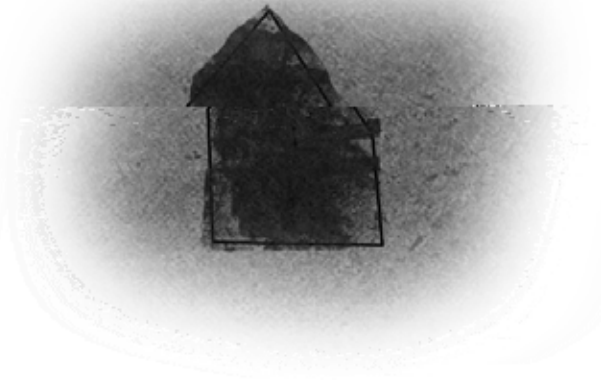


Piedra y Cielo



05

<i>El rey de los elfos</i> J.W. Goethe	03
<i>Enigmas</i> Stefano Pradel	07
<i>Microrrelatos</i> Jesús Díaz Armas	11
<i>Papeles de San Petersburgo</i> Frederic Amat	16
<i>Frederic Amat en el vórtice</i> Francisco León	22
<i>Dos poemas</i> Carlos Javier Morales	25
<i>La ciudad de los bárbaros</i> Alejandro Krawietz	27
<i>Ángel tras el cristal</i> Javier Mérida	34
<i>El taller del lenguaje</i> Ramiro Rosón Mesa	38
<i>Nueva edición de Lo imprevisto</i> Francisco León	60
<i>Discreción y autenticidad</i> Sergio Barreto	62
 Documentos	
<i>Sobre literatura y tradición (Lucubraciones de un diletante)</i> Manuel González Sosa / Presentación de Miguel Martínón	67

El rey de los elfos

J.W. GOETHE

(TRADUCCIÓN Y NOTA DE JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ)

¿Quién cruza a esta hora el viento y la noche?
A caballo el padre que lleva a su hijo.
Se aprieta el pequeño contra su regazo,
seguro cabalga, sin sentir el frío.

«¿Qué te asusta, hijo, que ocultas tu rostro?»
«El Rey de los Elfos, ¿no ves que se acerca?
¿No ves la corona, la sombra ondulante?»
«Hijo mío, ¿es solo un jirón de niebla?»

«Mi querido niño, ven aquí a mi lado,
los más bellos juegos jugaré contigo,
en mi orilla abundan flores tan hermosas,
mi madre posee dorados vestidos».

«Padre, padre, escucha, ¿acaso no oyes
al Rey de los Elfos susurrar promesas?»
«Tranquilo, hijo mío, estate tranquilo:
el viento murmura en las hojas secas».

«Dulce muchacho, ¿no quieres venir?
Ahora mis hijas sin duda te aguardan.
Mis hijas conducen la danza nocturna,
te mecen en brazos y bailan y cantan».

«Padre mío, mira, en ese lugar,
¿no ves a sus hijas allá en la espesura?»
«Hijo, claro, hijo, ahora lo veo:
los sauces agitan sus frondas oscuras».

«Te amo. Me hechiza, niño, tu belleza,
aunque te resistas, al fin serás mío».
«¡Ahora, sí, padre, sus brazos me atrapan!,
¡padre, ay, padre, el Rey Elfo me ha herido!».

El padre, temblando, azuza el caballo.
Se oye en sus brazos al niño gimiendo.
Casi sin aliento entra en la alquería.
Sobre su regazo el niño está muerto.

