

2013-01-01

# Calibán traduce con pluma de cuervo

Agustin Abreu Cornelio

*University of Texas at El Paso*, lodoenlabanqueta@hotmail.com

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.utep.edu/open\\_etd](https://digitalcommons.utep.edu/open_etd)



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Abreu Cornelio, Agustin, "Calibán traduce con pluma de cuervo" (2013). *Open Access Theses & Dissertations*. 1766.  
[https://digitalcommons.utep.edu/open\\_etd/1766](https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/1766)

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact [lweber@utep.edu](mailto:lweber@utep.edu).

CALIBÁN TRADUCE CON PLUMA DE CUERVO

AGUSTIN ABREU CORNELIO

Department of Creative Writing

APPROVED:

---

Rosa Alcalá, Ph.D., Chair

---

Benjamin Alyre Sáenz, M.F.A.

---

Fernando N. García, Ph.D.

---

Benjamin C. Flores, Ph.D.  
Dean of the Graduate School

Copyright ©

By

Agustin Abreu Cornelio

2013

A mi madre, sustento

de cualquier luz

CALIBÁN TRADUCE CON PLUMA DE CUERVO

by

AGUSTIN ABREU CORNELIO

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF FINE ARTS

Department of Creative Writing

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2013

## AGRADECIMIENTOS

El escrito que aquí se presenta es producto de un crecimiento en el que he sido acompañado; por ello quiero expresar mi profundo agradecimiento a Rosa Alcalá, mi directora de tesis, pues no sólo obtuve de sus clases la temática para estas reflexiones, poesía y traducción, sino también el rigor y la pasión con los cuales abordarla.

De igual manera, agradezco la paciencia, la compañía y los acertados consejos de Fernando García. Sin su calidez y su ánimo dispuesto a ejercer la imaginación y la inteligencia, estas páginas tendrían otra forma.

El mucho amor que Ben Sáenz tiene por su raíz, su vitalidad poética, se contagia a quienes le rodeamos; aprendizaje por el que le estoy profundamente agradecido.

Gracias también a todos los profesores de los departamentos de Creative Writing y de Language and Linguistics; en particular a José de Piérola quien me ayudó a estructurar el currículo de materias que mejor sustentaba mi proyecto académico.

Asimismo, a mis amigos Sylvia Aguilar Zéleny, Diego Murcia, Eduardo Morales, Blake Nemec, Jorge Cortés y Lilia Hijuelos quienes generosamente leyeron y comentaron pasajes de este trabajo.

## RESUMEN

*Calibán traduce con pluma de cuervo* es un ensayema o poesayo que aborda el fenómeno de la traducción de poesía desde el enfoque de la deconstrucción y la teoría poscolonial. El propósito del mismo es transvalorar las nociones de originalidad y fidelidad —que desde siempre han orientado las reflexiones sobre la traducción literaria— con tal de que el ejercicio de traducir sea visto como el mecanismo de transformación crítica de la tradición que realmente es. De este modo, se abordan las versiones que José Luis Rivas y Octavio Paz hicieron de T. S. Eliot, Derek Walcott, Fernando Pessoa y William Carlos Williams.

## TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos.....	v
Resumen.....	vi
Tabla de contenido .....	vii
Prefacio.....	1
Tema y enfoque .....	1
Marco genérico .....	5
Estilo .....	11
Consideraciones finales .....	19
Notas al “Prefacio” .....	20
Obras citadas en el “Prefacio” .....	21
Calibán traduce con pluma de cuervo.....	23
Pájaros de Babel.....	24
I.....	26
II.....	35
III .....	44
Traducido en claro .....	52
I.....	54
II.....	66
III .....	82
Notas a “Traducido en claro” .....	98
Poesía hacia la mar sumando .....	99
I.....	101



II.....	116
III .....	133
Notas a “Poesía hacia la mar sumando” .....	145
Calibán conjura .....	146
I.....	148
II.....	152
III .....	161
Notas de “Calibán conjura” .....	166
Obras citadas .....	167
Curriculum Vitae.....	174

## PREFACIO

### TEMA Y ENFOQUE

*Calibán traduce con pluma de cuervo* es un ejercicio ensayístico que aborda el tema de la traducción de poesía partiendo del imperativo de que traducir es algo consustancial a la vida del ser humano. Si la convivencia exige la continua confrontación de modos distintos de vivir el lenguaje y actualizar mediante él las circunstancias mundanas bajo la condición del intercambio de expresiones; entonces, el encuentro de dos idiomas trasluce un complejo entramado de representaciones de la otredad que enmarcan todo posible diálogo, representaciones que están en continua mutación por efecto de lo que apreciamos o creemos apreciar en la expresión de ese otro con quien dialogamos. Ese otro que se va integrando poco a poco a la visión de mundo, también es construido y comunicado por medio del lenguaje.

La traducción nos concierne a todos. Aun cuando vivamos inmersos en un ambiente monóglota o padezcamos xenofobia, aun cuando la globalización y los medios de comunicación no nos alcancen, aun cuando hayamos sido cruelmente destinados al analfabetismo, la traducción acompaña nuestra manera de ser y estar en el mundo. Nacemos para habitar el lenguaje; las palabras son nuestra realidad desde el principio y cada movimiento que hacemos está condicionado por las cualidades de los vocablos que usamos para definir tiempo y espacio. Con cada acción traducimos (we translate) lo que nosotros somos: nos hacemos pasar, nos trasladamos, de un estado a otro y de otra persona hacia nosotros mismos.<sup>1</sup>

El espacio en el que transcurrió mi infancia, Tabasco —donde el agua fluye con el cuchillo entre los dientes, esperando el momento de asaltar la tierra allende los márgenes del río—, privilegia la regeneración constante. Con no poco acierto escribió Carlos Pellicer:

Hay en la noche un instante

de vida, que si durara,  
húmeda la muerte alzarla  
cual un terrible diamante (Pellicer 386)

En ese estado del sureste mexicano, vida y muerte son dos caras de una misma moneda cuyo valor simplemente es girar. A cada instante la verdura se traduce en hojarasca que es llevada de nuevo a ser selva por el candor de otros agentes (insectos, bacterias, hongos). Este agitado proceso vive también en el lenguaje que utilizamos a diario para construir un espacio apto para la convivencia, en el cual una palabra está siempre desplazándose, haciendo fluir su significado hacia otras. Se dice, por ejemplo, que en Tabasco hay más de treinta tonalidades de color verde: verde limón, verde agua, verde canicular, etc.

Si las artes todas surgen de la sensibilidad de ciertos individuos ante el color, el espacio, el sonido, el tiempo, la textura, la materialidad toda que les rodea y con la cual trabajan para crear; entonces, la poesía surge cuando el poeta atiende a esos casos donde las palabras asumen plenamente su existencia como parte de la realidad. Entre todos los géneros literarios, la poesía es la que en mayor medida atiende a la fisonomía del idioma. No por nada Roman Jakobson llamó función poética de la lengua a esa cualidad de enfatizar su materialidad: su ser sonido e imagen en relación estrecha con el/los significados.

El poeta argentino Hugo Mujica, siguiendo de cerca a Maurice Blanchot, define la poesía con gran concisión: “Son las palabras que no dicen otra cosa: se dicen ellas” (Mujica 87). Esta materialidad del poema, su función poética, es más evidente cuando nos encontramos ante el texto producido en una lengua extraña. Una de las premisas de *Calibán traduce con pluma de cuervo* es que lo sucedido en Babel no ha de verse como una maldición, según lo sugiere la mayoría de las interpretaciones del mito, sino como el hecho que abrió las posibilidades de la creación poética. La oportunidad de que una lengua fuera muchas, de que un mundo fuese comprendido de diversos

modos, abrió espacio al estilo: la concreción distintiva del lenguaje y la identificación con una particular manera de (re)crear el mundo.

La creación de realidad a través de las palabras es un hecho aceptado por las disciplinas humanísticas: filósofos, sociólogos e historiadores lo han documentado ampliamente. En particular, las corrientes post estructuralistas han decretado la prevalencia del lenguaje y su infinita mediación respecto de esa concreción que solemos llamar “realidad”. Entre el objeto y la palabra que lo identifica media una glosa perpetua, una sucesión interminable de entradas de diccionario. Las palabras hacen referencia siempre a más palabras.

Relacionadas unas con otras, los vocablos se contagian de sentido o, por decirlo de otra manera, el sentido fluye por las sinapsis —metafóricas o metonímicas— que vinculan a unas palabras con otras. Este traslado de significados es evidente en los textos literarios, pero es un fenómeno que ocurre en todos los ámbitos donde se lleve a cabo cierta comunicación: la pata de la mesa, brazos en jarra, etc. Es decir, la dinámica vital del lenguaje es la traducción, el transitar de los sentidos desde una palabra hacia otras. Un caso particular de este fenómeno se presenta en la traducción de un idioma a otro y, dentro de éste, una radicalización es la traducción de textos poéticos.

“Las lenguas son ventanas abiertas unas a otras”, afirma Michel Butor, y agrega: “Es vano intentar cerrarlas. Al contrario, hay que abrirlas lo más que se pueda y lograr absorciones recíprocas.” (123) La idea de pureza —como la de originalidad— encuentra en la traducción un campo de batalla que le augura la derrota. El traductor se hace otro al mismo tiempo que afirma su identidad; e, indefectiblemente, hace otro también al autor que traduce. Usa la lengua del otro, para afirmarse en su propio ejercicio lingüístico. “You taught me language, and my profit on’t / Is I know how to curse” (Shakespeare 198), dice Calibán a sus amos.

Dado lo anterior, no ha de extrañarse que recurra al personaje que William Shakespeare configurara en su drama alegórico *La tempestad*, pues Calibán ha atraído desde hace no pocos años a artistas y estudiosos poscoloniales. Si por una parte podemos encontrar en Calibán una figura que participó en la construcción del estereotipo del nativo americano como un bárbaro supersticioso y amenazante del “buen orden” occidental, por otro es el personaje que se rebela a la imposición a la que es sometido por los escasos medios que le restan. Uno de ellos, quizá el más importante, es el lenguaje.

Desde el propio título, *Calibán traduce con pluma de cuervo* promete una reflexión que atenta contra la jerarquía impuesta por el criterio de la originalidad. Si suele decirse que el traductor debe sumisión al texto original, este ensayo pretende rebatir dicha concepción concediéndole a quien vierte un texto de un idioma a otro una posición de paridad respecto del autor del poema. En estas páginas se devela el poder que, de hecho, algunos traductores no han dudado en ejercer. Por ello es que este ensayo se sirve de las reflexiones deconstructivas y poscoloniales, en cuanto ellas pretenden minar el centro rector de los sistemas de significación.

Calibanes ellos mismos, ocupantes de un espacio privilegiado, el in-between-space donde dos lenguas cohabitan, los mexicanos Octavio Paz y José Luis Rivas han desarrollado una labor en este ámbito que sirve para sustentar la subversión del sometimiento del traductor. Las traducciones de ambos no sólo impresionan por lo voluminoso, sino por el impacto que han tenido dentro y fuera del país —incluso del idioma español— en la comprensión y difusión de la obra de autores que podríamos considerar canónicos. La antología que Paz hizo de William Carlos Williams, por ejemplo, es continuamente reeditada por Ediciones Era, siendo la versión más difundida en castellano. Por su parte, la selección y el prólogo que Paz realizó para la segunda antología en español de Fernando Pessoa, fueron utilizados para una edición en Estados Unidos.

José Luis Rivas es un traductor vehemente que no sólo ha traducido la poesía completa de Eliot, sino que se ha empeñado en hacer lo mismo con la del trinomio caribeño más importante del siglo XX: Saint-John Perse, Aimé Césaire y Derek Walcott. De hecho, la versión que realizó de *Omeros*, la épica de Walcott, la única que hasta el momento existe en español, fue publicada por la editorial Anagrama, una de las que tiene mayor presencia en el mundo hispanoamericano.

Si bien, el ejercicio de la traducción vive un auge en México, con notables exponentes como Tedi López Mills, Pura López Colomé, José Ángel Leyva, entre muchos otros, Paz y Rivas constituyen dos pilares fundamentales.

#### MARCO GENÉRICO

¿Cómo llevar esos textos poéticos cuya naturaleza es celebrarse palabras, palabras particulares y con un específico vínculo con la realidad que ellas mismas construyen, a un idioma ajeno? ¿Qué se pierde y qué se gana en cada vertiente de un poema que se traduce? ¿Cómo modifica cada versión la visión del otro, la del individuo mismo que traduce y su relación con el entorno —particularmente, el literario—? Son preguntas que guían *Calibán traduce con pluma de cuervo*, aunque no pretenda alcanzar una respuesta unívoca para ellas, pues su ser ensayístico privilegia el tránsito reflexivo, pone en relieve la subjetividad de la interpretación de los hechos que se abordan.

Enrique Anderson Imbert expresa muy bien esta característica del género en “Defensa del ensayo”: “[L]o que yo estimo de mí mismo son mis disparos imaginativos: ¡la flecha en el aire, ardiente y efímera, no la posesión final de un blanco atravesado!” (301). El ensayo, desde que fuera formulado como un género literario por Michel de Montaigne en 1580, estipula la centralidad del Yo que se sirve del lenguaje para interpretar —y, en tanto lo hace, construir y reconstruir— su peculiar participación en la realidad. El escritor francés ponía sobre aviso a sus lectores cuando decía: “A quien quiera que busque el conocimiento, séale permitido pescarlo donde éste habite; no hay nada

que yo profese menos. Éstas son mis fantasías, por las cuales intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo” (cit. en Skirius 9).

Así, el ensayo al que este prefacio antecede pretende ser la huella de una reflexión que ha iniciado en la remota Babel, pasado por los casos particulares de Octavio Paz y José Luis Rivas y continuado con rumbo incierto en un análisis de la moralidad de quien se apropia, en cierto sentido, de los textos que traduce. La organización de los capítulos sigue dos movimientos: la analogía y la inducción. El primer capítulo se sirve de la analogía para deconstruir el mito de Babel al confrontarlo con la tradición órfica que han estudiado Maurice Blanchot y Jacques Derrida, entre otros. Los siguientes dos capítulos, retoman la idea del vaciamiento órfico para analizar algunas traducciones que Paz y Rivas realizaron; a partir de dicho análisis y de las observaciones, el autor induce ciertos principios éticos que, si bien son particulares a Paz y Rivas, podrían ser extrapolables a una poética de la traducción. Más que convencer, el afán de este último capítulo es propiciar la reflexión de los lectores obsequiándole la experiencia parcial del Yo enunciante. Como todo ensayo, éste es un work in progress dispuesto a crecer y a modificar el rumbo.

En el texto con el que Alberto Paredes introduce su antología de ensayo hispanoamericano contemporáneo hace una caracterización del ensayo literario como un “artefacto verbal”, una minuciosa máquina construida para “crear la figura de que se está pensando” (29); es decir, que la reflexión debe acontecer ante los ojos de quien lee. Un ensayo literario, entonces, no es un reporte de observaciones de laboratorio, sino el experimento mismo. De ahí que sea el espacio que recibe con mayor comodidad las digresiones y escapa con facilidad de la estructura aristotélica de introducción-desarrollo-conclusión.

Tal el pensamiento, el ensayo intenta organizar y dar sentido a experiencias provenientes de ámbitos disímiles. Quizá por ello sea éste el género más maleable de todos, el que es híbrido por definición, como lo escribió Alfonso Reyes: “[E]ste centauro de los géneros, donde hay todo y cabe

todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’” (cit. en Skirius 10-11). Ajeno a la pureza de los dogmas, el ensayo nació con fronteras imprecisas para permitir la entrada de agentes contaminantes.

Con su gran capacidad de asimilar los recursos provenientes de otros géneros, el ensayo se ha mantenido vigente y quién sabe si no le espera su época de mayor esplendor con el advenimiento de la llamada posmodernidad. Susan Sontag, en la introducción que hace de la versión al inglés de *The Temptation to Exist*, de Mijaíl Ciorán, aprecia que la radicalización del proceso modernizador generó una nueva manera de filosofar: personal (incluso autobiográfica), aforística, lírica, antisistémica, que ha desembocado en la ruptura con el discurso monológico tradicional, dando pie al surgimiento de textos fragmentarios o en plena metamorfosis hacia otras formas (la parábola, la ucronía o el poema) (Sontag 11).

Si tradicionalmente se ha descrito al ensayo como prosa de ideas, *Calibán traduce con pluma de cuervo* participa del desbordamiento que muchos textos actuales hacen de dicha definición en el sentido que diagnosticó Sontag. Manuel Ulacia afirma que el nacimiento del poema en prosa en Occidente fue un indicio de la ruptura de las limitaciones entre los géneros literarios: “El poema empezó a ser reflexión crítica y la prosa se convirtió, por su intensidad y por el empleo de la analogía, en poesía” (Ulacia 372). Probablemente el caso que mejor ejemplifique lo anterior sea el de Stéphane Mallarmé, cuyo proceso creativo consistía en la eliminación, la pérdida de la impresión en favor de una verdad poética, según contó a Eugène Lefébure en una carta (48). En español, una excelente muestra de lo que señala Ulacia es el “Coloquio de los centauros”, de Rubén Darío, auténtico diálogo filosófico en verso sobre la representación del universo mediante el lenguaje —o el universo mismo como un lenguaje—.



Las vanguardias van a dar un paso adelante y mediante las estrategias del collage, el pastiche y el montaje crearán obras de difícil categorización. Con una de ellas este ensayo tiene particular deuda: *Spring and All*, de William Carlos Williams, libro en el que se abordan la creación artística intercalando pasajes en verso y en prosa. En su comentario introductorio a dicho libro, Webster Schott asegura que “Williams is trying to clarify and intensify his conception of where modern art, especially poetry, should come from and what it should do” (Williams 86).

En dicho libro, verso y prosa se complementan de similar manera a lo que ocurre en *Calibán traduce con pluma de cuervo* —particularmente los capítulos segundo y tercero de éste—: la prosa enuncia los principios estéticos que se demuestran mediante el verso. Sin embargo, la complementariedad que Williams aparentemente buscaba para el libro no fue lo suficientemente fuerte para evitar que los fragmentos en verso fueran extraídos como si fueran textos íntegros, tal ha ocurrido en diversas antologías.

La poesía que reflexiona críticamente —según la describe Ulacia— alcanzó un punto culminante hacia la década de los setentas tanto en español como en inglés. Los escritores peninsulares agrupados bajo el rótulo “poesía del conocimiento” o “del descubrimiento” y los norteamericanos bajo el de “language poetry”. Lyn Hejinian explica que el pensamiento poético es una manera alternativa para conocer el mundo y habitarlo de mejor manera: “Poetry’s ability to contribute to the work of doing philosophy is intrinsic to its medium, language. Every phrase, every sentence, is an investigation of an idea” (384). Basten los versos del poema “El cántaro”, de José Ángel Valente, para ejemplificar las palabras de Hejinian:

El cántaro tiene la suprema  
realidad de la forma,  
creado de la tierra  
para que el ojo pueda

contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,  
hueco de contener se quebraría  
inánime. Su forma  
existe sólo así,  
sonora y respirada.

El hondo cántaro  
de clara curvatura,  
bella y servil:  
el cántaro y el canto. (cit. en Debicky 115)

Para entonces, aunque cada texto se mantiene en su ámbito genérico, las distancias son cada vez menores o, mejor dicho, las distancias se anulan porque el diálogo entre poesía y ensayo es constante.

En la década de los noventa Marjorie Perloff acuñó el término “poessay” (ensayema o poesayo) para definir el trabajo que Susan Howe ha desarrollado sobre la literatura y la historia estadounidense, el cual se expresa en prosa bajo el aspecto y el ritmo de la poesía. Rayando en el palimpsesto, en *The Birth-mark*, Susan Howe compone un texto híbrido que compagina la sensibilidad poética con la rigurosidad académica. No sólo se aproxima de manera novedosa a los autores que estudia, sino que su texto refleja la complejidad del pensamiento crítico al yuxtaponer fragmentos ajenos con los propios, introducir imágenes, jugar con la tipografía y cortar el flujo de los párrafos independientemente de la puntuación que rige su sintaxis.

Poesayo podría ser el marcador genérico que mejor describiera la naturaleza, a la vez metódica y rítmica, rigurosa y sensual, que pretende asumir *Calibán traduce con pluma de cuervo*, pues

también guarda una especial relación con los ensayos agrupados en *The Language of Inquiry*, en los cuales Hejinian expresa con agudeza la particular concepción de la poesía que sustentan los integrantes de la “language poetry”. En el ensayo “Happily”, del mencionado libro, la autora se sirve de los recursos rítmicos del versículo para encaminar la reflexión sobre la felicidad. Allí aparecen infratextos propios de la “prosa de ideas”, como la definición: “Nostalgia is another name for one’s sense of loss at the thought that one has sadly gone along happily overlooking something” (392).

En estos textos de Hejinian se cumple puntualmente la exigencia que el mexicano Heriberto Yépez prescribe a quienes se expresan en este género: “Habría que reventar el ensayo ... El ensayo es un ensayo hacia la explosión. Hacia la fisión del lenguaje” (¡Yo acuso! (al ensayo)(y lo hago)). La exigencia de Yépez está en consonancia con la crisis del paradigma de pensamiento que actualmente nos rige; paradigma que encuentra en los modelos genéricos su correlato literario y el mecanismo para sostener su vigencia por unos años más. De esta manera, dinamitar las demarcaciones genéricas será también minar algún tanto la estructura de significación que se muestra ya caduca.

El corpus ensayístico mexicano actual, asegura Yépez, muestra un género anquilosado, en muchos casos conformista respecto de la forma lo mismo que de las temáticas abordadas —a las que acusa de privilegiar lo nimio—, y convoca: “En lugar de ensayo creativo (=recreativo) apostemos por el ensayo innovador en estructuras e ideas” (¿Qué es eso de Ensayo creativo?). En este sentido, el mexicano coincide con el diagnóstico de Susan Sontag en la necesidad de abrir el ensayo a nuevas maneras de filosofar (fragmentarias, digresivas, personalísimas, etc.), sin que eso vaya en detrimento de la exigencia crítica.

En la tradición ensayística en lengua española estas innovaciones formales también están presentes. Poesayo podríamos considerar toda la obra ensayística del argentino Hugo Mujica; principalmente los textos reunidos en *Poéticas del vacío* y *Flecha en la niebla*, cuya ascendencia sobre *Calibán traduce con pluma de cuervo* es evidente respecto de la comprensión del fenómeno poético. En

ellos el discurrir no se amedrenta por la institución del párrafo, sino que la consistencia de la prosa se disuelve y por momentos uno tiene la certeza de que allí se cumple el verso en su definición más ortodoxa: unidad rítmica del texto.

Crear es cultivar,

acoger y proteger ese

instante verbal,

darle tiempo para que se conjugue en el tiempo (Mujica 77)

Pronunciar estas líneas y escucharlas (escuchar la voz propia animando las palabras, las ideas, la subjetividad de otro) es abrirse a la posibilidad de ser seducido por el aspecto fónico y por el visual, elementos indisociables de cualquier composición literaria contemporánea.

Al intentar incrustarse en la tradición ensayística previamente esbozada, el texto que aquí se prologa hace una traducción, una repetición estilizada e individualizada, un acto performativo —para utilizar palabras de Judith Butler— que recupera y personaliza ciertos marcadores genéricos identificables en los textos mencionados. Quizá el más evidente es el que Alberto Paredes señaló como rasgo esencial del género y que sirvió de título para su antología: “El estilo es la idea”, ahora que se ha decretado insostenible la dualidad que gobernó la crítica literaria durante tanto tiempo: forma/fondo.

## ESTILO

El estilo es imitación personalizada. Establece una filiación comunal y, al mismo tiempo, distingue al sujeto. Más importante: el estilo es condición para que el texto literario exista. Ciorán pregunta con agudeza retórica: “What is surprising if style should be simultaneously a mask and an admission?” (135). El estilo es la manera en la que un escritor modifica su entorno lingüístico, adapta el lenguaje para sentirse seguro en él.

En este sentido habría que pensar que el ensayo también es descrito por la teoría que Roman Ingarden desarrolló para comprender la obra de arte literaria como un objeto intencional intersubjetivo. Intencional porque el discurrir traza una trayectoria mediante un restringido conjunto de palabras; orientación, selección y representación son acciones organizadas con la intención de generar una imagen, más o menos determinada, en el lector. Lector cuya subjetividad es interpelada por aquello que la subjetividad del ensayista ha figurado en el texto. Lo mismo que en una novela o poema, en el ensayo existen ambigüedades calculadas que competen a quien lee, a su subjetividad; dichos vacíos han sido puestos allí intencionadamente para multiplicar las interpretaciones en un rango prefigurado. La ambigüedad intencional e intersubjetiva es la generadora del efecto estético.

Así el poesayo *Calibán traduce con pluma de cuervo* puede analizarse como un sistema de cuatro estratos interrelacionados, tal como concibe Ingarden a la obra de arte literaria (Ruiz Otero 17). Dichos estratos son a) el estrato fónico, b) estrato de las unidades de sentido, c) estrato de los objetos representados y d) estrato de los aspectos esquematizados.

a) *Estrato fónico*. Si bien Ingarden aduce la sonoridad como la materia que informa la obra literaria, puesto que los signos en la página remiten siempre a un sonido,<sup>2</sup> la revolución que inició con Gutenberg ha hecho que el aspecto visual sea tan importante como el aspecto fónico. A partir de esto podríamos decir que este estrato corresponde a todos aquellos aspectos del lenguaje que pueden ser aprehendidos por los sentidos.

Consideremos que el hombre ha sido modificado por la escritura, tal como lo señala Marshall McLuhan: “Until writing was invented, man lived in acoustic space: boundless, directionless, horizonless, in the dark of the mind, in the world of emotion, by primordial intuition, by terror” (48). Actualmente, hablar de la materialidad del texto involucra al oído y a la vista, pero

quizá en un futuro se involucre en este estrato también al tacto<sup>3</sup> o al olfato o al gusto, pues no sabemos a ciencia cierta el rumbo que tomarán las tecnologías de la información.

Oído y vista son importantes en *Calibán traduce con pluma de cuervo*. En cuanto al primero hay que decir que la intercalación entre prosa y verso permite jugar con los ritmos que caracterizan a ambas modalidades de escritura. Del verso suele decirse que su ritmo es retrospectivo, pues se basa en la recurrencia de cierto patrón sonoro. Por otro lado, la prosa se distingue por su ritmo prospectivo, pues no hay un patrón identificable de recurrencia. Por tanto, cuando un discursar prosaico se ve inmerso en un ritmo retrospectivo —o viceversa, cuando un discursar en verso cae en la no recurrencia— se genera en el lector un efecto de extrañamiento que puede somatizarse como una experiencia estética.

El siguiente fragmento del primer capítulo, “Pájaros de Babel”, puede servir de ejemplo a lo anterior:

El universo, lenguaje que lo contiene todo y lo designa todo; sistema de signos hiperestésicos que al hombre duelen, pues de ellos fue arrancado cuando la insolencia de Babel.

cicatriz

en la lengua

donde se acaba el aire

la palabra

EXPIRACIÓN

mimesis de la palabra con la cosa que designa y punto más cercano a la recuperación de la armonía

cruz de asfixia (Abreu Cornelio 28)

Aquí el ritmo de la prosa es interrumpido por los versos, en los cuales el patrón recurrente es tetrasilábico, pues domina en cuatro de los cinco versos: cicatr**iz** / en la **leng**ua /... la **palab**ra ex – piraci**ón** / ... cruz de as**f**ixia.

Sirva el ejemplo anterior también para describir los elementos que componen el factor visual: la disposición del texto en la página y el manejo de distinta tipografía. Respecto de la tipografía podemos decir que se usa de una manera un tanto convencional: para distinguir textos ajenos de los propios se usan las cursivas y las mayúsculas para enfatizar cierta palabra. EXPIRACIÓN, en este caso, hace referencia no sólo al concepto (acto de expirar), sino también a la propia palabra.

En cuanto al manejo de los espacios en blanco se debe considerar como un recurso rítmico más que bien puede participar de la prospección de la prosa o de la retrospección del verso, aunque sea un elemento tradicionalmente considerado únicamente asequible para la poesía. En este sentido cabe hacer referencia al ensayo *The Medium is the Massage*, de McLuhan y del artista plástico Quentin Fiore. McLuhan ha dedicado gran parte de su obra a investigar la constitución de todo un sistema simbólico que privilegia el sentido de la vista en la época moderna, en lo que él llama la Galaxia Gutenberg. Por tanto, no es extraño que en el libro mencionado, sin dejar de expresarse con una “prosa de ideas”, el aspecto visual sea enfatizado:

Media, by altering the environment, evoke in us unique ratios of sense perceptions.

The extensions of any one sense alters the way we think and act—the way we perceive the world.

