

El léxico empleado en el poema traducido es rico y preciso, y es aquí donde más merecimiento demuestra la labor de traducción. Si el texto original supone un verdadero reto por los diversos tecnicismos (pertenecientes al campo de la vestimenta, los arreos de las caballerías o el proceso de desentrañar las piezas de la caza), Ealo los ha solventado con gran acierto. Ciertas construcciones sintácticas son un tanto arcaicas, no muy acordes con la supuesta “adaptación” y resultan literales en exceso. Algunos encabalgamientos en el texto meta, ásperos y encadenados, entorpecen ligeramente la lectura. Por último, algunos nombres propios sí están traducidos, mientras que otros no. Arturo o Ginebra, por ejemplo, tienen en castellano un nombre muy asentado, pues son dos personajes ampliamente conocidos. *Gawain*, en cambio, no es uno de los caballeros más famosos de la Mesa Redonda, por lo que su nombre no dispone de una traducción generalizada. No es acertado, a mi juicio, traducir los nombres de algunos personajes y no de otros, independientemente de la relevancia que tengan sus papeles en el propio texto o del conocimiento que el público general pueda tener de ellos.

Intercala entre las estrofas numerosas ilustraciones y citas del poema traducido al inglés moderno a modo de elemento decorativo. No es mi competencia juzgar la belleza o el valor artístico de las imágenes, pero sí su pertinencia. Una buena traducción, expresiva y bella, como es el caso de la que tratamos, debería ser capaz de suplir las funciones de cualquier ilustración. Destaca también la inclusión de la fórmula francesa con la que el poeta del original cierra el poema: “*Hony soyt qui mal pence*”. Se trata del lema de la Orden de la Jarretera, fundada poco antes de la composición del poema, y su relación con el texto en sí mismo no es muy clara. Las especulaciones son varias y muy diversas, pues es un elemento cultural bastante peculiar del poema. Sin embargo, sin una nota o aclaración, poco puede entender el lector (recordemos de nuevo, que es a un público joven a quien se dirige) de esta referencia externa.

Como ya se ha mencionado, la traducción ofrece un poema como resultado. Aun así, es este un poema aliterativo, al mismo modo del original, con la salvedad de que los versos tienden siempre a conformar un octosílabo propio del romance (no siempre de ocho sílabas exactas). ¿No habría sido más acertado o bien adaptar el poema a una forma plenamente castellana o bien mantener todos los rasgos del original, como es la aliteración, e incluyendo la extrema libertad en la métrica? Parece que se recogen demasiados elementos inconexos entre sí. De nuevo, quien trata de defender todo, al final no consigue defender nada.

Válganos como conclusión que la empresa de traducir este poema es digna de admiración, pero el resultado flaquea en diversos frentes como consecuencia de no sacrificar, desde el inicio, algún elemento en favor de otro y de no centrar el esfuerzo en aspectos concretos. Se ha mantenido un sentido poético coherente en todo el poema traducido, pero este no es el más indicado para un lector español, ajeno a la forma anglosajona del verso aliterativo.

Enrique CONDE ÁLVAREZ

AUSTER, Paul: *Poesía Completa*. Trad. de Jordi Doce. Seix Barral: Barcelona 2012. 328 pp.

Una puerta entreabierta invita al lector a adentrarse en la poesía de Paul Auster. Es el género que da forma a sus primeras creaciones literarias escritas durante de la década de los setenta. Poesía como punto de partida, versos impregnados de las mismas obsesiones que guiarán su prosa, “la desconfianza en el lenguaje para expresar el mundo”, como él mismo explica en la entrevista que publicara el semanario *Ñ* en septiembre de 2012, un mes antes de que *Poesía Completa* se colara en los estantes de las librerías españolas. El muro como

