 152 *Jorge Brioso* – La prole de Hobbes
y el rostro del mundo que vendrá
- 176 *Julio Baquero* – Gran novelista americano
- 184 *Blas Matamoro* – Para un retrato de Alice Munro

BIBLIOTECA

- 200 *Antonio Rivero Taravillo* – Una vida en versos
- 206 *Juan Ángel Juristo* – Semblanza con vistas al canon
- 210 *Abraham Gragera* – Releer a Rilke
- 213 *Julio César Galán* – *Poema*, de Rafael Argullol
- 216 *Manuel Alberca* – En el limbo del pasado

Poesía comparada, poesía traducida

Por Álvaro García



Si regresamos oxigenados a la idea y al sentimiento de las culturas, aunque sea para traducirlas, para hacerlas viajar, será un gusto volver a cómo han sentido esto tus seres culturales preferidos: los poetas, desertores por arraigados en la cultura como «segunda naturaleza» (Lezama, enigmático ante Pound, en 1952). En unas famosas *Notas* que le valieron que otro poeta (Juan Ramón Jiménez) lo llamara extrañamente «payaso definidor de la cultura», Eliot se adelanta en décadas a teorías antropológicas que –tras ver, como él, en las religiones una «fuente de concepciones generales»– definen la cultura como «esquema históricamente transmitido de significaciones representadas», «sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas» y medios con que los humanos «comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida» (Geertz). Tanto Eliot (1948) como Geertz (1973) cifran el origen de esto en las religiones, aunque sea como fuentes de concepciones generales. El propio Eliot, como poeta, hace actuar la definición: lleva precisamente la significación a representación, la expresa en formas: el sentido vital prufrockiano es «payaso», quizá porque duda sobre si molestar al universo con preocupaciones ontológicas en medio de nuestra ocupación real de vivir culturas, compararlas y traducirlas, convertirlas –requiere Eliot– en particularizables.

El concepto de cultura es desde luego distinto, o al menos más general, que el concepto de «una» cultura. Existe la cultura, primero, como configuración de intereses humanos que hacen vivible la vida, ya que «la cultura puede incluso ser descrita simplemente como aquello que hace que la vida merezca la pena ser vivida» (Eliot). Y luego está la cultura como concreción de esos intereses en un ámbito, o en varios. Ambos estados (concepto general de cultura y concepto de culturas) interesan al eje de mi reflexión, el eje del comparatismo cultural previo al comparatismo literario y a la traducción. Me interesa sobre todo una matización en la que también coinciden Eliot y Geertz, a propósito de la cultura(s) como «significaciones representadas». Antes de que cuajen en representación, en símbolos, hay unas significaciones. Los conceptos o estados de «cultura» tienen en común la necesidad de trascendencia. Necesitamos trascender nuestra fatalidad de seres automatizados por la física, la química, la supervivencia y la convivencia. Diré, pues, cuanto antes que la materia final de mi reflexión –la poesía– basa, como el amor, su grandeza en depender y a la vez liberarse de un sustrato cultu-

ral con su acarreo de tics y de emociones. La cultura como una segunda naturaleza, dice Lezama. La poesía como una tercera, diríamos nosotros. El texto poético tiene la complicación y la gracia de ser el que más depende y a la vez más se desentiende de la espuma profunda de una cultura o de varias; más que ningún otro lenguaje, depende y huye de esquemas culturales que ayudan a representar el sentimiento humano. Cómo intentar traducir poesía sin antes considerar suelo y vuelo.

Ya el impulso trascendente, de búsqueda de sentido y que da origen a toda cultura, es amoroso: tanto el amor como la fecundante y conservada o no espiritualidad religiosa ayudan a comprender sin pensar, a inteligir en un grado de inteligencia no necesariamente consciente, «toda ciencia trascendiendo» según el san Juan de la Cruz retomado no en vano por Eliot como poeta. Un eliotiano como Octavio Paz (1971) resume con contundencia este impulso en común entre los dos fundamentos de la cultura: religión y amor en tanto que necesidad de olvido y fusión en lo Otro (un yoga elemental): «Erotismo y religiosidad, ya se sabe, son experiencias afines y que tal vez brotan de la misma fuente. Ambas son un deslumbramiento y una revelación, así sea instantánea, de una realidad total». En el intento de comprender y explicar la aspiración humana a la mayor totalidad posible no es raro que la primera afirmación importante del Eliot definidor de la cultura –que poco antes ha hecho decir a su voz poética «I do not know much about gods» pero que ve la divinidad «no ya en los pucheros, como santa Teresa... sino... en los ratones, en el cigarrillo, en el radio, el hipopótamo, en la saliva, en el abanico, en el llamado vicio y en la llamada virtud» (Juan Ramón Jiménez alterable ante Eliot)– sea la afirmación de que «una cultura nunca ha surgido o se ha desarrollado sin una religión». Max Weber ya demostró la relación entre la ética del protestantismo y la formación del estado capitalista moderno. Modestamente observamos la diferente presencia pública –en los colegios, en las gradas de los estadios de fútbol, en el himno soportado en la hierba con letra o sin letra– de la música según culturas desarrolladas o no gracias a ideas de Lutero, quien explícitamente en sus tesis habló de la música como vehículo de conexión directa del creyente con Dios. La música, esa espuma. Sin ser antropólogos, podemos indagar al hilo de la propia experiencia cultural de la vida cómo el catolicismo –con su doctrina resumida en forma de eslogan publicitario de tarjetas de crédito por un personaje de Woody Allen como «Pe-

