

Marco Fazzini

(Italia, 1962)

Nació en Marche. Estudió en la Universidad Ca'Foscari (Venecia), en la de Edimburgo (Escocia) y en la de Natal (Durban, Sudáfrica). Como traductor ha trabajado para la Universidad de Londres (Inglaterra), de St. Andrew (Escocia) y de Carolina del Sur (Estados Unidos), traduciendo al italiano la poesía de, entre otros, Philip Larkin, Norman MacCaig, Edwin Morgan, Douglas Livingstone, Hugh MacDiarmid, Kenneth White, Geoffrey Hill, Charles Tomlison y Douglas Dunn. Tuvo a su cuidado la edición y traducción de las antologías *Poeti della Scozia Contemporanea* (1992), en colaboración con Carla Sassi, y *Poeti Sudafricani del Novecento* (1994), en colaboración con Armando Pajalich. Su crítica fue reunida en *Crossings: Essays on Contemporary Scottish, Poetry and Hybridity* (2000), y en *L'acrobata della Memoria: Quattro Saggi sul primo Geoffrey Hill* (2002). Más recientemente ha tenido a su cargo la edición de los volúmenes *Resisting Alterities: Wilson Harris and Other Avatars of Otherness* (2004) y *Alba Literaria: A History of Scottish Literature* (2005). Su estudio sobre la traducción, del 2005, lleva por título: *Tradurre, Paradiso dei Poeti*. Sus textos poéticos han aparecido en las revistas *Arenaria*, *Origini*, *Carpace*, *Il Segnale* y en los *Quaderni della Luna*, al cuidado de Eugenio de Signoribus. Sus propios libros de poesía son *Nel vortice* (1999), *XX poesie* (2007) y

Driftings and Wrecks (2010). Dirige, desde 1996, la colección de poesía extranjera Los Dardos del Poeta. Enseña lengua y literatura inglesas en la Universidad Ca' Foscari, de Venecia.

Traducción de Jorge Aulicino.

Traducir poesía: qué locura

Es frecuente pensar que aquella suerte de avidez por el descubrimiento y la lectura de nuevos poetas está determinada por el deseo de entrar en la intimidad del mundo de quien vive y siente las cosas a nuestra manera, y las escribe de acuerdo con nuestro estilo, o el estilo que querríamos compartir si fuésemos mejores o más sabios. De todos los poetas que leemos, obviamente, algunos son compañeros de una velada, mientras que a otros los frecuentamos por más tiempo y más a fondo, tanto que no solo sus temas y sus estrategias, esto es, su poética, nos convencen, sino que sus construcciones sintácticas van a incrustarse en un área indefinida e impalpable que querría aquí llamar *inconsciente poético*. Quien se ocupa de la escritura, y doy aquí al término escritura una acepción muy amplia, sabe de esta masa desordenada de *detritos* interiores de la que, de vez en cuando, remolcamos jirones de ritmo, fragmentos de un verso, una o dos sílabas que nos desatan distintas ideas o recorridos para un texto o una traducción. Querría aquí recordar la propuesta de Valéry, de considerar todo acto de escritura como un acto propia y altamente traductivo¹. Gracias a esta intuición, logra evitar la clasificación de escritura primaria (el escribir de los poetas) y escritura secundaria (el escribir de los traductores).

Esta interpretación de escritura de primer y segundo grado estaba, sin embargo, ya implícita en la intuición propuesta por Goethe cuando el alemán nos hablaba de «afinidad electiva», que no solo acercaba lector y traductor a una realidad escritural, a él o a ella

¹ Paul Valéry. «Variazioni sulle Bucoliche» (1956), in *Bucolica di Virgilio nella traduzione di Paul Valéry*, editado por Carlo Carena (Torino: Einaudi, 1993), 135.

particularmente simpática, sino que hacía de la escritura de segundo grado un método directo de apropiación y de asociación creativa; más cercanamente, al describir el trabajo del traductor, George Steiner citaba una frase que podemos dar por válida incluso para buena parte de los poetas como tales, al menos para todos aquellos que acuerdan con la afirmación de Valéry a propósito del valor como traducción de toda la escritura. Steiner decía: «El traductor invade, extrae y se lo lleva a casa»².

El narrador de Calvino que termina yendo con otros a un castillo, para pasar la noche después de haber atravesado un bosque, se encuentra allí compartiendo un evento tan extraño como inesperado: pese al alivio de sentirse sano y salvo con una selecta compañía de comensales, y de la impaciencia por trenzarse con ellos en una conversación, aparece claro que el cruce del bosque ha costado a cada uno de ellos la pérdida del habla. «En ese momento», dice el narrador de *Il castello dei destini incrociati* [el castillo de los destinos cruzados], «sobre la mesa apenas preparada, aquel que parecía ser el castellano puso un mazo de cartas. Eran *tarocchi* más grandes que aquellos con que se juega una partida o con que las gitanas predicen el futuro, y se podían reconocer casi las mismas figuras, pintadas con los esmaltes de las más preciosas miniaturas... Uno de los comensales atrajo hacia sí las cartas esparcidas, dejando despejada gran parte de la mesa; tomó una carta y la puso delante de sí. Todos notamos la semejanza entre su rostro y aquella figura, y nos pareció entender que con aquellas cartas él quería decir “yo” y que se disponía a contar su historia»³.