DER ERLKÖNIG

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?”
“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht?”
“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”

“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”

“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

NOTA

“Der Erlkönig” (literalmente, «El rey de los alisos», si bien el título parece proceder de un error de traducción debido al texto de Herder, que inspiró a Goethe, en torno a una leyenda danesa, por lo que suele preferirse el título que aquí damos) es uno de los poemas más célebres de Goethe, al cual puso música Schubert en uno de sus *Lieder*. En la presente versión, surgida al hilo de un trabajo poético de Pilar Martín Gila, me ha parecido oportuno recurrir a la asonancia en los versos pares, como un tímido guiño a nuestro Romancero (una tradición de poesía lírico-narrativa afín en cierto modo a la balada, que aquí recrea Goethe). Y ello a pesar de que soy poco amigo de las traducciones rimadas, sobre todo, cuando se trata del trasvase entre dos lenguas tan alejadas entre sí como el español y el alemán. Pero lo cierto es que la rima en el texto original tiene un efecto dramático del que me hubiera costado prescindir. Quizá haga falta también explicar la elección del dodecasílabo en la mayor parte de los versos, cuyo ritmo puede chocar a los oídos contemporáneos, pero que en este caso me parecía que podía servir como un muy imperfecto eco del maravilloso ritmo del poema alemán, en el que el metro constituye también un elemento dramático, que pareciera evocar el galope de un caballo y, al mismo tiempo, se resuelve en una suerte de conjuro hipnótico. Y puestos a confesar traiciones, no puedo dejar de referirme a la «sombra ondulante» de la segunda estrofa, ya que el texto de Goethe no menciona una sombra, sino una «cola» de animal, aunque también puede tratarse de una capa o un manto, pero probablemente el autor juega con ambos sentidos y me parecía que cualquiera de esas posibilidades restaba ambigüedad a la imagen. Más allá de estas licencias, más o menos afortunadas, quiero pensar que, pese a todo, permanece algo del misterio y de la fuerza mítica de unos versos que resucitan viejas creencias en seres sobrenaturales empeñados a arrastrar al niño a Otro Mundo, un tema que encontramos asimismo en el «Romance de la luna luna» de Federico García Lorca.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Enigmas

STEFANO PRADEL
(TRADUCCIÓN DE FRANCISCO LEÓN)

El joven escritor Stefano Pradel (Trento, Italia, 1985) se ha interesado por la poesía española contemporánea, las formas breves y el fragmento. Como narrador ha publicado en antologías dos cuentos marcadamente poéticos: *Breve viaggio della Bambina Samurai* y *Fabula della Geisha*.

EL RAMAJE CUELGA sobre la cerca e invade la acera con sus hojas carnosas. Un perfume dulce se propaga a través del aire como el éter o la nicotina, mientras enjambres de moscas asaltan numerosas unas frutas esparcidas por el asfalto. Pulpa roja y blanca y rosa como hernias explotadas a través de la corteza verde. Es el verano, dices, el verano que nos arrastra lentamente, mientras el calor se amasa en la boca y deglutimos apatía. Miro hacia arriba en busca de un respiro, pero el cielo se rompe contra el tráfico de agosto. En las ramas lanzadas en el aire como trapezistas sin mañana permanecen algunos higos supervivientes. Extiendo la mano, pero el asfalto me retiene.

(enigma de verano)

CON EL CREPÚSCULO la ciudad se había vuelto más estrecha. Las carreteras, poco más que arterias endurecidas por las que la gente se desangraba lenta. Tu mano apretada me impedía fluir con los demás a través de la noche.

Tengo miedo, murmuraste, de que haya pasado demasiado tiempo. Y te observé de aquel modo tan mío que tú no conocías aún. Demasiado tiempo... repetía el eco atrapado bajo los copos de nieve, que al depositarse cautelosos se ahogaban con melancolía, raptando cada palabra.

Acallados por tanto silencio caminamos largo tiempo, hasta el viejo parque. Los troncos ennegrecidos dibujaban figuras rotas contra el cielo. En aquel depósito de desolación sólo el serbal resplandecía bajo la luz húmeda de las farolas.