que ahora, pague luego», y con la omnipresencia de Dios como requisito para cualquier paso histórico, incluida la Inquisición, que no olvidemos que dura hasta el siglo XIX– da lugar a una cultura impune en política y sociedad y poco emprendedora en investigación o en economía y en la que, mientras las culturas nórdicas admiran al emprendedor que se enriquece honradamente con su trabajo, enaltecemos sureñamente la cultura del fracaso y como rúbrica se raya la chapa del coche nuevo del emprendedor. Parece indiscutible cierta cercanía entre cultura y religión. Por algo a la religión la llamamos «culto» y vivimos la cultura con fervor, con devoción, como si la cultura nos salvase de la vida y con frecuencia pudiéramos sospechar que un poco también nos salva de la muerte. Sustituimos, en cuanto podemos o no tenemos más remedio, el culto religioso de nuestra infancia por el cultivo de la cultura, sea ésta en forma de poemas, de procesiones anuales, de esoterismo o de lo que el dios perdido nos va dando a entender tornado ya en quimera que actúa por ausencia. En esto vale tanto la pervivencia de ritos explícitamente religiosos (en mi pueblo las procesiones de Semana Santa) como la estructuración de la vida en ritos laicos fervorosos y anuales (el cumpleaños, el torneo de Wimbledon) o fórmulas mixtas entre lo religioso y lo laico (el día de nuestro santo, el aniversario de boda, etcétera). Se puede ser religioso por creencia abierta o por comportamiento. No es raro que el trasfondo de ese «comportamiento» lingüístico que es la poesía resulte vagamente de origen religioso. Quizá la poesía, al buscar la potencia o eternidad de fondo o de forma hacia el pasado para ir hacia el futuro, deba mucho a un sustrato religioso en el que acaba faltando la estricta religión. Acaba siendo, en todo caso, un acto de fe y de búsqueda de la trascendencia.

Sólo esta conexión, tan atenta a una unidad original como susceptible de modulación personal, hace posible la valía que un contexto puede dar a nuestro comportamiento, a nuestras conversaciones o a nuestros monólogos. Esto, lógicamente, no es hablar sólo de culturas nacionales. Cuando las culturas avanzan es porque se encuentran entre sí. No se estancan (ni se uniformizan). Avances tan notables en distintos terrenos de lenguaje como la música pop nacida del rock nacido del blues, o la poesía del ginecólogo W. C. Williams, nacida «de la boca de las madres polacas», o antes la de Pound, nacida del intento de adaptar a Occidente el ideograma chino, no necesitan ya tanto la pervivencia espiritual o cultural de base como sin duda un

origen en ella. La fe en lo que quizá no existe es el sustrato valioso de las culturas que son el valioso sustrato de la poesía. Todo el objeto de esta reflexión mía se basa remota o cercanamente en la fe humana, en la apelación cotidiana durante siglos o milenios a lo que no hay. Por eso, consolándonos, hablamos de creación.

Sólo a partir de la fe en lo no verificable, en lo inexistente en principio, podemos construir, desear construir, necesitar construir. Se conserve o no la espuma de lo estrictamente cultural (y afortunadamente a un humano, como a un país o al mundo, lo pueden acunar varias culturas o runrunes de credos parecidos y varios entre sí con sus estimulantes zonas comunes y sus estimulantes zonas vacías), sólo en momentos de debilidad o de inercia o añoranza de lo doctrinal hablaremos de los popes de la cultura, del papa del surrealismo, de «películas de culto». El rasgo que más me interesa del proceso atomizador, necesario para el viaje intercultural, para la traducción, es quizá el del relativismo. Se puede ser escéptico con respecto a la traducción, pero no existiría traducción sin una especie de gran escepticismo lingüístico originario que duda, en principio, de la primacía o necesidad de una sola lengua. Con el escepticismo, con la mirada crítica hacia la propia base religiosa o cultural, se pone en marcha el motor de más cultura, de cultura como «actitud ante la vida» fruto del contraste entre las viejas creencias y el anhelo nuevamente espiritual. En esa fisura surge una poesía compleja, rica y rota como la de Eliot. ¿No es *The Waste Land* un ejercer en poesía el contraste entre un viejo orden cultural y comprobación vital, personal (conyugal), de la fractura de ese orden? *La tierra baldía* consigue ser uno de los textos fundacionales de lo contemporáneo gracias a *ejercer* en la página una insatisfacción. Paz ha explicado cómo, en un regreso a la ciudad de México tras una larga estancia en Europa, se encuentra con lo que ya otro mexicano, Ramón López Velarde, había llamado «el edén subvertido». «Después de muchos años de vivir fuera de mi país —escribe Paz— regresé a la Ciudad de México y me encontré con otra ciudad..., una ciudad destruida por una concepción errónea de lo que es el progreso». Escribe entonces el poema «Vuelta», que, como aclara el autor, habla de México pero «un poco también sobre la realidad del mundo amenazado en sus fuentes más puras por el progreso... La historia, la historia tal como la concibieron nuestros padres, nuestros abuelos, como una vía hacia el progreso, parece que no tiene salida, pero en cada uno de nosotros hay una salida».