metáfora de la crisis del lenguaje, “lenguaje de piedras, [...] para crear un muro” (p. 169) que nos remite a *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville —obra que Auster leyó en su adolescencia— donde el muro al que no cesa de mirar el protagonista representa la muerte, los bloqueos, la imposibilidad de realización del yo... Y será una suerte de muro el que le impida seguir escribiendo poemas. En la treintena se encontró “con una pared que no podía atravesar”<sup>1</sup> y estuvo un año sin escribir una sola línea. Al retomar la escritura se impone la novela, género que había ensayado en la veintena, pero que no había logrado desarrollar por considerarlo inabarcable, difícil y frustrante; el poema, por el contrario, le permitía centrarse en piezas breves y bien estructuradas. En *Poesía Completa* se agrupan los siete libros de poemas que escribiera Paul Auster: *Radios* (1970), *Exhumación* (1970-1972), *Escritura mural* (1971-1975), *Desapariciones* (1975), *Efigies* (1976), *Fragmentos del frío* (1976-1977), y *Aceptando las consecuencias* (1978-1979). Figuran, asimismo, dos piezas puente: «Espacios blancos» (1979), que marca el tránsito de la poesía a la prosa y supone la ruptura del silencio narrativo en el que estuvo inmerso el autor, y «Notas de un cuaderno de ejercicios», una serie inédita de 1967 constituida por breves sentencias en prosa que, pese a aparecer al final del volumen, representa el primero en la cronología, la puerta hacia la lírica. La influencia de Paul Celan o Emily Dickinson se desliza entre las páginas.

Antes de penetrar en el universo poético de Auster, el lector se encuentra con un obsequio en forma de prólogo: «Manos que se abren: la poesía de Paul Auster», de Jordi Doce, traductor del presente volumen. Doce nos introduce de lleno en la obra austeriana, desgrana los motivos que se hallan en la lírica y en la prosa del autor, que son compartidos puesto que la obra de Auster, siguiendo con la metáfora que da título al prólogo, funciona como una mano que va abriéndose y cuyo movimiento transita desde lo más cerrado, el puño, que simboliza la primera poesía del autor, compacta, cerrada, hasta lo más abierto, la palma, que representaría la prosa: “frente a la intensidad de un poema, la extensión y el aliento de la novela; frente a la contracción y densidad del poema, la palma expuesta de la prosa” (p. xxv). No es la primera inmersión de Jordi Doce en la poética de Auster; se estrena con *Disappearances: Selected Poems* —publicado en Pre-Textos en 1996 bajo el título de *Desapariciones: poemas (1970-1979)*— y dos años después reincide en *Ground Work: Selected Poems and Essays, 1970-1979*— que publica Anagrama con el título de *Pista de despegue: selección de poemas y ensayos, 1970-1979*—. *Ground Work* representa el “cimiento, trabajo preliminar o incluso, trabajo de preparación” (p. vii) tanto para Auster, pues en esta obra explora diversos elementos que constituirán los temas y obsesiones de su narrativa: “[...] los problemas del azar y la identidad, la disolución del yo en el discurso, la distancia entre mundo y lenguaje” (p. x), como para Doce, quien quince años después se enfrentará a los mismos poemas y a otros diez inéditos en nuestra lengua. Además de traductor, Jordi Doce es poeta y ensayista. Ante la capciosa pregunta de si para ser traductor de poesía se ha de ser poeta, él, aun siendo ambas cosas, elabora una respuesta ingeniosa: “Puede no serlo a priori, pero sí, por fuerza, a consecuencia de su trabajo de traducción. Olvidamos con demasiada frecuencia que el artista no es el productor de una obra de arte, sino su producto. No es el poeta el que hace el poema, sino el poema el que nos permite afirmar que su autor es poeta”<sup>2</sup>. Con el discurrir del tiempo, algunos de los versos que tradujera Doce a finales de

<sup>1</sup> En «A solas con Paul Auster en Nueva York», entrevista publicada el 28 de septiembre de 2012 en el diario argentino *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/1511945-a-solas-con-paul-auster-en-nueva-york>. [última consulta: 28/02/2014]

<sup>2</sup> DOCE, Jordi: «Traducir: tres asedios», en: *Nuevas pautas de traducción literaria*. Ed. J. Gómez Montero. Madrid: Visor 2008, 13-35.