When

these

ratios

change,

men change. (41)

Algo similar ocurre en ocasiones en *Calibán traduce con pluma de cuervo*, como puede observarse en el siguiente fragmento del segundo capítulo, “Traducido en claro”:

Aunque Paz nunca aprendió el idioma rector de la filosofía moderna: el de Kant,  
Hegel, Nietzsche, Husserl y Heidegger, pareciera que entendió el consejo del español  
no como pensar en otro idioma, sino desde otro idioma

(la puerta del lenguaje

queda abierta

por la preposición

a la posposición).

Y esta manera de concebir el pensamiento como una construcción lingüística,  
pareciera haber sido lo que dio el impulso decisivo a Paz para continuar ejerciendo el  
futuro con la palabra poética, incluso en su obra ensayística. (Abreu Cornelio 57)

Aparte de la paronomasia entre “preposición” y “posposición” que hace pensar en un verso, no hay otro factor de recurrencia que lo pueda definir como tal. Por otro lado, estos cambios en la disposición del texto coadyuvan en la consolidación del sentido, pues constituyen un icono de la idea de apertura; pero esa discusión ya no forma parte de este primer estrato.

*b) Estrato de las unidades de sentido.* Este es el nivel en donde se encuentra el mayor peso de la intersubjetividad de la obra literaria, pues es en él donde el lector interactúa más con el esquema propuesto por el texto para que los significados sean concretados. Para que esto sea posible el autor debe indicar, enfatizar y dar los elementos para que aquellas indeterminaciones indispensables para seguir el hilo del discurso, sean identificadas e interpretadas por los lectores con cierto grado de precisión. Es también aquí donde entra en juego la competencia del lector que le permitirá interpretar los signos que el autor propone o, al menos, una cantidad de ellos.



Desde minucias, como escoger la acepción más adecuada de alguna palabra, hasta interpretar vastas construcciones alegóricas, estas unidades pueden concretar un significado importante para el sentido total de una obra literaria. En el primer capítulo de *Calibán traduce con pluma de cuervo*, y en el fragmento previamente citado, es medular la metáfora de la defección divina del lenguaje humano como una herida. Dicha metáfora es recurrente; aunque presentada con muchas variantes, requiere ser asimilada por el lector de manera coherente en su paulatina y particular construcción del sentido del ensayo. Lo mismo ha de ocurrir con el resto de las figuras retóricas.

En el fragmento del primer capítulo ya citado también es importante el oxímoron que surge por la coexistencia de la prosa y el verso. Si se lee de corrido, podría entenderse que “cruz de asfixia” es una aposición de la armonía recuperada; dicho estado armónico, sin embargo, es lingüístico y se refiere al cratilismo, a la mimesis total entre la palabra y su objeto: si cada vez que pronunciáramos la palabra “expiración”, expirásemos; esa es la armonía a la que se hace referencia y el lector debe contar con los elementos necesarios para comprenderlo.

c) *Estrato de los objetos representados*. Todo lo que aparece en una obra literaria es una representación intencional. Sin embargo, es mérito del ensayo que los objetos allí representados concuerden en sustancia y en accidente con los de la realidad, por lo menos parcialmente. La argumentación debe estar construida de tal modo que, siquiera en un punto, lo representado y lo real sean coincidentes, tanto para el autor como para el lector. Si ese punto deja de ser vigente para los lectores, se estará decretando la muerte del ensayo en cuestión. Por esta razón suele decirse que los ensayos son obra no-ficticia.

En este sentido, la alusión a mitos que son parte integral de nuestra cultura o las citas textuales de otros autores, permiten que el lector mire a la vez hacia adentro y hacia afuera del ensayo, que coteje lo que el autor propone y que reflexione a partir de ello. Los capítulos segundo y

tercero, titulados “Traducido en claro” y “Poesía hacia la mar sumando”, corresponden a análisis sobre algunas traducciones que Octavio Paz y José Luis Rivas han realizado de poetas extranjeros. Allí, las citas sirven para sentar los cimientos, para establecer el punto de contacto entre lector y autor, a partir de los cuales se construirá la argumentación.

Más interesante, en este estrato de los objetos representados, es el caso de la coexistencia entre prosa y verso. No se trata en este caso de voces enunciativas distintas, sino de una sola voz que respira de distintos modos y, en tanto lo hace, piensa bajo la lógica de la razón o la de la poesía. Como ya se ha visto en el fragmento citado del primer capítulo, esta intromisión puede ser intempestiva, como una metáfora que haga estallar el párrafo y amplíe las significaciones. Pero también puede acontecer, de un modo más mesurado, como en el libro previamente mencionado de Williams, *Spring and All*, en donde la poesía demuestra lo que la prosa expone.

d) *Estrato de los aspectos esquematizados*. Este es el estrato que brinda un carácter unitario a la obra de arte literaria. Ingarden dice: “No son los aspectos tal como los experimentamos una vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones, que son, por así decirlo, un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos” (cit. en Ruiz Otero 134). Estos esquemas son propuestos por el autor e identificados por el lector y brindan coherencia al resto de los elementos que componen un texto: una historia, una alegoría, una metáfora, por ejemplo; y puede hacerlo de manera lógica o analógica.

Al igual que ocurre con los libros de Susan Howe, *Calibán traduce con pluma de cuervo* sigue una estructura racional, puesto que no se aleja demasiado de la exigencia aristotélica: exposición-desarrollo-conclusión; donde la parte central estaría integrada por los capítulos dedicados a Rivas y Paz. En este sentido, se sigue un proceso inductivo, ya que es a partir del análisis de las traducciones que dichos poetas han realizado que se pretende esbozar, en el último capítulo, unas generalidades

sobre la posición que el traductor guarda respecto de la obra que va a traducir y de las circunstancias del campo literario que relativamente lo condiciona.

Dicha composición tripartita también se reproduce en cada uno de los cuatro capítulos que componen el ensayo. Sin embargo, esta división no es fiel al modelo de Aristóteles. Los capítulos segundo y tercero, dedicados a Rivas y Paz, se estructuran de la siguiente manera: I) brindan un contexto familiar, sociopolítico y literario a sus obras, II) y III) se dedican al análisis de las traducciones de dos autores: Pessoa y Williams, por Paz; Eliot y Walcott, por Rivas.

La función del capítulo inicial, “Pájaros de Babel”, es sembrar un nuevo enigma o dilatar la interrogante —como lo afirma el epígrafe de Hugo Mujica— sobre el modo en que el mito de Babel puede entenderse y vivirse en la actualidad en relación con la poesía y con la traducción. Dicha duda —duda no sólo razonable, sino también entrañable— cumplirá las veces del conflicto que dé pie al desarrollo de los otros capítulos.

Al igual que los géneros literarios llamados “ficción” en el ámbito anglosajón, el ensayo también encuentra en el conflicto su impulso inicial. En *El estilo es la idea*, Alberto Paredes también diluye esa distinción entre “ficción” y “no ficción”, cuando habla del ensayista: “[E]s el creador de un tipo de ficciones, mundos posibles donde más que suceder una trama de acontecimientos fingidos, acontece una secuencia de aseveraciones que no se basa en su validez comprobable ante el mundo compartido (terreno de la ciencia)” (38).

El capítulo inicial se divide de la siguiente manera: I) deconstrucción de la maldición de Babel como suceso que hizo diverso al mundo, II) la diversidad como origen de la poesía en consonancia con la comprensión órfica y III) la traducción como herramienta para beneficiarse de la diversidad. Respecto de él, el último capítulo cumple una función de espejo: I) retoma algunos elementos sobre la traducción, II) deconstrucción de la jerarquía autor-traductor y III) apreciación de la subversión. En este último caso, la rebelión antropofágica de Calibán encuentra su paralelismo

en la rebelión babélica. Ahora, así como el espejo entrega siempre una imagen deformada de lo que refleja, este capítulo presenta una falsa circularidad, pues al no ser conclusivo de manera tajante, se expresa como una vía abierta a la reflexión.

#### CONSIDERACIONES FINALES

El mundo actual, en crisis o en proceso de reconfiguración, requiere que se reflexione también de una manera distinta. Aquí se ha hablado del surgimiento de un subgénero alternativo, poessay o poesayo, que está encaminado a difuminar las lindes de ese género que ha sido “puesto de rodillas” por lo que Vivian Abenshushan llama “las tecnocracias del conocimiento”. Lo que sugiere Abenshushan es atacar esta forma anquilosada con los recursos propios del ensayo, es decir, entregarse de lleno a la escritura de “contraensayos” que se distingan por su beligerancia respecto del pensamiento caduco y sus maneras políticamente correctas. Lo mismo que Yépez y Susan Sontag, a quienes se ha citado previamente.

Dicha es la propuesta de *Calibán traduce con pluma de cuervo*: rebelarse como el personaje de Shakespeare, en la forma y también en el tema, justo cuando la globalización y el capitalismo voraz impulsan un natural intercambio en lenguas distintas, encontrar en la traducción una estrategia para afirmarse a sí mismo y a sus circunstancias. No diluirse ni someterse a una lengua extranjera, a sus modos de pensar y entender el mundo, sino a cohabitar con ella eliminando la jerarquía. Este es un atentado contra el imperio de la originalidad y contra el ensayo tradicional.

## Notas al “Prefacio”

1. Esta manera de entender la traducción es deudora del concepto “acto performativo” sobre el que ha reflexionado ampliamente la filósofa Judith Butler, mediante el cual explica la configuración de los géneros sexuales a partir de la repetición estilizada de gestos, movimientos, vestidos y la propia constitución corporal de otros integrantes de la sociedad. (270)

2. Ejemplo de ello es que la enseñanza de la lectura inicia siempre con el ejercicio en voz alta, traduciendo los caracteres a su ser “habla” (en el sentido en que Ferdinand de Saussure entiende “habla”).

3. Esto ocurre en un caso particular: el de los libros editados en Braille. Otro ejemplo es el poemario *Inri*, de Raúl Zurita, editado por el Fondo de Cultura Económica, que incluye un par de páginas en este formato.

## OBRAS CITADAS EN EL “PREFACIO”

- Abenshushan, Vivian. «Contraensayo.» *Luvina* Junio-Agosto de 2011. Electrónica.  
<[http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=section&id=19&Itemid=52](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=section&id=19&Itemid=52)>.
- Anderson Imbert, Enrique. «Defensa del ensayo.» Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 301-304.
- Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.» Case, Sue-Ellen. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990. 270-282.
- Butor, Michel. *La utilidad poética*. México: Auieo - Conaculta, 2012.
- Cioran, E. M. *The Temptation to Exist*. Chicago: Quadrangle, 1968.
- Debicki, Andrew P. *Poetry of Discovery. The Spanish Generation of 1957-1971*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1982.
- Hejinian, Lyn. *Language of Inquiry*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.
- Mallarmé, Stéphane. *Cartas de Mallarmé sobre la poesía*. Trad. Rodolfo Alonso. Zacatecas: Ediciones de Medianoche - Instituto Zacatecano de la Cultura - Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010.
- McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. *The Medium is the Massage*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1967.
- Mujica, Hugo. *Poéticas del vacío*. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Paredes, Alberto. *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX*. México: Siglo XXI, 2008.

- Pellicer, Carlos. *Obras: Poesía*. Ed. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Ruiz Otero, Silvia. *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta crítica de Roman Ingarden*. México: Eón-Universidad Iberoamericana, 2006.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. London: Arden Shakespeare-Bloomsbury Publishing, 2011.
- Skirius, John. «Este centauro de los géneros.» Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 9-32.
- Sontag, Susan. «Introduction.» Cioran, E. M. *The Temptation to Exist*. Chicago: Quadrangle Books, 1968. 7-29.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Williams, William Carlos. *Imaginations: Kora in Hell, Spring and All, The Descent of Winter, The Great American Novel, A Novelette & Other Prose*. New York: New Directions Books, 1971.
- Yépez, Heriberto. «¡Yo acuso! (al ensayo)(y lo hago).» *Luvina* junio-agosto de 2011. Electrónica. <[http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com\\_content&task=view&id=950&Itemid=52](http://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=950&Itemid=52)>.
- . «¿Qué es eso de Ensayo creativo?» *Laberinto* 8 de Octubre de 2011. Electrónica. <<http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9040170>>.

*Calibán traduce  
con pluma de cuervo*



*Pájaros de Babel*

*El mito no instaura un sentido mostrándolo de forma  
explícita, unívocamente, lo hace haciendo surgir nuevos  
símbolos.*

*Dando a la existencia nuevos enigmas.*

*Dilatando interrogantes.*

Hugo Mujica

## I

El Verbo era, se dice, uno y todo  
era parte del Verbo: la luz como la sombra  
—y esa orilla donde luz y sombra se crecen  
mutuamente— eran verbo con Dios.

Causa y accidente y testimonio, todo  
era palabra que existió sin ser  
pronunciada y no decaería nunca;  
voz que no pasa y siempre vibra.

En la unidad participaba el hombre.  
Su voz cobraba forma en los objetos  
y seres referidos. Adán era,  
en la gracia de Dios, en armonía.

En la unidad era dictado el hombre,  
pero no pudo limitarse a ser;  
anhelaba el hacer, pronunciar, con-  
macionar cosas y palabras.

Corregir, regir al lado de Dios;

variar el tono,  
poner una estatura al horizonte  
y acento a la pronunciación divina.

Apiló sílabas, articuló ladrillos,  
edificó una osadía razonable;  
buscó una llave,  
una palabra para abrir a Dios.

Encontró a Yahvé,  
un dios que cerró la palabra.

“La palabra de Dios está en la del hombre. La palabra del hombre,  
en el silencio de Dios”, dice Edmond Jabès (cit. en Mujica, Flecha 175).

Y se retiró del espíritu del hombre la armonía, haciendo difícil percibir la unidad universal. Haciendo evidente la diversidad.

Lo otro crecía como enigma más allá de uno.

La piel se hizo sensible y limitaba;  
la pluma ponía fin al ala, pero no al graznido;  
la costra endurecida del manzano se prolongaba en la dulzura de los frutos.

El universo, lenguaje que lo contiene todo y lo designa todo; sistema de signos hiperestésicos que al hombre duelen, pues de ellos fue arrancado cuando la insolencia de Babel.

cicatriz

en la lengua

donde se acaba el aire

la palabra

EXPIRACIÓN

mimesis de la palabra con la cosa que designa y punto más cercano a la recuperación de la armonía

cruz de asfixia

Un enigma creciente y, sin embargo, las palabras persistían —digamos, cuervo, pero ya no se pronunciaba el oscuro brillo del plumaje—.

Lo mismo árbol, soledad, dios, que tree, solitude, god, o árvore, solidão, deus.

Gotas de una cascada que no termina de llenar el ámbito de lo nombrado; vocablos “cayendo de un rostro con lengua dividida / por setenta navajas.” (Lizalde 13)

Árbol, tree o árvore: un distinto apropiarse del vegetal por la distinta rudeza de las erres hace diverso lo que parece de unidad evidente. Tres palabras parecen designar exactamente el mismo objeto. Antes de Babel, la dualidad significado-significante era unívoca, indisoluble y armónica, puesto que no era dualidad sino una muestra de la palabra divina que implicaba a todo en una unidad. La diversidad babélica, entonces, primero implicó cortar la unidad en dos, después, destazar el lado más humano del lenguaje: el significante.

La distorsión de los fonemas enfatizó un aspecto del lenguaje, su materialidad, su forma: ritmo, tono, tesitura. La confusión de lenguas agregó materia al mundo; materia sonora y materia visual.

Con una cuña, la torre se inscribía en el paisaje igual que en una tablilla de barro de la antigua Mesopotamia; cuña que en el horizonte también trazó una incisión en el azul del cielo.

(El primer relato sobre los constructores de la torre, ¿habrá sido una larga hoja de contabilidad?

La aventura del gasto, ¿la primera crónica de una subversión contra dios?

El nacimiento de la escritura en la región babilónica, ¿qué relación guarda con el mito?)

El desencuentro de tantos hombres en el sonido que pronuncian, en el temblor que ocasiona que la voz sea indiscernible en los huesos y los nervios del oído, es decir, la multiplicación de la barbarie a la que dio origen la multiplicación de lenguas, es sólo una posibilidad de la punición divina: la posibilidad más simple y la más aludida.

Otras facetas son viables en la pena impuesta al ser humano luego de la torre. Con las lenguas se multiplicaron las perspectivas espaciales y temporales, pero también experienciales. Cuando el hombre habla, expresa sobre todo su circunstancia, única e irrepetible, su particular relación con el mundo referido.

Previo al castigo babilónico no había comunicación, sino comunión de todos los seres y todas las cosas.

El destino era común y prescrito;  
el contacto anunciado;  
el vínculo de alguien con algo era natural  
y predecible. Algunos era un número  
fijo en el timbre de dios.

La confusión de lenguas abrió espacio al descubrimiento y encuentro con lo otro, se inauguraron el asombro y la novedad. El encuentro con experiencias del mundo ajenas hizo posible la comunicación.

Si Dios procuró la incomunicación humana castigando a los altivos constructores, consiguió lo opuesto. ¿Yerro divino?

Hacia finales del siglo XV, Pico de la Mirandola declaraba que el mayor atributo humano era su capacidad de obtener lo que deseara y ser lo que quisiera. El escritor renacentista hace hablar a Dios en los siguientes términos:

*—Ob Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna, te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. (De la Mirandola)*

Yerro divino porque, si le fue negada la posibilidad de permanecer neutral ante el mundo, el hombre utilizó sus herramientas para entrar en contacto con las cosas. Su herramienta básica, el lenguaje.

Nombrar es poner un asidero en los objetos. Compartir el nombre

ya es tender un puente, compartir un descubrimiento: comunicación. El asidero, no meramente el objeto, es el espacio del encuentro.

“No constreñido por estrechez alguna”, dice de la Mirandola, y allí también podrían considerarse las estrecheces del monolingüismo.

“Te la determinarás [la naturaleza] según tu arbitrio”, continúa el italiano, y podría considerarse también el modelado del mundo con la palabra propia, más propia que nunca tras lo acaecido en la torre. En el último peldaño de la torre, el hombre aprendió a cultivar su espacio en la realidad: nadie dice Yo con el mismo temblor vital con el que yo lo hago, o tú, o él.

En el surco de la Y me he acumulado.

La experiencia humana dejó de ser un hecho de facto; creció en el ir y venir de las palabras. Las palabras crecieron en el ir y venir de los hombres entre otros hombres. Los hombres crecieron porque el mundo fue ampliándose en el ir y venir de las palabras con su cúmulo de circunstancias.

El objeto referido también cambió luego de la confusión de lenguas. Uno se hizo varios (dios, god, deus): se fue cubriendo por multitud de mantos, pues cada nombre le “cabalga / como un segundo cuerpo” (Lizalde 14), o tercero o vigésimo quinto.

Oculto y develado, detrás de la palabra lo nombrado pospone su rebeldía.

Lo que se nombra, se amansa, le crece un asidero por un lado, se deja colocar en ámbitos que no le son afines: enraíza en el papel y en la voz; es florecido en la palabra y habitado por un preciso catálogo de aves.

el color

salta

vibración de una rama

la pluma

des

prendida

al golpear

la madrugada

con una palabra

que se dice

PÁJARO

azulación de lejos

ruipersiñor



prelandria  
golondrigada  
canabrio  
que se pajariza  
salta  
vigorrión  
salta  
la piedra  
todos los cantos son tordos  
lo grito sin ton sin  
son  
tle

Pero siempre calla algo el objeto detrás de su palabra, ante las miles de palabras que lo refieren:

hálito de dios  
piedra  
salto  
que ya no se respira  
calla un íntimo acceso a lo unitario.

Lo uno se hizo muchos, también, porque se dispersó en sus constituyentes tangibles e intangibles: piernas, ojos, átomos, hambre, alma. Las partes, repartidas a otras voces, no hacen suma de lo uno aunque tampoco lo independizan.

Lo que puede decirse de mi mano no la limita ni la aviva; no trasluce el relato que tiene con mi cuello y mi respiración, sino la existencia urgente del brazo y de la sangre que hacia allí corre y de las palabras que aquí quedan pulsadas.

Pero algo se descubre, al desligar dedos y uñas y huesos y fibras nudosas, del asimiento y el desasimiento. Algo.

Por ejemplo, que no hay Todo,

sino todo en partes.

En partes desiguales, según la circunstancia y la experiencia de quien habla: dedos tienen los hombres, some women have fingers and toes. La cosa se acurruca en diferentes rincones del idioma, pero nunca cabe por completo.

una hoja  
entre  
los dedos rubios  
mas la hoja  
incomoda  
ver  
los dedos  
hacia la podredumbre  
de la hoja  
entre la redondez  
perfecta  
y sólo digo dedos  
perfectos  
del poema

habrán de crecer  
uñas  
callos  
en los dedos  
y polvo  
será la hoja  
no las letras  
que tiro  
de los dedos  
hasta caer  
en esta página  
donde cabe el pie

but toes don't fit, nunca.

La maldición babélica, entonces, hizo diversos al lenguaje, al hombre y a los dedos.

## II

Y se retiró la gracia de Dios del espíritu del hombre, como lo hace el agua durante la bajamar.  
Quedó la playa con sus arenas inconstantes, y la desolación.

El alma es oquedad, complemento del espíritu.

El hombre se volvió una estela, el surco que trazó en su retirada el ser divino.

Y lo que de hueco quedó en el hombre es una marca que lo liga al inicio, a la nada primordial, a la materia sobre la que actuó la voluntad divina. El hombre encarna desde entonces el conflicto entre la existencia y el vacío, alteridad de lo que Todo se nutre.

Sí, la angustia tras el abandono debió haber sido amplia, pero alguien o algunos habrían descubierto en la oquedad los márgenes internos de sí mismos. Posibilidad de vislumbrarse, reconocerse, cuando por oposición el otro era evidente.

Para reconocerse por afirmación, habría que reconciliarse no con Dios, sino con el castigo que él dicto.

Reconciliarse con la herida, con la apertura, con la incompletud.

Hacer del deseo, no de la satisfacción del deseo, el motor de la acción.

Reconciliarse con el lenguaje propio y con la diferencia.

Estar incompleto: instancia y posibilidad para crecerse.

Donde Dios no habla más, hacer vibrar el eco de lo que está callando.

Donde Dios no posa nuevamente el pie,

gozar la huella:

la forma

que dejó impresa en el barro del que están hechos los humanos también es plena de significados.

Metáfora de la escritura: la cuneiforme, la más antigua de que se tiene noticia es incisiones, también es huecos en una tablilla de barro. Al retirarse del ser humano, Dios escribió en él, le dio la oportunidad de interpretarse.

Ese “donde Dios no habla”, “donde Dios no se posa”, es el lenguaje humano después de la torre. Como el hombre, el lenguaje es parcial, lleno de porosidades por donde la cosa, en algún momento, escapa. La palabra evoca, llama a la cosa hacia la página, pero la cosa no viene:

se escribe el vacío.

Por los vacíos que la palabra tiene se hacen presentes las ausencias propias.

Para que la ausencia de Dios se haga presente, siempre abierto, manando lo posible, existe el canto.

abrir los nombres

pétalos donde la rosa

se deslinda y pura

fuerza sin imán

lleva lo flor

como hacen los retratos

con sus muertos

Canto

mortaja que descubre

el alma en las ausencias

Como lo hizo Orfeo al asirse de la pérdida de Eurídice; al hacer espacio a la Poesía, cuando sentía en el puño la forma de la mano amada, pero ya no la mano.

abrir el pecho

al peso de distintas  
oquedades

### Canto

Reconciliación con el conflicto y no reconciliación del conflicto, la poesía se nutre lo mismo del vacío que de lo real. El poeta:

*Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás ... El poeta no teme a la nada.*

(Zambrano 23)

Lo que María Zambrano refiere como “lo que no ha podido ser jamás” es potencia del lenguaje, puesto que se encuentra en los horizontes imaginativos del poeta; lo ha sido desde siempre, aunque no se haya desplegado del todo en el plano de los tiempos. El origen contenía todas las posibilidades: amplitud, no sólo del espacio, también del tiempo; en el Verbo, todas las combinaciones posibles eran. Labor del poeta: conciliar esas combinaciones, concretarlas lenguaje.

Escribir lo que no ha podido ser jamás es doble concreción: del futuro y del origen. Es restitución de lo extenso en lo puntual, del nunca en el siempre. Y en el lector del poema es intuición de plenitud.

Al decir dios, god, deus, se posee el gesto: apropiación del concepto para vituperarlo o venerarlo. Mas no se llena de este modo, con el uso vulgar del lenguaje, el cuenco que quedó luego de la maldición babélica.

En cambio, la palabra poética asume su vacío, lo purifica como en un parto, don de la agonía. Al evidenciar la forma, la materialidad del lenguaje, también muestra su inevitable marchar hacia el vacío. La palabra poética presentifica la ausencia en el hombre:

*Mas, ¿cómo perseveras,  
¡oh vida!, no viviendo donde vives,  
y haciendo porque mueras  
las flechas que recibes  
de lo que del Amado en ti concibes?* (De la Cruz 109)

O, en palabras de Edmond Jabès:

*Todo nacimiento es el instante colmado de una ausencia de la muerte en el seno de la  
muerte.*

*De ese modo, habría una ausencia en la ausencia que sería perpetuo inicio.*

*¿Será acaso Dios?*

*¿por tanto, presente donde ha sido abolida toda presencia?* (cit. en Mujica, Poéticas  
29)

La poesía da luz en la orilla donde el mar se ha recogido, revela que la sal guarda allí algo más que una ausencia de humedad. Al poeta corresponde mantener esa luz encendida; vela por mayores indicios de lo que se ha perdido y los ofrece.

Este rasgo del quehacer poético es más evidente en lo que se ha llamado la tradición órfica de la poesía occidental, aquellos poemas donde lo vacío, la ausencia, brinda la oportunidad de reconocerse críticamente. Stéphane Mallarmé habrá sido quizá quien más lejos llegó en este sentido: “He hecho un largo descenso en la Nada para poder hablar con certeza” (Mallarmé 44), le escribió a Henri Cazalis en 1867.

La gracia de Dios se retiró del hombre y también de la relación que el hombre guarda con su entorno. Salvarse a sí, implicaba salvar sus circunstancias, determinar la naturaleza según su propio arbitrio.

En *Meditaciones del Quijote*, el filósofo español José Ortega y Gasset ha dicho: “Por ellas [las circunstancias] comunica [el hombre] con el universo” (35). El hombre organiza su mundo en órdenes del lenguaje, pues no sólo lo describe, sino que lo hace actuar: interrelaciona unos objetos con otros, los analiza, los agrupa en categorías, los incluye y los excluye desde una cierta perspectiva. Les concede cierta lógica.

El hombre se coloca en el centro de su alrededor gracias al lenguaje, pero ese alrededor siempre es incompleto. Ortega y Gasset define circunstancias como “aquellas porciones de vida de que no se ha extraído todavía el espíritu que encierran” (Meditaciones 39). Esta incompletud hace posible la peculiaridad de la experiencia y la individualidad.

Limitación, sí, pero también espacio concreto donde uno y todo conviven: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Meditaciones 43-44). Esta es la frase más certera de Ortega y Gasset.

Partiendo de lo anterior, podría suscribirse que:

*La misión del hombre aparece entonces, como la de tra-ducir, la de tomar dentro de sí el texto que se lee en la textura del mundo.*

*Testificarlo y destinarlo.*

*Ser testigo del destino del mundo.*

*Inscribirlo en su propia historia. Narrarlo en su propio orbe.*

*Contarlo.* (Mujica, Flecha 70)

Apropiación del mundo percibido, por las palabras el texto se transmite; de lector en lector se actualiza, se corrobora y se invalida, se hacen apropiaciones distintivas. El poema distingue, demuestra la relatividad de lo absoluto, enfatiza lo efímero, se conforma con la frágil unidad, momentánea, de las cosas con su nombre y con algunas de sus partes.

No puede hacer más.



El lector es quien consolida, momentánea y frágilmente, la unidad de las cosas con las palabras y de las cosas con algunas de sus partes.

Por otro lado, el poeta somete su posición, inmola su poder creador para entregarse; sólo las palabras dicen de sí mismas el relato: “El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto”, dice Michel Foucault en “El pensamiento del afuera”. Las palabras del canto ponen todo énfasis en sí mismas, no para que el lenguaje se identifique consigo, sino para evidenciar que incluso en ese fenómeno

—el de nombrarse a sí,

nombrar el objeto que ya es la palabra—

el lenguaje es un instrumento defectuoso, una herramienta repleta de vacíos.

La literatura es el tránsito de las palabras hacia afuera de sí, desentendidas del acto enunciator. Suprimido el Yo, diría Mallarmé. Foucault plantea que “[e]l ‘sujeto de la literatura’ ... no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del ‘hablo’”. Sería palabras que sirven de concilio con lo que en ellas también calla.

si bien el color

es firme

están vacías

las manzanas

y da miedo

duplicar

con pincel

o con espejos

la dulce sombra

que las sustenta

por eso los hombres

de pueblos apenas soñados

las abandonan

sobre el mármol

para contener el grito

de los muertos

Para el abate E. Bertrand, “[e]l simbolismo de la manzana procede ... de lo que contiene en su interior” (Chevalier 344). El buen religioso se demoró, entonces, en la geometría de la dulzura; pero la realidad es que cada palabra, en ocasión de sus vacíos y para intentar subsanarlos,

llama a más

palabras

que llaman a más palabras

que llaman a más palabras

que...