Esa salida, ese pasadizo hacia la huida tiene uno de sus expedientes más nítidos en la transfiguración del mundo práctico y su lenguaje práctico en cultura, y de la cultura en voz particular mediante la poesía. La poesía, que, como la cultura, empieza cuando la vida es consciente de su propia intensidad y habla en el espacio, para crear otro espacio. Los renovadores en poesía lo han sido por una especie rara de arraigo y desarraigo cultural o pluricultural. Ejercen en poesía el caos que detectan y detestan con respecto a la armonía de sentido que fueron logrando los antepasados. Pound, en su canto de la «Usura», reconoce ser un detective privado que entra en casas, en estudios, en iglesias, a por pistas en su pesquisa contra la corrupción. Eliot como poeta es renovador a base de aplicar a su poesía el universo de una frustración cultural, resultado lo mismo de la guerra mundial que del conflicto matrimonial. Toda decadencia puede mover a más personalización, a más personalidad cultural. No hay mejor ni más constante deserción que el lenguaje vivido así, casi diríamos que el viaje a la palabra en sí, su sedimento no desganado o corrompido. ¿Hace falta que recordemos, con Coseriu, que la poesía no es derivación del habla común, sino que ocurre lo contrario, que hablamos desmigajando pobremente el habla total que es o era la poesía? Por eso «sobrevivimos» tanto en las lenguas como en los lenguajes que de este modo podemos llamar creadores, poéticos arraigables en la necesidad de fijar o aceptar el misterio en contrapunto, en combinación imprevista de elementos potentes robados a la existencia, como al lenguaje práctico, en combinación *necesaria* —que por eso se potencia con la repetición, con la relectura frente a la pesadez reiterativa de los comunicados—.

Entre las «concepciones generales» eliotianas, geertzianas o steinerianas de la cultura como «marcapasos de la conciencia», con su origen en la mirada trascendente del mundo, no puedo pensar en comparatismo y traducción de poesía sin destacar algo que no es evidente en la práctica de nuestra existencia cotidiana: la necesidad de una concepción poética del mundo. En el germen y en el proceso hay una gramática espiritual: la poesía empieza a emanciparse de la cultura que, a su vez, se ha emancipado de la religión. Es el momento de la creación o recreación literarias: el momento del poema y por tanto el de la traducción en busca de música vana dentro del juego de los idiomas.

De entre la infinidad de aportaciones que acotan y definen las relaciones entre cultura, poesía y traducción, me interesa la idea de la traducción como «creadora de literaturas» (García Yebra). En los ejes de toda transfusión cultural suele estar la tarea de traducir. Ya la traducción de una obra literaria puede ser en sí –o es directamente– literatura. Esta literatura puede influir en la del traductor en su faceta de creador, o en la del creador en su faceta de traductor. El problema es el juego de los parecidos y lo que Álvaro Pombo llamaría «los tocamientos». Prefiere Pombo un «reconocimiento sin parecido». Me gusta hablar no de la influencia en mí de lo traducido, sino de lo aprendido en el proceso, en el juego entre presencia del original, descubrimiento de lo literariamente extraño y vigor lingüístico de la traducción.

Con certeza se ha señalado que la traducción, históricamente, ha hecho avanzar culturas y que esto es verificable incluso en los momentos en que una cultura receptora ha necesitado, en el proceso de recibir la transfusión, «la creación de alfabetos para lenguas que nunca se habían escrito» (García Yebra). Valga la consignación de este hecho para extenderlo a un fenómeno de *alfabetización* intercultural. Cada vez que la cultura española se ha abierto como resultado o no de una política institucional, con embajadores culturales como los renacentistas capaces de infundir un nuevo aire a toda una tradición castiza de lírica octosilábica –pero los ejemplos serían inacabables, y entre ellos el de la filosofía krausista que genera una renovación pedagógica que pudo tener alcance modernizador–, España ha dado un Garcilaso de la Vega o un Federico García Lorca. El primero supo absorber hasta la médula versal de su obra los modos italianos del Renacimiento. El segundo, García Lorca, hizo reventar la poesía tradicionalista al verse inmerso en culturas ajenas. No es baladí que en un momento de parón cultural de muchos de los parámetros pedagógicos y literarios y científicos puestos a funcionar por la Segunda República, un poeta y traductor como José Antonio Muñoz Rojas, un poco por libre y por mor de una «lejana atracción» que califica de «inexplicable», realice su estancia profesoral en Cambridge y, católico interesado en los angloconversos al catolicismo, verifique que una religión en común por parte de pueblos con carácter cultural propio promueve un intercambio de influencias ventajoso para todos. Según nuestros más elementales manuales escolares, *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, contribuye a sacar a la cultura española de una amenaza

de letargo en que se había sumido con sus poetas en el exilio, asesinados o en el exilio interior sonetista, nacional, blando o pintoresco. Ya Crashaw, antes de influir en Muñoz Rojas o en Dámaso Alonso gracias a las traducciones de Muñoz Rojas, había sido influido él mismo por santa Teresa. También al evitar el efecto del dominio incuestionable de un único culto literario, se evita el letargo cultural o incluso el caos.