Es como ir en bicicleta, te dije. Y me mirabas de aquel modo que era el tuyo, y que yo ya conocía. Sonreí. Mis manos penetraron la materia incandescente de la memoria. Las mejillas se te encendieron cuando la primera bola de nieve te golpeó en el abrigo. Durante un segundo nos quedamos paralizados o suspendidos. Entonces tus ojos se echaron a reír.

Al fondo la ciudad se desvaneció devorada por la nieve que caía. Difícilmente podríamos decir que estuvo allí alguna vez.

(enigma en invierno)

POR UN MOMENTO el cielo se oscurece con nubes errantes. El pañuelo seca la frente al mismo tiempo que la mano fatigada fija el movimiento veloz de las nubes: el último sudor de la estación ya ida se seca en la brisa acerba de las manzanas nuevas. Tan sólo queda el viento para acompañar al segador hasta su casa.

En el umbral ella lo espera perfumada de hierba y primer fuego. Qué hermoso está el cielo hoy, dice, señalando el azul profundo y vasto. Él se vuelve, levanta la mano a lo alto y mira el campo. Sí, responde, monosílabo aplastado en la transparencia de la luz. Y al cruzar la puerta para buscar un vaso de vino, para buscar el olor de la hierba y del primer fuego, en su corazón da las gracias. Da gracias al azul profundo y vasto, y a las nubes errantes, y a la luz que recubre como un espeso velo la oscuridad sin fin del cosmos sobre su cabeza.

(enigma otoño)

TE BUSCO EN los espejos mientras complacidos conversan de tu desnudez y la visten con miles de miradas. Tus manos acarician la piel como un metal lustroso en esta luz que te vuelve irrepitable.

Pero demasiadas veces te he visto llorar y sonreír en estos espejos, sufrir y amarme. Demasiadas veces he visto el tiempo corroer nuestros rostros en su imperceptible lentitud, nuestra carne correr hacia su destino último. ¿Cuántas veces has muerto y he muerto yo contigo en estos espejos mudos e indiferentes? Cavé foso tras foso en mis noches insomnes y en ellos oculté a los ojos del mundo lo que hemos sido. Nostalgia, ahora, del futuro inevitable, de los mundos que vendrán y en los que no tendremos morada.

Y me miras y lees en mis ojos el desagrado de los espejos, la melancolía que siempre me envenena, y te entristeces por un segundo. Pero luego sonríes y me lanzas una de tus argucias de enamorada, que admito siempre de buen grado: ¿Me ves gorda?, dices sonriendo.

(lo que los espejos ignoran)

LLEGÓ UN HOMBRE del desierto con luz cruel de ojos berberiscos enterrados bajo la tela negra. Sentado en el suelo sobre el polvo de las carreteras, sorbía la sombra amarga de su té. Vienes del desierto, dice la gente del pueblo, tú eres un poeta. Pero la única respuesta dada fue un largo murmullo de sumisión, pues la verdad no estaba ni en el no ni en el sí, sino el no y el sí. Tomó entonces el hombre un puñado de arena y lo dejó caer al suelo. E ilegible fue dibujando la forma de un canto que inmediatamente el viento reclamaba. Después el hombre regresó al desierto llevándose consigo la luz cruel de sus ojos y el recuerdo del té amargo. Y mientras la inagotable luz del horizonte devoraba su figura, una mujer dijo: El poeta vuelve al desierto porque únicamente allí puede combatir a dioses y demonios a cambio de una palabra.

(variación de los escritos sufíes)

EL VIEJO DESGRANABA las horas del día en la orilla del río, siempre sentado en la misma roca, atentos sus ojos a los movimientos imperceptibles del agua que fluía. Desde el alba al ocaso vivía en la soledad de la alerta y cada noche desaparecía en la oscuridad, destinado a lo ignoto.

Sólo un muchacho, de cuando en cuando, se acercaba para dejarle alimento y un signo de saludo. Y como ocurre a veces, aquel acto ocasional de caridad se transformó en costumbre. Día tras día, el muchacho se volvió cada vez menos niño y el viejo siempre más viejo, y juntos compartieron las horas del almuerzo junto al silencio del río que fluía.