Si volvemos un momento a las reflexiones con que he abierto este ensayo sobre la escritura y sobre la traducción, se podrían tender los siguientes puentes con Calvino: los poetas que leemos y que acompañan nuestro *inconsciente poético* no son otros que los comensales mudos, dispuestos a contarse su historia a través de cartas que compongan poco a poco su relato de vida y de sabiduría en versos, convirtiendo cada carta en un bloque de vida, la *tesela*

² George Steiner. *After Babel: Aspects of Language and Translation* (London: Oxford University Press, 1975).

³ Italo Calvino. *Il castello dei destini incrociati* (Milano: Mondadori, 1994 (1973)). 7-8.

de una poética, o un texto verdadero y propio y que forma parte de una vasta producción, un paso en una secuencia que reclama su propia unidad. Obviamente, el número limitado de cartas (o *teselas*) no reduce las infinitas posibilidades de las historias (que llamaré *mosaico poético*) según un procedimiento similar al modo en que el propio Calvino presenta la estrategia general que subtiende su libro: «... el significado singular de cada carta depende del lugar que tiene en la sucesión de las cartas que la preceden y la siguen; partiendo de esta idea, me he movido de manera autónoma, según las exigencias internas de mi texto»⁴.

Cada uno de nosotros, traductor o poeta, se mueve, como dice Calvino, según las exigencias internas de su texto (*mosaico poético*), sin olvidar nunca, sin embargo, la disponibilidad de cartas (*teselas*) y sobre todo la disponibilidad de aquellas por las que mayormente siente preferencia, sea por elección consciente o sea por una *simpatía poética*, ligada a aquel depósito que he ya definido como inconsciente poético. En este punto, querría mostrar si, y cómo, es posible una sistematización de estas *estrategias electivas*, que nos muestran, de vez en cuando, traductores, imitadores, ladrones poéticos.

*

Después de una sucesión de mociones a nivel internacional, conciertos de solidaridad, embargos económicos y represalias fuertes de intelectuales, cantantes, hombre de Estado y escritores de diversos lugares del mundo, se sabe que políticamente el momento crucial que dio inicio a la Nueva Sudáfrica fue la liberación de Nelson Mandela, ocurrida en 1990. Vi su salida de prisión en un especial televisivo en la primera tarde del 11 de febrero de 1990, mientras estaba sentado en un sillón, en casa, con las valijas ya prontas para la partida. Viajarían conmigo aquella tarde misma, a través de los Apeninos, hacia Roma, y luego hacia Johannesburgo durante la noche, para llegar a Durban a la mañana siguiente y ser deshechas en un cuarto a pocos centenares

⁴ *Ibidem*, vi-vii.

de metros de la majestuosidad del edificio de la entonces Universidad de Natal, hoy denominada Kwa-Zulu Natal. Había puesto en las valijas poca indumentaria, un diccionario bilingüe italiano-inglés, una historia de Sudáfrica recién publicada en Italia⁵, una maciza antología de poesía sudafricana, al cuidado de Michael Champan⁶, y un librito del poeta sudafricano Douglas Livingstone, titulado *A Rosary of Bone*⁷.

Fue la lectura de *A Rosary of Bone*, el año anterior, lo que me decidió a partir. Aquellos poemas de amor de Livingstone querían anular la violencia, la tensión, la escalada de las fricciones entre razas, ideologías e individuos. En un país en el que la dureza del calvinismo había reprimido las reflexiones sobre el terror, la rabia, el misterio del hombre y su fisicidad, los poemas de Livingstone, pero no solo los suyos, alentaban al lector a afirmarse sobre el malestar del cuerpo y de la mente, sobre las pulsiones más auténticas y naturales del hombre, y también sobre su despiadada postulación imperialista, insertando el paisaje africano, su flora, su fauna y sus variadas etnias en la suspense indecisión entre lo tangible y lo extraño, lo civilizado y lo primitivo, haciéndonos reflexionar sobre la penosa situación de su país.

Traducir la poesía de Livingstone en aquella confusión de eventos no fue simple, incluso porque descubrir las variadas referencias que el poeta introducía en sus textos significaba ir a explorar lugares del país, de la ciudad donde aún vivía, que no se podían llamar precisamente lugares «pacíficos». A pesar del final del denominado *petty apartheid*, y todas las esperanzas ante las nuevas elecciones que llegarían finalmente en 1994, se marchaba aún del campus de la Universidad a la estación de policía de Durban por la desaparición de más de un estudiante «incómodo» para el régimen, bailando el toy-toy frente a los escuadrones de policías, mientras en Johannesburgo, entre Hillbrow y Yeoville, ardía aún el área revolucionaria y tirabombas de la *intelligentsia* del país, blanca y negra, mientras que a escritores como

⁵ Lorenzo Ruggiero. *Lager Sudafrica* (Milano: Kaos Edizioni, 1989).