Por más que los poetas suelen resignarse –según tres versos que vienen casi automáticamente a la memoria– a que «poetry does not matter» (Eliot), a que «poetry makes nothing happen» (Auden) o a que «el arte es largo y, además, no importa» (Antonio Machado), todo el progreso en que el anhelo de trascendencia del lenguaje y de la vida da sentido a la poesía, así como el trabajo de trascender mediante la traducción los límites entre idiomas y culturas, que trasciende finalmente en transfusión cultural, que enriquece nada menos que las posibilidades de la vida de un país y de su cultura, está en condiciones de lograr el objetivo de la cultura en general: mejorar el mundo y mejorar, todo lo modestamente que se quiera, nuestra vida. Así ocurre con la cultura que no necesita traducción, sino en todo caso interpretación (la música o la pintura o la danza) y ocurre con la cultura en que la traducción es parte inexcusable y honda de una ética del lenguaje, es decir, una ética del conocimiento y la comunicación entre seres humanos con el objetivo en común de que la vida sea interesante, realmente vivible. A este progreso contribuyen la libertad, la intuición y el rigor en la traducción de uno de los géneros literarios más aparentemente desterrados del discurso práctico de nuestra existencia. La acción poética, y por tanto el cometido de la traducción de poesía, operan al final, para mí, una de las pocas revoluciones posibles y no sangrientas: la de hacernos creíble la trascendencia y la plenitud en un estado *tercero* en el que ya no hay dogma sino respiración culta individual, energía de –si volvemos a Coseriu– lenguaje llevado a sus máximas consecuencias, y a partir de ahí la traducción: poesía llevada a sus máximas consecuencias de, precisamente, lenguaje: no sólo lengua, no sólo idioma.

¿Cómo se puede hacer esto? Los antropólogos dicen que una traducción sin comentario no transmite del todo contenidos culturales. Malinowsky, como resaltan Hatim y Mason, basa en la traducción su teoría del contexto. Y todavía hoy o sobre todo hoy son los *cultural studies* modos investigadores crecientes en el mundo universitario más avanzado. «Une traduction est tra-

duction-introduction, avant que soit produit, s'il peut l'être, le moment d'une traduction-texte» (Meschonnic). El conocimiento de literaturas extranjeras, y más en el caso de la poesía, está siempre expuesto en principio al malentendido cultural. Hasta que el poema encuentra la solvencia de traducciones comentadas, ensayadas mejor que «anotadas», todo eso añadido al embebido entusiasmo de diccionario y lámpara, puede sufrir la mala fortuna de algo peor que el desconocimiento: el conocimiento viciado por la costumbre de la importación, la apropiación cultural, el obligar a una cultura a respirar en los parámetros de otra. No digamos ya si en el texto de origen hay guiño superficial a esa otra: W. H. Auden fue durante décadas, en España, el poeta de «Spain», un poema de guerra que él mismo repudió una vez publicado y que no incluyó en sus *Collected Poems*, en cuyo prólogo permite suponer que considera ese texto «poco honrado», o bien «maleducado», o bien «aburrido». Suerte que un mal poema de Auden no coincide exactamente en ser lo que entendemos como un mal poema; pero muchos lectores españoles, durante décadas, tuvieron que aplazar el trato con una poética mucho menos de visitante visceral que la que ese poema ofrecía. Incluso otros poemas de denuncia social como las baladas del propio Auden sobre las armas químicas son más sutiles por responder más a la cultura del autor que a su «información» y ser menos un guiño superficial a la nuestra, un guiño histórico, de lector de guías o de Historia. Auden tuvo en España un terreno mal preparado por su poema sobre España. Aparte de las dos o tres versiones de «Spain» recogidas, más que nada, en antologías y estudios sobre la Guerra Civil (yo mismo he traducido ese poema en un monográfico de revista sobre la Guerra Civil), llegó a existir un libro, *Poemas escogidos*, en el que no se acertó a traducir correctamente ni siquiera la ficha biográfica y se nos decía en el prólogo que Auden nació en Wystan Hugh, que es como decir que Borges nació en Jorge Luis. Como traductor, hace ya veinticinco años, de *Otro tiempo* (*Another Time*, 1940) nunca pude agradecer lo bastante la perplejidad que, como lector, me produjo el estado en que la poética audeniana había llegado a España previamente, con el embalaje maltratado en las estafetas.