los noventa han adoptado otra forma. Sirvan como ejemplo los primeros versos de «Incendiario»: “Horas, sí, como pedernales./ Y esa muda dispersión de piedras/ a nuestro alrededor”<sup>3</sup> se transforman en: “Horas de pedernal. Muda extensión de piedras/ a nuestro alrededor” (p. 143); o el hecho de que «Facing the Music» evolucione de «Afrontando la música» a «Aceptando las consecuencias». Traducir es interpretar. Y la visión de conjunto que otorga la poesía completa de un autor puede condicionar la interpretación que se haga de los elementos y símbolos de su creación poética. Asimismo, en la medida en que el tiempo avanza «uno, para mal o para bien, ya no es el mismo» (p. 295).

En prosa rara es la edición bilingüe, en poesía es harto frecuente. *Poesía Completa* muestra dos versiones de cada poema: la de Auster y la de Doce. Un duelo de titanes. El traductor, en la edición bilingüe, está desnudo, expone su miseria y esplendor en paralelo al texto original del que parte. Y no es extraño que el lector de poesía conozca el idioma original y que pueda ir comparando ambos textos, analizando lo que bajo su punto de vista constituyen los errores y aciertos de la traducción. Traducir es un proceso de toma de decisiones. En música, en literatura, la subjetividad guía la interpretación, de ahí que no haya dos versiones gemelas. La variabilidad se produce no sólo entre individuos, sino dentro del propio sujeto. El poema, como producto artístico, está formalmente cerrado pero semánticamente abierto. En él, forma y fondo constituyen un todo. *Poesía Completa* ofrece varias maneras de aproximarse al texto: existe la posibilidad de quedarse con la versión de Auster, con la de Doce o con la de ambos. Para el lector que desconozca la lengua inglesa, será la interpretación del traductor la que le conduzca al universo del autor. “Escritura como traducción: he aquí una de las claves para empezar a entender esta poesía” (p. xi). Con esta declaración de principios, Doce aborda la traducción; los versos de «Radios» y «Exhumación» poseen una sintaxis compleja, el lenguaje está condensado, “empiezan con un balbuceo, un par de palabras, una frase dicha al azar que tira del resto y abre la puerta a un discurso autista, hecho de velos y sombras, que es a un tiempo el lenguaje y lo que el poeta quiere hacer de él” (p. xii). La naturaleza se cuela en la práctica totalidad de los versos: el gorrión, la rama, el agua, la tierra, las raíces... conviven con la voz, la piel, la palabra. Los elementos estáticos se entremezclan con los dinámicos para hablar de lo existencial. La lírica de Auster gravita en torno a un yo pesimista que recuerda la importancia de la luz y la mirada. «Exhumación» está repleto de versos que reflejan esta preocupación: “[...] espasmos de luz/ ojo y olvido/ senda ciega/ un ojo y luego otro más/ la luz, hecha pedazos a mi tacto”. Aparecen, asimismo, alusiones a la piedra, al muro, elementos que cobrarán aún más fuerza en «Escritura mural». La creación de este poemario comienza cuando «Exhumación» está inconcluso por lo que no es de extrañar que compartan elementos; «Escritura mural», no obstante, da muestras de cierta expansión, el puño empieza a abrirse, penetra el aire los poemas, la condensación se atenúa pese a que la temática siga siendo asfixiante: “Contra la fachada del atardecer:/ sombras, fuego y silencio./ Ni siquiera silencio, sino su fuego,/ la sombra/ que arroja un respirar.// Para entrar en el silencio de este muro/ debo dejarme atrás a mí mismo” (p. 125). Es la primera vez que Auster pone título a sus poemas; hasta entonces tan sólo un número los anunciaba.