Hasta que un día el anciano se puso en pie y con un gesto cedió su lugar al muchacho, que ya era un hombre. Estás listo. Tu momento ha llegado, dijo. Que el agua no fluya jamás hacia atrás. dijo. Tal vez aquéllas fueron las únicas palabras que pronunció en su toda vida. Después desapareció en el mediodía, destinado a lo ignoto, dejando allí al muchacho para que desgranara las horas del día en la orilla del río, sentado en la misma roca, con los ojos fijos en el agua que fluía.

(el guardián del agua)

Cuatro microrrelatos

JESÚS DÍAZ ARMAS

Jesús Díaz Armas (Tenerife, Canarias, 1963). Licenciado y Doctor en Filología Hispánica con una tesis sobre la *Vida de San Francisco*, del poeta canario fray Andrés de Abreu (1647-1725). Fue profesor de Lengua castellana y literatura en Secundaria entre 1989 y 1999 y, desde entonces, en el departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de La Laguna, donde imparte clases sobre Literatura infantil y juvenil y Didáctica de la Literatura. Es miembro del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna. Ha publicado traducciones de poesía italiana, entre ellas *Vida fiel a la vida*, antología poética de Mario Luzi (Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores), así como ediciones y estudios sobre literatura española del Siglo de Oro y sobre Literatura infantil y juvenil. Recientemente han visto la luz en publicaciones periódicas algunos de sus poemas.

[1]

Él dirigió sus pasos con firmeza hacia la ventanilla 10, sin dejar de felicitarse porque hubiera sido escuchado en algún lugar su ruego de que al número de tique VO63 le tocara precisamente a esa mujer de semblante dulce que prometía ser todo lo contrario de la rudeza que aguardaba seguramente a todos sus anónimos coexpectantes de la sala de espera.

Ella se saltó todos los protocolos, ignorando que el certificado A-12 que él estaba presentando había caducado el día antes, miró a su alrededor con disimulo para no ser acusada de heterodoxia funcional y estampó su sello en la solicitud de él, con la misma dulzura con la que lo miró después fijamente a los ojos.

Él cometió el error de no saltarse todos los protocolos, y también las mesas y vitrinas, para jurarle que la amaría hasta el fin de sus días por aquel gesto de desafiante rebeldía, y al día siguiente acudió de nuevo a la oficina para presentar una declaración solemne de amor, consignada, como manda el reglamento, en el modelo B-13, que recogió sellándola, sin cometer error administrativo alguno, el señor asténico de la ventanilla 9.

[]]

El día en que todas las mujeres del mundo se tatuaron en el cuerpo sus versos preferidos, los lectores prefirieron la piel a los libros, que dejaron de hacer falta. Los académicos esta vez no estaban preocupados por el nuevo soporte, ya que suponía una vuelta al pergamino y eso les licuefactaba el alma. Pero los servicios bibliotecarios hubieron de intervenir a fin de garantizar el acceso de toda la población a la poesía, que empezó a ganarle sitio a la novela. A pesar de que se les explicaba que la gracia estaba en la condensación, narradores, doctorandos y ensayistas se afanaron en la redacción de versiones rimadas de sus libros. Los editores, luego, estimularon los procesos de lirificación, o poda sistemática de los poemas épicos en que se habían convertido los libros más sesudos a fin de que cupieran en diez espaldas como máximo. Empezó a mirarse mal a los autores de trilogías y algún tetralogista llegó a ser defenestrado. Luego todo fue complicándose. Las consejerías de educación obligaron a los profesores a tatuarse los libros de texto y los manuales universitarios y, cuando habían de revisarse, se contrataba a interinos y se jubilaba a los portadores de conocimientos obsoletos, favoreciéndose así la contratación de mano de obra cualificada por dentro y por fuera, aunque las administraciones tendían a preferir a los candidatos obesos. Los diarios, en cambio, perdieron peso y dejaron de formar la opinión pública, así que la gente ya pudo pensar por sí misma, pues no se encontraba a nadie que quisiera perpetuar en su cuerpo un conocimiento efímero. Por razones humanitarias, especialmente en los climas tropicales, se permitió la libertad de prensa y se prohibió la censura. Fueron justipreciados los obesos y, por tener más cuerpo, preferidos como lectura por las personas de vista fatigada, mientras que eran despedidas las modelos escuchimizadas que no tuvieran al menos una talla jaicu. En las bibliotecas los libros fueron sustituidos por aplicaciones informáticas que permitían el acceso onlái a cada espalda, cada hombro, cada nalga, y el lector iba saltando, enlace tras enlace, como una pulga feliz y ensimismada.