Todavía ahora en España hay quien considera menor, incluso menor dentro de la obra de Auden, un libro como *Otro tiempo*, supongo que por cómo mantiene a raya los fantasmas del yo, entre otras disciplinas sin duda de origen cultural que remiten a una sola: el absoluto desengaño sobre la poesía como medio *natural* de expresión personal, cultural, filosófica o política. La poesía se filtra

con frecuencia de ese modo que exageradamente llamo natural en casi todo menos en la poesía de los escritores muy convencidos (como a veces el propio Auden posterior) de tener cosas que decir y un modo seguro de decir las. Con esto seguimos hablando de una cuestión cultural: los rótulos de secciones de *Otro tiempo* podrían suponer una escala descendente en lo que a gravedad de tono y argumentos se refiere. Que esos rótulos fuesen «People and Places», «Lighter Poems» y «Occasional Poems» no significa que la obra transcurriera de lo hondo a lo ocasional pasando por lo ligero. Le molestaba a Ortega un detonante precisamente cultural: el practicismo pedagógico de la estética inglesa que según él «envaina» la literatura acomodándola al confort vital, lo que Ortega llama beber agua en vasos bellos, decorativos, de ingleses «que no han sentido nunca sed, lo que se llama sed, verdadera sed», sed como en la sequía española, quizá mística enjuta. Pero lo mismo podría haberse fijado Ortega en las canciones populares de casi cualquier pueblo del mundo: lo hondo, lo sediento no es siempre lo solemne; igual que lo ligero no es siempre lo insignificante y que lo de ocasión no es siempre ganga. Me atrevería a decir que la gradación de rótulos, en el libro de Auden, no es ya que sea engañosa, sino que es contradictoria. Culturalmente, si es en efecto cultural inglés no acudir al verso con demasiada sed, exhaustos, Auden gana en intensidad —incluso de denuncia política o social, insisto— conforme se acerca a lo acotado como menor o circunstancial. Creo que algo parecido les ocurre a sedientos españoles, de Lope a Bergamín, cuando, saciados, ponen bombas de frescura versal jugosa en templos de su cultura.

En el ámbito español (lo hispanoamericano, desde Rubén, es diferente) no se ha entendido lo ligero sino como peor. Que yo sepa, no existen ni es, en cierto modo, posible hacer volúmenes de poesía castellana «ligera» al modo en el que el propio Auden hizo con la inglesa en su *Oxford Book of Light Verse*. Ya el grueso de la poesía infantil española, con pocas excepciones, niega esta posibilidad al dejar de ser poesía con tal de achicar la voz y las cosas, todo lo contrario que Eliot en sus poemas infantiles, que son pura voz del misterio tras las cosas concretas. Determinar premisas que afectan a toda una cultura es tarea que desde luego escapa a los límites de mi reflexión. Baste con decir que, en España, la rima categorial no tiene el estatus que en Inglaterra tiene el *doggerel*, cuyo equivalente más exacto, lo cual es todo un síntoma, es el ripio. Por eso hace veinticinco años el rótulo de «Lighter Poems» de Auden lo traduje, no sin cier-

ta resignación, como «Poemas menores»; y el de «Occasional Poems», bajo el que hay un alto poema a Freud, como «Poemas de homenaje». Con un «Poemas de circunstancias» el lector en español habría visto mermadas sus expectativas de encontrar lo mejor, como creo que ocurre, al final del volumen.

Si toda traducción es un viaje más que una importación, merece la pena hacer por encontrar aspectos precisamente extraños a la tradición poética propia; en mi caso ante la inglesa, ante todo, uno cuyo fundamento cultural se reparte entre el léxico, el tono y la métrica: la hondura de fondo y la ligereza coloquial de forma. Esta dualidad legisla formalmente toda una tradición de *light verse* que no deja fuera a casi ningún poeta inglés. En William Blake, en Shakespeare, en John Donne, en T. S. Eliot, respira una cultura en la que lo ligero tiene prestigio y la trascendencia tiene flexión conversacional. La poesía ligera castellana cae, con demasiada frecuencia, del lado de lo mordaz o lo zafio, o ambas fatalidades a la vez. Es difícil hallar, entre nosotros, una poesía que no tenga más pretensiones que una delicadeza a medias entre el pensamiento melancólico y la canción sin moralina, sin moraleja y sin burla. Perfecto conocedor y antólogo de esta tradición suave sólo en la forma, Auden dedica buena parte de su obra a estar en ella con la finura de un conocedor de la condición humana que quisiera ponerle a ese conocimiento música y hasta letra de canción despreocupada.

El contrapunto hondo de las cosas agilizado o potenciado por lo supuestamente ligero no es un recurso asociable a la tradición lírica hispánica (salvo quizá, por cierto, en algunos cantos y retahílas enloquecidos y populares). A finales del siglo xx la poesía española, a la vez que quería compartir la base «angloelegante» del sentido común, creyó también relajarse hacia un hablar en voz baja que el propio Auden consideraba el signo de la poesía contemporánea. No se improvisa una opinión así. Auden habla desde un bagaje, una herencia. Mucho ha costado que nuestros paisanos comprendan la flexión del verso de un Cernuda o un Moreno Villa, poetas *anglicistas* cada uno a su modo. (Juan Ramón Jiménez elogiaba por coloquial la «lírica de los nortes», pero a él en el fondo no le salía.) Aquella antología en español de Auden fue un estímulo involuntario para el aspirante a traductor de Auden. Contenía momentos tan inquietantes como el del preciso verso «the diver's brilliant bow» («el hermoso arquearse del que salta») convertido en «el brillante arco iris del somormujo». Discutible o no, la idea del propio Auden sobre la necesidad apegada