Las palabras del poema: sempiterna reverberación en busca del silencio de Dios.

La argumentación que Sócrates presentaba en el *Íón* queda así desacreditada. “Porque no será un buen rapsoda el que no tenga conocimiento de las palabras del poeta, puesto que para los que le escuchan es el intérprete del pensamiento de aquél; función que le es imposible desempeñar si no sabe lo que el poeta ha querido decir” (cit. en Viñas Piquer 41), se lee en el diálogo platónico.

Desacreditada porque no es el pensamiento del autor lo que hay que interpretar en un poema, sino lo que las palabras mientan de vida, de experiencia.

Algo de mis vacíos cabe en los vacíos del poema. Y viceversa.

Los espacios del lenguaje también abren, como cuñas, mi receptividad. El texto poético formula preguntas que no debe responder el autor, sino el que lo recibe; el autor es siempre el primer lector, nunca el último.

Ciertamente, las palabras expresan a quien las emite, pues él las ha dispuesto según su particular carga vital, pero carga vital también posee el que las lee y puede descubrir allí coincidencias. No la musa, de la que habla Sócrates en el *Ión*, sino esa vivencia del autor depositada en las palabras, posee una carga magnética, y así “comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados.” (cit. en Viñas Piquer 41)

En la incapacidad propia de relacionarse con las cosas se reconoce que dichas cosas tienen también relación con otros. De manera tal que en el encuentro con el otro, con la visión otra, la palabra restituye su diversidad babélica, se personaliza.

La palabra en reconciliación con su vacío, la poética, se abre al diálogo, busca su complementariaedad, aunque esta sea parcial en el caso de la comunicación humana. Cada hombre vive sus propias circunstancias; en la poesía hay destellos de comunión, no en la identificación de las similitudes, sino en el reconocimiento de las diferencias. De esta manera, la poesía nos impulsa a certificar que somos otros al interior de nosotros mismos: Babel diversificó el mundo exterior, lo mismo que el interior.

La palabra se desborda precisamente a causa de su incompletud.

*Esta excedencia que se manifiesta a través de todas las relaciones que establecemos, excedencia que no es ausencia, es halo, hueco, estela... Y en última instancia llamado, inicia al hombre en*

*un proceso de interiorización, en una búsqueda de coincidencia no ya con lo que le rodea, el mundo y los otros, sino en lo que se habita: en sí mismo.”* (Mujica, Flecha 117)

¿Qué es eso que habita a quien experimenta el fenómeno poético? Esa plenitud —o excedencia, como la llama Mujica— es la aceptación de que de la misma manera que el hombre ha quedado abierto al mundo, herido, así también el mundo ha sido abierto al hombre por intermedio del lenguaje. De este modo se lee en la elegía “Pan y vino”, de Friedrich Hölderlin: “Así, ¡ven!, que veamos lo abierto / y busquemos algo propio, por lejos que esté” (127).

La naturaleza del fenómeno poético, también invalida el argumento que el rey Thamus da a Teuth, inventor de la escritura (según la parábola que Sócrates cuenta en *Fedro*): “llegarán al recuerdo desde afuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos” (Platón 179). Lo que consigue la palabra poética es inducir la auscultación propia, sentir el afuera que se lleva dentro, propiciar el extrañamiento de sí mismo, los propios vacíos y, en última instancia, ya cargado por el magnetismo, abrirse al diálogo y al encuentro.

manzanas dispuestas

a la muerte

algunas

eran raíz

o eran polvo

a ellas

les fue cedida

por mortaja

la semilla

La poesía es un destello de comunión de la parte con el todo. El ser humano, lo hemos dicho, sufre ser parte.

### III

Al castigo de Babel, a la confusión de lenguas, se le ha atribuido la dispersión de los hombres, su aislamiento y agrupación, la discordia entre grupos. Las lenguas se habrían constituido como aglutinantes y generadores de identidades culturales. Los centros de esos grupos se distinguirían lo más radicalmente posible, sus márgenes se confundirían con los de grupos vecinos.

Sin congraciarse con su incompletud, el hombre buscó a sus semejantes para que sus ausencias fueran menos evidentes: todos adolecerían de lo mismo. Fingirse, repetirse entre ellos que no hay ausencia, que su lenguaje era íntegro, tan real y tangible como el mundo: así, resolvieron por imitación su relación con las cosas.

*Si (como afirma el griego en el Cratilo)*

*el nombre es arquetipo de la cosa,*

*en las letras de rosa está la rosa*

*y todo el Nilo en la palabra Nilo.* (Borges, El Golem 206)

La palabra cratílica es nombre legitimado, institucionalizado; convenio más que descubrimiento de las cosas:

de la rosa hay que enfatizar su ser “rosa”.

Hay que conocer el país por el mapa

y no por la experiencia que da habitarlo; la fuente del río podría haberse encontrado siguiendo el trazo de la N, de la cual surge un hilo de agua.

Quienes así vivieron, hicieron normas y establecieron paradigmas, los escribieron con un lenguaje que dejó de problematizarse. Las palabras se impusieron sobre las cosas, las suplantaron.

El hombre tendría dedos en las manos y los pies; decir que en unas hay fingers y en otros toes, sería un desatino. Decir que selva y jungla are both jungle, sería difuminar peculiaridades. ¿Por qué dos categorías para el mismo concepto, o al revés? Los otros, los bárbaros, vivían en el error de su lenguaje imperfecto.

Los hombres habitando su lenguaje cratílico habían puesto un parche en el ojo de Babel, habían tapado su oquedad artificialmente.

Los latinos se apropiaron de lo escrito en griego sin grandes miramientos. La Iglesia católica, con ambición ecuménica, lo hizo con lo hebreo y se sentó a sus anchas en todo Occidente. La preocupación única parece haber sido sostener el centralismo, que el lenguaje oficial fuera el único dictado. Que el libro institucional, monopolizara la fe.

La Vulgata, producto de la inspiración divina orientada desde la basílica de San Pedro, se opuso y dio equilibrio al relato del Pentecostés que aparece en el Evangelio: “Y fueron todos llenos de Espíritu y comenzaron a hablar en otras lenguas” (cit. en Paz, Excursiones 36). Por un lado, el espíritu de Dios escoge una sola lengua y la infunde a San Jerónimo para aglutinar a la grey cristiana. Por otro, las lenguas se diversifican y se hacen ininteligibles.

San Pablo mismo se encargó de normalizar el fenómeno del Pentecostés: “El que habla en lenguas desconocidas no habla a los hombres sino a Dios, porque nadie lo entiende, aunque su espíritu hable misterios” (cit. en Paz, Excursiones 37). Esforzarse por el entendimiento de la lengua otra se mostró como una tarea vana, sus referentes eran ajenos al mundo y, por tanto, intraducibles a términos del lenguaje humano.

Oriente en Occidente, la cultura mozárabe dudó en sus traducciones, pero anclada siempre en el dogma de la fe.

Si hacemos caso a Borges, Averroes fue incapaz de abrirse a una experiencia no vislumbrada en el libro sagrado, y terminó afirmando: “admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario” (La busca 587); esto aun cuando se le había hecho un relato y una descripción pormenorizada de una representación dramática. Por eso el cuento de Borges es el proceso de una derrota: la de Averroes, pero también la del argentino que, dispuesto al encuentro y a la traducción, percibe que es incapaz de absorber la experiencia del otro sin contaminarla.

hay aves  
que hurgan  
caracoles  
y en cada giro  
sienten  
lo adentro  
hay aves  
abiertas  
los caracoles  
conocen allí  
lo adentro

El problema del otro se magnifica, cuando los hombres se aglutinan alrededor de un idioma normalizado, por la Biblia, la Tora o el Corán, por ejemplo. “Cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios”, calculó José Ortega y Gasset, y agregó:

*Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma*

*precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. Pero, a la vez, se entrevé lo que traducir puede tener de magnífica empresa: la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente y tanto contribuyen a su dispersión y hostilidad. (Misericordia y esplendor 438)*

Las identidades culturales de los pueblos están conformados por sistemas de valores, categorías estructuradoras y analíticas, etc.

Todo ello hace mundo.

Todo ello es lenguaje.

Si el lenguaje estructura al mundo de maneras diferentes, si privilegia algunas cosas dando otras por sentado (cinco mil setecientos catorce nombres tiene el árabe para el camello, según Ortega y Gasset), el mundo es diverso.

Y el hombre se resiste a que el mundo sea diverso, inestable.

El proceso modernizador que inició con el Renacimiento conmocionó la certidumbre del lenguaje. A imitación de la maldición babélica, reveló diversos al hombre, al lenguaje y a la cosa. Reveló diverso al mundo, distinguiendo al Nuevo del Viejo Mundo.

El cisma de la Modernidad tuvo a la traducción como una de sus herramientas mejor dotadas para transformar los paradigmas que orientaban la vida social. Piénsese en Martín Lutero y su conflicto con el Vaticano, sobre todo.

*Si yo, el doctor Lutero, hubiera podido sospechar que todos los papistas juntos estuviesen dotados para traducir exacta y correctamente un capítulo de la escritura, me hubiera rebajado con toda seguridad, y les habría pedido su ayuda y asistencia para la traducción del Nuevo Testamento. Pero me he aborrido, y les he aborrido, esta molestia, puesto que sabía muy bien, y lo sigo viendo con mis propios ojos, que ninguno de ellos tiene idea de*



*cómo hay que traducir o hablar el alemán correctamente ... me están robando este idioma mío, del que ignoraban casi todo antes. Sin embargo, no me lo agradecen, sino que lo usan como arma contra mí. (51-52)*

Hombre que se aposenta en una lengua no legítima, la propia, Lutero toma la palabra de Dios para llevarla a sus semejantes. De esta manera asimila para su cultura la herramienta de la institución católica, y lo hace con “una violencia perfectamente controlada” (Steiner 267). No tiene escrúpulos en subvertir la jerarquía impuesta por el poder.

A la inversa de la interpretación del Pentecostés por San Pablo, el religioso alemán intenta comunicarse. Ejercicio que, por un lado, se desprende de las cualidades mágicas de hablar en lenguas (expulsar demonios o sanar enfermos) y, por otro, le hace ver que sólo le es dado aproximarse al original poniendo en él algo de sí: “Este es mi Testamento y mi traducción, y míos seguirán siendo” (Lutero 52). Traducción que no pierde tanto como gana. Gana vida, gana carne cuando el texto original es devorado por el traductor.

La poesía moderna, cuyas bases se sientan en el Renacimiento, es reconciliación con el silencio necesario de la voz, hacer vibrar las cosas en el lenguaje aún sin poder aprehender en su totalidad la conmoción. Esta característica se aprecia ya en poemas de la temprana modernidad: la poesía es reconciliación con la parcialidad, como se lee en el “Cántico espiritual”, de San Juan de la Cruz:

*Y todos cuantos vagan,  
de ti me van mil gracias refiriendo.  
Y todos más me llagan,  
y déxame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo. (109)*

Lo que se calla en las palabras, calla aún más en el poema.

Una relación rota, incompleta.

sospechar juntos para traducir

la escritura de Dios

habrá dicho Lutero

y sospechó de los mutismos

del Nuevo Testamento

les he ahorrado

mis propios ojos

este idioma mío

casi todo

lo usan como arma contra mí

cuando fue su arma contra ellos

idioma cuchillo

Pero es en el Romanticismo cuando se reflexiona nuevamente en la relación del hombre con la realidad como una relación con el lenguaje. Dice Jacques Derrida, comentando al filósofo romántico Friedrich Wilhelm Schelling, que el hombre:

*Está ahí para que el mundo aparezca como tal y para ayudarlo a aparecer como tal en el saber. Pero si es necesario completar o suplir, es que hay una carencia. Sin él la manifestación misma de Dios no estaría acabada. El hombre debe, a través de su propia actividad, desarrollar lo que falta en la manifestación total de Dios.*

El hombre no sólo recrea lo ya creado, sino agrega, corrige, co-crea.

El hombre del romanticismo, con su espíritu rebelde, dio la vuelta al mito de Babel: en el Romanticismo no sólo se presenta a Dios como carente, necesitado de la acción humana, sino

también acongojado por el hecho de que el instrumento que el hombre tiene para hacer la manifestación del mundo sea incompleto, parcial, ineficiente.

Dios sufre que el hombre deba renunciar a decir algunas cosas para expresar otras. Sufre no poder ser unidad como en el origen.

El poema, apropiación del mundo percibido, aparece nuevamente como manifestación de la agonía del todo con la ausencia. Destello de armonía que se activa en la interpretación y que es únicamente en el ámbito de lo otro. María Zambrano, al comentar la noción de armonía en Heráclito, afirma que “la unidad jamás es completa, porque ha de ser referida continuamente a ‘lo otro’”, y agrega: “Lo que es hace alusión a ‘lo otro’ que él es, y aún a lo que no es, sin más” (29).

Si cada palabra hace alusión lo mismo a la cosa que a las partes constitutivas de la cosa, y a los diversos nombres de la cosa; entonces, la palabra armónica, la poética, se hermana con lo que es y con lo que no es.

todo delimita  
la palabra nada  
cada palabra  
llama  
a más palabras  
cada palabra  
glosa  
el diccionario

Si el poema se constituye con palabras que salen de sí hacia otras palabras, cada lectura es el tránsito hacia un texto nuevo: texto que desborda las letras y se expande por la relación que cada lector atribuye a cada palabra con el universo.

Cada lectura es una creación del poema: autor y lector en el tálamo del texto.

poema

germen

del poema

Cada poema es la potencia de sus silencios.

Cada lectura es la cinética del callarse para hacer comunión en la incompletud.

Ir de un lenguaje a otro es una circunstancia radical de lectura literaria.

Lo que el traductor hace es compartir su particular concreción de poema, sobre todo de sus balbuceos, de lo que ahí no ha logrado decirse de mejor manera que callándolo. El traductor pone al alcance de otro los vacíos de otro.

Asume un rol mediador entre dos seres que sufren por lo ausente.

La dificultad está en aprender a callar de una manera otra, en identificarse, hacer del vacío una experiencia común, imantada, que se transmite por una larga fila de inspirados, de hombres dispuestos a abrirse a una experiencia de otredad.

*Traducido en claro*

*Yo me hundiré.*

*Sin blanca en el infinito-espíritu subyacente abierto a todos, yo mismo*

*abierto a un nuevo e increíble rocío*

*a fuerza de ser nulo,*

*arrasado,*

*risible.*

Henri Michaux

(versión de Octavio Paz)

## I

Ver las letras en su decir, su actuar

diciendo

palabras que en sí mismas se tuercen,

implotan

lo que sienten fuera de ellas creando

frases,

laberintos que son pura

apertura.

Verlas y oírlas es verse y oírse.

El que las produce se encuentra en ellas más de uno; el que las dice se lanza hacia ese rostro que es él mismo, pero siempre más allá, siempre más profundo.

Río de palabras, el poema al mismo tiempo nos revela el flujo y el reflejo.

Espejismo que dice tanto de nuestros anhelos como de nuestra existencia. Verdad en una manifestación parcial: ¿cuánto nos han deformado las palabras —sus sonidos, sus categorías, sus implicaciones semánticas— o nos han dado consistencia? ¿Qué tanto amplían nuestro estar en el mundo? ¿Cuánto de nuestras circunstancias reproducen?

El hombre es un ser de palabras: vive a través de ellas, en el espacio de confort que su nombre le ha brindado, y en el centro de su contradicción esgrime fieramente categorías y conceptos. Lo desconocido es el espacio que no llega a iluminar su verbo; aún esas sombras cobran consistencia por los signos. El hombre habla para integrarse en un mundo de palabras o un bosque de símbolos.

A mediados del siglo XIX, un atormentado Charles Baudelaire ajeno a su clase social y, en mucho menor medida, a su lengua, mira a través de las corrientes oceánicas y encuentra a su hermano, su semejante. Edgar Allan Poe, traducido por Baudelaire, “funda una estética en la que la excepción, la belleza irregular, es la verdadera regla” (83), dice Octavio Paz en *El arco y la lira*.

Leyendo al poeta de Baltimore, el poeta francés miró su verdadero rostro, su voz más natural, su semblante, su ritmo y su hipocresía de lector. En la oscuridad de la palabra inglesa de Poe, que al mismo tiempo es pozo y es péndulo, el autor de *Las flores del mal* encontró su imagen.

*I stand amid the roar*

*Of a surf-tormented shore* (Poe 194)

El atormentado frente a un mar que lo refleja: disolución de la playa que exploya el Yo al mismo tiempo que olas y borrasca cunden por la superficie.

Además de la noción de correspondencia,<sup>1</sup> tan importante en *Las flores del mal*, no es difícil hallar la afinidad entre los versos de Poe y el sentimiento que tantas veces Baudelaire expresó ante la muchedumbre: marginación, horror y, a pesar de todo, empatía. El poeta reconocía un destino común: “¡Gran ciudad, de los sueños hormiguero espantoso, / donde, al pasar, notamos que un espectro recula! / Aquí, como una savia al misterio circula / por las estrechas venas del potente coloso” (170), dice en “Las siete ancianas”, en traducción de Eduardo Marquina.

Más que comunicación, el poeta francés entró en comunión con las angustias, los vacíos, los silencios: lo que en el lenguaje de Poe se calla para trascender. Al leer fue leído; al traducir fue revelado su Yo.

luz limitada

aquí

vuelto de sombra

afuera



hay tanto dentro  
voz hueca  
abismo  
al descubierto  
fuera  
están los resquicios  
del aquí  
ilimitado

“Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno” (El arco y la lira 181), asegura Paz. Al escribir Tú y sentir Yo, Baudelaire conformó un pronombre indecible, inescrible, al mismo tiempo unión y separación, pluralidad e identidad: Tú.

luz  
de voz  
opaca  
ritmo  
sobre el pozo  
que soy

Inclinado sobre el fluir de otro, Baudelaire comprendió su propio flujo.

Como ocurrió a Baudelaire, Paz inició la etapa más fecunda de su producción al entrar en contacto con una cultura y una lengua ajenas. Gracias a la beca Guggenheim, estuvo en Estados Unidos en 1943: “cada vez que me inclinaba sobre la vida norteamericana, deseoso de encontrarle

sentido, me encontraba con mi imagen interrogante” (El laberinto 14). Es decir, preguntarse sobre el otro irremediablemente implicará una interrogación sobre sí mismo.

Luego vendrían los seis años en París. Y el estallido: en 1949 publicó *Libertad bajo palabra* y en 1957 el poema que lo consagró como un autor latinoamericano fundamental: “Piedra de sol”. En 1950, pocos años antes de dejar París, apareció *El laberinto de la soledad* y apenas seis años después *El arco y la lira*.

Es curiosa la recomendación que José Ortega y Gasset le hizo a Paz al conocerlo, advirtiéndole seguramente el filósofo español la inteligencia del entonces joven poeta: “Deje usted la poesía, no tiene eso futuro. Aprenda usted alemán y piense. ¡Piense!” (cit. en Ortega 39). Aunque Paz nunca aprendió el idioma rector de la filosofía moderna: el de Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl y Heidegger, pareciera que entendió el consejo del español no como pensar en otro idioma, sino desde otro idioma

(la puerta del lenguaje

queda abierta

por la preposición

a la posposición).

Y esta manera de concebir el pensamiento como una construcción lingüística, pareciera haber sido lo que dio el impulso decisivo a Paz para continuar ejerciendo el futuro con la palabra poética, incluso en su obra ensayística.

La reflexión por lo mexicano y por la poesía, además de un impulso a su labor creadora, traerían el fervor de la traducción causado por el descubrimiento de algunos poetas extranjeros —o por la casualidad, agregaría rápidamente el propio Paz—. Lectura, reflexión y escritura son tres facetas del mismo movimiento creativo, afirmó el mexicano en múltiples ocasiones.

La primera experiencia viva de traducción le llegó por vía de su tía Amalia, quien había traducido al español las “Memorias de d'Artañán”, de Gatien de Courtilz de Sandras (Cisneros Sosa 23), el mismo libro en el cual Alejandro Dumas se habría basado para escribir su famosa saga de aventuras.

A dicha tía la caracteriza el poeta como una “virgen somnilocua” (Pasado en claro 29). Más allá del probable hecho concreto de una persona hablando en sueños, desde los sueños, la tía sería un puente fantástico entre dos ámbitos aparentemente irreconciliables

ave despertada por el eco  
de su garganta  
de sus alas  
del árbol al que su presencia  
da sentido  
ave de la cual hablo para ser  
sentido o sueño

Lo mismo ocurriría entre dos lenguas con sonidos y visiones divergentes, dos mundos. Por ello Paz ahondaría la caracterización diciendo “me enseñó a ver con los ojos cerrados, / ver hacia adentro y a través del muro” (Pasado en claro 29). Un muro, a la vez que oculta, es invitación al asomo; es un significante que indica la presencia de un significado desconocido. Y nadie puede negar que alcanzamos los significados por medio de los significantes.

en los ojos	de quien lee
muros de agua	que se tuercen
ojos laberinto	de sí mismos

Al derribar el muro se empobrece el mundo porque se suprime la alteridad y porque eliminamos un signo. Unidad y alteridad en el mismo aprendizaje.

Muro del lenguaje ajeno que reconocemos porque sus sonidos son puro significante, ruido o mancha en el papel, pero no logramos vincularlo con nada de nuestra experiencia. Sin embargo, se presenta ante nosotros con su otro lado: su gramática, su vasta red de significados, su carga social e histórica, es decir, su visión (en este caso, su paisaje) de mundo oculta. Para saber que hay otro lado, otro idioma, primero hay que apreciar la pared: la articulación de las palabras desconocidas, la cadencia, la textura de sus consonantes, el volumen de sus pausas.

El mito de Babel relata la caída de la torre. Con las ruinas de esa tentativa, Yahvé levantó muros entre los hombres, muros de vocablos, y dio al ser humano el silencio para callar esa parte de la historia. Dios fundó la tradición del exotismo; el hombre aprendió el gozo por la alteridad.

Lo que no queda claro es si Paz se refiere a dos acciones aisladas o a una sola secuencia: “ver hacia adentro y a través”. Yo me inclino por la última opción: en primera instancia apreciar la identidad y, en segunda, como resultado de un proceso más complejo, extrañarse de sí mismo:

*La contradicción nace de la identidad, en un proceso sin fin. El hombre es pluralidad y diálogo, sin cesar acordándose y reuniéndose consigo mismo, mas también sin cesar dividiéndose. Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces son una sola voz.* (Paz, El arco y la lira 166)

Lo que en este idioma se calla, en otro puede ser maravillosamente dicho: los silencios, los vacíos de mi lengua se abren, y abren al hablante poético, a la posibilidad de otras lenguas en insospechada variedad.

La traducción, dirá Octavio Paz a sus 55 años, “no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres sino que es el vehículo de sus singularidades” (Traducción: literatura y literalidad 8). En este sentido, Paz se opone a lo que señalaba Walter Benjamin sobre la posibilidad de acceder a una lengua pura, primigenia, a la lengua prebábélica, mediante el ejercicio de

la traducción. Para Paz, la riqueza de la traducción no reside en mostrar la unidad entre los hombres sino su alteridad.

El aquí y el yo se construyen definiendo, trazando límites con el allá y el tú. Si el muro se derriba, se empobrece el mundo: there is jungle in this side, del otro hay selva y jungla. La otredad ocurre en la coexistencia de muchos aquí y muchos yo.

El verbo traducir implica la reconciliación con el desgarramiento babélico: aceptar la multiplicidad de realidades y cejar en el intento de reducir todo al ámbito del aquí y a la presencia del Yo. Traducción: unidad y alteridad en el mismo aprendizaje.

En *Pasado en claro*, unos versos más delante de los ya citados, el poeta dirá que encuentra a su padre en sueños, o más bien, en la poesía. La poesía es también ese medio de somnilocuencia que “reúne el ser y el no ser en admirable justicia caritativa” (Zambrano 23). La poesía es un puente para mirar dentro y entablar conversación con los difuntos en ese otro sueño de las palabras que es la memoria. Digo sueño de las palabras porque allí se yuxtaponen, en confusión perfecta, las voces que hemos escuchado y las que hemos oído ausentarse; las que hemos leído y de vez en vez se manifiestan en los raros mecanismos del olvido.

Nacido en 1914 en el centro de la contradicción, Paz aprendió pronto que, en la lengua, la voz más querida se ausenta para dar espacio a otra voz.

—mira la barda

ve hasta la barda

asómate

nadie vigila

—salta la barda

coge las letras  
inéditas  
que allí pronuncian

—cuéntanos más  
con esa voz  
que has aprendido

—cántanos más  
con ese ritmo  
de lo callado

Comunión en la alteridad fue la consigna que guio toda la obra de Paz: su poesía, sus ensayos y, por supuesto, sus traducciones. Lo mismo habría hecho la tía Amalia al presentarle al niño, ahora en español, las aventuras del conde de Artañán: enseñarlo a mirar hacia afuera mirando dentro de su lengua y cultura, develando —y no derribando— los muros de la propia lengua y cultura.

Nacido en el centro de la Revolución, nieto de un porfirista que le indujo el aprecio por la historia y quien vio derrumbarse el proyecto de su vida, el periódico *El Nacional*, unos meses después del nacimiento del nieto. En la biblioteca de la casa familiar de Mixcoac había libros en idiomas distintos al español, sobre todo francés, del cual el pequeño aprendería algunos rudimentos en la escuela Lasalle donde cursó sus primeros estudios a instancias de su abuelo.

Hijo de un abogado zapatista que pasó varios años (1916-1925) en San Antonio, Texas (esposa e hijo lo visitaron allí en varias ocasiones), intentando ganar adeptos y recursos para la lucha agrarista

y que a su regreso perseveró en la causa revolucionaria desde el periodismo. En *Pasado en claro* Paz lo recordaría:

*Yo nunca pude hablar con él.  
Lo encuentro ahora en sueños,  
esa borrosa patria de los muertos. (29-30)*

El poeta bebió de ambas figuras paternas el ejercicio de las letras, el compromiso y la contradicción, así como los dos idiomas que abuelo y padre leían como paradigmas de Modernidad: francés e inglés. No es de extrañar que en *Barandal*, la revista juvenil que fundó en el Colegio de San Ildefonso, se hiciera referencia a autores extranjeros de la talla de Novalis y Valéry (Cisneros Sosa 31).

El grupo que inspiró la revista *Barandal* fue Contemporáneos. Esos grandes poetas, pertenecientes a una generación inmediatamente anterior a la suya, enseñaron a Paz el rigor literario y, más importante, el “cosmopolitismo con perfil nacionalista” (Monsiváis 11) que lo motivó a dialogar constantemente con autores de otras culturas y otras lenguas, para intentar escapar a la limitante que constituyen los idiomas nacionales. De esta manera, Paz estaría confirmando lo que años después afirmaría Eduardo Milán como tarea de la poesía: “‘salir de aquí’ en el doble sentido de la acepción: pertenecer a este lugar, ser originario de, y la operación contraria: irse” (40).

En la revista *Contemporáneos* (cuya vida va de 1928 a 1930) Paz leyó con fruición la obra de los grandes escritores internacionales de su tiempo: André Gide, Paul Eluard, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé, André Malraux, Saint-John Perse, Ezra Pound, entre muchos otros. Pero Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Octavio G. Barreda, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, por mencionar algunos, no solamente eran espléndidos escritores entregados a la difusión de autores extranjeros, sino también poseedores de una inteligencia aguda y dispuesta a la palestra intelectual.

*Esa palabra que jamás asoma*

*a tu idioma cantado de preguntas,  
esa, desfalleciente,  
que se hiela en el aire de tu voz,  
sí, como una respiración de flautas  
contra un aire de vidrio evaporado* (Gorostiza 43)

En el primer encuentro con el pleno de los Contemporáneos —“ceremonia de iniciación”, dice Paz—, al que fue invitado por Jorge Cuesta y Villaurrutia en los primeros días de 1937, “[s]e habló de las ideas opuestas de Goethe y Valéry acerca de la traducción poética” (Paz, Contemporáneos 74). Ahora que todos los convidados han enmudecido, nunca sabremos cuál fue el partido que el joven iniciado tomó en esa discusión —quizá la primera de altos vuelos en torno a un tema que tanto le interesó—.

En *Traducción: literatura y literalidad* (1971) y en posteriores ocasiones pujaría por el bando del autor del *Cementerio marino*: “producir con medios diferentes efectos análogos” (Paz, Traducción: literatura y literalidad 16). La del poeta francés es una concepción del poema cercana al formalismo, corriente que lo describe como un artefacto o artificio. No obstante, previamente en *El arco y la lira* (1956) —libro que describe el fenómeno poético de una manera un tanto animista— se manifiesta en contra de la concepción de poesía (y esto incluye los poemas traducidos) para la cual “el hombre es un complejo de reacciones que hay que estimular o neutralizar, según las circunstancias” (210).