⁶ Michael Chapman (editor), *A Century of South African Poetry* (Craighall: Ad. Donker, 1981).

⁷ Douglas Livingstone. *A Rosary of Bone* (Cape Town: David Philip, 1975 (1983)). 298.

Nadine Gordimer y Stephen Gray se los veía de gira por las librerías para dar lecturas y conferencias.

Moviéndome entre Durban, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, llevaba siempre una libreta armada con hojas en blanco, una suerte de anotador en el que apuntaba mis traducciones. Sobre las páginas izquierdas estaban, fotocopiados y pegados, los textos originales en inglés, mientras que en las de la derecha hacía mis traducciones y las revisiones, con varios colores, con tachaduras, a las que dejaba que se superpusieran hasta volverse casi incomprensibles. He descubierto, más tarde, que este procedimiento se convertía en una práctica: las traducciones no las hice más sentado a una mesa, imponiéndome trabajar con la metodicidad del diccionario. No, las traducciones han disfrutado siempre de los mismos principios de casualidad e inspiración que parecen guiar cotidianamente la escritura de la poesía.

Un texto en particular puede quizá ilustrar este procedimiento de observación y de continua adaptación entre dos líneas y dos textos. «The Hungry Heart» es un brevísimo texto de Livingstone publicado en el volumen *Sjambok and Other Poems from Africa* (1964), e ilustra brevemente la idea que Livingstone tenía de la interpretación artística de la verdad. Cada pequeño detalle en esta poesía encuentra su balance y su justificación en el interior de sí misma. Las rimas tradicionales (*river / silver, moment / movement*) junto a las rimas internas (*beak / bleack / beak*), a las semirrimas (*kingfisher / river, hovers / over*), a las aliteraciones (*beak / branch / beats*) y el sabio uso de la onomatopeya (*writhing / beats / movement*) sostienen este breve corte de vida animal, una suerte de lucha por la sobrevivencia que como siempre se carga de otras acepciones, sean personales o sociales. El texto es un sabio relato de la lucha entre la presa y el predador: sentimos las alas del martín pescador (*tetekela* en lengua shona) susurrar planeando (*hover / Hovers*) en procura de comida, la peligrosidad de su pico en la repeticiones de los sonidos perentorios y punzantes de *beak* y *bleak*, la aproximación apremiante de la acción homicida en el agazapado participio presente que atraviesa el texto de izquierda a derecha, y luego de derecha a izquierda (*spinning /*

smashing / flashing / writhing), para hacerse repentino luego de asistir a la tentativa extrema de la presa por zafar antes de ser aturdida definitivamente sobre una rama:

THE HUNGRY HEART

Tetekela, the pied kingfisher,
hovers like my heart, over
the plump still river,

Hovers with downthrust beak
spinning out the bleak
murderous moment,

catapults down smashing
the surface and up, flashing
wetly, a silver

writhing in his beak, settles
on a branch and beats to death
the food's last movement.

También aquí el problema de la lengua extrañada (en este caso, una de las lenguas tribales de Sudáfrica, el shona) puede ser resuelto con un simple préstamo, en tanto será necesario trabajar asiduamente con un buen diccionario de sinónimos para respetar aquellos que son los elementos estructurales del andamiaje poético. En la traducción del original arriba reproducido se han respetado sobre todo algunas posiciones estratégicas de las rimas plenas del original (*torpore / tremore, puntato / desolato*) [torpor, temblor, apuntado, desolado], se han reproducido tres de cuatro participios presentes (*prolungando / frantumando / balenando*) [prolongando, rompiendo, relampagueando], las medias rimas (*libra / sopra / libra*) [libera, arriba, libera] y las aliteraciones (*becco / batte / cibo*) [pico, golpea, alimento], encontrando tal vez casualmente otra rima plena (*pescatore / torpore*) [pescador, torpor], una rima interna (*momento / movimento*) [momento, movimiento] y otra semirrima (*ramo / estremo*) [rama, extremo: sin rima de ningún tipo en castellano]. Si es cierto que casi siempre la traducción «traiciona» al original, o debe reconocer alguna pérdida, es cierto también que con un

poco de suerte a veces se logra encontrar otras vías para conducir la poeticidad del texto extranjero. Bastará aquí un pequeño ejemplo: si en el original las rimas plenas *river* (fiume) [río] y *silver* (argento) [plata] enlazan la imagen de la superficie calma del río antes de la zambullida del martín pescador, con el retorcerse plateado de la presa en su pico –contraposición reafirmada por las otras dos rimas plenas *moment* (momento) y *movement* (movimiento) [movimiento]–, en la traducción, incluso deslizando las rimas sobre dos términos diferentes (*torpore* y *tremore*) [torpor y temblor], se obtiene, quizá acentuándolo, el mismo efecto contrastante entre el principio y el final de este movimiento predatorio:

IL CUORE AFFAMATO

Tetekela, il variopinto martin pescatore,
si libra come il mio cuore, sopra
il pingue fiume in torpore,

Si libra col becco a terra puntato
prolungando il desolato
momento omicida,

Si catapulta in basso frantumando
la superficie e in alto, balenando
bagnato, un tremore

Argenteo nel suo becco, e batte
a morte, posato su un ramo,
il suo cibo nel movimento estremo.