a lo práctico, inglesa, de una base de sentido común incluso para el poema más salvaje («Even the wildest of poems / must, like prose, have a firm basis in staid common-sense») es un resumen de una poética que al final, en la España de finales del siglo xx, mal ayudó a crear una cultura poética algo seca, algo empírica, neoclásica (recuerdo que a Auden le encantaba Pope) de discurso moral y vivencial en verso. Esa declaración sobre el «common-sense» rige como un principio toda la producción poética de Auden, y a la España que digo llegó más que nada a través del mal entendido Gil de Biedma y del mal comprendido Ferrater, poetas doctos como Auden y que, ya que estábamos en España, propugnaron una poesía que, incluso en el momento más febril, tuviera una base en el sentido común. Pero una base. Como estábamos en España, muy pronto se entendió que el sentido común era todo, o lo era ante todo. Nosotros no veníamos de Shakespeare. Veníamos de Lope, en el mejor de los casos. Lo programático inglés de Auden pertenece a una serie de «Shorts» en la que está inmediatamente precedido de otra convicción sobre lo que un poema debe tener como presupuesto básico, la huida de reacciones automáticas que nos libera de los grilletes del Yo («To have second thoughts, free from the fetters of Self»): la alabanza de la prisión liberadora, el elogio a la jaula que permite la diafanidad del canto. Otra base. Quizá porque, como dice Harvey Gross en su *Sound and Form in Modern Poetry*, la métrica es a la poesía lo que la perspectiva a la pintura: con breve tiempo o espacio material, se sugieren grandes tiempos o espacios subjetivos. Esta flexión, que debe, como apuntamos, mucho a la elección de los temas, el léxico, la rima no virtuosa, etcétera, tiene también base indiscutible en la operatividad de fondo de una cultura a la que le aterra aventurar demasiada distancia entre el arte y el lenguaje práctico, la pintura y lo decorativo, la filosofía y la moral. En España se aprovechó eso para regresar al sustrato de los comunicados morales, sentimentales y aun políticos, como si la poesía no se hubiera independizado de la finalidad práctica, sacionemotécnica o meramente expresiva del yo, hacía siglos. Si volvemos a lo formal, uno de los poemas más citados no ya de Auden sino tal vez de la poesía del siglo xx en general, es el titulado «Musée des Beaux Arts». Se da en él cierta correlación entre forma y argumento. Y el argumento, muy audeniano, no es otro que el de la vida general que fluye ajena a los grandes sucesos íntimos o externos. No es la de este poema una métrica de manual, y haberlo encajonado en eso habría sido un error por cuanto habría

disociado su naturaleza, en la que es imprescindible la aleación entre lo que se dice y cómo se dice. El poema arranca con tres versos decasilábicos, aproximadamente yámbicos, y se remansa luego en cuatro versos libres, libertad a la que en el muy medidor Auden hay que dar un valor de excepción nada gratuita: la casi prosa de esos versos concretos está adecuándose justamente a la tranquila enumeración de hechos cotidianos. Grandes acontecimientos como la caída de Ícaro ocurren «while someone else is eating or opening a window or just walking dully along». Es decir, mientras no pasa nada. Mientras no pasa ni siquiera una métrica. Después el poema irá recuperando una tensión musical reconocible, y no ha faltado el crítico que ha creído ver en sus dáclicos finales la sugerencia física de la caída del muchacho al agua. Lo cierto es que la traducción del poema no podía limitarse a un traslado literal de palabras. Traducir es un modo último, fijo, fijado, de recepción literaria y, según vengo pensando aquí, de comparatismo previo. El efecto en poesía –y, quizá especialmente, en traducción de poesía– requiere la comprensión de un sustrato y trascenderlo, recrear algo de una cultura en otra. Hoy, en tiempos de globalización a la velocidad de la ciberluz, esto nos resulta más incuestionable que cuando los románticos españoles traducían a Byron sin su fondo de resignada autoironía. La poesía suele ser de menor voltaje cuando está más apegada a una cultura nacional o local. La traducción suele fracasar cuando obliga a otra cultura a cantar en el registro o tonalidad o tesitura de la propia. Por eso es tan difícil, aunque los modernistas creyeran en principio que era fácil, el multiculturalismo o interculturalismo del haiku hispanizado, y siempre la emulación un tanto ridícula del arabismo de cuyo erotismo queda exotismo, por no hablar de la importación de poesía mística oriental o de hinduismo sapiencial tomado por el forro (y no por el fondo, como admirablemente ocurre en la poesía de Jesús Aguado).

Una de las ventajas de la poesía, frente al periodismo, por ejemplo, es de la verse potenciada por la relectura. En el regreso al poema se potencia el andamiaje imaginativo, en el que es imposible –yo sí lo creo– distinguir entre fondo y forma, imposible distinguir, en mi poesía inglesa preferida –y Pound, a diferencia de Whitman, me parece inglés–, entre contrapunto argumental terrible por su poner a rozar entre sí y como si nada hechos dramáticos conjugados en música inocente, y narratividad en síncopa capaz de poner un dejo de fatalidad ironizada, como de baile popular sobre viejas tumbas de antepasados muertos

en guerras olvidadas. Pero si Pound me parece en esto inglés más que norteamericano, es obvio que Pound es chino: recrea, con mayor o menor éxito, la cultura del ideograma: el simultaneísmo del signo en que conviven elementos tomados de la realidad no en secuencia sino a la vez, en convivencia de golpe para tortura inicial del lector occidental apegado a la linealidad del transcurso narrativo.