El periodo entre un libro y otro es cuando el poeta mexicano dedica mayores esfuerzos a la traducción de poesía. Las traducciones que, por su extensión, constituyeron libros por sí mismas son *Sendas de Oku de Matsuo Bashô* (1957), *Trazos: Chuang-Tzu y otros* (1957), *Antología de Fernando Pessoa* (1962) —cuya selección y prólogo también sirvieron para una edición en inglés; posteriormente dicho prólogo fue incluido en *Cuadrivio*—, *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*, en colaboración con Pedro Zeckeli (1963), *Veinte poemas de William Carlos Williams* (1973) y *Quince poemas de Apollinaire*



(1979). Posteriormente, todas las traducciones de poesía se fueron integrando en el volumen *Versiones y diversiones*, cuya primera edición es de 1973.

Quizá haya sido el propio ejercicio re-creativo el que lo hiciera variar sus ideas sobre la traducción. Los textos traducidos se mantendrían como “work in progress”, fijado apenas por las publicaciones y las lecturas, aunque en la siguiente publicación o lectura haya nuevas variantes. Así, en la última edición de *Versiones y diversiones* (revisada en 1995) encontramos más de una versión en poemas de Gérard de Nerval, Guillaume Apollinaire y de varios haikús recogidos en “Sendas de Oku”. Las versiones alternativas de los haikús están marginadas al espacio de las notas puesto que son producto de las sugerencias de un especialista.

Respecto de las versiones de poetas franceses, Paz permite al lector discernir cuál es la mejor: ¿porque en la tradición intelectual latinoamericana es común el dominio del francés y sería más sencillo percibir las diferencias respecto del original, que en un poema chino o sueco? ¿Porque Paz estaba seguro que cada versión era correcta, pero vinculada a distintos contextos interpretativos? ¿Porque creía que la polisemia interpretativa era irreductible a una sola versión en español?

pasar en claro	la noche		
	con los ojos	encendidos	
sobre un jardín	de palabras		
	cultivando	mil cristales	
	en ventanas	que al morir	
<del>se aclaran</del>	<del>se aligeran</del>	<del>se iluminan</del>	get lighter

Si aceptamos la premisa de que la traducción es una experiencia radical de lectura, cabe citar unas palabras de *El arco y la lira*:

*Como toda re-creación, el poema del lector no es el doble exacto del escrito por el poeta.  
Pero si no es idéntico por lo que toca al esto y al aquello, sí lo es en cuanto al acto mismo  
de la creación: el lector recrea el instante y se crea a sí mismo. (192)*

Con la incisión del guión, Paz acentúa la dualidad semántica de la palabra recreación: por un lado significa volver a crear, de manera que el poema final sería el resultado de una acción conjunta entre autor y lector (o autor y traductor), de dos subjetividades y dos maneras distintas de incrustarse en la historia y la sociedad. Esto está vinculado con la palabra versión, cuyas connotaciones no acceden al ámbito de lo sagrado como sí ocurre con “creación”. Además, por su etimología, se relaciona con el verbo verter, es decir, versión es el nombre de la acción que hace cambiar de circunstancia a una sustancia. Recreación, por otro lado, refiere el goce obtenido mediante el esparcimiento y la diversión, por extender los alcances de algo y desviar lo que ha sido vertido.

*Versiones y diversiones* es el título que el poeta mexicano dio a la compilación de sus traducciones. ¿Cómo recreó el instante creativo y cómo se creó a sí mismo, cómo se vertió en esos poemas? A continuación algunos breves detalles.

## II

Rebecca Biron afirma que Octavio Paz pretendía definir un espacio artístico en el cual todos los hombres, a pesar de sus diferencias sociales y económicas, pudieran entenderse como modernos. Y en seguida aclara: “entenderse, para Paz, significa verse a uno mismo en el otro”, y luego: “verse en el otro implica reconocer que el otro no es un ser unitario; consiste, igual que uno mismo en muchos” (83).

un otro  
para hundir  
todas mis voces

Este es el eje rector que da unidad a *Cuadrivio*, libro de ensayos sobre cuatro poetas: Ramón López Velarde, Rubén Darío, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. Paz asegura en su nota introductoria que nada hay en común entre los mencionados poetas, sino que son muy diferentes. Y así lo confirma en cada uno de los ensayos: no que sean diferentes entre sí, sino que son diferentes al interior de sí.

puesto en el horizonte  
un otro  
con su tapadera  
de gritos enmohecidos

De Rubén Darío dice: “sabe que ‘es dos en sí mismo’; y que ‘siempre quiere ser otro’. Sabe que es un enigma. Y la respuesta a este enigma es otro” (Paz, *Cuadrivio* 60).

enmohecidos  
por volar en el reflejo  
donde mis voces caen

de sí mismas

De López Velarde: “Por él [el Yo expresado en los poemas] no reniega de sí mismo ni de sus apetitos; por él su discordia interior se resuelve en la unidad de su persona. Ese yo disperso es asimismo conciencia de la dispersión y de ahí que ... *sea santa su persona*” (Paz, Cuadrivio 129).

un otro

que es estatua

de mi voz

o pozo

o garganta

de mi eco

De Luis Cernuda: “su obra es uno de los testimonios más impresionantes de esta situación, verdaderamente única, del hombre moderno: estamos condenados a una soledad promiscua y nuestra prisión es tan grande como el planeta” (Paz, Cuadrivio 171).

o grito que en mi sombra

es más luz

y da más horizonte

a mis espejos

¿Hay algún poeta moderno en quien se manifieste la escisión del Yo de una manera más radical que en Fernando Pessoa, archipiélago de personalidades, coro de heterónimos? Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, entre muchos otros, no sólo tienen una biografía propia, sino también estéticas y visiones de mundo divergentes. Ricardo Reis no podría haber escrito “O guardador de rebanos”, ni Alberto Caeiro *Mensagem*. Fue la poesía la que permitió a Pessoa conjugar la realidad de su vida cotidiana con la vida de sus ficciones, no menos reales. Tan reales que se permitían juicios mutuos, de sus obras y de sus vidas.

Esta noción de lo moderno en la poesía estaba presente desde los primeros ensayos de Octavio Paz. En “Poesía de soledad y poesía de comunión”, escrito en 1942 y leído en las conferencias en conmemoración del 4º centenario del natalicio de San Juan de la Cruz, Paz dedica varias páginas a la poesía de Francisco de Quevedo. Anthony Stanton, por su parte, señala que la atracción por el poeta barroco se debe a dos razones:

*[L]a presencia de una escisión psíquica que se expresa como un sentirse enajenado de la divinidad ... Se trata de una experiencia de raíz religiosa que tiene implicaciones seculares. En segundo lugar, Paz destaca la presencia de una angustia determinada por la intuición demoníaca del poeta que se sabe enamorado de la nada, de las apariencias, de algo que solo existe como creación de su propia conciencia. (Stanton, Inventores 186)*

Esta noción de la modernidad no se debe a una aproximación psicologista, sino a la cercanía que desde sus inicios manifestó Paz por la componente histórica del marxismo y por la enajenación que el individuo sufre ante una sociedad que determina sus anhelos y sus ideas. La vida interior del hombre moderno no es más suya, en sí mismo rebosa una masa amorfa de no identidades. Labor del poeta es dar oportunidad de manifestarse a los otros que en su interior pululan; hacer del lenguaje un espacio de comunión donde lo que el hombre es comulgue con lo que en él hay.

darle grito

al grito

que

se está

callado

El segundo punto que destaca Stanton es explicable con la memorable frase de *El manifiesto del Partido Comunista*: “todo lo sólido se desvanece en el aire”, con la cual Marx y Engels hacen referencia

al descubrimiento por parte del individuo de que las categorías y los conceptos —que rigen su modo de vida en sociedad y le dan sentido, lo mismo que rigen su conciencia— son producto de condicionamientos sociales (Berman 7). Así, los factores que determinan el amor serán polvo, mas polvo enamorado, junto con la imagen de la amada.

darle grito

al guijarro

que

cae al abismo

y construye

el vacío

Imagen que se revitaliza en el acto comunicativo y en la memoria; comunicación con lo que cada hombre tiene de olvido y de silencio.

Esta noción del otro en el yo se confirmará posteriormente al entrar en contacto con las reminiscencias del grupo surrealista, primordialmente con Andre Bretón, a quien Paz conoció en París por mediación de Benjamin Peret. En *Los vasos comunicantes* (1932) Bretón mostró las posibilidades literarias que previamente habían sido expresadas en manifiestos: “[e]s necesario que uno se separe de sí mismo” (cit. en Cisneros Sosa 90). Paz se mantuvo siempre fiel al surrealismo. No al movimiento de vanguardia, sino a la posición ética que de allí se desprendió: la desconfianza ante un paradigma racional que no hace comunión, sino margina experiencias, y la valoración del amor como factor que da conjunción a los contrarios.

darle fruto

al árbol que se está

escribiendo

en el centro

Fue justamente en París donde Paz descubrió los poemas de Fernando Pessoa en 1958, siendo ya “un escritor formado o, si se quiere, deformado por cuarenta años de vida y muchos años de lecturas y tentativas poéticas” (Paz, *Convergencias* 35). Con dicha declaración, el poeta mexicano pareciera negar la posibilidad de una influencia del portugués en su obra creativa. La realidad es que en la tradición literaria mexicana sus nombres quedaron vinculados de manera casi indisoluble, pues fue Paz quien introdujo al autor de *Mensagem* y a sus principales heterónimos con la publicación de una antología en 1962 —apenas unos meses antes, en Argentina, Rodolfo Alonso había publicado la primera antología en América latina incluyendo a los mismos heterónimos que Paz—.

La noción de tradición literaria no es una mera cuestión de influencia, sino de injerencia, de la capacidad que demuestran los autores para trazar vasos comunicantes con otros autores. Harold Bloom concibe la tradición como una vasta red de interrelaciones conformada en un proceso continuo y bidireccional (18). Un proceso en el que intervienen de igual manera la individualidad que la colectividad: las grandes obras literarias, al hacer una revisión del canon, develan vínculos antes insospechados y promueven en la sociedad nuevas posibilidades de lectura.

escrito en lengua desconocida

llego a donde siempre estuve

olvidando lo del año próximo

De esta manera, queda abolida la concepción lineal de la historia literaria: el poeta lo es sólo en tanto consigue hacerse contemporáneo de sus antecesores, convivir con ellos y tener injerencia en su labor creativa.

Fue el propio Bloom quien llamó al poeta mexicano “uno de los adalides de Pessoa” (495). Por lo que es claro que uno de los precursores de Paz fue el “desconocido de sí mismo”, Fernando

Pessoa. Por más que el mexicano haya negado la injerencia en su poesía de la del portugués, habría que pensar en la posibilidad de que la injerencia se presentara en la dirección opuesta, que Paz instituyera una lectura específica de la obra de Pessoa, la cual resaltara ciertos rasgos coincidentes con su propio trabajo y la de sus otros precursores.

*Gran parte de la obra poética y ensayística de Paz puede verse como una exploración de las múltiples formas en que un escritor descubre y crea a sus precursores ... la influencia más fecunda genera respuestas y correcciones en lugar de ecos miméticos. (Stanton, Inventores 16)*

Por medio de la traducción, el poeta mexicano modificó su entorno literario, modeló sus circunstancias para hacer con las obras de sus antecesores su propio linaje poético.

Para Paz, la traducción es una actividad que complementa al poema y al ensayo, participa de la reflexión lo mismo que de la creación. En este sentido, el mexicano coincide con Haroldo de Campos, quien aspira a que la traducción sea “un dispositivo de lectura crítica y un reprocesamiento de la tradición viva” (222). Realizar una nueva versión implica la comprensión de las complejas relaciones que las palabras establecen al interior del texto original y al exterior del mismo, estudiarlas en la vida social, ponerlas en circulación, verlas callarse, agazaparse detrás de otras; hay que esperar el momento preciso para coger las palabras por el rabo. Pero la traducción también es creación, hay que fijar las palabras nuevamente en un texto análogo al original, que genere en quien lo lee goces similares a los que obtienen los lectores en la lengua en que fue concebido.

Cuando Paz conoce la poesía de Pessoa acaba de publicar *La estación violenta*, libro constituido por nueve poemas largos (el último de ellos es “Piedra del sol”) donde la ciudad cumple un papel fundamental. El poeta se llena de los ruidos, de las personas, del paisaje urbano, y debe cantarlos



antes de que su cabeza se rompa por la presión que desde dentro ejerce el lenguaje: “En el centro del poema la rota cabeza del poeta es una fuente” (El fuego 70).

pedazos de sombra  
que la luz  
quema  
en el fiel  
de la balanza vacía  
del asombro

A veces concreta, a veces abstracta; generalmente retratada al amparo de la noche y del ensueño — avenidas, plazas, luces que se reflejan en el río del lenguaje—, “[l]a ciudad sigue en pie” (Paz, El fuego 70), aunque vacila cuando es descubierta por la luz solar.

Este sentimiento es el que descubre Paz en la “Oda triunfal”, en un hombre henchido por las sensaciones que la ciudad moderna le obsequia, cuyos ruidos y aparadores apagan poco a poco la vida interior: “el hombre frente al peso bruto de la vida social” (Cuadrivio 138). Para Paz, el hombre de la “Oda triunfal” está enajenado, vive al margen del progreso, y establece una jerarquía: la sociedad moderna por encima del individuo que lleva su lenguaje como un lastre; el lenguaje luce arcaico, incapaz de renovarse con la misma velocidad que el entorno.

*Os amo a todos, a todos, como una fiera,  
Os amo carnívoramente,  
Perversamente —y me veo ante mí mismo enroscado  
En vosotras, oh cosas grandes, banales, útiles, inútiles,  
Cosas totalmente modernas,  
Mis contemporáneas* (Paz, Versiones 385)

Hay una tensión constante entre lenguaje y mundo, lo que se dice y la conjugación con que se dice; entre el pronombre “vosotras” y el sustantivo “contemporáneas”. La voz lírica que Paz construye no se hermana con el progreso, no lo hace su semejante.

El enunciante de Álvaro de Campos, el heterónimo autor de este poema, sin embargo, se habla de tú con los ruidos, con las máquinas, con las corporaciones y los medios de comunicación. El uso del pronombre personal “você” y del posesivo “vos” no es arcaico, como en nuestro español, sino de uso corriente y determina que los hablantes se tratan con familiaridad, sin establecer ningún orden jerárquico. Este uso del pronominal se mantiene en la “Oda triunfal” en portugués, sin embargo en la versión de Paz, es inconsistente:

*Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.*

*Amo-vos carnivoramente,*

*Pervertidamente e enroscando a minha vista*

*Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,*

*Ó coisas todas modernas* (Paz, Versiones 384)

El caminante en la “Oda triunfal” portuguesa delira y parece aceptar el vaciamiento, seducido por el espectáculo del progreso y su violencia —“las máquinas son órganos sexuales de destrucción”, dice Paz (Cuadrivio 151)— se entrega a la Modernidad “con el sentimiento delicioso de entrega de una mujer poseída” (Paz, Versiones 387). No pretende escapar de la Historia ni intenta cambiarla; se deja llevar por su continua renovación y por su lenguaje. Vocear y tutear, al menos en el uso que en México y en gran parte de Latinoamérica se hace del español, tienen connotaciones ajenas a las de la versión de Campos.

Seducido por el vértigo de la renovación constante, por el desvanecimiento de las consistencias, el caminante de la “Oda triunfal” descubre a Dios, a un dios, en las grúas y las bandas transportadoras,

en las faenas de los muelles, en el armamento, en el consumo indiscriminado: “[n]ueva revelación metálica y dinámica de Dios” (Paz, Versiones 385). La ciudad de Campos no está llena de símbolos, sino de sensaciones seculares; nada está por encima de la experiencia sensorial del presente: pasado y futuro adquieren su existencia en tanto hay vestigios o presagios.

hecha de ascenso

la catedral

extiende sus ramas

por el tiempo

oscuro de los salmos

y madura

el desencanto

de saberse henchida

por mujeres que lamen

la colorida frialdad

de los vitrales

La catedral es vestigio de la religión que se aparece al enunciante de la “Oda triunfal” al doblar la calle: tiempo detenido, boya flotando con una aparente seguridad de permanencia.

catedral

hecha de humo

como el caracol

se esfuerza por caer

sobre el futuro

con todo el peso

de la cruz

El encuentro con la catedral, materialización de la Iglesia y la religión, brinda al enunciante de Haroldo de Campos un breve instante de acción, la posibilidad de ejercer la violencia contra su entorno, pero con el beneplácito del entorno: “Deixai-me —dice a las catedrales— partir a cabeça de encontro às vossas esquinas” (Paz, Versiones 388). En la versión de Paz se lee lo siguiente: “Caer y partirme el cráneo contra vuestras piedras” (389).

En su traducción el mexicano no sólo ha suprimido la solicitud que el enunciante hace a las catedrales, sino también su voluntad: no es él quien ejecuta la acción, sino que súbitamente se encuentra en una situación más allá de sí. En el poema de Campos el movimiento que priva es la horizontalidad; en el de Paz de improviso surge la verticalidad de la caída ¿altazoriana?, ¿fáustica: de la gracia de dios al mundo secular y masivo de la urbe moderna? “Campos no se lanza, como Caeiro, a ser todo sino a ser todos y estar en todas partes. La caída en la pluralidad se paga con la pérdida de la identidad”, afirma Paz (Cuadrivio 154). Pero en el original de Campos, el individuo asume esa despersonalización, se entrega a ella como a un apetito sexual.

Dice Campos: “partir a cabeça”; “partirme el cráneo”, traduce Paz. Sólo en la primera aparición en “Oda triunfal”, el poeta mexicano mantiene el sustantivo:

*Tengo los labios secos de oír tan cerca*

*Los grandes ruidos modernos*

*Y mi cabeza arde por cantarlos con una demasía de expresión* (Versiones 379)

En estos versos, similares al final del poema “Fuente” de *La estación violenta* que ya he citado, la cabeza es el punto donde la sensorialidad se congrega: oídos, ojos, boca y nariz, todos forman parte de la cabeza, pero no del cráneo.

En “partir a cabeça” el caso es distinto, pues aquí la relación semántica no se vincula con lo sensorial sino con el verbo romper y con las paredes de las catedrales. Es indudable que la única

parte de la cabeza que puede romperse, partirse, es la estructura ósea. Por otro lado, las paredes y, por supuesto, las esquinas de los edificios poseen la dureza que les concede la piedra.

De esta manera, la versión de Paz potencializa la violencia de la imagen con una doble sinécdoque: sustituyendo la cabeza por una de sus partes y sustituyendo la pared por el material con el que está hecha; el traductor eligió las palabras que están en relación más estrecha con el contexto donde se las va a ubicar. Se trata también de enfrentar la materia individual con la colectiva: el cráneo con el edificio cuyos constructores son anónimos y se confunden con la masa.

caracol de piedra  
de hueso  
de muela  
caracol con ruido y dolor  
vacío  
respira caracol  
tu calcio  
sacúdete  
la caries

Si la “Oda triunfal” termina con la derrota del individuo en una exaltación rabiosa de la masividad: “¡Ah, no ser toda la gente y estar en todas partes!” (Paz, Versiones 395); “Tabaquería” sigue el camino opuesto. Parte de la no identidad: “No soy nada. / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada” (Versiones 397). “Tabaquería es el poema de la consciencia recobrada”, afirma Paz (Cuadrivio 151).

En este poema la traducción de cabeça por cráneo podría deberse a una razón más compleja que las discutidas previamente:

*Y hay un largo silbido*

*Dentro de mi cráneo*

*Y hay una sacudida en mis nervios y crujen mis huesos en la arrancada.* (Versiones  
395, 397)

En estos versos el cráneo es continente de la imaginación, del pensamiento que crece extendiendo sus palabras. Cántaro donde el fluido del lenguaje pareciera estarse quieto, pero no es así: se hunde en sí mismo como la conciencia del que sueña; es la poesía, según puede interpretarse del poema “Cántaro roto”, que Paz escribió en 1955:

*semilla de la imagen que crece hasta ser árbol y hace estallar el cráneo,  
palabra que busca unos labios que la digan* (El fuego 83)

El cráneo, en la poesía y la obra ensayística de Paz aparece constantemente vinculado al sitio donde el pensamiento y el lenguaje fluyen, se arremolinan, en forma de río, mar o viento; donde pensamiento y lenguaje se trascienden, se hacen poesía. El cráneo es cántaro y también es caracol, es prisión ilimitada, capaz de abrirse al infinito. En el ensayo que Paz dedica a Rubén Darío en *Cuadrivio*, identifica el cráneo del poeta con un caracol marino “silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano” (63).

Cráneo y caracol, receptáculos donde el instante bulle por ser, por hacerse sonido: “un largo silbido”, dice Fernando Pessoa; “la musiquita que da vueltas y vueltas en el cráneo como un verso incompleto en busca de una rima” (El fuego 302), dice Paz. El interior del caracol es la estela, el camino que el vacío ha dejado en su trayecto; allí sólo queda el aire que se nutre al mismo tiempo de olvido y de memoria, de las sensaciones y del silencio. En 1977, hablando de quien fuera su profesor de secundaria, Paz escribió:

*En los poemas de Pellicer oí hablar por primera vez al mar y su discurso,  
alternativamente azul y blanco, negro y dorado, todavía retumba en mi cráneo.*

(Contemporáneos 69)

En la medida en que asimila memoria y olvido, el caracol marino es también un símbolo de la naturalización de las experiencias volcadas en la Nada. Rainer María Rilke afirmó que “no basta tener recuerdos. Hace falta olvidarlos cuando ya son muchos, y tener una paciencia inmensa para esperar a que vuelvan” (cit. en Blanco 61-62).

hontanar que espera  
el regreso del océano  
se sueña caracol

Este regreso se presenta como la expresión de lo que se ha callado, el producto de una interiorización hacia el vacío. El caracol “es el único objeto con que la Nada se enaltece”, dice Paz en el ensayo que acompaña su traducción de un soneto de Mallarmé (Traducción 42).

Otra manera de interiorizar: no es casual que el signo de interrogación tenga la forma de un caracol. La pregunta prestigia la respuesta en mayor medida que cualquier afirmación, pues es fecundada por el anhelo de la búsqueda. El aprendizaje no radica en el conocimiento, sino en la formulación de preguntas más profundas: descubrir lo que es ausencia en nosotros, reconciliarnos con la Nada que nos da sentido, exaltarla.

El caracol, según lo identifica Paz en Mallarmé, es también un símbolo de interiorización porque su forma se pliega en sí misma. Lo mismo ocurriría con la conciencia que sigue la trayectoria del helicoide en el cráneo: “se retira de sí misma, se vacía y se vuelve impersonal” (Traducción 41).

*El aire  
sin nombre por el pasillo interminable  
No sabe quién está del otro lado*

*da vueltas y vueltas por mi cráneo vacío* (El fuego 237)

Así, la aparición de “cráneo” en las primeras líneas de la versión de Paz de “Tabaquería” estaría reiterando la pérdida de individualidad, pero esta vez ya no es alienación social, sino manifestación del fenómeno poético: ya no es un caer en la masa impersonal, sino exaltar la Nada interior y, más, exteriorizarla, incluir su vacío en el vacío del mundo. Interiorización que se abre y abre al poeta a la experiencia del mundo.

Volvamos ahora a “partir a cabeça”, en “Oda triunfal”. Si el contenido del caracol es el viento, es la Nada, el del cráneo es la sangre que brota cuando se ha partido. “Partir la cabeza” es un acto de exteriorización o, más bien un vaciamiento, al que Campos y Paz añaden dos acciones distintas. La versión original dice “E ser levantado da rua cheio de sangue” (Paz, Versiones 388), es decir, el vaciamiento se expresa como un llenarse, un estar dentro y fuera a la vez que dará pie a la pérdida de identidad. Bajo la vinculación simbólica del cráneo como un caracol (el caracol de Darío y el de Mallarmé), la traducción de cabeça por cráneo es consistente.

Éste oxímoron, vaciarse para llenarse, parece perderse en la versión de Paz, quien traduce: “Y que me levanten de un charco de sangre” (389), haciendo del contenido un continente, ya que es de la sangre de donde el enunciante habría de ser levantado. Aunque Paz cambia la acción, mantiene el efecto de extender el interior del enunciante hacia afuera, tal como lo sugiere la asimilación entre cráneo y caracol.

hay aves  
que hurgan  
cráneos  
y en cada giro



sienten  
lo que una vaca  
enfebrecida  
un perro  
atropellado  
son aves  
abiertas  
para vivir  
lo muerto

En el poema de Campos, “Tabaquería”, el enunciante vive en el ámbito del caracol, donde adentro y afuera difuminan sus límites:

*Hoy estoy dividido entre la lealtad que debo  
A la Tabaquería del otro lado de la calle, como cosa real por fuera,  
Y a la sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro.* (Paz, Versiones y  
diversiones 397)

Hacia el final del “Nocturno de San Ildefonso”, poema con el que Paz cierra *Vuelta*, el cráneo identificará también ese umbral ambiguo entre dos ámbitos que parecieran excluyentes: la realidad y la ensoñación (El fuego 265), ese es el instante en el cual la conciencia es recobrada luego de la recapitulación que hace el enunciante de toda una vida. “‘Tabaquería’ es el poema de la conciencia recobrada”, había escrito Paz en 1962.

La casa donde el enunciante se resguarda, tanto en “Tabaquería” como en “Nocturno de San Ildefonso”, es también un caracol y el umbral donde adentro y afuera se encuentran es el pretil de la ventana desde la cual otean el exterior de la casa. La interiorización que se hace en “Nocturno de

San Ildefonso” se manifiesta como una caminata del joven que fue Paz por las calles del centro de la Ciudad de México. Pero este caminante no está, como el de “Oda triunfal”, embelesado con las expresiones urbanas de la modernidad ni se entrega al progreso con ansias lascivas, sino que es dueño de un rondar cabizbajo y derrotado. Asimismo, la ciudad del mexicano no es la espectacular del portugués, sino un pozo decadente, espectral, donde el eco reproduce la historia personal como una galería de imágenes rotas.

Asegura un refrán mexicano que quien busca encuentra. No sería difícil encontrar más similitudes entre la poesía de Fernando Pessoa y la de Octavio Paz. Este trazado de vasos comunicantes, la interrelación entre estos textos, se debe a la presencia de las traducciones y ensayos que Paz dedicó a los principales heterónimos de Pessoa, mecanismos que reformulan la constitución de la tradición literaria. La traducción es un ejercicio de escritura por el cual Paz modificó su entorno, salvó sus circunstancias para ser él mismo con mayor libertad.

### III

En el verano de 1970, durante una estancia en Cambridge, Octavio Paz comenzó la traducción de los poemas que conformarían el volumen *Veinte poemas de William Carlos Williams* —que por lo dicho en la nota preliminar de *Versiones y diversiones*, Paz hubiese preferido titular *Veinte poemas de Wallace Stevens* (Paz, *Versiones y diversiones* 7)—. La antología mencionada, acompañada del prólogo “William Carlos Williams: La flor saxífraga”, fue publicada en 1973, cuando el poeta mexicano ya estaba trabajando en los poemas que integrarían *Vuelta* (1969-1975) —si aceptamos las fechas que Paz pone en la edición de su *Obra poética (1935-1988)*— y seguramente rondaba en él la semilla del poema extenso titulado *Pasado en claro*, cuya composición inició en noviembre de 1974.

Octavio Paz ya era para entonces un poeta consumado, pero no es imposible pensar que la coincidencia temporal propiciaría una alimentación mutua de las traducciones y la labor creativa.

con la paciencia  
de quien busca cuadratura en las manzanas  
se hace  
la palabra del poema  
se trae la dulzura  
a la semilla  
con el compás de otros

En la “Nota final” que antecede a *Versiones y diversiones* Paz afirma que no realizó sus traducciones de manera sistemática, sino que “fue una labor discontinua, regida por el capricho de los días y del humor, en la que no me propuse demostrar o enseñar; me dejé guiar, en momentos de ocio, por el amor, el gusto, la ocasión y, en algunos casos, la amistad” (15).

En su libro *El árbol milenario*, Manuel Ulacia reflexiona ampliamente sobre el impacto que la vanguardia norteamericana tuvo en la poética de Paz, principalmente el imaginismo. En cuanto a su relación con la obra de Williams identifica una afinidad en la búsqueda de la identidad nacional que desembocará en ambos poetas, el mexicano y el estadounidense, en sendos libros de prosa: *El laberinto de la soledad* e *In the American Grain*. Aunque aclara que la capacidad de Paz para hacer converger historia, psicología, sociología y filosofía, no se encuentra en el libro de Williams, el paralelismo es indudable, como también es nítida la distancia que los separa (Ulacia 115-116).