[EL CORAZÓN HAMBRIENTO.

Tetekela, el multicolor martín pescador, / se libera como mi corazón,
encima / del pingüe río en sopor, // Se libera con el pico abajo apuntado /
prolongando el desolado / momento homicida, // Se catapulta rompiendo
/ la superficie y vuelve arriba, relampagueando / empapado, un temblor //
Plateado en su pico, y golpea / hasta matar, posado en una rama, / su
alimento, en un movimiento final.]

Este procedimiento me recuerda mucho la idea de inspiración que tenía Yeats, cuando hablaba de un «click» («a poem comes right with

a click like a closing box»⁸ que te dispara por una palabra o un verso justo, no solo la idea para un texto, sino su cierre, la frase resolutive que lo vuelve «poesía» de verdad. Se trata de un procedimiento que en parte «atrapa el momento» y en parte se nutre de su propia dicha, como cuando el escocés Edwin Morgan cuenta que escribió uno de sus textos más innovadores y complejos («Message Clear») volviendo a casa en autobús después de haber visitado al padre agonizante en el hospital. No se esperaba, en ese contexto, una poesía concreta, un *emergent poem* hecho de juegos lingüísticos, aun cuando la forma poética a menudo no está ligada al contenido o al tema del texto.

Continúo fabricando cuadernos o libretas a mano, y éstas llevan las más improbables cubiertas, frecuentemente vinculadas a los rostros de los poetas, a los lugares donde he trabajado sobre ciertos manuscritos (St. Andrews en Escocia, Columbia en Carolina del Sur, Londres, Durban, Melbourne, Edimburgo, Venecia), o simplemente adaptando el material de papel a un principio de tactilidad y de atractivo visual. Mis anotadores deben darme el placer de tenerlos entre las manos para hacerme olvidar el sudor que deberé verter traduciendo.

*

Habiéndolo citado, copio entonces, aquí, el texto de Edwin Morgan⁹, a fin de mostrar cómo, al menos en este caso, la técnica de traducción se ha debido inventar *ex novo*. No es válido, ni siquiera en este caso, el hecho de hacerse de anotador, llevándolo encima por algunos meses. Aquí se trataba de traducir las palabras, una vez identificadas, pero sobre todo de inventar un modo preciso y lógico de posicionarlas sobre la hoja, haciendo funcionar el texto desde un punto de vista pictórico, porque el texto deviene en una poesía concreta, o visual.

MESSAGE CLEAR

am i
 if
 i am he
 he r o
 h ur t
 the re and
 he re and
 he re
 a n d
 the r e
 i am r ife
 i n
 s ion and
 d i e
 am e res ect
 am e res ection
 o f
 the life
 o f
 m e n
 sur e
 the d i e
 i s
 s e t and
 i am the sur d
 a t res t
 o life
 i am he r e
 ia ct
 i r u n
 i m e e t
 i t i e
 i s t and
 i am th o th
 iam r a
 iam the su n
 iam the e rect on e if
 iam re n t
 iam s a fe
 iam s e n t

⁸ William Butler Yeats. *Letters on Poetry by W.B. Yeats to Dorothy Wellesley* (London: Oxford University Press, 1940), 24.

⁹ Edwin Morgan. *Collected Poems* (Manchester: Carcanet, 1990), 159.

i a m s e n t
 i h e e d
 i t e s t
 i r e a d
 a t h r e a d
 a s t o n e
 a t r e a d
 a t h r o n e
 i r e s u r r e c t
 a l i f e
 i a m i n l i f e
 i a m r e s u r r e c t i o n
 i a m t h e r e s u r r e c t i o n a n d
 i a m
 i a m t h e r e s u r r e c t i o n a n d t h e l i f e

«Message Clear» —como las otras «poesías emergentes» de Morgan—¹⁰ tiene un verdadero y propio sostén sobre el que cae como lluvia, un sostén afirmado en el último verso: «i am the resurrection and the life». Todas las otras palabras por encima de esa frase están construidas con las letras que forman su base, mantenida por Morgan en su disposición original, de modo que todo salga de, pero al mismo tiempo vuelva a subir hacia, el último verso¹¹. En este poema, la lengua titubeante de Cristo resulta por demás inesperada, y la técnica de este singular monólogo dramático elegida por Morgan —toda destinada a permitir al Verbo hablar y buscar su misión sobre la tierra— nos impacienta.