[]]]]]

Empezó dedicándose al mecenazgo casi sin darse cuenta, y cada día profundizó más en ese nuevo y desconcertante estado, él, que siempre vio aquellas prácticas como algo lejano, difuso y confuso, cosas de gente rica. Modesto funcionario, comenzó por soltar pesetas en algunas manos extendidas, aunque sólo en las de aquellos pobres que juraban por los dioses que si pedían era para vino u otros vicios. Luego se dedicó en exclusividad a mantener a Ismael. El despreocupado, el bohemio, el siñornascosto. Pagaba las facturas, le daba alojamiento y comida, satisfacía todos sus caprichos, sus borracheras y viajes y hasta sus muy caros útiles de trabajo, pues añadíase al mal de tener que alimentarlo el de la extraordinaria versatilidad del protegido, que era fotógrafo, artista plástico, escultor, actor, director de teatro y quién sabe cuántas cosas más. Y lo hacía gustoso, consciente de su propia mediocridad y como calentándose a través de la vidriera con las glamurosas luces que vislumbraba en la vida de su alter ego artista.

Ni siquiera le importó percatarse de que la relación minaba su yo primero, que, si bien no era el más genuino, al menos había llegado antes. El construido con tanto esfuerzo a lo largo de los años. La correspondencia era siempre para Ismael, las invitaciones a exposiciones, cenas románticas, veladas artísticas, los mil recados que tenía que contestar en las redes sociales, el número infatigable de sus admiradores, seguidores e interactuantes.

Languidecía. Creía estar viviendo, pero quien lo hacía, y a lo grande, era ese otro excrecente yo, su yo otro y parásito. Un mesievelé siempre alegre, con la sonrisa y la frase irónica y precisa a flor de labio, el encantador de serpientes, el brillante seductor.

Y ello constituía el germen resistente, inatacable, de su problema, pues a este esplendente misterjaid sin maldad, inconsciente y bohemio, no se le podía odiar por más que se intentase. Aunque hubiera mil motivos para ello.

Sebastián, por otro lado, tenía menos motivos que nadie para hacerlo desaparecer. Ismael podía permitirse una vida sin límites justo porque Sebastián deseaba ser él y no podía.

La solución se le aparecía clara en la mente. Pero paralizaba su mano, única duda, quizá irresoluble, el que no hubiera otra forma de matarlo que no incluyese también un suicidio.

[IV]

—Comenzando con mi agradecimiento a los organizadores por haber sido invitado a esta ciudad hermosa a la que me unen tantos lazos y que siempre se caracterizó por la liberalidad y el espíritu avanzado de sus habitantes, debo decir también, antes de entrar en materia, que me siento abrumado por la confianza que se deposita en mí, pues no creo yo que pueda aportar gran cosa a los temas que aquí se tratan. Sin embargo...