No ocurre lo mismo en el caso de las traducciones que conforman los *Veinte poemas...*, pues detrás de la aparente falta de sistematicidad, hay una apropiación de los poemas de William Carlos Williams y cierto grado de actualización que aproxima la poética del autor de *Paterson* a la del mexicano.

el placer  
de una manzana ajena  
es parte del camino errado  
así se satisfacen  
los vacíos en el mapa

Una de las variantes que distinguen los poemas originales de las versiones de Paz es el manejo de los dos puntos con los que el mexicano introduce elementos que especifican a otros que los anteceden. De esta manera, el mexicano construye metáforas en las cuales el verbo “ser” queda elidido, como en el caso del primer verso de “Para despertar a una anciana”

*La vejez:  
vuelo de pajaritos  
que pían (195)*

Con este recurso, Paz intenta trasladar al español el objetivismo del poeta norteamericano, la construcción de poemas como instantes fotográficos que se van revelando poco a poco: “Uno a uno los objetos se definen” (Versiones 197). El objetivismo es una característica coincidente en la obra temprana de muchos poetas estadounidenses de la generación de Williams: Hilda Doolittle, Ezra Pound o Gertrude Stein, quienes conformaron la vanguardia imaginista.

Por otro lado, el uso de aposiciones es común en la obra madura de Paz, sobre todo después de su encuentro con las tradiciones orientales y sus traducciones de poetas chinos y japoneses publicadas en 1957. Una de las características que Paz ha señalado del haikú japonés es la consagración que hace del instante, es decir, la afirmación de la trascendencia en la negación del tiempo. De esta manera, en la ilusión de inmovilidad, la percepción queda sublimada y dispuesta al encuentro con un lector que la ponga nuevamente en movimiento.

manzanas  
  
del mercado  
  
vórtice  
  
del  
  
tiempo  
  
de los suspiros

En *El arvo y la lira*, Paz dice sobre el poeta japonés Matsuo Basho: “no es necesario creer en la iluminación que predica el budismo Zen para abismarse en la flor inmóvil que son los tres versos de su hai-ku” (188). En sus intentos por adaptar la tradición oriental a su poesía, Paz utiliza los dos puntos como un mecanismo de síntesis, por un lado, y de elusión del tiempo, por otro. En *Pasado en*

*claro* encontramos infinidad de ejemplos donde el recuerdo ha congelado el paisaje de la infancia; sirvan los siguientes:

*Jardín ya matorral: su fiebre inventa bichos (...)*

*Adobes, cal y tiempo:*

*entre ser y no ser los pardos muros.*

*Infinitesimales prodigios en sus grietas:*

*el bongo duende (...)*

*Estoy dentro del ojo: el pozo (12)*

Este rasgo se hará más común y destacará en los poemas de un libro posterior: *Árbol adentro*. Cabe recordar que, según consta en la correspondencia de Paz con Pere Gimferrer, *Pasado en claro* se concibió con el nombre de “Tiempo adentro” (Castañón, El poeta 69), y que *Árbol adentro* mantiene grandes coincidencias temáticas y estilísticas con *Vuelta*. La aposición mediante los dos puntos aparece en el poema que Paz dedica a Roman Jakobson en *Árbol adentro*, titulado “Decir: Hacer”; en “Basho an”, donde Paz engarza seis haikús, de los que sólo uno no utiliza los dos puntos, y en tres de las cinco estancias del poema “Al vuelo”, como la titulada “Alba”:

*Sobre la arena*

*escritura de pájaros:*

*memorias del viento. (Obra poética 669)*

Además del haikú, lectura instantánea, Pere Gimferrer descubre otra manera de fijar el instante: “llevarnos hacia la conciencia de la fijeza en el poema” (33). Este último caso lo encuentra el poeta catalán en “Nocturno de San Ildefonso”, en la interiorización que realiza el enunciante que va al encuentro con su memoria y con el viento que en ella silba.

aquí me miro

aquí me digo  
aquí  
no estoy  
pienso  
respiro  
miradas decires  
soy  
porque era

La pausa que da espacio a la meditación es el único acontecimiento en presente en el poema (Gimferrer 93) y es característico de los poemas largos que podemos encontrar en *Vuelta*. Lo mismo ocurre con los poemas “El descenso” y “El gorrión”, incluidos en *Veinte poemas...*

En “El descenso” la interiorización, la entrada en memoria, se manifiesta como una caída en sí mismo, de igual manera que en el poema “Vuelta”, de Paz: “Memoria / inminencia de precipicio” (Obra poética 598). Como en el caso del “Soneto en ix” de Mallarmé, tanto en “El descenso” como en “Vuelta” se presenta una interiorización que abre al enunciante, que lo exterioriza. En el poema de Williams el acto de recordar no se limita a traer a cuenta sucesos del pasado, sino que implica una iniciación: el enunciante va al encuentro con cosas nuevas, da nuevas interpretaciones a los objetivos desechados en el pasado y se deposita algo de esperanza en lo ya incumplido:

*El descenso*

*hecho de desesperaciones*

*por lo incumplido*

*nos cumple: es un nuevo despertar,*

*reverso*

*de la desesperación. (Versiones 223)*

A lo que Paz podría decir, con una pregunta que expresa un mayor desencanto:

*He vuelto adonde empecé*

*¿Gané o perdí?*

...

*Todo es ganancia*

*si todo es pérdida* (Obra poética 601)

Williams es un poeta vivaz. Contagiado de la esperanza de Walt Whitman hace hablar a Père Rasles en *In the American Grain*: “For everything his fine sense, blossoming, thriving, opening, reviving—not shutting out—was tuned” (Williams xvii). Palabras con las que uno quisiera referirse al autor de *Spring and All*.

En algunas de las versiones de poemas de Williams, Paz modifica la estructura al introducir variantes como la postergación del sujeto en “Joven sicomoro” y en “El tordo”. El último, en su versión en inglés, enuncia en la segunda línea de la primera estrofa que es el ave quien ocupa el interés del poema; en la versión en español, se evidencia hasta la segunda estrofa. Con este cambio, Paz consigue que el tordo no sólo ocupe el centro de la atención del lector, sino también del espacio visual, ya que el verso mencionado parte exactamente en dos el poema.

Para Williams el aspecto visual de la poesía es de suma importancia, aunque en este sentido considerara sus recursos más limitados que los de la pintura o la fotografía.

digo fotografía

no hay

mejor metáfora

para la mano

que sonrío



al hacer

una imagen

La cristalización que puede conseguirse mediante la imagen dispuesta en un espacio metafórico es revelada con cada verso —me refiero a poemas como “La carretilla roja”— por la descripción concreta de los elementos del entorno inmediato. Es decir, no se trata de una semejanza pictórica; el poema no traza una forma, sino que el lector actúa en las palabras del mismo modo que el agua en la acuarela: les da vitalidad y las hace extenderse sobre el papel.

Paz, al colocar la palabra “tordo” en el centro del poema, trasladó lo visual a lo espacial, convirtiendo el sustantivo en el núcleo alrededor del cual se organiza el texto. El poema de Williams es traducido como un poema-signo en el que lo visual desarticula la dependencia de la poesía respecto del discurso. Antes de traducir a Williams, Paz había hecho lo propio con e. e. cummings, en cuya estética estas disposiciones espaciales eran una constante; pero quizá el cambio que introduce en “El tordo” se deba al contacto que tuvo con la poesía concreta brasileña por mediación de Haroldo de Campos.

ahOra

O

agujerO

en un instante

de vOz

Los “Topoemas”, compuestos en 1968 e incluidos en *Vuelta*, son descritos por Paz a Campos de la siguiente manera: “Topoemas = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso.” (cit. en Mata Del diálogo creativo 2) La antidiscursividad señalada por el mexicano fue un punto de confluencia con Campos, quien en una carta expresaba su emoción por encontrar los poemas breves de Paz ajenos a la tradición metafórica

y retórico-discursiva que, en su opinión, abundaba en la literatura hispanoamericana del siglo XX (Mata Del diálogo creativo 3).

Tanto el brasileño como William Carlos Williams abogaron por una estética objetiva, alejada de abstracciones lo mismo que de analogías: “Compose. (No ideas / but in things)” (Paz, Versiones 220), fue la máxima que rigió la obra de Williams, la cual se manifestó en una retórica austera donde destacan poemas emblemáticos como “La carretilla roja” y “This is just to say” —que no fue traducido por el mexicano—. Juan Miguel López Merino señala que la poética de Williams se concentraba en las sensaciones que la realidad concreta otorgaba al hombre, procurando así escapar de los elementos intelectuales: conceptos, ideas, en fin, abstracciones.

*La carretilla roja*

*cuánto*

*depende*

*de una carre*

*tilla roja*

*barnizada de*

*agua de lluvia*

*junto a las blancas*

*gallinas* (Paz, Versiones 203)

A la caracterización desdeñosa que Haroldo de Campos hizo de la poesía hispanoamericana, en relación a que no había sido capaz de escapar de la tradición metafórica y retórico-discursiva, Paz

respondió un tanto ofendido diciendo “que la metáfora es ineludible en la lengua e indispensable en el lenguaje poético” (cit. en Mata, Del diálogo creativo 3).

fotografía	palabra	en blanco y negro
	más allá	de lo callado
		en una fotografía

Esta discrepancia con la estética concretista también se manifiesta, respecto de Williams, en “La flor saxígrafa”, el ensayo que Paz escribió como prólogo para *Veinte poemas...*. Allí se resalta la importancia que para Williams tenía la imaginación poética y dice que “su arte busca por la metáfora reconciliar a las gentes con las piedras” (295), glosando lo que el poeta norteamericano escribió en “A Sort of a Song”.

Quizá para sustentar dicha afirmación, al llevar a cabo la traducción, Paz enfatiza la aparición de las metáforas. En “Llegada”, poema publicado en *Sour grapes* (1921), Williams modifica un sustantivo con dos adjetivos, como una metáfora por complemento: “the autumn / dropping its silk and linen leaves” (Paz, Versiones 192). Paz utiliza una retórica un tanto más compleja, ya que los tres elementos cumplen una función nominal y se convierten en una metáfora por aposición: “al otoño / dejando caer sus sedas sus linos sus hojas” (193).

En “A Elsie”, donde Williams utiliza lenguaje coloquial para hablar del trastorno mental (“broken brain”), Paz coloca otra metáfora: “rotos pensamientos” (Versiones 201), en la cual no sólo concede materialidad a una abstracción, sino que también elabora una sinécdoque donde el pensamiento sustituye al órgano que los origina: el cerebro. En la versión de Paz se entiende que la locura consiste en la incapacidad para brindar unidad al pensamiento, mientras que en el lenguaje coloquial hay una motivación fisiológica.

En “Por el camino...”, Williams habla de un viñedo que ha perdido las hojas a causa de la llegada del otoño; Paz traduce “leafless vines” como “viñas descarnadas” (197). Una imagen

parecida a la que ha vertido el mexicano en su versión podemos encontrarla en *Pasado en claro*, poema que publicaría unos años después de sus traducciones de Williams:

*Metamorfosis de la higuera:*

*si el otoño la quema, su luz la transfigura.*

*Por los espacios diáfanos*

*se eleva descarnada virgen negra.* (Pasado en claro 21-22)

De esta manera, el mexicano radicaliza la función poética y privilegia a la metáfora como un recurso estético, aun cuando no forme parte prioritaria en la estética del poeta traducido. Es aquí donde cabe la clasificación en la cual el mexicano Marco Antonio Campos ha colocado a Paz junto a Jorge Luis Borges, de quienes dice que ven la traducción como creación. De las traducciones que el argentino hizo, afirma:

*[U]no siente la doble delicia: el estilo de los autores y el estilo del gran bibliotecario argentino. En ellos están los adjetivos, epítetos o fórmulas borgeanos habituales, que uno se ha acostumbrado a leer en una obra que parece un castillo de líneas geométricas y de muros y techos traslúcidos.* (113)

Paz estaría agregando su propia estética a la de Williams, contrario a lo que había postulado en sus ensayos sobre traducción, en los que se refería a ella como un “vehículo de sus singularidades” (Traducción 8). Si ya en el prólogo había identificado *Kora in Hell*, libro de improvisaciones en prosa de Williams, con la escritura automática surrealista, ahora intercala en sus traducciones imágenes que se aproximan a dicha vanguardia. De esta manera, el propio Paz pone en tela de juicio su afirmación de que la traducción revela las singularidades, no sólo de dos lenguas, sino también de dos visiones de mundo distintas: la del traductor y la del traducido.

Al final de “A manera de canción”, Williams escribe un par de versos que impactaron a quien las tradujo como “Saxífraga es mi flor y abre / rocas” (221); reconciliación de la gente con las piedras mediante el lenguaje poético. Tanto fue el impacto de esta frase que de allí surgió el título que Paz dio al prólogo que acompañaría a la antología. Esta metáfora del lenguaje como una potencia vegetal que abre la geología y la sensibiliza es una constante en Paz desde “Entre la piedra y la flor” y aparecerá también en *Pasado en claro*:

*Me dio el gajo de muérdago, el conjuro  
que hace brotar palabras de la peña* (25)

En este poema el centro vegetal es la higuera, cuyo color hiende la oscuridad y abre espacio a la fantasía poética:

*Allá dentro son verdes las mareas,  
la sangre es verde, el fuego verde,  
entre las yerbas negras arden estrellas verdes:  
es la música verde de los élitros  
en la prístina noche de la higuera* (18)

Desde la madurez, el enunciante de *Pasado en claro* rememora su infancia, la higuera del patio y cómo infundió en él poesía, por eso es tan importante la persistencia del color verde en la memoria: cuando se apague el conjuro por el druida pronunciado, se habrá acabado la expresión poética. Por eso, al traducir el primer libro de “Asfódelo”, Paz se siente en la necesidad de agregar el adverbio “aún” al principio y al final del fragmento, para contrarrestar el pasaje donde, prensado en las páginas de un libro, “El color fue lo primero en irse”:

*Del asfódelo, esa flor aún verde,  
vengo, querida,  
a cantarte.* (Versiones 251)

Estas “Flores imaginarias pero que obran sobre la realidad, puentes instantáneos entre los hombres y las cosas” (Versiones 840), son también el puente entre dos poetas que miran en retrospectiva su infancia, el amor, sus ingenuas tentativas juveniles, con ansias de reconciliación. Si Williams finaliza “El gorrión”:

*Ése fui yo,  
un gorrión.  
Hice lo que pude,  
adiós. (Versiones 233)*

Paz contesta en “Nocturno de San Ildefonso”:

*El bien, quisimos el bien:  
enderezar al mundo.  
No nos faltó entereza:  
nos faltó humildad. (El fuego 261)*

Williams, quien tuvo su principal preocupación en la representación de la “lengua estadounidense”, se ve a sí mismo como gorrión satisfecho con el esfuerzo invertido. El caso de Paz es expresión de la frustración por el fracaso revolucionario, por las tentativas que resultaron vanas, no sólo en México: URSS, Cuba y Nicaragua también podrían incluirse aquí, aunque rompiéramos la linealidad histórica.

ilusiones  
con pico de grajo  
y espina fértil  
giran y caen  
son polvo de polvo  
en una bandera

En la antropofagia que realiza Paz de Williams, mediante la cual se hace partícipe de la tradición vanguardista norteamericana, es muy llamativa la inclusión de una onomatopeya en la versión al español del poema “Joven sicomoro”, pues en el poema de Williams, si bien hay aliteración, esta no constituye una onomatopeya explícita. Paz traduce “where water / is trickling” (Versiones 208) como “glu-glu de agua / que escurre” (209). En la poesía mexicana de la primera mitad del siglo, dicha onomatopeya aparece en un poema de José Gorostiza, publicado en *Canciones para cantar en las barcas* (1925):

*Jenny Lind era casi una niña  
por 1840,  
pero tenía  
un glu-glu de agua embelesada  
en la piscina etérea de su canto.* (Gorostiza 26)

En el caso de Gorostiza, la aparición de la onomatopeya puede deberse al tono infantil del poema, el cual también es apuntalado por los diminutivos; pero también contribuye al ambiente de ensoñación en que las sensaciones se mostrarían poco naturales.

En “Objetos y apariciones”, poema del libro *Vuelta*, Paz no sólo hace referencia a la cantante Jenny Lind, sino que utiliza una metáfora muy semejante a la de Gorostiza:

*El fuego enterrado en el espejo,  
el agua dormida en el ágata:  
solos de Jenny Lind y Jenny Colon.* (El fuego 255)

La relación de este poema de Paz con el referido de Williams se encuentra en la exaltación de objetos triviales: una pequeña planta, en el americano; canicas, botones, dados, alfileres, timbres, cuentas de vidrio que se convierten en obra de arte al ser dispuestos juntos en las cajas de Joseph

Cornell. Así, parece decirnos Paz, el poema en el cual inscribe Williams su joven sicomoro actúa como el marco de un collage, una caja. La precisión descriptiva de Williams, quien pretende mostrar las cosas como los objetos que son, sin depositar en ellos subjetividad alguna, sino disponiéndolos a las apariciones que allí encuentre el lector; dicha precisión, entonces, lo emparenta con Cornell.

Quizá el único vínculo con “Acuario”, de Gorostiza, sea la más o menos desnuda descripción del Nueva York de mediados del siglo XIX: casitas de cuatro pisos coronadas por tendederos de ropa recién lavada, Battery Place recibiendo a los inmigrantes que saludan con sus pañuelos desde los barcos; son dos estrofas aparentemente mundanas, pero inscritas en lo que pareciera ser la reminiscencia de un sueño infantil, donde el agua dormida se llena de peces de colores y el canto es un fluir detenido, un cántaro, un acuario que poco o nada tiene que ver con la alcantarilla de Williams.

Con estos textos puede evidenciarse cómo la intervención de Paz hace coincidir a Williams con la tradición mexicana, aunque los proyectos poéticos del autor de *Muerte sin fin* y del de *Paterson* parecen estar tan alejados.

espejo de doble fondo

donde el desierto acomoda

sus últimas flores

Adolfo Castañón asegura que, a partir de 1970, la poesía de Paz

*se verá atraída por el misterio del pacto autobiográfico que va recorriendo de ida y de vuelta, tejiendo y destejiendo el camino que va del documento al monumento, del testimonio a la obra, del agonista al protagonista, del poeta al poema* (El poeta 74).

Y es quizá dicha coincidencia temática y de tono, la que propicia la inclusión en los *Veinte poemas...* de textos que no recogen otras antologías de Williams, tales como “El gorrión” y “El descenso”,



incluso siendo volúmenes mucho más extensos que la antología de Paz. De esta manera, Paz da pie a la descripción que Anthony Stanton hace de la labor del antólogo:

*Al incluir y excluir ... al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo, los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones.*  
(Stanton, Inventores 21-22)

Se podría decir, en este sentido, que Paz cumple la sentencia que Jorge Luis Borges escribió a propósito de Kafka y que el mexicano glosa al final de su ensayo “El desconocido de sí mismo”: cada generación escoge su tradición. Ejercicio de poesía postutópica, antropofágica, que para Haroldo de Campos implica una “apropiación selectiva” orientada por el instinto poético, más que por el racionalismo filológico (29).

En este sentido, Paz contradice lo que había expresado en *Literatura y literalidad*: “los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan” (12), pues el acto de apropiación de Williams y de Álvaro de Campos no sólo modifica el entramado semántico al interior del poema, sino que también actúa sobre la propia obra del mexicano, obsequiándole filiación literaria, prestigio, legitimación.

Si, como afirma el poeta mexicano en el prólogo a los *Veinte poemas...*, Williams tiene coincidencias con la posición surrealista y con los manifiestos de Vicente Huidobro, ¿cuál sería, si no Octavio Paz, el punto donde la tradición francesa, la hispanoamericana y la norteamericana se articulan? ¿Cuál el que hermana a Williams con José Gorostiza? A modo de respuesta, Stanton describe al mexicano como “una figura única: un intérprete y un inventor de tradiciones” (Octavio Paz 67).

Cada uno de los *Veinte poemas...* niega la sentencia de “Literatura y literalidad”: “ya no es una operación tendiente a mostrar la identidad última de los hombres, sino que es el vehículo de sus

singularidades” (Traducción 8). La niega porque sugiere una gran afinidad entre el proyecto poético de Williams y el de Paz, o más bien, hace ver la posible confluencia en el poeta mexicano de distintas tradiciones poéticas. Aunque la percepción de tal confluencia se debe a las anomalías que, consciente o inconscientemente, el nobel mexicano agregó.

1. A partir de la interpretación que Baudelaire hizo de Poe, la poesía francesa va a comprender la poesía como la superposición de textos que sostienen una consistente relación analógica entre sí y con el universo. En una carta a Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé escribe: “Había, a favor de una gran sensibilidad, comprendido la relación íntima de la Poesía con el Universo y, para que ella fuera pura, concebí el designio de sacarla del Sueño y del Azar y de yuxtaponerla a la concepción del Universo” (60-61). Estas palabras podrían entenderse como principio fundamental de la corriente simbolista.

*Poesía hacia la mar sumando*

*Deja*  
*que me incorpore a ti*  
*y ese día comparte tu conquista:*  
*pues si a tu ala herida implanto el ala mía,*  
*la pesadumbre al vuelo ha de impulsarme.*

George Herbert  
(Versión de José Luis Rivas)

## I

La dificultad poética —conciliarse con el hecho de que no se habita el mismo lenguaje ni el mismo mundo que el resto de los hombres— radica en hacer de dicha angustia una pulsión creativa.

La confusión babélica agregó materia visual y sonora al mundo en tanto los idiomas fueron multiplicándose, atravesando cordilleras, remontando ríos. Las palabras abren caminos por el mundo y ponen mundo a la vera del camino. “Todo nombre es un lugar de paso”, afirma José Díaz Cervera, y por tanto puede también constituirse en un lugar de encuentro: nombres cuya acción conduce a otros nombres.

¿Cómo llegó Babel al continente americano? ¿Cómo se le dio el nombre América? Depende de la ideología a la cual cada quien se adscriba.

En la cultura náhuatl se afirma que la escritura fue enseñada por Quetzalcóatl, dios del viento representado bajo la forma de una serpiente emplumada.

lengua de ave serpiente  
palabra que sabe ser viento

visión arrugada y en cenizas

por el soplo de la voz

en la cosa rediviva

pone luz mientras se dice Sol

En honor de Quetzalcóatl, la palabra en los códices aztecas aparece representada como un caracol o, más certeramente, como un soplo.

La palabra prehispánica es viento en sí misma, aun cuando se ponga sobre papel, y va al viento: su esencia es transparente, siempre fluye y se asimila entre otras palabras. “No cesarán mis cantos. / Yo cantor los elevo, / Se reparten, se esparcen”, dijo el poeta Nezahualcóyotl. Lo que dictan los versos del rey de Texcoco podemos validarlo en la concepción corriente de la tradición literaria, en la que la asimilación de unos textos permite la creación de otros, regenerándose así el corpus textual.

Por otro lado, el proverbio popular español “las palabras se las lleva el viento” estipula que el ser fluyente es una característica negativa del lenguaje. En oposición a la cultura náhuatl, en Occidente la centralidad de la escritura surge como una búsqueda de perdurabilidad, fijar la palabra y hacerla perenne en piedra, barro, cera o papel. En la leyenda que consigna Platón en *Fedro*, el inventor Theuth recomienda al rey egipcio la escritura como “un fármaco de la memoria y de la sabiduría” (178). Vista así, la palabra es materia inerte que necesita ser impulsada para alcanzar nuevos espacios, a diferencia de la concepción náhuatl.

venir

al aire

del aire

pleno

giro de caracol

azul

en lo más

profundo

de la concha

espirada

fuego del ala

hasta la raíz  
donde la voz se vuelve  
viperina  
palabra            sabor de tierra  
silbo            que se enrolla sigiloso  
en aire            pleno

Quetzalcóatl se fue por el mar hacia el Oriente.

Los europeos llegaron por el mar desde el Oriente.

América es el nombre donde confluyen varios mundos expresados en varios lenguajes. El conquistador español, intentó imponer su cultura llevando al aire los textos en las lenguas originales: quemó códices, rompió estelas, borroneó frescos; creyó deshacer una manera de entender el mundo, llevando la existencia de esos textos al aire. Pero, atendiendo a la concepción precolombina expresada por Nezahualcóyotl, ello habría propiciado la revitalización al llevar nuevamente al aire lo que de aire era: el esparcimiento de un canto o un poema que antes habría estado fijo, quieto.

Este encuentro de dos culturas tan diferentes dio vida a lo que hoy es el mundo americano: una violenta mixtura de cosmovisiones que sólo en fugaces instantes ha alcanzado un sincretismo pleno, ajeno a la jerarquización cultural y al estamento por castas que predomina aún hoy en los distintos países latinoamericanos.

Como se ha dicho en el capítulo anterior, es la reconciliación con la diversidad lo que enriquece al hombre: “toda la poesía es hija de Babel” (160), afirma Alberto Blanco, pues evidencia la imposibilidad de reducir lo diverso a lo uno. Toda lectura de un poema desemboca en un nuevo poema, uno más abierto a lo otro.



¿Qué fue de los nombres impuestos a los nativos cuando llegaron los conquistadores? ¿Cómo habrían reaccionado al saber que ese espacio que habitaban era un Nuevo Mundo? ¿O, más tarde, América?

Incomparable en la extensión de su vocabulario, en la vivacidad del mundo de su poesía, su conocimiento de la flora y la fauna tropicales hace ver que las ha vivido y asimilado desde temprana edad. Distintos tipos de aves, peces y plantas interactúan con la voz lírica que llega a ellas con la excitación de una primera vez: todo es inocente en su poesía y todo es erotismo.

Colmado de la materialidad de las palabras, de su ser sonido, textura y estar en el mundo, Rivas relata:

*En una charla que tuve con un poeta francés hace algunos años, hablaba sobre su preocupación por el vacío, por la nada que las palabras traían consigo; después de oírlo a él, y a otros escritores que se encontraban allí, confesé que para mí eso nunca había sido un problema, las palabras se me aparecían como algo tan físico, tan pleno de energía, que los problemas aquellos me parecían superfluos. Las palabras eran tangibles, rotundas, eran lo que menos podría poner yo en entredicho.* (cit. en Castañón, Saludo 37)

No es que Rivas defienda el cratilismo del lenguaje, es decir, la completa mimesis de las cosas y las palabras que las designan; por el contrario, lo que hace es declarar la autonomía de la palabra poética: en el poema las palabras se tienen a sí mismas como referente primordial.

El poeta no duda de la existencia del material con el que trabaja, conoce sus características y ha aprendido a vivir con ellas: palabra que es poesía porque se dice a sí misma, porque se hace pura en tanto contamina, porque reverbera y se prolonga en el resto de las palabras que conforman su contexto poético.

El poeta manipula el mundo que las palabras son, a sabiendas que el espacio ínfimo o abismal que las separa de las cosas es como su aroma, su veteado, su gozosa impredecibilidad.

*Segando el humeral de las nubes se ven alas falcadas: fulmares, rabijuncos, tijeretas...*  
*¡todo cuanto es delicia al viso de los videntes aljibes!* (Rivas, Raz de marea 284)

Hay que paladear en este versículo del libro “Asunción de las islas” cómo el sonido predominante de la “I” se entrelaza con el de la “F”, primero, y luego con el de la “J”, dejando en la boca y la garganta que pronuncian lo mismo el movimiento de las alas que el desplazamiento de aire que impulsa a las aves. Aunque el lector sea incapaz de identificar a los fulmares en un preciso catálogo de aves, las connotaciones se disparan por el sonido que encarnan en la página.

También podría decirse que en la poesía de Rivas el lenguaje es creador de mundo; que, como Paul Celán, el veracruzano aseguraría: “Yo he intentado escribir poemas para hablar, para poder

orientarme, para averiguar dónde me encontraba y hacia dónde quería ir... para crearme la realidad” (cit. en Blanco 98). La poesía, se ha dicho, salva las propias circunstancias y hace habitable el espacio donde la vida se consume.

Pareciera, pues, que no existían “alas falcadas” antes de ser puestas en el poema; que esa imagen ha sido creada y no solamente convocada; que el mundo posible se aviene a ocupar totalmente la palabra y ningún resquicio se guarda del poder de la imaginación cuando se lee un poema, es decir, cuando verdaderamente se hace.

cosas donde la dulzura

se ablanda

hasta caer con paso de signos

y dejar

a la rama

significando

la ausencia

pronto

se llena de sombras

de calmas de almas de alas de las

palabras

más próximas

Lo mismo los “videntes aljibes” que, en el poema, reproducen el cielo en una superficie. Lo alto en lo llano: posibilidad de capturar el vuelo. Asimismo, trasladar el instante de unas palabras — más que de ciertas aves— hacia el futuro: una apropiación que hace más ancho el mundo que habrá de transitarse.

Este proceso de creación de mundo al amparo de la palabra, del poema y del mito, se ha documentado muchas veces, pero nunca fue tan evidente ni sus repercusiones fueron tan amplias como en el fenómeno que Edmundo O’Gorman ha llamado “invención de América”, el cual conformó lo que el mundo conoce hoy como continente americano. Proceso que podemos resumir burdamente como la búsqueda desesperada de los lugares donde podrían concretarse los anhelos europeos expresados en mitos y leyendas. Búsqueda seguida de la transformación de lo que los exploradores y predicadores iban encontrando en sus expediciones.