En «Desapariciones» la idea del muro como barrera divisoria entre el poeta y la realidad sigue ocupando un lugar central. Piedra a piedra se va levantando una pared que impide el contacto con el mundo y lleva al aislamiento y a la soledad: “[...] y, por tanto, un lenguaje de piedras,/ pues se sabe que a lo largo de la vida/ una piedra/ dará paso a otra piedra// para crear un muro” (p. 169). Ante el riesgo inminente de acabar encerrado en “un callejón sin

<sup>3</sup> AUSTER, Paul: *Pista de despegue: poemas y ensayos 1970-1979*. Barcelona: Anagrama 2004.

salida, [Auster] no tiene más remedio que establecer una nueva relación entre mundo y palabra” (p. XXI) que empieza a ensayarse en «Efigies» y se observa en «Fragmentos del frío». Este poemario perfora el muro: “Soy tu desazón, la rendija/ en el muro/ que se abre al viento” (p. 213). La inquietud interior, la pesadumbre, hace que el contacto con el exterior se haga inevitable. «Aceptando las consecuencias» es un título congruente, los versos revelan razones de esa paulatina apertura hacia el mundo: “y a mis ojos jamás será cuestión/ de intentar/ simplificar el mundo,/ sino una forma de buscar un sitio/ por el que entrar al mundo, una forma de estar/ presente/ entre las cosas/ que no nos quieren... pero que necesitamos” (pp. 245, 247). Asimismo, el formato ha cambiado: la condensación ha dado paso a poemas más extensos que anuncian el tránsito hacia la prosa. La mano se extiende, como muestra «Espacios blancos» que surge tras un año de mutismo. Será la danza, el observar un espectáculo de cuerpos en movimiento que fluyen por el escenario, lo que, a modo de epifanía, haga que Auster vuelva a la escritura, vuelva “a mover palabras sobre el papel y explorar los *espacios blancos* de la página” (p. XXIV). Pero en esta ocasión la prosa se erige como el modo más adecuado para hacerlo.

*Poesía Completa* se cierra con «Notas de un cuaderno de ejercicios», trece apuntes de juventud que ya anuncian su obsesión por los límites del lenguaje: “¿Cuál es entonces la experiencia del lenguaje? Nos da el mundo y nos lo quita. En el mismo golpe de aliento” (p. 289). El hecho de que aparezca al final del volumen confiere a *Poesía Completa* la idea de continuidad, de flujo en constante intercambio que caracteriza a la obra de Auster, como esa puerta entreabierta que aparece en la portada.

Auster nos permite descubrir un universo poético del que hasta ahora tan sólo conocíamos una parte. Doce lo aproxima, ofrece su interpretación en nuestro idioma. A partir de este momento es tarea del lector penetrar en un texto u otro y habitarlo.

Teresa PERALES FRAILE

GUMILIOV, Nikolái: *El tranvía extraviado*. Edición bilingüe de José Mateo y Xènia Dyakonova. Ediciones Linteo: Orense 2012. 204 pp.

Cuando los regímenes totalitarios caen y, con ellos, se desploman la censura y las literaturas oficiales, emerge de su prohibido silencio la literatura, sin adjetivos, y lo que una vez fuera clandestino se torna sinónimo de libertad. Gumiliov, cuya memoria fue restituida en 1992, setenta y un años después de su fusilamiento por su supuesta participación en la Organización de Combate de Petrogrado, un colectivo zarista que, según el régimen soviético, pretendía derrocar el poder establecido y que nunca existió en realidad, es uno de los mayores poetas rusos del siglo XX y, por desgracia, todavía desconocido en nuestra lengua, exceptuando el reducido ámbito académico de la filología eslava.

Fundador del acmeísmo en una época en la que el futurismo de Maiakovski, Severianin o Kamenski, entre otros grandes poetas, estaba en su mayor apogeo, Gumiliov, entendía el poema como una construcción, una manufactura que nada tenía que ver con la inspiración, la ruptura de las reglas gramaticales o los neologismos imposibles, sino con el cántico que alumbra la realidad partiendo de los márgenes rítmicos de las estrofas, con la maestría que subyace a lo que empuja a decir una rima. Como bien nos explica José Mateo en la introducción, la palabra *ἀκμῆ* (*akmē*) de la que proviene el concepto de acmeísmo, tiene que ver con el punto de máximo esplendor de un astro o del vigor en la vida de una persona, que los antiguos griegos situaban en la edad de cuarenta años. El acmeísmo, por tanto, ambiciona expresar con la máxima cercanía a la realidad posible, el más hermoso canto. Cualidad ésta,