Si en poesía la información es lo de menos y el lenguaje en cambio es parte del «argumento», se argumenta con música, que late en la memoria como diapason hondo del sentido mientras se aleja la superstición documental, la ansiedad superficial del «significado». Claro que hay «significado», claro que unos signos de primera instancia pueden y deben equivaler a otros en lo estrictamente semántico y a soplo de diccionario. Pero si hoy por hoy no existe un diccionario perfecto para el traductor de poesía (no lo hay, cabe temer o agradecer, para el traductor en general), esto se debe a que en poesía los signos saben funcionar no sólo por su presencia inmediata. Quizá pueda compararse, si hablamos de traducción y más aún de traducción literaria y más aún de traducción poética, el diccionario con los recetarios de cocina internacional. Hoy todos tenemos al alcance las mejores recetas de los mejores platos de las culturas gastronómicas más avanzadas o más sugerentemente arcaicas del mundo, bien pautadas en libros con sus tiempos fijados en relojes que goteaban su tiempo cuando el tiempo era el de frutas o verduras que habían madurado al sol lento y sin fertilizantes químicos, y cuando en las cocinas se trabajaba a fuego lento y sin estrés, o por necesidad el arroz era un conservante del pescado camino de las montañas lejanas de las costas. El plato, incluso si obedecemos con fidelidad la receta, no resultará culturalmente el mismo, porque a veces ni la historia es la misma, ni la humanidad es la misma. En traducción, como en alta cocina multicultural, hay que resignarse al esfuerzo crítico añadido. Un crítico dijo en una reseña que mi Auden en ciertos poemas –los del *doggerel*, claro– «abusaba de las rimas fáciles». «Hell is neither here nor there, / Hell is not anywhere, / Hell is hard to bear». («El infierno es un caso aparte, / el infierno no está en ninguna parte, / lo normal del infierno es que es te harte»). Cómo defenderse –cómo defender a Auden– sino mediante el ensayo, y aquí me veo y aquí me tiene aquel crítico, sólo que veinticinco años después, porque en 1992 estaba yo en otras cosas más intuitivas, más ensimismadas (bonita paradoja creíble en un joven traductor).

Se trata siempre de un viaje mental a un territorio cultural que puede resultar arduo por el peso de circunstancias de tiempo o de espacio. Por eso la traducción es filología en acción: fijación del signo y de su efecto por encima de algunas circunstancias y también por arriba de alguna que otra nota del traductor. Éstas, idealmente, no tendrían por qué existir de un modo explícito. Idealmente, debieran quedar siempre disueltas o resueltas en el texto de llegada, o aclaradas en el ensayo. Es bien conocido el caso de *The Waste Land*, texto cuyas propias notas son parte del artificio cultural extremo –o extrema naturalidad compositiva, según se quiera– del poema simultaneísta. Puede que, por eso, entre otras razones, Eliot haya alcanzado más éxito que su maestro Pound. Pero anotar al pie una *ballad* es ponerle una zancadilla erudita al baile. Si el ritmo, decíamos, es parte del «argumento», sustancia elemental del discurso, en el que no podemos o al menos la memoria no querrá distinguir demasiado entre fondo y forma, el pie de página, que niega el ritmo visual de la página clara como un poso, rompe también el ritmo del viaje absoluto y obliga a los pasajeros del avión a ir leyendo, en vez de una revista, los últimos avances en ciencia aeronáutica. Mejor antes del viaje. Se comprende que la edición académica de una traducción es un estudio capaz de dejar el texto y su doble en manos de científicos futuros y dispuestos a seguir la tarea. Ese tipo de edición académica, tan necesaria para los que se pasan el testigo investigador, puede identificar perfectamente entre sus destinatarios a sabios que deben resignarse a «no leer». Es curioso en este sentido que el ya citado Juan Ramón Jiménez, traductor de Blake, de Tagore y de Poe, entre otros, haya preferido siempre hacer la traducción del verso en prosa, lo cual revela una extraña indiferencia ante la disposición de la visión poética en renglones como unidades de canto o como frases que se avienen a frases musicales. Si algo hemos aprendido entre los radicalmente académicos y los radicalmente espiritualistas es, como siempre, a quedarnos con el término medio: una traducción que no ignore que la poesía, más que «decir» algo, se propone «hacer» algo con lo que dice. Hacer sonar de un modo, hacer bailar o bullir los signos, o hacer, con su presencia incontestable en la memoria, las veces de «marcapasos de la conciencia», cualidad que Steiner atribuye a la poesía que nos trabaja en la memoria mientras nosotros de memoria la trabajamos a ella, la modificamos, la adaptamos, la interiorizamos, la exteriorizamos con los años y a base de acordarnos de ella en una borrachera, en un funeral o en un pelar la pava. Que acaso dejaría

de ser resultón si el viaje intercultural fuese sumamente trabajoso o requiriese notas al pie.