“América fue concebida por Europa a su imagen y semejanza” (88), dice O’Gorman, quien agrega que ella se convirtió en el espacio para la consecución de los fines históricos de Occidente, “al entregar sus riquezas materiales a la vieja Europa se iba insensiblemente constituyendo en el lugar que habría de superarla como propicio que era para ensayar e implantar ideales y utopías que se consideraban irrealizables en las viejas circunstancias” (89).

Cristóbal Colón, “el último de los viajeros medievales” lo llama Michel Mollat (32), permitió dar el salto hacia la Modernidad con su componente colonialista al obsequiar a Occidente este continente dispuesto para albergar los contenidos que a Europa urgían. Cuando los consumidores y los proveedores del naciente mercantilismo europeo se ahogaban, con un golpe de suerte, mixtura de desinformación, mito y malinterpretación, el mundo se hizo más ancho. Y se hizo andando el mar trazado previamente por mitos y leyendas.

En *Raz de marea* lo mismo que en *Ante un cálido norte*, volúmenes en los que Rivas ha incluido la mayor parte de su obra publicada entre 1975 y 2002 —“Ecce Puer”, “Tierra nativa”, “Relámpago la muerte”, “La balada del capitán”, “La transparencia del deseo” y “Asunción de las islas”, en el primero; “Luz de mar abierto”, “Estuario”, “Río” y “Por mor del mar”, en el segundo—, el poeta

veracruzano agregó sendas secciones finales conformadas por la traducción de algunos poemas originalmente escritos en inglés, francés, italiano, alemán y griego.

Sobre la sección correspondiente al libro *Raz de marea* comenta Adolfo Castañón:

*José Luis Rivas no ignora que la hospitalidad de la palabra tiene sus leyes, que si la lectura no es un vicio impune, la traducción desencadena experiencias seminales.* (Saludo 31)

Dichas secciones son sugerentemente tituladas “Libro de faros” en ambos libros y constituyen una declaración de afinidades e influencias con poetas de otras lenguas. Los textos allí colocados pueden entenderse como luz que permitió al veracruzano librar los escollos en el abordaje de los dos temas que ocupan casi la totalidad de su poesía hasta el momento: el amor y el mar o, como lo dijera Carlos Pellicer —su claro antecesor—, el mar amor:

*Volver a decir: ¡el mar!*

*Volver a decir*

*lo que no puedo cantar*

*sin el corazón partir.*

*Lo que con sólo pensar*

*la dulce lengua salé*

*y al callar*

*cárcel de espumas sellé.* (Pellicer 41)

El propio Rivas explica su filiación a este tema de la siguiente manera: “La presencia del agua en la superficie terrestre ha constituido para mí una presencia viva que me incita, una y otra vez, a compenetrarme con esa realidad concreta” (cit. en Franco Ortuño). En la poesía del veracruzano el

mar es una potencia que vivifica, que transforma todo y lo humedece; es una realidad cuyo oleaje no se confina a su litoral, sino que se expande hacia otros significados y experiencias.

En el “Libro de faros” de *Raz de marea*, la sección con las traducciones de Rivas, llama la atención la presencia de los poetas metafísicos ingleses, pues de los veintidós poemas que conforman dicha sección, hay un poema de George Herbert, Thomas Carew, Andrew Marvell y tres del poeta más reconocido de dicha escuela, John Donne. Como pasó con los escritores culteranos de la tradición española, los poetas metafísicos fueron denigrados durante varios siglos —el Dr. Johnson incluso llegó a afirmar que en esos poemas “the ideas are yoked but not united” (cit. en Eliot, *The Metaphysical* 162), pues le resultaba incompresible su manejo del wit— hasta que fueron revalorados en la primera mitad del siglo XX por importantes escritores, entre los que destacó T. S. Eliot.

La versión que Rivas hizo de “Bermudas”, del poeta metafísico inglés Andrew Marvell, es interesante porque dicho texto presenta a la vez una proyección de los anhelos religiosos del puritanismo inglés sobre el Nuevo Mundo y un proyecto político que brinda sustento al expansionismo británico; es decir, forma parte y ejemplifica el proceso de “invención” del cual el continente americano era objeto, como se ha señalado antes. El paisaje caribeño es descrito allí en alusión a referentes clásicos y bíblicos como el jardín del Edén, el jardín de las Hespérides y la visión profética de la Nueva Jerusalén.

En palabras que O’Gorman utiliza para referirse a América íntegra, puede decirse que en dicho poema las Bermudas son “un mundo de liberación y de promesa, el mundo de la libertad y del futuro” (89). La isla, cuya posesión se debatían varios imperios en los tiempos de Marvell, se veía como la presentificación del origen lo mismo que de la profecía escatológica:

*Con los cedros del Líbano, elegidos*

*por su mano, muy pródiga esta tierra ha trocado,*

*y hace que entre rugidos, la mar sorda  
proclame el ámbar gris en las riberas;  
y siembra —postrimero orgullo de los hombres—  
la evangélica perla en nuestras costas. (Rivas 328)*

Marvell, sin haber cruzado el Atlántico (igual que lo hicieron muchos cronistas) describe el paisaje americano con las herramientas de las que dispone: las palabras que él utiliza para referirse a su propia realidad. De esta manera, el texto mezcla nombres de plantas europeas con nombres nativos americanos. Se apela al referente bíblico para hablar de un árbol de manzanas como el del jardín del Edén y del cedro del Líbano, con cuya madera habría sido construido el mítico templo de Salomón en la antigua Jerusalén.

La aparición del Paraíso Edénico fue corriente en las crónicas de los exploradores de fin de la Edad Media y el Renacimiento. Cristóbal Colón, por ejemplo, notificó a los reyes de España haber dado con los tres ríos del Jardín del Edén cuando topó con la desembocadura del Orinoco. La constante aparición de este sitio puede explicarse por el influjo de mitos que se tenían por ciertos. Uno de ellos es el relato sobre el viaje de San Borondón y su isla que, a pesar de su origen irlandés (probablemente del siglo VI), se había hecho común a los marineros de toda Europa y apareció en mapamundis de los siglos XV y XVI.

Se dice que san Borondón encontró el Paraíso donde también vio “a los ángeles indiferentes que acompañaron a Lucifer en su caída (los cuales cantaban himnos de esperanza) y una escarpada roca azotada por las olas donde Judas se consumía en eterno remordimiento” (Mollat 39). Qué tan acendrado habrá estado el relato del santo irlandés que para 1721 su isla todavía era buscada por navegantes españoles y portugueses, según refiere Mollat (39).

El relato de San Borondón o Brendán, en gaélico, tiene un fuerte paralelismo con el poema de Marvell. La mítica isla a la cual llegó el santo también ha sido nombrada como Perdida o Inaccesible

(aunque en ocasiones se hable de éstas como islas distintas), misma que podría identificarse con “la isla ignorada por siglos” (Rivas, Raz de marea 328) que aparece en la traducción del mexicano.

Antes de llegar a su meta, el santo celebró la Pascua en el dorso de una ballena, la cual había confundido con una isla (Mollat 39), en paralelo a lo que escribe Marvell: “Allí se hundieron los gigantes monstruos / que cargaban el piélago en sus hombros” (Rivas, Raz de marea 328). Cuando el inglés escribe “y a las aves mandó para servirnos” (328), quizá se trate de los ángeles que en forma de ave acompañaron a San Borondón en sus rezos.

También hay que tomar en cuenta la tripulación que coloca Marvell en la barca inglesa, profusa en alabanzas que pronuncian en “santa y alegre melodía” (Rivas, Raz de marea 329), equiparable a la tripulación de monjes cenobitas que acompañó a Borondón en su viaje mítico.

a la deriva la historia  
se amontonó —¿un incidente  
fortuito?— en los versos  
que otro había escrito

Aunque sitios como El Dorado, Bimini o la Atlantida nunca se encontraron, los nombres de California, Brasil, Antillas han permanecido como constancia de la búsqueda desaforada de lugares donde serían copiosas las riquezas. Sobre el legendario archipiélago de las Antillas, de cuya versión terrenal forma parte Bermudas, se dice que “era el prototipo del paraíso sobrenatural y una especie de teocracia, que eludía a los navegantes tornándose invisible” (Mollat 40).<sup>1</sup>

De lo anterior se desprende que ya en el mito estaba presente lo mismo el anhelo religioso que el imperialista, de los cuales se habría nutrido Andrew Marvell para componer su poema y participar en la invención de Bermudas, aderezado con peculiaridades propias del clima político post-isabelino, como equiparar los peligros de la borrasca marina con “furia de arzobispos”.

las aves reverdecen



donde nuestro rudo paso  
impidió la fecundación  
de las orquídeas

Cosas evocadas por palabras del poema “Bermudas”, como “cedro de Líbano” o “manzana”, serían inaprehensibles a un indígena caribeño, pero en el contexto poético en el que se encuentran son para un lector occidental moderno un llamado a la significación. Así Catherine Gimelli Martin afirma sobre el poema de Marvell:

*[T]his garden's Apple is not the product of the death-dealing tree which in the other Eden hung its ominous boughs of fruit above the human head, proleptic symbols of their deficiency and debt, but pineapples which grow at their feet, a plant without a price.*  
(81)

Al igual que ocurre en la lectura de la poesía de Rivas, el mundo caribeño se creó a partir de las palabras, pues la realidad americana fue al encuentro de la imagen evocada por escritos como el de Marvell, como si las palabras la antecedieran.

amparado en la mentira  
intacta de los jardines  
invoco el nombre primero:  
suma de todo el olvido

Bermudas es presentado como un espacio vacío, despoblado, innominado, continente abierto a los contenidos.

¿Hiato en el lenguaje que Dios había concedido a sus hijos predilectos u hoja en blanco para la recreación de los antojos de Occidente? Depende de la ideología a la cual cada quien se adscriba.

En el poema “Bermudas”, como ocurre en otros textos coloniales, el nuevo continente se presenta desolado, vacío, espacio abierto a Europa. La única voz articulada es la de los marinos ingleses y la del enunciante que hace el exordio inicial y la coda final. Esta estrategia de desertificación mediante la palabra, afirma Francesca Neri, pretendía “domesticar” el espacio, disponerlo como futuro hogar de la cultura occidental: no sólo de las personas, sino también sus instituciones y sistemas de pensamiento (417).

Adecuar el mundo a las necesidades del hombre europeo requería desprestigiar, marginar o suprimir las condiciones en las que los nativos americanos convivían con su entorno, atentar contra las lenguas nativas y los mundos que en ellas se articulaban. Salvar sus circunstancias mediante el lenguaje fue una condición de supervivencia que las culturas precolombinas pocas veces pudieron imponer.

¿Por qué un poeta como José Luis Rivas, que se encuentra en una circunstancia cultural e histórica donde priva la descolonización, tradujo un poema donde el trasfondo ideológico luce evidente? ¿Puede el poeta traductor mantenerse al margen o indefectiblemente subvierte el texto original? La acción del traductor, por lo general pasa desapercibida, como un silencio, una duda que se adhiere a cada vocablo traducido, y es pretensión de estas líneas dilucidarlo.

La frase “Mexique Bay”, que Marvell escribió, es la única alusión en “Bermudas” a las culturas nativas americanas. Allí oímos reverberar la inconformidad, el instinto subyugado que incrustó palabras en el mundo occidental y no permitió que toda su realidad fuera domada. La Bahía Mexica, es decir, aquella en la cual tenía injerencia el antiguo imperio azteca, es traducida por el poeta mexicano como Golfo de México, extendiendo el reducido ámbito designado por “bahía” a la noción de amplitud y comprensión de “golfo”.

Además, con la modificación señalada Rivas introduce un universo cultural ajeno al que orientó la creación del poema, apuntando sutilmente hacia la actual circunstancia política y cultural

de la región, lo mismo que reconociendo las luchas emancipadoras de los países allí situados — México constituido como nación autónoma—, lo cual simularía un presagio en el texto de Marvell, si desdeñamos la posición bisagra que cumple el traductor.

Dado el aspecto antológico que asume “Libro de faros” y a que la disposición de los textos en su interior escapa a criterios cronológicos, lingüísticos o de corrientes artísticas, puede especularse que la disposición de los veintidós poemas que Rivas agrupó en cinco secciones pretende articular un discurso unitario en el cual los textos —provenientes de diferentes tradiciones y escritos en distintos momentos históricos— interactúan entre sí dando pie a nuevos significados. Así, la organización se aproxima al ideal post utópico de Haroldo de Campos: la aniquilación de los principios historiográficos que pretenden regir la comprensión de la poesía como una consecución de textos, en favor de una construcción orientada por el instinto poético. “Libro de faros”, puede describirse con las palabras de Campos: “transenciclopedia carnavalizada de los nuevos bárbaros, en donde todo puede coexistir con todo” (20).

El capítulo final de “Libro de faros”, en *Raz de marea*, es titulado por Rivas “Alta mar” y está conformado por tres textos: “Billy con grilletas”, de Herman Melville, “Bermudas”, de Marvell, y el “Canto I”, de Ezra Pound, en dicho orden. Se trata de textos que hacen el relato de navegantes perdidos: Billy por su crimen y Ulises por su afrenta a los dioses, pero la razón que ha perdido a los navegantes ingleses no es explícita.

¿Será su pecado el afán colonizador? ¿Qué los condenó a permanecer viajando, “And all the way, to guide their chime, / With falling oars they kept the time”, según se lee en el original de Marvell?

Lo cierto es que la traducción del mexicano impide a los navegantes ingleses guardar el tiempo (“kept the time”) al restringir el significado de “time” únicamente al ritmo de la canción que cantan y

al de sus remos, y de este modo excluye la idea de la espera, la paciencia ante el advenimiento de la segunda redención: “marcaban el compás / al golpe de los remos” (Rivas, Raz de marea 329).

## II

La inclusión de Andrew Marvell en el “Libro de faros” de *Raz de marea*, lo mismo que de George Herbert, Thomas Carew y John Donne, es importante para las reflexiones que aquí se hacen en tanto que permite vincular a Rivas con T. S. Eliot, el principal apologista contemporáneo de los poetas metafísicos ingleses y de quien Rivas tradujo su poesía completa en la década de los 80.

Eliot destaca en estos poetas las características que él mismo ambicionó para su obra: la capacidad de organizar como un todo experiencias dispares (lo mismo enamorarse que leer a Spinoza), así como la fidelidad del lenguaje al pensamiento y al sentimiento. Sobre esto último agrega en su ensayo “The Metaphysical Poets”: “And as this fidelity induces variety of thought and feeling, so it induces variety of music” (165).

Hay que pensar, por ejemplo, en el uso que Eliot hace de la repetición en poemas como “Ash Wednesday”:

*Because I do not hope to turn again*

*Because I do not hope*

*Because I do not hope to turn* (Eliot, Collected Poems 85)

En la traducción al español, Rivas identifica el valor musical de la repetición de la frase inicial:

*Porque no espero volver otra vez*

*Porque no espero*

*Porque no espero volver* (Eliot, Poesía completa 97)

Las consecuencias que dicha repetición tiene para la construcción del sentido del poema, en inglés como en español, son el reconocimiento de vivir un tiempo de penuria donde el lenguaje paso a paso es desgarrado de su aspecto espiritual hacia el completo desamparo humano. Tiempo donde sólo mediante la unión casta, por la intercesión del amor virginal, será perdonado el hombre.

pienso la rosa  
 no la que forjó el sueño  
 (pura  
 fuerza y color)  
 la conocida apenas  
 por el nombre y la espina  
 la que imagino  
 al borde de los cerdos o de las hienas  
 con máquina de escribir pienso que se abre  
 como un retrato  
 a la ausencia  
 que se abre  
 pienso

En la segunda estrofa de Eliot, conformada por siete versos, se presenta un balance entre los tres primeros y los tres últimos; balance que es sustentado por la presencia de la rima y la similar sintaxis:

*Because I do not hope to know again*

*The infirm glory of the positive hour*

*Because I do not think*

*Because I know I shall not know*

*The one veritable transitory power*

*Because I cannot drink*

*There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing again* (Eliot, Collected

Poems 85)

El único verso que escapa a estos patrones es el verso cuatro que sirve como gozne de la estrofa: “Because I know I shall not know”, la peculiaridad del verso en su entorno inmediato enfatiza el oxímoron que allí se expresa.

La traducción que el veracruzano hace de “Miércoles de ceniza” modifica sutilmente algunas construcciones:

*Porque no espero volver a conocer*

*la pasajera gloria de la hora positiva*

***Porque pienso que no***

*Porque conozco que no he de conocer*

*El único real transitorio poder*

*Porque no puedo beber*

*Allá, donde los árboles florecen y corren las fuentes, pues nada es otra vez* (Eliot,

Poesía completa 97)

En el verso que he citado en negritas, “Porque pienso que no”, Rivas modificó la estructura original, “Because I do not think” (Eliot, Collected Poems 85), con tal de que el verso tuviera la misma cadencia gramatical que el verso siguiente, y suplió las rimas del original (hour-power y think-drink) con la monorrima que le permite el infinitivo. El mexicano no consigue mantener el balance de la estrofa; sin embargo, la peculiar construcción de “Porque pienso que no” remite a un famoso verso de la poesía mística española: “muero porque no muero”, de Santa Teresa de Jesús, pues pareciera que se ha suprimido el verbo “pensar” después de la negación.

Además, si restituimos el verbo suprimido, resultaría un “porque pienso que no pienso” que reproduce la aporía cartesiana. Este cambio en el orden de las palabras, y su doble resonancia racionalista y mística, aparece fiel al sentido y a la emoción que animan el poema original de Eliot: la

tensión entre lo sagrado y el creciente dominio de la razón, tensión que es el factor característico del proceso modernizador, y el continuo anhelo por el encuentro amoroso en la pureza espiritual.

pienso la rosa

pienso que se abre

que se abre

pienso

soy el gesto que pienso

ardo en el acto

de la rosa

abrirse

espinar

ser

imaginada

En el mismo poema, “Ash-Wednesday”, Eliot vincula al Verbo divino con la palabra no pronunciada, *unspoken*, pero también con la visión virginal que aparece en el canto IV:

*The silent sister veiled in white and blue*

*Between the yews, behind the garden god,*

*Whose flute is breathless, bent her head and signed but spoke no word*

*But the fountain sprang up and the bird sang down*

*Redeem the time, redeem the dream*

*The token of the word unheard, unspoken* (Eliot, *Collected Poems* 90-91)

Ajena a los órganos carnales, la palabra no pronunciada, que ha sido sin origen, reproduce la pureza original y participa de lo divino. Es por tal pureza que la virgen puede intervenir en la expiación de los pecados de los hombres.



En el orden de la pureza es significativo que el mexicano tradujera “unspoken” por “sobrentendida”, en varios pasajes de “Miércoles de ceniza”.

*La hermana silenciosa con túnica azul*

*Y blanca entre los tejos, detrás del jardín celeste (siringa sin aliento),*

*Inclinó la cabeza en un gesto sin voz y sin palabras.*

*Pero se alzó la fuente en surtidor*

*Y el pájaro silbó desde lo alto*

*Redime el sueño, redime el sueño*

*Señal de la palabra no oída, sobrentendida.* (Eliot, Poesía completa 102-103)

El calificativo “sobrentendida” que concede el traductor mexicano, no suprime del todo ese vínculo de la virgen con el Verbo impronunciado, pues esto aparece reiterado en el poema original de varias maneras (“Inclinó la cabeza en un gesto sin voz y sin palabras”, por ejemplo); pero a la imposibilidad de la comunión con la pureza por el lastre de la carne, Rivas agrega la contaminación del lenguaje mismo; es decir que el mensaje verdadero, el que habría de reivindicarnos, es oculto por el velo de mensajes apócrifos que le insuflan significados escoria.

Este sobrentendimiento es una estrategia común de la llamada era de la información en la que vivimos, en la cual continuamente descartamos contenido importante en favor de informaciones nimias. De esta manera, Rivas agrega elementos en la traducción que se orientan a construir un sentido coincidente con la interpretación canónica de “Miércoles de ceniza”, la que vincula la desolación con la imposibilidad de comunión con lo sagrado, aunque el obstáculo que Rivas agrega no haya sido considerado por Eliot originalmente.

Sobre la capacidad de asimilar experiencias dispares que identificaba en los poetas metafísicos, Eliot dijo de John Donne: “A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility” (The

Metaphysical Poets 168). Los personajes que vemos aparecer y desaparecer en los poemas de Eliot, tal un teatro de fantasmas, son angustiados por experiencias provenientes de muy diferentes ámbitos: la lectura del tarot, el diálogo, los sueños, el propio pensamiento, los recuerdos de la infancia, la poesía o los preceptos religiosos.

Como ejemplo de lo anterior, podríamos citar el poema de Eliot que mayor influencia tuvo en la poesía contemporánea, “The Waste Land”, cuya compleja estructura y multiplicación de referencias lo hacen ver como un texto culturalista que expresa el espíritu decadente de un mundo globalizado: tiempo y espacio se validan como un aquí y ahora mediante la yuxtaposición de voces provenientes de épocas y tradiciones dispares. El final de “The Waste Land”, donde encontramos lo mismo una cita de los *Upanishad* que versos de Gérard Nerval, del “Purgatorio” de Dante y de Thomas Kyd, o el estribillo de una centenaria ronda infantil inglesa, es una excelente ilustración.

*I sat upon the shore*

*Fishing with the arid plain behind me*

*Shall I at least set my lands in order?*

*London Bridge is falling down falling down falling down*

*Poi s’ascose nel foco che gli affina*

*Quando fiam uti chelidon—O swallow swallow*

*Le Prince d’Aquitaine à la tour abolie*

*These fragments I have shored against my ruins*

*Why then Ile fit you. Hieronymo’s mad againe.*

*Datta. Dayadvham. Damyata.*

*Shanti shanti shanti* (Eliot, Collected Poems 69)

Las más de treintaicincas citas textuales incluidas en el poema causaron que un crítico mordaz tildara a su autor de carroñero y lo bautizara “hiena con máquina de escribir”. Pero la caricaturización del

autor no únicamente hace referencia a sus recursos estilísticos, sino también a la circunstancia desde la cual se expresan los enunciantes de sus poemas: alguien que atestigua la decadencia humana, que incluso ironiza sobre ella, pero que no hace nada por cambiarla. Como el Rey Pescador en el pasaje citado. Al contrario del primer poemario de Rivas, en el cual vemos al enunciante interactuar de diversas maneras con su entorno, ser modificado por él y actuar sobre él.

*Y ahora, como en otro tiempo,  
lanzamos de repente un grito descomunal  
que se enlaza de guajolote en guajolote  
por las casas de la ladera  
para perderse luego más allá de los cerros... (Raz de marea 74)*

“The Waste Land” es uno de los poemas que mayor influencia ha tenido en la poesía contemporánea. La interpretación que se ha hecho de él se divide en dos paradigmas: la versión más difundida es la de aquellos que lo entienden como una analogía de la decadencia moderna y sus funestas consecuencias en el espíritu humano. El paisaje, lo que mismo que el alma, queda desolada, estéril, luego del paso de la modernidad. Los estudiosos que se inscriben en este grupo suelen interpretar la mixtura lingüística del poema como un indicio de la incomunicación. La confusión que priva en el mundo actual, que se vuelve uno por efectos de la globalización, representa un sostenimiento del castigo de Babel por el desentendimiento verbal.

La estéril comunidad humana se debe, según la interpretación del poema, a la aniquilación del plano sagrado, contrario a lo que pretendía el castigo que Dios dictó a los hombres al pie de la torre. En este sentido, Dios habría dictado su propio exilio al multiplicar las lenguas, y recorrería hambriento el páramo donde sólo crece la ausencia de fe.

pela sus dientes

interpela el poema  
 y en ellos  
 como entre las teclas  
 persisten  
 restos del suicidio  
 de la “hyena with typewriter”  
 y el garabato  
 “Ernst Robert Curtius”  
 (traductor, de los primeros)  
 al calce  
 de la versión alemana  
 y “José Luis Rivas”  
 y otros tantos signos  
 que versos  
 podrían ser de lo baldío  
 entre diente y poema  
 que confunda todo aliento

La otra versión interpretativa niega la impersonalidad del poema, leyéndolo como un ajuste de cuentas con las emociones, un intento liberador por parte del poeta. El propio Eliot, hacia el final de su vida, alegó que el poema era “el desahogo de un agravio, personal y totalmente insignificante” (cit. en Cuneo 2). Esta interpretación se acreditó a partir de la publicación póstuma de la versión original del poema y de las correcciones que hizo Ezra Pound, así como de la relación que Eliot sostuvo con el francés Jean Verdenal, muerto en la Primera Guerra Mundial. Así, la esterilidad de la

tierra y la locura final del enunciante serían, ya no la visión crítica de la modernidad, sino la melancolía y la angustia sexual del individuo apellidado Eliot (Dietz 11).

Ambas interpretaciones encuentran sustento en el poema, la una no invalida la otra. Por el contrario, la segunda ha dado oportunidad a los lectores de leer el poema como una tragedia personal que acompaña a la social. Posibilidad espléndida para una época donde la penuria domina en ambos ámbitos: el individual y el colectivo. Sin embargo, en la interpretación privilegiada por la crítica en español del poema el sentido se orienta hacia lo colectivo, seguramente porque ella apuntala los anhelos de reivindicación social y humana que caracteriza gran parte de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Octavio Paz, quien durante muchos años guio las lecturas que en México se hacían de la literatura internacional, señaló que en ese poema la historia particular adquiriría, mediante la intervención del mito, un alcance universal (Excursiones 392). Bajo esta luz habrá trabajado Rivas su traducción de la obra poética de Eliot.

En tanto las variadas lecturas que se han hecho de “La tierra baldía” coinciden en su melancolía decadente, la poesía de Rivas es de un vitalismo radicalmente opuesto. Mientras Eliot había aprendido de Baudelaire la aridez del paisaje citadino, donde toda muchedumbre se nutre de la insignificancia y el desconocimiento mutuo, donde el hombre es absorbido por la producción maquinal seriada y pierde su aureola al toparse de frente con el vértigo, el ritmo de las bandas de transportación traducido al lenguaje de las calles (Cuneo 6-7); Rivas, por su parte, ha crecido con la pausada cadencia de la naturaleza tropical.

El mexicano atestiguó, por ejemplo, la siembra de plantas de mostaza que su madre hacía con tal de que llegaran mariposas hasta ellas y dejaran allí sus huevecillos. “Se producía su metamorfosis, y año con año se daba una ‘cosecha’ de mariposas atigradas”, cuenta en una entrevista, y agrega: “Era una superstición generadora de vida, un poco lo que yo he querido hacer con mis textos” (cit.

en Castañón, Saludo 35). Es decir, cuando el poeta angloamericano tiene la visión de un mundo circundante enfermizo y en decadencia, Rivas aprecia en su ambiente la manera en la que todo se regenera y florece.

Esta controversia entre las visiones de mundo del poeta y del traductor podría explicar algunos de los cambios que Rivas introduce en su traducción. Uno de los más evidentes es el que hace en el primer canto de “The Waste Land”, “The Burial of the Dead”, respecto del adjetivo “dead” con el que Eliot modifica “tierra” y “árbol”; el poeta veracruzano califica el primero con la palabra “inerte” y el segundo con “seco”. De esta manera, Rivas modifica el sentido que originalmente tenía la frase, dado que “inerte” se relaciona con la falta de movilidad que, en un animal, podemos identificar con la ausencia de vida, pero no en algo cuyo natural estado es la ausencia de movimiento, como la tierra.

cortar la flor

del poema ajeno

sería quizá

la menor de las crueldades

...pero hacerla florecer!

En cuanto al adjetivo “seco”, el hiato respecto de “dead” es mayor, puesto que la carencia de líquidos en un vegetal no necesariamente implica su muerte: son muchos los que en otoño lucen secos e, incluso, los hay que vuelven de su sequía casi instantáneamente para reverdecer al ocurrir de nuevo el contacto con el agua, como la siempreviva. Pareciera que Rivas, en su traducción de “La tierra baldía”, se resiste a dejar morir a la naturaleza; no ocurre lo mismo con los seres humanos, pues tanto al enunciante como al navegante fenicio les es dado morir en la traducción del mexicano.

Partiendo de la interpretación crítica de la modernidad que suele hacerse de “The Waste Land” y de la defensa que el poeta continuamente hizo de los más rancios valores de la cultura inglesa, podría decirse que la melancolía, el sentimiento de culpa que priva en sus versos encarnado

principalmente en el personaje del Rey Pescador —“a la orilla del Lemán me senté y lloré” (Eliot, Poesía completa 68)—, se debe a la “nostalgia imperialista”, es decir, la añoranza de los habitantes del mundo capitalista por aquello que fue destruido precisamente para construir la cómoda forma de vida de la cual disfrutaban (hooks 732). A partir de esto cobra relevancia la consideración que T. S. Eliot tuvo respecto de los poemas de Andrew Marvell, en cuyas recreaciones edénicas pudo haber visto el paraíso perdido y la causa de la pérdida.