Obviamente, «Message Clear» incluye serias connotaciones religiosas, como si el yo poético esparciese las palabras como una miríada de estrellas sobre la oscuridad de una congregación entendida

¹⁰ «Message Clear», «Dialeck Piece», «Plea», «Seven Headlines», «Nightmare» y «Manifesto» fueron publicados bajo el título *Emergent Poems* (Stuttgart: Editions Hansjörg Mayer, 1967) en una única página que medía 48 x 64 cm, plegada con el fin de asumir un formato 24 x 16 cm. Los versos 46 y 47 de «Message Clear» fueron omitidos.

¹¹ Véase la nota de Edwin Morgan a uno de los «emergent poems» («Seven Headlines») en Emmett Williams (editor), *An Anthology of Concrete Poetry* (Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, 1967) (El volumen carece de números de página, pero autores y poesía están ordenados en orden alfabético).

como público terrenal. En todo caso, mientras habla, Cristo se interroga también a sí mismo, precisando el propio objetivo. Dice incluso algo en cuanto al concepto de resurrección, que Morgan expresa utilizando las palabras *here* y *there*. El poema ofrece además un comentario sobre la búsqueda de Morgan acerca de la condición de un mensaje comprensible (*message clear*), aquel de la lengua del poeta en que el mensaje llega enviado desde el espacio propio, que ha sido «traducido» por todo tipo de auscultadores. El poema se centra sobre procedimientos de sintonización y puesta a punto, y en particular, sobre el diverso estado interlingüístico (entre comprensión y lenguaje codificado), como cuando se habla a través de un walkie-talkie, instrumento al cual, por otra parte, el título remite claramente, antes de dar inicio a la comunicación-poema. Por lo demás, el juego de Morgan con la indecisión de Cristo frente a su propia misión, representado en la dicotomía entre este mundo (*here*) y el otro (*there*), se concreta en la encarnación metafórica del «tercer tigre» de esencia poética. Cristo es al mismo tiempo la totalidad/centralidad de la vida (*i am thoth, i am rar, am the sun*) y su componente (*i am the son; a mere sect; a mere section*); pero Él es también *thread*, hilo que une dos dimensiones, la terrena y la celeste, y dos interlocutores, o dos estados de la lengua puesta en juego para ser compartida. De un lado, la poesía parece caótica; del otro, alcanza el propio fin, a través de una «casualidad racional» que trastorna la imagen predecible de lengua e identidad.

Me interrogué durante semanas sobre cómo se podría traducir este texto, hasta que me acordé que Morgan insistía a menudo, en sus entrevistas, en el concepto de juego (con las palabras, con la estructura, la lengua, etc.) Me decidí entonces a jugar con él y con su texto, ignorando toda codificada lección sobre la fidelidad al texto original. Escribí la frase final de su texto (*io sono la resurrezione e la vita*) [soy la resurrección y la vida] sobre una larga cinta de papel, y luego corté el papel en 28 pedacitos (teselas) correspondientes a las 28 letras del texto. Removí las letras, atento a no componer anagramas, sino a formar palabras «emergentes» de una estructura ya preestablecida en la cinta «bíblicamente» compuesta. La sorpresa

fue inmensa cuando noté que, más allá de la dificultad de llegar a traducir *here*, las palabras disponibles en mi lengua podían funcionar como metonimias o diferentes metáforas relativas al trayecto de Cristo y su sacrificio:

FORTE E CHIARO

sono io
s e
io sono l u i
e r o e
l es o
la e
i vi
e i vi
e
l a
io sono re o
i n
s ion
sono la res a
o r e
sono la res a a
l a vita
son n i
e vita
sono l e zione e
s e zione
n a ta
no n
s o r s o
s e rr a
io s a io vita
io sono i vi
o r a
s e r io
i n
e r ezione
io s u on i
io s e r v a
io sono r a

io sono s o l i
io sono re n a
io sono z on a
io sono r i v a
io sono r u n a
io sono res o
io r ione
io r u o ta
io r u a
o re i ta
os e l v a
o o n ta
r i n a ta
a vita
u n a vita
io sono ne la vita
io sono resurrezione
io sono la resurrezione e
io sono la resurrezione e la vita

[Versión libre al castellano mediante el mismo procedimiento del autor de este ensayo:

FUERTE Y CLARO

yo soy
s i
yo soy é l
r e y s o y
l a s o
a/
l l a
o
a c a
yo soy re o
e n
s ion
soy la r e d
o r e y
soy e n
la vida
soy a ccion

yo soy r a
 yo soy s o l
 yo soy r e y
 yo soy o la
 yo soy re d
 yo soy r u n a
 yo soy on da
 yo re u n o
 yo soy r u e da
 yo u n a
 yo y e s c a
 o s e l v a
 on da
 e n vida
 u n a vida
 yo e n la vida
 soy resurrección
 yo soy la resurrección y
 soy la vida]

Ha habido y hay todavía escepticismo, de variados tonos, sobre la existencia de la traducción «perfecta», y parece que se debe siempre señalar la situación en que se ha sacrificado algo o traicionado algo. Si no complacen, por ejemplo, las dotes que Roy Campbell ha mostrado en sus traducciones inglesas de San Juan de la Cruz, la dificultad para el traductor coincide con el sentimiento de dislocación que desde el Medioevo hasta el décimo octavo siglo ha conducido a las fealdades de la paráfrasis, de la súper-traducción, y hasta, como ha ocurrido con los textos sagrados, la extrema fidelidad a una literalidad tan cartuja cuanto exagerada. Está claro que de este modo la traducción significativa y lingüísticamente fiel está, por así decirlo, alcanzada. ¿Pero qué hacer con la belleza de un texto, su carácter literario, su contenido situacional o contextual?