Es un hecho que, al menos en mi país, las traducciones de poesía en edición universitaria suelen estar reñidas con la precisión y la justeza y el vigor, por no hablar del rigor. En traducción poética no puede haber rigor si no hay vigor, si no hay comprensión profunda del sentido cultural más allá del significado y del sentido poético más allá del cultural. Durante un tiempo se ha creído que era mejor la poesía menos apegada a una cultura. Hoy creo que la mejor es la que está tan apegada que es capaz de crear cultura en otra. Lo entendemos mejor si nos fijamos en productos como el vals o el flamenco o el *blues* (o el *sushi*). La cultura popular –quedémonos con el vals– baja de la aldea alpina al salón sofisticado, crea cultura europea que impregna un poema de Lorca y de ahí pasa a la canción de Leonard Cohen. Todo esto, tan vital, tan imparabile en el fondo, todo esto se complica cuando el traductor lo cifra todo en el contenido estricto o bien lo cifra todo en la forma estricta. Agustín García Calvo, por citar un caso de poeta-traductor admirable y reconocido, al final de su versión arqueológicamente métrica del soneto 17 de Shakespeare, tiene que olvidar que *rhyme* en los tiempos y en el país y en la cultura de Shakespeare equivale sencillamente para un poeta a poesía, y que poesía para un poeta en aquel tiempo y lugar equivale a escritura. Ya en la primera línea del soneto el yo del poema revela que su «hacer» algo a partir de la belleza de la persona amada se llama «my verse» («Who will believe my verse in time to come...»), la traducción del verso final («You should live twice in it and in my rhyme»), mejor que complicarse con lo de «mi rimado archivo» y, para que rime en español con «vivo» («alive»), podía haber quedado sencillamente –he creído yo, dado que en español no hay diferencia fonética entre la b y la v– en «vivirías en él y en lo que escribo». «Lo que escribo», no ya en el contexto de la poesía inglesa del siglo XVII, sino en el pequeño y prodigioso orbe del texto de catorce líneas que firma Shakespeare, equivale directamente a «my verse», en el verso que abre el soneto, y a «my rhyme» en el que lo cierra. No equivale, en todo caso, a archivo alguno, porque de entrada no sabemos si la voz poética contempla una colección más o menos ordenada de poemas, ni si el destino del poema es exactamente el archivo o es más bien la proyección directa sobre un «tú» («if ... your graces», «child of yours»). No nos conviene, en definitiva, ni la traducción del verso en prosa que prefería Juan Ramón Jiménez, ni la obsesión métrica que nos puede distraer

de un hecho como el poético en que el noventa por ciento de las veces las cosas son más sencillas de lo que cree el lector o cree el traductor.

Ejemplos de traducciones que «mejoran» el original –que son más «poéticas» que el poema original– los hay en todo trasvase internacional. Un poema de principiante suele ser un documento sentimental o cultural. Un poeta que quiera hacer respirar de nuevo y de verdad a la poesía y a la cultura sabe que hay un trabajo lingüístico que hacer, de lenguaje entendido como algo amplio. Qué menos que pedirle algo parecido al traductor. Que sepa distinguir cuándo la espuma profunda –sí– de una cultura es parte del «argumento», como cuando, para sorpresa de un español de España, se interrumpe de pronto la perfección porque el verso se pone a deambular sin más y sin miedo a que eso resulte anodino y sin trascendencia. Si nos vamos a mucho antes, cómo no traducir con sencillez métrica y de rima y de fondo un verso que identifica culturalmente (a diferencia de los modelos clásicos, latinos, en que se amparaba Shakespeare y en los que no había rima) lo que escribo en poesía en Inglaterra y 1600 con «my rhyme». El texto poético tiene la complicación y la gracia, decíamos, de ser el que más depende y a la vez más se desentiende de una cultura o de varias. Por eso la traducción de poesía es a un tiempo la más fácil y la imposible.

BIBLIOGRAFÍA

- Auden, W. H. *Otro tiempo*, traducción de Á. García, Pre-Textos, Valencia, 1993.
- . «España 1937», traducción de Á. García, *Debats* 54, pp. 76-77, 1995.
- Eliot, T. S. *Notas para la definición de la cultura* [1948], traducción de I. de Azúa, Bruguera, Barcelona, 1984.
- García Yebra, V. *Traducción: historia y teoría*, Gredos, Madrid, 1994.
- Geertz, C. *La interpretación de las culturas* [1973], traducción de A. I. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Gross, H. *Sound and Form in Modern Poetry*, The University of Michigan Press, 1964.
- Halim, B. y Mason, I. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, traducción de S. Peña, Ariel, Barcelona, 1995.
- Jiménez, F. R. *Prosas críticas*, edición de P. Gómez Bedate, Taurus, Madrid, 1981.

- Lezama Lima, J. «Torpezas contra la letra», en *Tratados en La Habana*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.
- Meschonnic, H. «Propositions pour une poétique de la traduction», en *Pour la poétique II*, Gallimard, París, 1973.
- Muñoz Rojas, J. A. *La gran musaraña*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- Ortega y Gasset, J. «Ensayo de estética a manera de prólogo», en *Obras completas* (VI), Alianza y Revista de Occidente, Madrid, 1983.
- Paz, O. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- . *La voz de...*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999.
- Pombo, Á. «T. S. Eliot», en *Alrededores*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Steiner, G. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, traducción de J. G. López Guix, Destino, Barcelona, 1991.