Ya a estas alturas, el reverenciado conferenciante se encamina, vacilante, hacia el público, por sentir más su presencia, desorientado ante la accidental miopía que producen los focos, y prosigue. Tiene los cabellos ralos, y largos allí donde se puede. Viste yins y zapatillas deportivas. Y está cansado en igual manera por la edad, por el viaje y por las copas que se ha tomado en el reencuentro con los viejos amigos. El público, postrado y ganado de antemano ante la historia personal que este sublime hombre porta a sus espaldas, asiente en silencio para no perder ni una palabra ni uno solo de sus silencios, y sonrío mudo, y abre los ojos muy abiertos, dispuesto a subrayar con una carcajada la broma a punto de llegar, con un aplauso la frase que ratifique las verdades que el prohombre lleva dentro y con un rumor como de entraña la satisfacción final que sabe va a sentir cuando concluya.

—Y no hallo mejor manera de comenzar esta intervención mía que refiriéndome a la larga conversación que hemos tenido, durante el viaje y después de él, algunos amigos que participaremos también en este oportuno foro: todos ellos, gente de mi generación, marcados por acontecimientos históricos de gran relieve y hondo dramatismo. Personas que no cuentan demasiado, por desgracia, a la hora de tomar decisiones. Personas que han vivido mucho. Y han sabido vivir. Que han entregado cuanto tenían a los proyectos en los que se involucraron. Hablábamos, claro está, de la actual situación, que curiosamente no nos parecía muy lejana ni diversa de aquella que tuvimos que vivir en nuestros tiempos, cuando tampoco, como ocurre ahora, estábamos preparados para lo que venía aunque sí teníamos, no obstante, aquella ilusión y aquella fuerza que nos daba una juventud recién estrenada y restallante.

Y suda ahora el prohombre, a causa de los focos, quizá, o del cansancio. Se le ve viejo. Prematuramente viejo y premeditadamente descuidado. Y quizá algo trastabillante, a pesar del verbo bien construido. Aquí el auditorio imagina que el reencuentro con los amigos se ha acompañado de alguna botella de vino, y el conferenciante lo confirma por sí solo al confesar, después de un inaudible eructo susurrado al micrófono, que se ha comido, se ha bebido y se ha hablado mucho en la sobremesa. Y el público sonrío y aplaude, divertido con la confianza que hace aún más humana y accesible la figura.

—Y retengo de aquella conversación, sabrosa y larga, la conclusión a la que llegamos,

después de comparar lo que ahora ocurre con lo que sucedió entonces, conclusión unánime que me va a servir como preámbulo y también como remate a mi intervención. Analizados los pros y los contras, las estructuras informantes, los condicionamientos y las particularidades de uno y otro momentos, fue mi gran amigo Claudio el que resumió lo que estaba pasando con estas sencillas y premonitorias palabras lapidarias:

Aquí el conferenciante hace una pausa, calculada para medir el efecto de sus palabras y, aunque no pueda ver al público, para sentir al menos su respiración de amansado animal, su presencia y su total atención puestas en él y, antes de rubricarla con un inesperado vómito y un desvanecimiento rotundo, lanza al aire la gran revelación:

—Coño, no me acuerdo.

Y aquí el público, unánime, aplaude a rabiar.