Existe, y es fuerte, la necesidad de reconstruir un manufacturado perfecto, una arquitectura que haga de su propia armazón una base para la significación. Margaret Sayers Peden nos habla del deber del traductor de cautelar la importancia de la reconstrucción del edificio de la estructuración sonora —dice: «When the frame disappears, the

edifice collapses of its own weight»—¹² pero, del otro lado, Mario Luzi observa que no se ha visto ni en sueños la construcción de una teoría sobre un objeto que es eminentemente empírico¹³. Pienso que no es totalmente inapropiado sugerir una estrategia de traducción ligada a los cinco sentidos. El traductor conseguirá con ellos descubrir aquel tan deseado connubio entre razón e instinto, entre las exigencias de la estructuración y el deseo de liberarse creativamente, alcanzando esa suerte de «re-creación» en la que creía incluso un duro enemigo de la traducción, como Benedetto Croce. Sin casi operar alguna distinción entre poesía y prosa, y luego de haber mostrado todos su escepticismo frente a la traducción, Benedetto Croce parece admitir una existencia legítima de las traducciones solo bajo el estatuto de re-recreaciones¹⁴.

Un caso que puede ilustrar el problema es quizá el que me ha ocurrido con el poeta gaélico de Escocia, Sorley Mclean. Durante mi larga estadía en S. Andrews, en 1993, no había aún conocido a Sorley Maclean, pero había comenzado a admirarme de su habilidad en 1991, cuando trabajé sobre una antología bilingüe de poesía escocesa contemporánea. La calidad de Mclean era notoria, aunque poco alcanzaba a entender de su lengua, un gaélico de Escocia hablado solo por una decena de miles de practicantes. Sorley era quien era de aquellos que son invitados a leer para plateas nutridas en Rusia, Francia, Inglaterra, y siempre me he preguntado qué podían entender esas plateas de una lengua tan distante de toda posibilidad de acceso inmediato, como a nosotros los italianos nos puede suceder con las lenguas romances, incluso con el inglés, que ya más o menos todos practican, a distintos niveles. Sin embargo, su música ayudaba, y daba en el blanco.

La primera vez que me encontré con él, en 1993, fue gracias a la mediación de la familia Gillies, de Edimburgo, ella notable

¹² Margaret Sayers Peden. «Building a Translation, The Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Inés de la Cruz», in John Biguenet y Rainer Schulte (editores), *The Craft of Translation* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 23.

¹³ Mario Luzi. *La cordigliera delle Ande* (Torino: Einaudi, 1983), v-ix.

¹⁴ Benedetto Croce. «L'intraducibilità della rievocazione», en Siri Nergaard (editor), *La teoria della traduzione nella storia* (Milano: Bompiani, 1993), 217.

poeta, él estudioso del gaélico, hoy en la Universidad de Harvard. Me enviaron a Skye, hasta donde tuve que manejar durante horas, llegando obviamente con retraso. Pero Sorley estaba allí, en el camino, sobre un declive que descendía hacia un fiordo bellissimo y que era desde hacía años su vista preferida, agitando un pañuelo para hacerme señales. Me pregunté si algún otro habría pasado por aquel camino cavado en medio de la nada del brezal escocés y cómo habría podido encontrar aquella casa aislada; pero el entusiasmo relucía en sus ojos cuando nos abrazamos, y el abrazo tenía el calor de la vitalidad de su poesía visionaria. Pasamos toda la tarde en su casa, y Sorley insistió en leerme gran parte de su poesía en gaélico, y yo escuché fundamentalmente la música de esa lengua. Decidimos que haríamos un librito, y que, para mis traducciones, trabajaría sobre un texto bilingüe gaélico-inglés, preparado por el propio Sorley para la Carcanet Press en 1989. «Escucha la música», me decía, «escucha y reproduce». Es siempre cuestión de música, si queremos llamarlo así, pero en este caso la música ha sido de veras preponderante. El recitado en voz alta lo he practicado siempre, y no solo por escuchar las rimas, las asonancias-consonancias, sino, según se dice de Hopkins, por el ritmo que los versos deben tener en el interior de la estructura general, aquel desarrollo musical que luego tanto me ha ayudado en las presentaciones de libros, en las lecturas a dos voces con poetas como Douglas Livingstone, Norman MacCaig, Kenneth White, Douglas Dunn, Charles Tomlison, Valerie Gillies, Edwin Morgan.