El Rey Pescador lo mismo que Tiresias —personajes centrales en “The Waste Land”— añoran la vida que no está escindida por la culpa, el miedo y el odio, sentimientos que posibilitaron la colonización del Nuevo Mundo al ser impuestos mediante el catecismo y su aparato de control (el tribunal de la inquisición). Eduardo Subirats describe la “teología de la colonización” de la siguiente manera: “destruir primero el paraíso e imponer acto seguido la deuda universal, la gran culpa sacramental y financiera” (1671). En algunos versos de “La tierra baldía” es recreada esa infancia del hombre, la edad de la inocencia, debidamente universalizada por la acción del mito: “En las montañas, allí sí que nos sentimos libres” (Eliot, Poesía completa 61).

Tanto Tiresias como el Rey Pescador se atribulan por no encontrar un escape al tedio que hace de la vida moderna un modelo del infierno. Una paráfrasis del poema de Eliot lo hace el escultor brasileño Ulises Pereira Chaves cuando habla de la “Tierra estragada”:

*Antes lo teníamos todo. Todo estaba aquí en el monte. Ahora todo está destruido y a la tierra le cuesta trabajo crear. Los hombres la han sujetado a un poder falso...* (cit. en Subirats 2329)

Las palabras del escultor describen su experiencia de vida en los llanos brasileños y el contacto tan estrecho que tiene con la tierra dados sus oficios de campesino y ceramista; es decir, no es el resultado de la lectura del poeta angloamericano.

están los surcos hechos

en la tierra vernal  
siembra la sed  
acicala la mala yerba  
brinda dientes de leche  
y los huesos vacíos  
ya sin lo que fue tu hermano  
cosecha el hambre  
¡oh, maravilla!  
ya florece la muerta  
más bien muerta

La solución que Eliot presenta en su obra poética a la crisis de la humanidad — fundamentalmente en “The Waste Land”, “The Hollow Men” y “Ash Wednesday”— es la recuperación de lo sagrado, del mito, del estado de inocencia, mediante la palabra poética. ¿Pero qué hacer cuando se habita en un ámbito que pareciera evadirse de la melancolía? Así es el mundo que construye Rivas en su poesía: original, edénico, inocente; no es casual que el segundo canto de “Tierra nativa”, libro que lo convirtió en un poeta de importancia capital en México, lleve por título “Una temporada de paraíso”. Allí puede leerse:

*Libre como el que más  
en la mañana de mis treinta años  
hundo la punta de mi pie en el agua cálida  
de la marisma que hierve  
en espumas  
cuando las crías de langosta horadan  
en su huida el agua*



...

*Un puñado de viento castiga mis espaldas*

*así los dioses*

*empujaban*

*a aquel que le tocaba en suerte*

*presenciar el milagro* (Rivas, Raz de marea 54-55)

El referente concreto, materializado en las palabras, constituye la circunstancia vital del enunciante y, en primera instancia, la experiencia vital del poeta. Aun cuando se tratase de un mundo imaginario, al estar en palabras cobra realidad poética. Ana Franco Ortuño asegura que “para Rivas, la poesía está ahí, vital, y trabaja entre el contraste de lo que se ofrece en el mundo y la maestría de quien sabe manejar las palabras”. Se trata de una poesía que, más que escribirla, el poeta parece haber experimentado.

Al igual que lo hicieron los brasileños participantes del movimiento antropofágico, al ubicarse en un paraíso que los creadores de las metrópolis dan por perdido o del que proyectan su existencia en un futuro utópico, el poeta veracruzano puede subvertir la nostalgia imperialista y reivindicar su aquí y ahora, lo mismo que su historia vernácula y su historia individual.

el poeta

hoza en el lenguaje

¿pone o quita gusanos?

¿precipita la corrupción?

el poeta

pisa el mundo allí escondido

abre sus poros

su humedad

mullida  
 su maldejo  
 su juanete auditivo  
 y se cuaja  
 las teclas siguen en su sitio  
 cubo de rubik  
 al modo de las pezuñas del cerdo  
 de la risa de la hiena  
 y golpea  
 escribe  
 pica letras  
 y palabras  
 hace el lenguaje baldío  
 o floreciente

Esta oposición entre el Edén mítico perdido y el Edén vivido puede verificarse desde el título que Rivas otorga a su primer libro, “Tierra nativa”, respecto del poema de Eliot.

La diferencia entre “Baldía” y “Nativa” va más allá de los vínculos con la fertilidad, puesto que el adjetivo que usa el mexicano en su libro sirve para determinar la tierra de la cual uno es “natural”, es decir, aquella con la cual se tiene una relación instintiva dada por el nacimiento. Así la tierra nativa determina en cierto grado el ánimo y la constitución psicológica de cada quien, en consonancia con el epígrafe de Gertrude Stein: “Al fin y al cabo cada quien es como es su / tierra y su aire” (cit. en Rivas, Raz de marea 36). De esta manera, a un paisaje estéril correspondería un estado melancólico;

en tanto que a uno exuberante, como el presente en los versos de Rivas, lo sería uno de desbordado erotismo.

En “La estación de los muertos”, primer canto de “Tierra nativa”, encontramos esta injerencia que el ámbito tiene en quien allí habita y descubre en él la pulsión de Eros tras presenciar el cortejo que dos gallaretas llevan a cabo entre la tupida vegetación del estero:

*Al tiempo de acosarla el macho profería un grito  
obsceno y repentino;  
era su canto de galanteo,  
y aquella, la primera vez que lo escuchábamos...* (Rivas, Raz de marea 38)

De esta manera Rivas decreta el inicio a la sexualidad del enunciante, por influjo del paisaje.

Además, la oposición es acorde con el planteamiento que estamos haciendo del ejercicio de la traducción como estrategia descolonizadora, pues “nativo” también es un adjetivo que se otorga a lo que ocupaba un espacio previamente al proceso colonizador. Es decir, la tierra que presenta Rivas en su poemario es la que existía previamente a la violencia conquistadora, a la culpa sacramental y financiera que sustenta el dominio sobre otras tierras. Es el espacio que se mantuvo fiel a su estructura de pensamiento y una evidencia de que en el mismo pervivió el estado original paradisíaco en un lugar inalcanzable a la conquista material.

De este poemario podría decirse lo mismo que Subirats afirma de la vanguardia antropofágica brasileña: “celebra la comunión orgiástica de lo existente, la armonía erótica del ser, la creación infinita” (1671). De esta manera, “Tierra nativa” pone de manifiesto y desvirtúa la colonización, a la vez que propone una apropiación de los terrenos que han sido ganados por la culpa.

Rivas no solo tradujo la poesía completa de Eliot, sino que fue una de las influencias más notables en sus primeros libros. En “Tierra nativa”, el libro que le concedió el reconocimiento general de la

crítica en México, se descubren los mismos recursos literarios de los que echó mano el poeta angloamericano: el fragmentarismo y la estructuración mediante la técnica del montaje que yuxtapone tiempos y espacios, el manejo de la cita en idiomas extranjeros, la mezcla de versos tradicionales con formas libres, la irrupción del diálogo, etc.

La traducción de la poesía completa de Eliot habrá servido, por un lado, para comprender el funcionamiento de dichos recursos y su implementación; por otro, en algunos deslizamientos de significado subrepticamente introducidos, podemos apreciar la controversia, el conflicto que Rivas sentía respecto de lo que se expresaba en “La tierra baldía”; es decir, al ejercer el rol de traductor Rivas habría experimentado la presencia de otro(s) en sí, al hacer que la voz y el pensamiento de Eliot convivieran con su lenguaje, su cultura y sus circunstancias.

La incomodidad y el extrañarse de sí mismo que Octavio Paz celebra en la poesía se hacen evidentes cuando el traductor superpone otra voz a la suya: “Nuestra voz es muchas voces. Nuestras voces son una sola voz” (Paz, El arco 166), podría decir Rivas a T. S. Eliot

El caso de “Ash Wednesday” es interesante porque muestra cómo el mexicano trasladó el conflicto central del poema original a los términos de la tradición literaria en lengua española, sobre todo la mística, haciendo de esta manera que el poema sea asimilado por nuestro sistema de significaciones. Asimilación que hace de “Miércoles de ceniza” una parte orgánica, dialogante y dialogada, de la poesía mexicana actual e hispanoamericana de siempre.

De este modo, la traducción se confirma como un mecanismo que al mismo tiempo apropia como expropia, pues es capaz de establecer vínculos entre Santa Teresa, Descartes y Eliot. De igual manera, la traducción enfatiza esa tarea que Eduardo Milán atribuye a toda poesía: “‘salir de aquí’ en el doble sentido de la acepción: pertenecer a este lugar, ser originario de, y la operación contraria: irse” (40).

Rivas sale de sí al mismo tiempo que se confirma en sus circunstancias; se reconoce como individuo al tiempo que agrega otredades a su voz. Traducción: trasladar al texto la irreductible discrepancia entre dos visiones de mundo.

### III

Al final del poema “Bermudas”, de Marvell, los marineros elevan sus alabanzas deseando que resuenen más allá del “Mexique Bay”.

Sobre la conquista cultural, la invención de América mediante el lenguaje, cabe citar los versos de un poeta cuya locación se encuentra radicalmente opuesta a la del metafísico inglés: Derek Walcott, caribeño con antecesores esclavos, quien escribe en el siglo XX su poema “Names”:

*And when they named these bays  
bays,  
was it nostalgia or irony?* (Collected poems 306)

Llamar “bahía” a un reducto costero tiene implicaciones que van más allá de la geografía y lo vinculan estrechamente con la navegación de gran calado y con el comercio mayorista, ajenos ambos a las culturas mesoamericanas y caribeñas: el sólo nombre modeló el mundo, y lo dispuso a futuras faenas.

las toallas se extienden  
lenguas bovinas  
hacia la sal de los cuerpos  
atardecer  
a la sombra de los meseros  
las copas ya maduras  
abren su pudor  
atardecer                      pleno  
en todos los puntos

corta al sol

la silueta de un crucero

con su cargamento de hambre

¿Ironía? ¿Nostalgia?

Nostalgia de aquello que Europa había perdido: el paraíso edénico, Tierra Santa; también había perdido la inocencia. Esto puede ilustrarse con la declaración de un personaje europeo del poema *Omeros*, de Walcott:

*"It's so still. It's like Adam and Eve all over,"*

*Maud whispered. "Before the snake. Without all the sin."* (Walcott, *Omeros* 90)

Ironía porque la impostura del nombre en las cosas que se abrían como una realidad completamente nueva a los exploradores del siglo XVI era más que evidente. La incongruencia que después de Babel ya era natural se radicalizaba al punto de ser innatural: el nombre no se callaba nada de la cosa porque no había posible coincidencia. "[T]hrows the melons at our feet", escribió Andrew Marvell en "Bermudas", cuando lo que se encontraron los navegantes ingleses serían piñas, pineapples, y no melones.

Derek Walcott hace mofa de esta impostación nominativa en su poema "Names": si el lenguaje colonizador se presumía superior, más elegante que el barbarismo de los indígenas del Nuevo Continente y el de los negros que hablaban como si tuviesen piedras bajo la lengua, "where was there elegance / except in their mockery"? (Collected poems 306).

En la obra del caribeño es constante su preocupación por el lenguaje con el que América fue domesticada, rasurada, y siempre ha puesto en evidencia el carácter impositivo. Su poesía es una subversión desde dentro de la cultura de la metrópolis. Su idioma, el inglés: Caballo de Troya que el poeta usa para burlar las defensas y modificar la ideología, los sistemas de representación que

sustentan la relación de empoderamiento. Con el mismo lenguaje mediante el cual se aniquiló el mundo caribeño nativo y se transplantó la raza negra, Walcott articula un discurso que lo contrarresta. El ya citado poema “Names” inicia:

*My race began as the sea began,  
with no nouns, and with no horizon,  
with pebbles under my tongue,  
with a different fix on the stars.* (Collected poems 305)

Walcott, por otro lado, tiene un dominio del inglés, el idioma del colonizador, que lo ubica en la élite cultural. Ha adquirido la destreza para tallar las palabras con maestría y delicadeza, como un nuevo y refinado Calibán, que en *La tempestad* se opone al empoderamiento de Próspero maldiciendo al conquistador con el lenguaje recién aprendido.

Para Walcott, como para José Luis Rivas, las palabras son materia que se trabaja como el escultor el mármol, dejando en la piedra algo de sí mismo. Al hacer la escultura del hombre, otro ideal de hombre pugna por surgir de entre las vetas. Al hacer la oración con el acento propio, teniendo el patois tan acendrado en el pathos, el idioma y sus construcciones simbólicas se modifican: un nuevo ideal de hombre pugna por decir y decirse. Poema: Caballo de Troya que encanta por su bien lograda forma, que habrá de romper, desde dentro, las defensas del discurso.

Rivas ha publicado versiones de dos textos de Walcott: “Orígenes” y el monumental poema épico *Omeros*. En ellas también se percibe ese énfasis en los nombres con los cuales el hombre se apropia de su entorno y lo transforma. Ambos poetas comparten un ambiente tropical, por lo que es factible que las especies de flora y fauna sean comunes en todo el Mare Nostrum conformado por el Golfo de México y el mar Caribe, aunque no ocurra lo mismo con las palabras que los designan.



Para sus traducciones, el mexicano busca los nombres precisos de cada planta y animal, su correspondencia precisa, con tal de que puedan identificarlos los lectores partícipes del contexto en el cual la nueva versión va a inscribirse, aun cuando por esa modificación los nombres pierdan las connotaciones propias de su composición original; por ejemplo, los versos del Capítulo X de *Omeros*:

*And then an elate*

*sunrise would flood Maud's garden, pouring relentless*

*light on angelic lilies, yellow chalices*

*of morning-glories, and Queen Anne's seraphic lace. (90)*

Son traducidos por Rivas como sigue:

*Y luego una gozosa*

*aurora anegaba el jardín de Maud, vertiendo implacable*

*luz sobre los lirios angélicos, los amarillos cálices*

*de los dondiegos de día y el dauco seráfico. (Walcott, Omeros 91)*

En la versión original, los nombres de las flores reiteran el sentido virginal, de originalidad incólume, que habría de caracterizar el jardín de Maud —personaje irlandesa radicada en Santa Lucía— como el paraíso edénico reconstruido en América por la mano europea.

De la flor “morning-glory” no hace falta esclarecer sus connotaciones religiosas; en tanto que la “Queen Anne’s lace” hace referencia a la leyenda de la celebración matrimonial de la reina Anne con el rey James I de Inglaterra, para cuya ocasión ella preparó un lazo con las flores del dauco, pero se pinchó y derramó una gota de sangre justo en el centro del adorno, haciéndolo ver más hermoso. No es difícil colegir que el trasfondo simbólico de esta leyenda alude a la pérdida de la virginidad.

En la estrofa de Walcott se reproduce el sistema simbólico que en Occidente opone lo masculino y lo femenino, representado este último por el jardín y las flores, su carácter angélico, y el cáliz, la oquedad, que recibe la luz que habrá de fecundarlo.

transparencia de los dioses

luz carnal en busca de color

Ra egipcio

Apolo griego

Febo romano

Dios cristiano que atravesó

a Santa Teresa con un haz

según consta en el bronce

de Bernini y en los años

que dos colores dieron a las hojas

Dicho lo que pierde la nueva versión, la jerarquía que Walcott expresó callando, habría que pensar en lo que se ganó en la traducción de Rivas: vida, otra vida.

La versión de Rivas se opone a lo que Ortega y Gasset exige: “Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción” (Miseria 443); se opone porque hay una apropiación del texto original, o mejor, una vivencia del texto original a través de la cultura del traductor y de su concepción estética.

A semejanza de la vanguardia antropofágica, de la cual afirma Haroldo de Campos que implicó una “[r]econstrucción del pasado ... capaz de recuperar, para utilidad inmediata de un quehacer poético situado en la ‘ahoridad’, el momento de la ruptura en que un determinado presente (el nuestro) se reinventa al reconocerse en la elección de un determinado pasado” (29).

El elemento subversivo del *Omeros* es su afán reescritural, su apropiación de la estrategia colonizadora, su antropofagia del Mediterráneo clásico: si los exploradores inventaron América a su imagen y semejanza, lo que pretende gran parte de la poesía de Walcott es una inversión, reconocerse como el origen, como el Mediterráneo, pero un Mare Nostrum realmente Nuestro, de aquellos a quienes les han sido negados historia e identidad:

*en el ecuador, ambas costas ensambladas con esmero  
para formar un globo, salvo que ese meridiano  
no era Norte y Sur, sino Este y Oeste. Uno, el Nuevo Mundo,*

*hecho idéntico al Viejo Mundo, mitades de un solo cerebro* (Walcott, *Omeros* 437)

Y un capítulo más adelante agrega:

*y es África la que anda a grandes pasos, no la Hélade de alabastro* (Walcott,  
*Omeros* 443)

En la versión de Rivas, como lo hizo el poeta santaluciano al apropiarse del texto homérico, no se trata de arrancar al lector de su entorno, tal lo pide Ortega y Gasset, pues dicho desarraigo ya lo sufrieron los pueblos oprimidos de Latinoamérica, sino de darles la oportunidad de absorber el mundo, verlo bajo los lentes de su cultura que de esta manera podría revitalizarse.

sol que se despega  
del metate azul  
canto diariamente  
arrancado al horizonte  
donde el pájaro nocturno  
muele las semillas de la luz

En el poema de Walcott “Orígenes”, publicado en libro por primera vez en 1964 e incluido por Rivas en la sección “Libro de faros” de la segunda compilación de su obra, *Ante un cálido norte* (2006), podemos encontrar otra variación en la nominación floral introducida por el mexicano. Rivas traduce en un par de ocasiones “frangipani” por “súchil”:

*For the names of bees in the surf of white frangipani,  
With hard teeth breaking the bitter almonds of consonants,  
Shaping new labials to the curl of the wave,  
Christening the pomegranate with a careful tongue,  
Pommes de Cythère, bitter Cytherean apple. (Collected poems 14)*

Y, en la versión al español:

*Buscamos los nombres de las abejas en la espuma del súchil blanco,  
con recios dientes que rompían las amargas almendras consonánticas,  
que modelaban nuevas labiales de acuerdo con la espiral de la ola,  
y que bautizaban al ganado<sup>2</sup> con cuidadosa lengua,  
Pommes de Cythère, amarga manzana de Cítere (Rivas, Ante un cálido 184-  
185)*

Con este cambio, ¿se gana en la congruencia entre el nombre de la cosa y el fenómeno de asimilación del lenguaje que se describe?

La solución que el mexicano da a su traducción es diametralmente opuesta a la del santaluciano: aunque ambos parten de la incompetencia del lenguaje para nombrar una realidad nueva, la de las abejas americanas, Walcott busca el nombre en una flor que, pese a ser endémica del Caribe, lleva un mote europeo. Dicha nominación europea, la que fue impuesta a los nativos y a los esclavos africanos, es la que habría de ser mordida, modelada, adaptada a las voces que lo recibían, generando un nuevo acento, una manera “ruda” de hablar el idioma colonial: el patois.

El mexicano, por el contrario, acude a una flor, el “súchil blanco”, cuyo nombre proviene del náhuatl “xóchitl” que significa flor. Como lo hizo la vanguardia antropofágica, pareciera que la apropiación del poema que hace Rivas mediante la traducción pretende “[r]estaurar la memoria de los orígenes como primer paso de la construcción artística de una sociedad radicalmente renovada” (Subirats 593). Si Walcott pareciera asumir el olvido histórico como irrevocable, Rivas encuentra en la supervivencia etimológica de las lenguas indígenas en el español la posibilidad de recuperar una conciencia identitaria que ha permanecido al margen. Así, el Nuevo Paraíso que los conquistadores inventaron y aniquilaron se manifiesta en el lenguaje y señala al mundo como diciendo ¡Florece!

cada día por su flor se distingue

por su planta se yergue

flor de la pitahaya

nata de la noche

flor de cempasúchil

masa para el pan de vida

yolosóchil

cal de fuego viejo

sangre náufraga el achiote

toloache

para aromar al novio

huizache

guía de los caminos

se pone en pie la voz

cuando alguien hierve

las palabras

Entre la poesía del premio Nobel caribeño y la de su traductor mexicano hay muchísimas diferencias estilísticas; quizá las más evidentes sean el gusto que el primero tiene por las formas poéticas tradicionales y por la constitución de una voz lírica de la cual se ausenta el Yo, configurándose como una expresión de la colectividad. En *Omeros*, escribe:

*Él tenía que estar berido, la aflicción es uno de los temas  
de esta obra, de esta ficción, puesto que todo “Yo”*

*es una ficción en última instancia (43-45)*

Las coincidencias no son menos evidentes: el ánimo descolonizador que reconstituye el paraíso americano en sus propios términos y la búsqueda de la palabra precisa, la tentativa adánica por descubrir todo por primera vez a través del nombre de cada una de las cosas. Sobre esto Derek Walcott ha dicho:

*[I]n every morning of the poet’s life, [it] is an agonizing humiliation of trying to  
pronounce every word as if he had just learnt it, and was repeating it for the first time.  
Behind him, of course, is a morphology that comes to life when it is pronounced, but all  
that dead bush of tradition, of naming things anew can only come to life through some  
spark. (cit. en Calise)*

Si el santaluciano llama a la canoa de Achille en *Omeros* “In God We Troust”, siguiendo la ortografía de Dios —a decir del propio pescador—, Rivas utiliza en su traducción palabras de poco uso en español: conmlitones (“conrades-in-arms”), pastinaca (“sting-ray”), porcunos (“swinish”), entre muchas otras que generan el extrañamiento del lector quien las lee como si fuera la primera vez que dichas palabras son pronunciadas. Reconocerlas posteriormente como parte del lenguaje que uno cree dominar propicia un descubrimiento del mundo que dicho idioma ha construido a nuestro

alrededor. Eso sin contar con las palabras compuestas que pululan en la versión inglesa y que, en menor medida, también se las encuentra en español: caléndulas-Avemarías (“hail Mary marigolds”), por ejemplo.

En la frase “Mexique Bay”, del poema “Bermudas” de Marvell, oímos reverberar la inconformidad, el instinto subyugado que incrustó palabras en el mundo occidental y no permitió que toda su realidad fuera domada.

hoja y deslumbre  
el árbol  
y la mano  
que traza el infinito  
recordada por la ceniza  
en las chispas saldantes  
bajo la noche  
se reproducen  
los luceros remontando  
desde el mar  
hasta el remo  
era ceiba  
hoy es tajo peregrino  
lustrado por la mano  
que lo mece  
en el agua

“Mexique Bay” es traducido como “Golfo de México” por Rivas (Raz de marea 329). Ciertamente que es a ese espacio geográfico al cual se refiere Marvell en su poema, pero no el espacio cultural, en tanto que se referiría a la zona de injerencia del imperio Mexica y no a lo que hoy día llamamos México. Sobre la traducción de Rivas podría decirse lo mismo que Neri comenta sobre el poema “Names”:

*[A]unque los colonizadores bautizaron las localidades coloniales con términos que recuerdan la geografía europea con el único fin de destacar negativamente la diferencia entre las nuevas tierras y la madre patria, las razones en que estribaban aquellas elecciones desaparecerán cuando otros hayan vivido en aquellos territorios y hayan usado aquellos nombres y los hayan enriquecido con nuevos significados. (427)*

Para la poesía del veracruzano, el Golfo de México y el mar Caribe se convirtieron en el *Mare Nostrum* que en nuestra época está revitalizando la cultura occidental; en él ha encontrado su más alta trinidad poética: Saint-John Perse, Aimé Césaire y Derek Walcott, a quienes ha traducido fervorosamente.

Perse, Césaire y Walcott, tres grandes cuerpos poéticos que desde el Caribe remontaron el mundo entero y han sido traducidos muchísimas veces. Habiendo crecido a la orilla del río Tuxtepec, Rivas estaría dispuesto a entregarse a la fuerza poética de esas grandes fieras marítimas. ¿Cuántas ganas de conocer su aliento y sus entrañas como lo hizo Jonás; de habitar esa imaginación poética? Quizá premonición de ello fuera el suceso que el veracruzano cuenta a Ana María Jaramillo:

*[E]n un recodo estaba instalado un rastro, la matanza cada día comenzaba a las tres de la tarde y terminaba cerca de las cinco, los restos de las reses sacrificadas eran lavados y barridos por una rampa, hacia el río, la corriente llevaba la sangre al mar, a unos diez kilómetros, el olor traía a los tiburones que entraban hasta ese recodo y mordisqueaban los restos de las reses. (cit. en Castañón, Saludo 33-34)*



La analogía se complica si asevero que Rivas devoró, también, a los tiburones que lo devoraron. La experiencia de otredad lingüística también se manifiesta como la simultánea ocupación de mundos que sólo comulgan parcialmente.

Gran poeta él mismo, Rivas explotó esa cualidad de quien traduce: estar al mismo tiempo dentro y fuera de la obra, habitar y ser habitado por la voz, el ritmo y el pensamiento ajeno. Esta estrategia le permite participar en muchas tradiciones literarias y ser presente donde se conjugan múltiples pasados. La obra de Perse, Césaire, Walcott y los otros poetas que ha traducido en su dilatada trayectoria fue digerida e integrada a su propio intento por mantener el paraíso ganado, por acrecentar el gozo de vivir sin culpa en plena maravilla.

## Notas a “Poesía hacia la mar sumando”

1. Mollat refiere otro sitio mítico ubicado al norte de Antilla llamado Mano de Satanás, la cual “estaba siempre envuelta en la bruma y su proximidad era conocida a los viajeros solamente por los espantosos alaridos con que los demonios rasgaban los aires” (41), cuyo parecido a los relatos que se hacen del famoso triángulo es asombroso.

2. Atribuyo la traducción de “pomegranate” por “ganado” a una desafortunada errata, cuya dilución se hace casi imposible al no contar en la misma edición con la versión original del poema. De otra manera, la estrofa en español pierde sentido.

*Calibán conjura*

*Desbautizar el mundo,  
sacrificar el nombre de las cosas  
para ganar su presencia.*

Roberto Juarroz

## I

Ir de un lenguaje a otro es una circunstancia radical para la lectura literaria y también para la creación.

Lo que el traductor hace es compartir su particular concreción del poema, su entendimiento de lo que el poema es y hace presente. Sobre todo, atiende a sus balbuceos, a lo que en sus circunstancias se presenta vacío, a lo que ahí no ha logrado decirse de mejor manera que callándolo.

La dificultad

radica en aprender a callar de una manera otra;

en aprender a hacer del vacío y lo que está oculto al otro lado de las palabras una experiencia común, imantada; una experiencia que se transmita por una larga fila de inspirados, de hombres dispuestos a abrirse a una experiencia de otredad.

las manos ceñidas del hombre

gesto del rezo

roce con la quietud

aprehenden

lo que del mundo queda

tras ejercer el parco idioma

de la esperanza

La palabra herida, arrancada violentamente de su unidad con el referente, ha dado pie al análisis de las traducciones que se ha mostrado aquí. Pero la palabra no ha sido la unidad semántica a analizar, sino el sentido diferenciado que presentan ambos poemas, el original y el traducido. La continua

alusión a vocablos particulares se debe a que en ellos se ha visto un intersticio, una esquirla del abismo que separa a las lenguas.

Los idiomas muestran el reflejo y el flujo de las sociedades; el habla, el ejercicio que cada individuo hace de la lengua, sea escrito u oral, revela la desconfianza que cada quien siente hacia las palabras y hacia la coherencia de la realidad que, mediante el lenguaje, ha sido construida. Al utilizar el idioma y al reflexionar sobre dicho uso, o al encontrarse con una lengua extraña, el hombre descubre la orilla de sus oquedades.

El traductor pone al alcance de otro los vacíos de otro, pero no puede evadir los intersticios propios. El nuevo poema ha de ser una superposición de voces, un ejercicio de fuga que habrá de redituarse en una nueva melodía.

gesto del roce

rezo con la quietud

escondida en el mundo

de los otros

aferrados a sus propios mundos

El traductor asume un rol mediador entre dos seres que sufren por lo ausente; el texto que a ellos entrega es una manera particular de reconciliarse con la separación de la realidad y, al mismo tiempo,

es

una nueva parte de la realidad. Sin embargo, este ejercicio creativo no puede darse en el vacío. Si todo hombre está inmerso en un complejo sistema de transferencias culturales, quien mejor debe asimilar estos procesos de intercambios es el traductor.

eje

gozne

bisagra  
donde las palabras no saben  
ser sino  
palabras  
el yo y el tú en una sola sílaba  
canjeando  
su espacio  
en el mundo y el texto  
que se dice mundo

Albercht Fabri aseguró: “No se traduce lo que es lenguaje en un texto, sino lo que es no-lenguaje” (cit. en De Campos 185). No entiendo esta frase sólo como una defensa de la materialidad del lenguaje —tal lo hizo Haroldo de Campos—, sino también como un llamado a la vida social, a la interacción que cada una de las palabras del poema tienen con el resto de las instituciones sociales, tanto sincrónica como diacrónicamente.