Con los textos de Sorley Maclean he probado incluso trabajar en la duermevela, como él dice que compuso un texto, e incluso, obviamente, en el escritorio, con un variado número de diccionarios de sinónimos y antónimos, intentando re-crear rimas, semirrimas, rimas internas y consonancias de una lengua que es fundamentalmente consonante y gutural. He intentado escuchar, recordar y reproducir aquella música, incluso con la ayuda de algunos casetes y CD que en los ratos libres me había procurado en negocios y bibliotecas de Escocia¹⁵. Para poder apreciar el resultado de mi traducción, sería

¹⁵ Poemas en escocés y gaélico en «17 Poems for 6d» de Robert Garioch y Sorley Maclean, *Scotsoun 072*, Scots Language Society, 2006; *14 Poems of Sorley Maclean*, comentario de Iain Crichton Smith, lecturas de Sorley Maclean, Glasgow Scotsoun.

necesario que el lector escuchase el recitado en la lengua original, que hoy puede hallarse en el sitio oficial de Sorley Maclean: <www.sorleymaclean.org>.

COIN IS MADAIÐHEAN-ALLAIDH

Thar na sìorraidheachd, thar a sneachda,
 chì mi mo dhàin neo-dheachdte,
 chì mi lorgan an spòg a' breacadh
 gile shuaimhneach an t-sneachda:
 calg air bhoile, teanga fala,
 gadhair chaola 's madaidhean-allaidh
 a' leum thar mullaichean nan gàrradh,
 a' ruith fo sgàil nan craobhan fàsail,
 a' gabbai cumhang nan caol-ghleann,
 a' sireadh caisead nan gaoth-bheann;
 an langan gallanach a' sianail
 thar loman cruaidhe nan àm cianail,
 an comhartaich bhiothbhuan 'na mo chluasan,
 an deann-ruith a' gabbai mo bhudhan:
 rèis nam madadh 's nan con iargalt
 luath air tòrachd an fhiadhaich
 tro na coilltean gun fhiaradh,
 thar mullaichean nam beann gun shiaradh;
 coin chiùine caothaich na bàrdachd,
 madaidhean air tòir na h-àilleachd,
 àilleachd an anama 's an aodainn,
 fiadh geal thar bheann is raointean,
 fiadh do bhòidhche chiùine gaolaich,
 fiadhach gun sgur gun fhaochadh.

CANI E LUPI

Attraverso l'eternità, attraverso le sue nevi
 le mie poesie mai scritte vedo
 la traccia delle loro zampe vedo
 chiazzare l'ignaro biancore della neve:
 con le lingue insanguinate, i manti infuriati,
 magri levrieri e magri lupi
 saltano sopra i muri
 corrono sotto l'ombra d'alberi desolati,
 imboccano gole di valloni difficoltosi,
 muovono verso i declivi di monti ventosi;

ulula quel latrato stridente
attraverso l'estrema nudità d'epoche terribili,
il loro abbaiare incessante nelle mie orecchie,
il loro precipitare che dilania la mia mente:
corsa di lupi e cani misteriosi
veloci lungo i sentieri della preda,
dentro foreste senza deviazioni,
per le cime dei monti senza inversioni;
i docili cani impazziti della poesia,
lupi incalzanti la bellezza,
bellezza dell'animo, bellezza del volto,
un cervo bianco per valli e colline,
il cervo della bellezza tua calma e luminosa,
una caccia senza tregua, senza alcuna posa.

PERROS Y LOBOS.

A través de la eternidad, a través de sus nieves / mis poemas jamás
escritos veo / las huellas de sus patas veo / manchar el ignaro blancor
de la nieve: / con las lenguas ensangrentadas, erizada la piel, / flacos
galgos y lobos flacos / saltan sobre los muros, / corren bajo la sombra de
desolados árboles, / embocan gargantas de ásperos valles, / se mueven
en los declives de tormentosos montes; / allá aquel ladrido estridente
/ a través de la extrema desnudez de épocas terribles, / en mis oídos
llevo el ladrido incesante, / su precipitada carrera que despedaza mi
mente: / carrera de misteriosos lobos y lebreles / en el sendero de la
presa moviéndose veloces, / dentro de los bosques sin bifurcaciones,
/ sin regreso por encima de los montes, / los dóciles perros locos de la
poesía, / lobos apremiantes de belleza, / belleza del alma, belleza del
rostro, / un ciervo blanco por colinas y valles, / el ciervo de la belleza tu
calma luminosa, / una caza sin reposo, una caza sin tregua.]

Se necesita, obviamente, del *gusto* en la elección del autor a traducir, un gusto que se avenga a las indicaciones de lo que Goethe ha llamado «afinidad electiva», un gusto que advierta los límites de nuestro sentir y crear, el necesario pudor que impide entrometerse sin contención en cosas ajenas, en el sentir de quien sabemos distante. La política comercial de las editoriales por cierto no ayuda en este sentido. Muchos traducen por poco y para pocos, y poquísimos leen con ojos objetivos. Pero los plazos y los programas del mercado o la

necesidad de traducir de inmediato, incluso a desconocidos premios Nobel, se respetan.