Cada palabra hace mundo de una manera particular, pues modifica las circunstancias de aquel que la enuncia y lo mismo de quien la lee, y así brinda espacio para que la conciencia interactúe con ella. Cambiarla, como lo hace inevitablemente el traductor, implica que su actuar sobre la realidad sea también otro.

Más ganancia que pérdida, diría yo, ocurre en el acto de la traducción, cuando el traductor se entrega a él con verdadero rigor crítico y creativo.

ser  
la puerta misma  
y la mano en la manija  
y los infinitos lados

que la puerta comunica  
y la pared interferida  
por la puerta y ser también  
el vano que a la puerta  
da múltiples sentidos  
o ser capaz al menos  
de asir  
el lenguaje  
que da canto  
y solidez a la puerta

Este ensayo ha pretendido dar un paso adelante a lo que George Steiner dejó pendiente en *Después de Babel*, según él mismo lo enunció en el prólogo a la segunda edición:

*Si hubiera de reescribir el libro ahora, la cuestión de la moralidad de la apropiación a través de la traducción y lo que denomino ‘transfiguración’ —en la que el peso y el brillo intrínseco de la traducción eclipsa a los de la fuente— es lo que me hubiera gustado desarrollar con más amplitud. (17-18)*



## II

Lugar común es afirmar que el traductor se pliega, se pone humildemente al servicio del texto que traduce, que asume la jerarquía autorial que la modernidad ha implantado en Occidente desde el Renacimiento.

¿hizo dos lados la puerta?

¿hizo la urgencia de ver el otro lado?

¿dio sentido a los que dentro y fuera son?

el dueño de la puerta no es el dueño de los pasos

¿qué es puente?

Y dicha jerarquía autorial se hace acompañar por otras igualmente prejuiciosas. Pero el hecho es que los traductores ocupan un puesto privilegiado: habitantes de frontera, de un in-between-space, su lectura escribiendo les permite vivir una realidad plural: pensar lo que otro, decir lo que otro y actuar según la estructura de valores de otro, sin renunciar a su pensamiento, su lenguaje y su peculiar manera de ser él.

A través del traductor, las palabras son puentes que no sólo comunican, sino que brindan comunión momentánea y frágil entre dos visiones de mundo distintas.

Puente

que une original con original.

Traducir es poner un escalón más en el trayecto de la semiosis infinita que da tanta vida a la poesía. Es un ejercicio que abre caminos, pues a los vanos del poema original se suman los de la lengua de la nueva versión.

Xavier Villaurrutia, poeta de Contemporáneos, estaba obsesionado con la otredad que nos concede la poesía. Quizá por ello se sirvió del poema de Jules Supervielle “Saisir” para componer su famoso “Nocturno de la estatua”:

*Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera  
y el grito de la estatua desdoblado la esquina. (15)*

El poema fue motivo de una acusación de plagio desestimada por la evidente diferencia entre ambos poemas luego de los dos primeros versos. Dicho nocturno es uno de los más celebrados en la escasa obra en verso de Villaurrutia y, a diferencia del de Supervielle, en él sí se expresa un cambio en la materia de la estatua que vuelve a la vida para declararse muerta de sueño.

Este sencillo caso puede demostrar cómo una traducción o una nueva versión revitaliza los textos originales, llevándolos a sitios insospechados, concediéndole honores que quizá no le corresponden en el idioma original. Steiner, por ejemplo, considera que Supervielle es una voz menor en la tradición francesa, cuya poesía está llena de trivialidades y lugares comunes (410), todo lo contrario de lo que ocurre con el poema de Villaurrutia —y con el propio Supervielle, por contagio— en la tradición latinoamericana.

cortar la flor  
del poema ajeno  
sería quizá  
la menor de las crueldades  
...pero hacerla florecer  
el más cruel de los homenajes

Con los propios versos del “Nocturno de la estatua” podría ejemplificarse el movimiento que se exige a la poesía:

*Hallar en el espejo la estatua asesinada,*

*sacarla de la sangre de su sombra,  
vestirla en un cerrar de ojos,  
acariciarla como a una hermana imprevista  
y jugar con las fichas de sus dedos  
y contar en su oreja cien veces cien cien veces  
hasta oírla decir: “estoy muerta de sueño”. (16)*

Llegar a un texto que está fijo, al que nada debe moverse ante el peligro de hacerlo caer. Sacarlo de ese espacio, de esa sangre, para llevarlo a un lenguaje nuevo con las implicaciones vitales que en dicho tránsito ha puesto el traductor. Hacer vivir al nuevo poema en sociedad hasta que se declare muerto de sueño.<sup>1</sup> Entonces, cuando ya no cumpla con las necesidades éticas y estéticas de las nuevas generaciones habrá de dejarse a un lado y emprender el riesgo de una nueva traducción.

traducir los pétalos  
donde la rosa  
lleva lo flor  
como hacen los nombres  
con las cosas  
Traducir  
poema que descubre  
la transitoriedad

Como se ha visto en las traducciones que Octavio Paz y José Luis Rivas hicieron de Fernando Pessoa, William Carlos Williams, T. S. Eliot y Derek Walcott, no hay una evasión de la problemática de la transfiguración, por el contrario, se asume como una condición ineludible del ejercicio de la

traducción. En ambos casos, las traducciones se han visto enriquecidas, ganaron en visión de mundo.

Las palabras expresan a quien las emite. Ellas llevan también, incrustadas de una manera subrepticia, las circunstancias de quien las emite; si el mundo se hace con las palabras, no hay palabras despojadas de mundo. Así, cuando el traductor pone las palabras de otro en las propias, algo de su propio mundo se está sumando al de aquél. Haroldo de Campos dice en *La razón antropofágica* que “no es posible distinguir el organismo asimilador de las materias asimiladas” (6). Y en el caso de los traductores esto es inevitable.

Si el autor original ha puesto en un poema su particular carga vital, carga vital pondrán también quien lo traduzca y lo hará quien lo lea en última instancia. No la musa, de la que habla Sócrates en el *Ión*, sino esa vivencia, esa roce entre distintos mundos que queda vibraando en las palabras, posee una carga magnética, y así “comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados” (cit. en Viñas Piquer 41).

Pensar que el autor traducido influye en la obra de aquel que la traduce es una verdad de Pero Grullo. No habría que considerar la injerencia de un modo unidireccional, sino pluridireccional. Si Steiner afirma que “todas las generaciones usan el lenguaje para construirse su propio pasado resonante” (51), los traductores no solamente conceden vitalidad hacia el futuro, sino también hacia el pasado al establecer vínculos y similitudes entre dos tradiciones.

Yendo un poco más allá, considerando que cada palabra y cada estructura lingüística es un hecho histórico, al traducir un poema lo hacemos objeto de un devenir que le es ajeno. Al leer la traducción que Rivas hizo de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, es inevitable encontrar allí la evidencia de lo que años antes Paz había decretado: la hermandad entre el primer Eliot y la poesía del zacatecano López Velarde.

*Pues ya he conocido a todas ellas, a todas ellas —  
he conocido las noches, las mañanas, las tardes,  
he medido mi vida con cucharillas de café;  
conozco las voces que se apagan en un morendo descendente  
indigno de la música que viene de un cuarto más lejano.  
Así, ¿cómo podría yo atreverme?* (Eliot, Poesía completa 11)

Como no relacionar el tono —y aún la intromisión de la terminología musical que ha agregado Rivas— a poemas de López Velarde, como el dedicado a la prima Águeda:

*A la hora de comer, en la penumbra  
quieta del refectorio,  
me iba embelesando un quebradizo,  
sonar intermitente de vajilla  
y el timbre caricioso  
de la voz de mi prima.* (López Velarde 65)

En el aspecto socio histórico, es también una imposibilidad que el foco enunciativo desde el cual el poema fue escrito se traslade de un idioma a otro. Tal como fue evidenciado, el origen imperialista nostálgico de “The Waste Land” es sutilmente modificado por la traducción que hace José Luis Rivas, vertiéndolo desde un contexto poscolonial.

En este sentido cabe citar lo que Mijaíl Bajtín señala a propósito del horizonte plurilingüe de Platón:

*[E]n el proceso de la creación literaria la interpretación recíproca con una lengua ajena ilustra y objetiviza precisamente la faceta ‘cosmocontemplativa’ de la lengua propia y la ajena, su forma interna y el sistema de valores y acentos que le es inherente. Para la*

*conciencia-literaria creadora en un campo iluminado por una lengua extraña, actúa, por supuesto, no el sistema fonético de su propia lengua, sus particularidades morfológicas o su léxico abstracto, sino justamente aquello que hace de la lengua una cosmovisión concreta y no traducible hasta el final: el estilo de la lengua como conjunto.* (Bajtín 316)

De esta manera, al comportar todas las lenguas una representación de la realidad que es intraducible en su integridad, toda traducción supone la creación de textos que interiorizan la polémica y controversial superposición de visiones de mundo. Cada una de las versiones implica la discrepancia entre dos cosmovisiones que son irreductibles.

Lo que el buen traductor agrega es, fundamentalmente, una tensión que no puede ser resuelta. La tensión entre el nihilismo de Eliot y el vitalismo de Rivas, por ejemplo. En este sentido, el nuevo texto sería más rico que el original, siempre que se encuentre con un lector lo suficientemente sensible para identificar la heterogeneidad, el dialogismo inherente. Y sensible para ser atraído por ese nuevo abismo, esa nueva herida que el traductor ha dejado allí.

entre el yo y el eu  
cabe una sílaba  
hecha de árbol y pájaros  
entre el I y el yo cabe  
la jaula que resguarda  
la raíz de los canarios  
entre el eu y el I  
cabe el cantar  
de una orquídea triste

Ahora, si la traducción se erige como una herramienta mediante la cual las tradiciones literarias son reformuladas, desde el presente hacia el pasado y el futuro (Mata, Prólogo xvi), también podemos entenderla como un mecanismo que nos permite entender el arte, no como una secuencia de sucesos, obras y autores, sino como la continua vigencia, la “ahoridad”, tal como lo sugiere Haroldo de Campos:

*La traducción —vista como práctica de lectura reflexiva de la tradición— permite re combinar la pluralidad de los pasados posibles y presentificarla, como diferencia, en la unicidad hic et nunc del poema postutópico. (47)*

El poema es siempre permanencia, dado que apela al aquí y ahora de su lector, lo mismo que busca satisfacer una necesidad de encuentro entre el poeta/traductor y sus circunstancias. Los vínculos que establece con el pasado y el futuro son ajenos a la razón: son selectivos y transformadores.

La influencia literaria no puede entenderse en un solo sentido. Es multidimensional: se expande hacia el pasado y el futuro, y hacia otras lenguas. Textos en lenguas muertas, como el latín, siguen siendo influidos por las variaciones que hoy se hacen de Catulo, por ejemplo. Lo mismo ha de ocurrir con lenguas que aún no han nacido.

El lenguaje no puede ser visto como valor de cambio —mucho menos esa creación radical del lenguaje que es la poesía— que debe ser vigilado y normado para evitar el fraude. Por el contrario por medio de la interpretación, e incluso de las lecturas erróneas, las obras literarias se revitalizan; lo mismo que el lenguaje cotidiano y las estructuras de pensamiento. Es por ello que cada generación debe traducir a sus clásicos según sus propias urgencias expresivas, en apego a sus propios anhelos.

Bajo este entendido, no podemos hacer escarnio de Dante por imaginar a Virgilio como un precristiano: alguien que, antes de Cristo, vivió bajo sus preceptos. De ahí que el traductor pueda ceñirse a la filosofía vitalista de la corriente cínica que “no repara tanto en tesis políticas como en

puntuales prácticas de transvaloración y de impugnación fáctica de convenciones y prejuicios” (Landa 1338); prejuicios tales como la originalidad.

Ya en la temprana modernidad, Shakespere hizo hablar a uno de los personajes lamentando su posible bastardía haciendo analogía con el cuño monetario. Se trata de Póstumo, quien se encuentra temeroso de su linaje en el acto II de *Cimbelino*:

*We are all bastards,  
And the most venerable man which I  
Did call my father, was I know not where  
When I was stamp'd. Some coiner with his tools  
Made me a counterfeit* (Cymbeline 139-140)

Diógenes de Sínope, fundador de la corriente cínica, al contrario del personaje de Shakespeare, recibe del oráculo el “permiso para modificar la legalidad vigente” (Landa 1134). Inicialmente, Diógenes, también llamado “el Perro”, interpretó al oráculo en relación a la moneda, pero más tarde hizo una interpretación más amplia que integró a su postura filosófica, según cuenta Diógenes Laercio, “troquelando con nuevo cuño lo convencional de un modo auténtico, sin hacer ninguna concesión a las convenciones de la ley humana, sino sólo a los preceptos de la naturaleza” (cit. en Landa 1172).

Lo que Diógenes reivindica, en oposición a Póstumo, es la capacidad que tiene el ser humano para sostenerse en el presente modificando su pasado, construyendo la valía de su sangre en un sentido inverso. Cada quien sería el acuñador de su propio precio, en tanto todos somos libres de asimilar el pasado —o los pasados— que mejor nos represente.

La intención de llevar a cabo un cambio de acuñación en la práctica de la traducción, en seguimiento de los postulados cínicos, estriba en enfatizar que la vida de la literatura —lo mismo que la de la lengua— se da en su ejecución constante, en su interpretación y asimilación, en la



apropiación antropofágica del texto. Lo anterior va en contrasentido de la jerarquía impuesta por la originalidad, que empieza a ser minada por diversas corrientes filosóficas.

### III

Los espacios del lenguaje  
también abren, como cuñas,  
la receptividad de quien traduce.

El lenguaje escribe en quien escribe.

El traductor es habitante de un in-between-space y tiene la posibilidad de imaginar un mundo nuevo a partir de las visiones que en ese ámbito confluyen. Lo primordial para el poeta que ocupa esta posición es romper la jerarquía, asumir la insolencia del salvaje precolombino que se considera parte integral del universo, en una orgía sin culpa y, por tanto, invitado a devorar y asimilar aquello que le parece extraño o ajeno.

Dado lo anterior, no ha de extrañarse que se recurra al personaje que Shakespeare configurara en su drama alegórico *La tempestad*, pues Calibán ha atraído desde hace no pocos años a artistas y estudiosos poscoloniales. Si por una parte podemos encontrar en Calibán una figura que participó en la construcción del estereotipo del nativo americano como un bárbaro supersticioso y amenazante del “buen orden” occidental, por otro es el personaje que se rebela a la imposición a la que es sometido por los escasos medios que le restan. Uno de ellos, quizá el más importante, es el lenguaje.

Atendamos a la multicitada discusión de Próspero y Miranda con Calibán en la escena dos del primer acto:

*Caliban*

*As wicked dew as e'er my mother brushed*

*With raven's feather from unwholesome fen*

*Drop on you both. A southwest blow on ye  
And blister you all o'er.*

...

*When thou cam'st first  
Thou strok'st me and made much of me; wouldst give me  
Water with berries in't, and teach me how  
To name the bigger light and how the less  
That burn by day and night. And then I loved thee*

...

*Miranda<sup>2</sup>*

*Abhorred slave,  
Which any print of goodness wilt not take,  
Being capable of all ill; I pitied thee,  
Took pains to make thee speak, taught thee each hour  
One thing or other. When thou didst not, savage,  
Know thine own meaning, but wouldst gabble like  
A thing most brutish, I endowed thy purposes  
With words that made them known. But thy vile race  
(Though thou didst learn) had that in't which good natures  
Could not abide to be with ...*

*Caliban*

*You taught me language, and my profit on't  
Is I know how to curse. The red plague rid you  
For learning me your language. (The Tempest 194-198)*

Aquí se lee que Calibán aprecia el conocimiento, como la astrología, que ha traído consigo el aprendizaje de otra lengua y otra visión de mundo, pero al verse sometido y marginado a vivir en una cueva, utiliza el idioma nuevo —el que lo vincula con sus amos— para maldecir a quienes lo someten, mezclando allí elementos nativos (la referencia a los hechizos de su madre) con algunos de la cultura del colonizador (la plaga roja).

De este pasaje retomo también la pluma de cuervo, animal infausto relacionado con “la noche plutónica”, como escribió Edgar Allan Poe, y cuya capacidad fonética ha de tenerse en consideración. Escribir con pluma de cuervo —como de hecho se hacía— podría contagiar a la escritura con ese aspecto siniestro del ave, subvirtiendo la fidelidad al original de un modo similar al que usaba Calibán respecto de su amo: “Me enseñaste el idioma y mi pericia con él radica en saber cómo maldecirte.”<sup>3</sup>

Por el propio título, *Calibán traduce con pluma de cuervo*, se promete una reflexión que atenta contra la jerarquía impuesta por el criterio de la originalidad. Si suele decirse que el traductor debe sumisión al texto original, este ensayo pretende rebatir dicha concepción concediéndole a quien vierte un texto de un idioma a otro una posición de poder que, de hecho, no ha dudado en ejercer.

Calibanes ellos mismos, ocupantes de un espacio privilegiado, el in-between-space donde dos lenguas cohabitan, los mexicanos Paz y Rivas han desarrollado una labor en este ámbito que sirve para sustentar la subversión del sometimiento del traductor. Por ello es que el ensayo se aproxima a las reflexiones deconstructivas y poscoloniales, en cuanto ellas pretenden minar el centro rector de los sistemas de significación.

Como en la filosofía cínica de Diógenes de Sínope, cuya concepción monista hacía de todas las cosas del universo partícipes del ser universal, en la Antropofagia brasileña la ingesta adquiriría una cualidad reguladora. En términos simbólicos o prácticos, devorar se convierte en una práctica que impugna las jerarquías y los prejuicios a la vez que implica una transvaloración radical (Landa 1334-

1350). No otra cosa exigían los artistas de la Antropofagia brasileña: todo otro merece ser integrado al Yo con tal de que Yo pueda ser otros.

mi tierra tiene oro  
más tierra que oro  
pero tiene bajo los dientes  
oro palpable y diáfano  
tiene pájaros exóticos  
más tierra que pájaros  
pero tiene a la sombra  
de la orzuela y el cabello  
desteñado unos pájaros  
mi tierra tiene especias  
más tierra que especias  
pero tiene sabores  
para maquillar por dentro  
las costillas aquí  
tomo la ruta 15 por  
cinco pesos de progreso  
y cuento lo que canto

¿Quién le dijo al traductor, como a Diógenes el Perro, que habría de cambiar el cuño de la moneda? Octavio Paz y José Luis Rivas se han apropiado de dos maneras distintas su entorno poético y con ello le han dado vigencia en su cultura y tradición a textos que originalmente no pertenecían a ella. Nadie podría decir que las versiones que ellos produjeron son ajenas al acontecer poético actual de la poesía hispanoamericana y, en particular, de la mexicana.

No es la traducción, W. Benjamin,  
un reverso a los pecados  
cometidos en Babel.

Vivir diverso en la versión  
distinta de los versos,  
es diversión del tiempo.

Las lenguas no se complementan,  
la realidad no es una naranja,

orange,

laranja,

que pueda dividirse en gajos.

Cada lengua es completa  
una naranja con sus dulces  
huecos que no ha probado  
Dios.

Quédese él

con su unidad soñada,  
con su Babel —de cuyo  
nombre desconfío también—  
o váyase traduciendo:

God,

Deus...

## Notas a “Calibán conjura”

1. Con palabras semejantes a las que he usado para glosar el poema de Villaurrutia, Paz describe el proceso de traducción: “El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema” (Traducción 15).

2. A partir de la edición de Dryden, se suele atribuir esta intervención al personaje de Próspero.

3. La traducción es mía.

## Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. «De la prehistoria de la palabra en la novela.» Araújo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: UAM- Universidad de La Habana, 2003. 297-336.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Barcelona: Mestas, 2004.
- Berman, Marshal. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencias de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- Biron, Rebeca E. «No se trata de la influencia, sino de la injerencia: Armonía Somers y Octavio Paz en diálogo con los modernistas ingleses y europeos.» *La palabra y el hombre* 121 (2002): 83-90.
- Blanco, Alberto. *El llamado y el don*. México: Auieo Ediciones, 2011.
- Bloom, Harold. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis. «El Golem.» Borges, Jorge Luis. *Obra poética 1923/1985*. 20a. Buenos Aires: Emecé, 1995. 206-209.
- . «La busca de Averroes.» Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 582-588.
- Calise, Santiago Gabriel. «La poética de Derek Walcott y el problema de la poscolonialidad.» 2010. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 3 de Enero de 2013. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/dwalcott.html>>.
- Campos, Marco Antonio. «Poesía y traducción.» *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3.7 (1998): 109-117.



- Castañón, Adolfo. «El poeta como revisor: Notas para la relectura de Pasado en claro.» Stanton, Anthony. *Octavio Paz: Entre poética y política*. México: El Colegio de México, 2009. 69-101.
- . «Saludo a José Luis Rivas.» *Revista de la Universidad de México* Febrero de 2010: 29-37.
- Chevalier, Jean (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cisneros Sosa, Armando. *Introducción al mundo de Octavio Paz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.
- Cuneo, Bruno. «Un montón de imágenes quebradas. Spleen, melancolía de la cita y estética del fracaso en "La tierra baldía" de T. S. Eliot.» *Analecta: revista de humanidades* 2 (2007): 1-17. Electrónico. <<http://www.uvm.cl/educacion/publicaciones/analecta/analecta-index.htm>>.
- De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Trad. Rodolfo Mata. México: Siglo XXI, 2000.
- De la Cruz, San Juan. *Poesía completa*. Ed. José Jiménez Lozano. Valladolid: Ámbito, 2003.
- De la Mirandola, Pico. «Relato del Génesis. Discurso sobre la dignidad del hombre.» 1 de Noviembre de 2010. *Revista Digital Universitaria*. 1 de Septiembre de 2012.
- Derrida, Jacques. «Teología de la traducción.» s.f. *Derrida en castellano*. 30 de Agosto de 2012.
- Díaz Cervera, José. «De la poesía.» 7 de Enero de 2013. *La negrura secreta*. 8 de Enero de 2013. <<http://diacervera.blogspot.mx/2013/01/de-la-poesia.html>>.
- Dietz, Bernd. «La irrupción de T. S. Eliot: Viejo y nuevo (A propósito de The Waste Land, otra vez).» *Cuadernos de Investigación Filológica* 9 (1983): 3-20.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963.

—. *Poesía completa 1909-1962*. México: Universidad Metropolitana, 1990.

—. «The Metaphysical Poets.» Eliot, T. S. *Poems and Prose*. New York: Every Man's Library, 1998.  
159-174.

Foucault, Michel. «El pensamiento del afuera.» 1989. *Biblioteca digital para la historia*. Ed. Juan José Marín. Electrónico. 13 de Septiembre de 2012.  
<<http://www.hcostarica.fcs.ucr.ac.cr/contenidos/historia/Foucault,Michel-Elpensamientodelafuera.pdf>>.

Franco Ortuño, Ana. «El mar en mí como presencia más vasta, pero el río, los esteros, los estuarios... Entrevista con José Luis Rivas.» s.f. *Periódico de poesía*.

Gimferrer, Pere. *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama, 1980.

Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. 2a. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

Hölderlin, Friedrich. *Poemas*. Trad. José Maria Valverde. 2a. Barcelona: Icaria Editorial, 1991.

hooks, bell. «Devorar al otro: deseo y resistencia.» Araújo, Nara y Teresa Delgado. *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad de La Habana, 2003. 727-754.

Landa, Josu. *Ética en tiempos de crisis: Cinismo, epicureismo, estoicismo*. Conneticut: Paso de Barca, 2011.  
Electrónico.

Lizalde, Eduardo. *Memoria del tigre*. México: Katún, 1983.

- López Merino, Juan Miguel. «William Carlos Williams: "No hay ideas sino en las cosas".» *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* XI (2006).  
<<http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/14-williams.htm>>.
- López Velarde, Ramón. *Obra poética*. Madrid; Barcelona; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX Colección Archivos, 1998.
- Lutero, Martín. «Misiva sobre el arte de traducir.» López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1996. 51-65.
- Mallarmé, Stéphane. *Cartas de Mallarmé sobre la poesía*. Trad. Rodolfo Alonso. Zacatecas: Ediciones de Medianoche - Instituto Zacatecano de la Cultura - Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010.
- Martin, Catherine Gimelli. «Reveresible Space, Linear Time: Andrew Marvell's Bermudas .» *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* (1990): 72-89.
- Mata, Rodolfo. «Latin American Studies Association.» s.f. *Haroldo de Campos y Octavio Paz: Del diálogo creativo a la mediación institucional*. 12 de Octubre de 2012.  
<<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>>.
- . «Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo.» De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000. ix-xx.
- Milán, Eduardo. *Un ensayo sobre poesía*. México: Ácrono producciones - Libros del umbral, 2006.
- Mollat, Michel. *Los exploradores del siglo XIII al XVI: Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

- Monsiváis, Carlos. «"Donde yo soy tú somos nosotros".» AA., VV. *Octavio Paz - Dossier III*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2004. 10-35. Electrónico.
- Mujica, Hugo. *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y bendición*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- . *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta, 2002.
- Neri, Francesca. «Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización.» Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002. 391-439.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ortega y Gasset, José. «Meditaciones del Quijote.» s.f. *Open Library.org*. 20 de Septiembre de 2012.
- . «Miseria y esplendor de la traducción.» López García, Dámaso (Ed.). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1996. 428-459.
- Ortega, Julio. «Paz pasional.» AA., VV. *Octavio Paz Dossier III*. Córdoba: Ediciones del Sur, 2004. 37-39. Electrónico.
- Paz, Octavio. «Contemporáneos.» Paz, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Domino mexicano (Obras completas V. 4)*. México: FCE, 1994. 69-93.
- . *Convergencias*. México: Seix Barral, 1991.
- . *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

- . *El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. 2a. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- . *Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero (Obras completas V. 2)*. México: Fondo de Cultura Económica - Círculo de lectores, 1994.
- . *Lo mejor de Octavio Paz; El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- . *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- . *Pasado en claro*. México: FCE, 1978.
- . *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- . *Versiones y diversiones*. Barcelona: Círculo de lectores, 2000.
- Pellicer, Carlos. *Subordinaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Platón. *Fedón / Fedro*. Madrid: Mesta, 2004.
- Poe, Edgar A. *Poesía completa. Edición bilingüe*. Barcelona: Ediciones 29, 2001.
- Rivas, José Luis. *Ante un cálido norte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Raz de marea. Obra poética (1975-1992)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Shakespeare, William. *Cymbeline*. Ed. Martin Butler. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- . *The Tempest*. London: Arden Shakespeare-Bloomsbury Publishing, 2011.
- Stanton, Anthony. *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: El Colegio de México-FCE, 1998.

- Stanton, Anthony. «Octavio Paz y la poesía moderna en lengua inglesa.» AA., VV. *Homenaje a Octavio Paz*. México: Instituto cultural mexicano de Nueva York / Instituto cultural mexicano de Washington / Fundación Octavio Paz / DGE|Turner, 2001.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Subirats, Eduardo. *Una última versión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Electrónico.
- Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte*. Puebla: Premiá, 1982.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Walcott, Derek. *Collected poems 1948-1984*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986.
- . *Omeros*. Trad. José Luis Rivas. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Williams, William Carlos. *Selected Poems*. Ed. Charles Tomlinson. New York: New Directions, 1985.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

## CURRÍCULUM VITAE

Agustín Abreu Cornelio nació en México, DF, en 1980. Es Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Modelo. Ha publicado *Los reflejos* (2009), de *Caramelo de muerte* (2002) y de “El impuro descanso”, en el libro colectivo *El éter de las esferas* (2006). Además, junto a Karla Marrufo, preparó la antología *Sin lugar para la ternura. Antología poética*, de Óscar Oliva (2012). Poemas suyos han sido recogidos en los volúmenes antológicos *Fibras de agave entre Oaxaca y Yucatán* (2011) y *Voces y vivencias* (2007), y en los dossiers “Polifonía de la piedra”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (Enero-Marzo 2009), y “Las formas de la nube. Antología de poetas yucatecos nacidos en la década de los ochenta”, en *Círculo de Poesía* (2011). Ha publicado ensayos, reseñas y poemas en publicaciones periódicas como *Carátula*, *TriploV*, *Ágora*, *Vanguardia*, *Unicornio*, *Razones*, *Rio Grande Review*, *Espejo Humeante*, *PorEsto!*, *Replicante*, *Solar de cultura*, *Periódico de poesía*, *Radiador*, *Border Senses*, entre otras. Ha participado en diversos encuentros y congresos como el VI Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer Cámara, el IV Encuentro Nacional de Ensayistas de Tierra Adentro, y en las ediciones XVI, XVII y XVIII del Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, entre otros. En 2012 recibió el Frank and Polly Ann Morrow Award que concede la Office of International Programs de UTEP y fue beneficiario de la beca Allen and Paul C. Davidson 2012-2013.

Dirección permanente:

Calle 27 #263, Fracc. Usumacinta

Tenosique, Tabasco, México; C.P. 86901

o

lodoenlabanqueta@hotmail.com