Es todo cuestión de *olfato*. El gran olfateador no siempre se trastorna en una aspirada, sino que olfatea por la noche y con mucha anticipación las bellezas de su «cómplice». Es entonces cuando inicia un trabajo lento y pasional, una sensual fecundación de la palabra por la palabra, el disparador de un fragmento hasta entonces omitido en nuestra conciencia.

El *tacto* del traductor está en el respeto por el original, en el estudio penoso de esa significación singular antes de elegir la suya propia, en el equilibrio entre el entusiasmo del descubrimiento y la discreta contención. Si el *gusto* del traductor honesto es el que pondrá al lector en situación de construirse expectativas sobre lo que lee y lo que leerá, llamándolo su *horizonte prospectivo*, el olfato habla de la *inteligencia literaria* del investigador, así como el tacto habla de su *decencia*. La interpretación de todos y cada uno de estos tres sentidos define el irrepetible uso que el traductor específico hace de su idea de fidelidad contextual, histórica y literaria.

Y voy a la fidelidad estructural. La *vista* permite obtener una primera impresión del texto, de su semblante, de su trama y textura, de su despliegue a lo largo de la página (versos) o a lo ancho (prosa poética), de su ocupación del blanco a través de una corporeidad figurativa y tipográfica (poesía concreta y visual). Está claro que la vista, para dar una identidad a los objetos desconocidos (las traducciones), se sirve de ellos por una analogía que conduce al conocimiento: ¿qué tiene de extraño entonces el querer reproducir el edificio formal de un texto, o utilizarlo para nuestra propia escritura?

Solo la vocalización de un texto, y por lo tanto la *audición* del traductor, prueba el éxito de la traducción. El edificio no debe desmoronarse bajo el peso de su propia arquitectura, sino que debe saber liberarse por efecto de una danza interna y persuasiva, convincente por su afabilidad y su credibilidad.

No sé si todo esto no conduce a una teoría de la intraducibilidad. La dificultad para un traductor es, sin duda, múltiple y compleja. Si el obstáculo lingüístico puede ser superado con una buena dosis de

estudio y con la ayuda de buenos diccionarios, y la intraducibilidad parece aún un aspecto espinoso, la traducción poética debe, sobre todo hoy, confrontar con los problemas de la identidad nacional y de las lenguas regionales que llevamos dentro, con la ideología que guía las elecciones editoriales o nuestros propios imperativos personales, con las imposiciones del gusto del público. Tal como postula la afirmación de Valéry, para quien el acto de traducción es elemento principal en todo acto de escritura, y considerado el componente lúdico y autoirónico que he tratado de poner en evidencia en esta actividad intertextual, pienso que se debería reflexionar atentamente sobre el rol altisonante que muchas veces el poeta presume para sí cuando piensa que está investido, siempre y de cualquier modo, del rol de «legislador del mundo». Adecuando su poetizar a los tiempos modernos, y cansado de reivindicaciones sociales o de funciones vaticinadoras, el poeta podría en cambio refundar desde la nada su actividad, reservándole solo un pequeño tesoro: la libertad de poder decir más allá de la urgencia de cualquier mensaje, más allá de toda regla o límite lingüístico, más allá del chapuceo de un segundo fin, más allá de los alcances institucionalmente auspiciables. ¿No es acaso esta la belleza y la fascinante atracción que sustenta la imprevisible autonomía de la escritura?

Jaime Siles

(España, 1951)

Nacido en Valencia, Jaime Siles es poeta, ensayista y traductor. Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca. Becado por la Fundación Juan March, amplió estudios en la Universidad de Tübingen bajo la dirección de Antonio Tovar. Posteriormente trabajó como investigador contratado en el Departamento de Lingüística de la Universidad de Colonia, donde colaboró con Jürgen Untermann en la redacción de los *Monumenta Linguarum Hispanicarum*. De 1976 a 1980 fue profesor de Filología Latina en la Universidad de Salamanca; de 1980 a 1982, por oposición, en la de Alcalá de Henares. En 1983 obtuvo la cátedra de Filología Latina de la Universidad de La Laguna (Tenerife). Ese mismo año fue nombrado director del Instituto Español de Cultura en Viena y agregado cultural en la Embajada de España en Austria, donde cesó —a petición propia— en noviembre de 1990. Catedrático Honorario de la Universidad de Viena (1984-1986); *Gastprofessor* de la Universidad de Graz (1985); *Gastprofessor* de la Universidad de Salzburg (1986); *Visiting Professor* de la Universidad de Madison-Wisconsin (1989); profesor visitante de la Universidad de Bérgamo (1990); profesor de la Universidad de Berna (1990 y 1991); *Ordentlicher Professor* de la Universidad de St. Gallen (1989-2002), de cuya Facultad de Ciencias de la Cultura ha sido decano (1997-1998); profesor visitante de la de Turín (1996); profesor visitante de la Universidad de Ginebra (2000-2001). Actualmente es catedrático de Filología Latina en la Universidad de