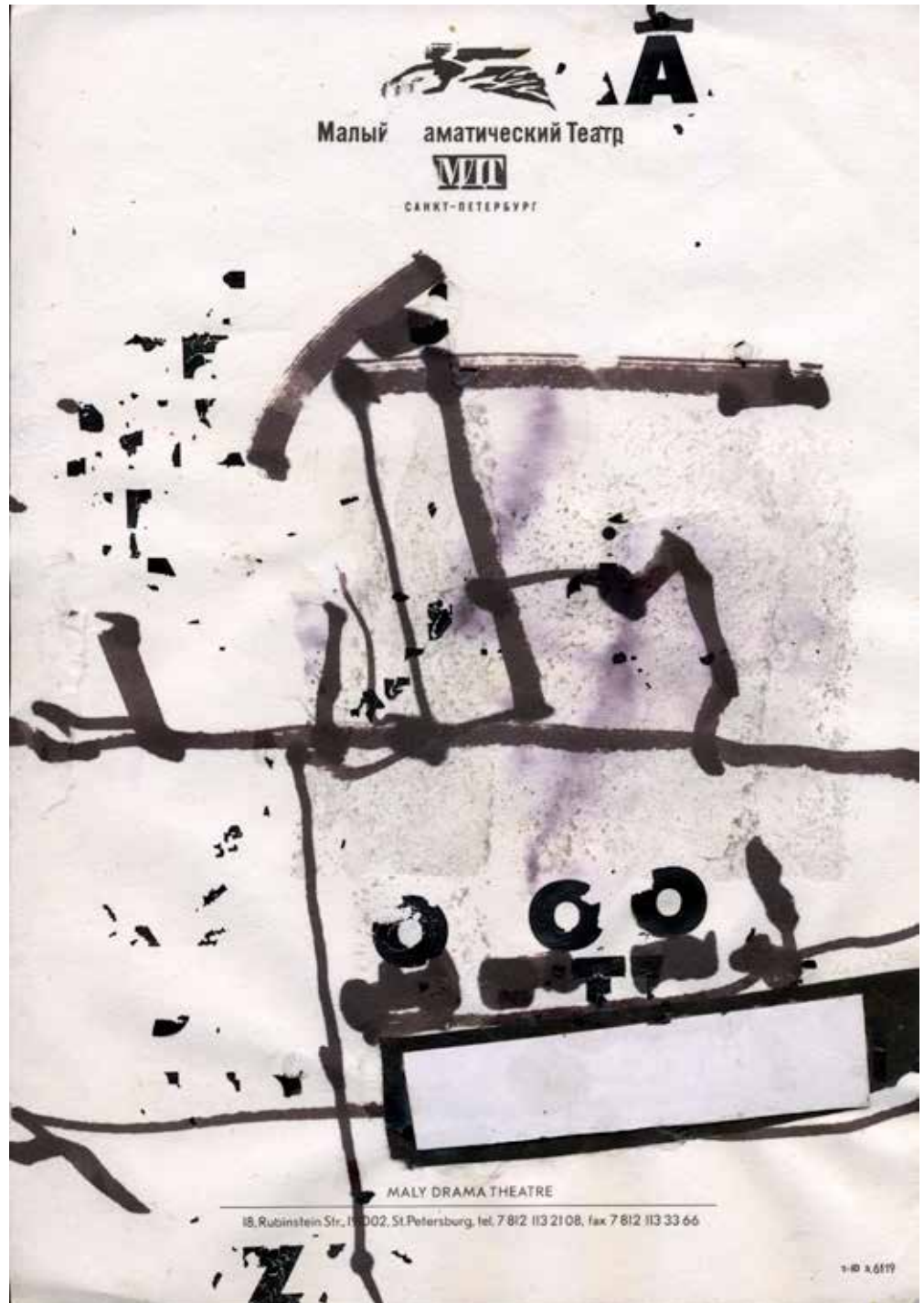
Papeles de San Petersburgo

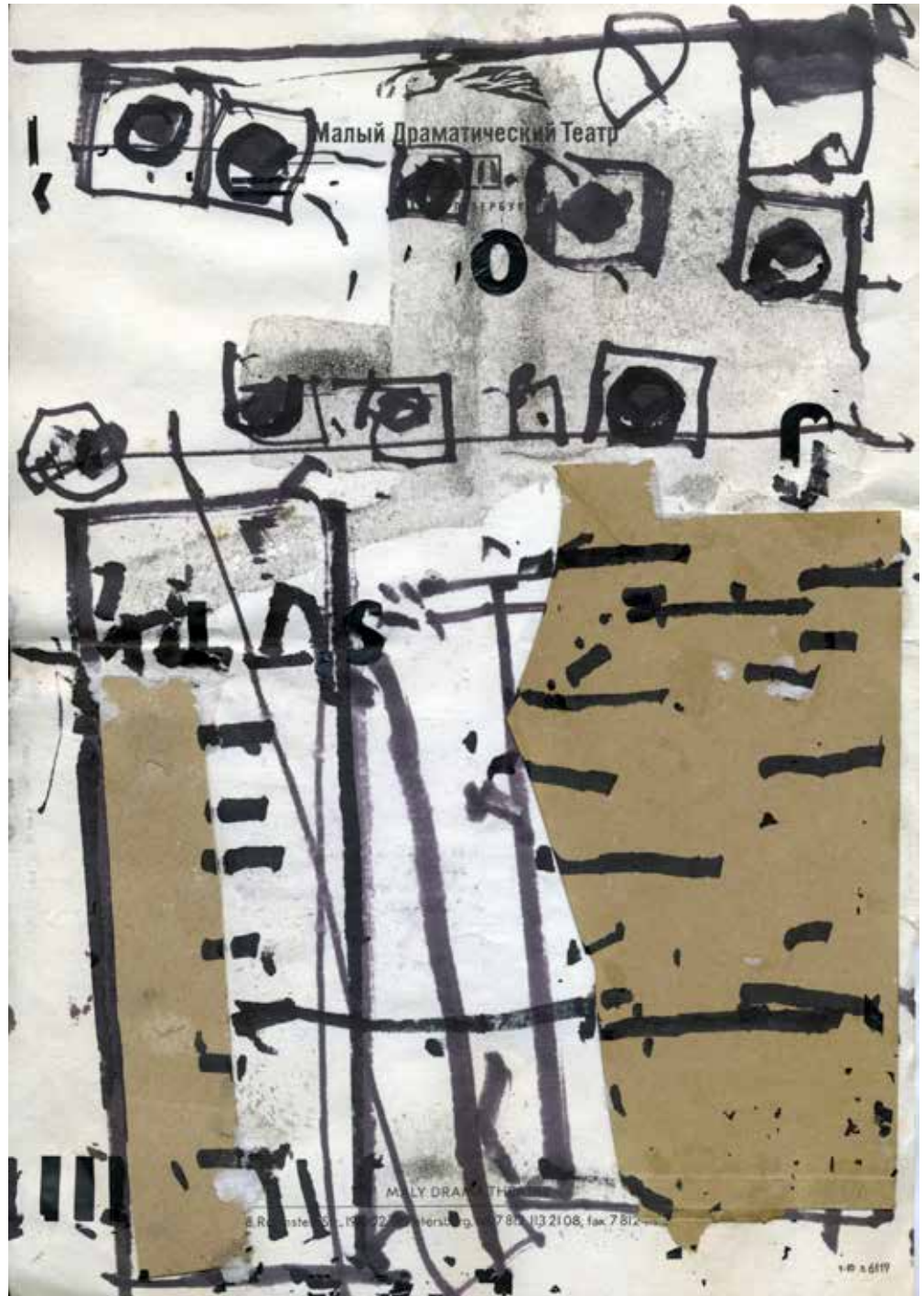
FREDERIC AMAT

Proteíco, versátil, experimental, situado más allá de géneros y clasificaciones, el trabajo creativo de Frederic Amat (Barcelona, 1952) es conocido mundialmente. En su obra se integran con naturalidad y rigor múltiples lenguajes artísticos. Ha realizado escenografías para danza y teatro y dirigido y diseñado ambientes escenográficos para óperas y oratorios. También ha ilustrado obras literarias como *Las mil y una noches* o *La Odisea*. Muy conocidas son sus intervenciones en espacios arquitectónicos en los que combina la pintura, la escultura y la cerámica. De sus radicales incursiones en el ámbito de la creación cinematográfica, Frederic Amat nos ha legado obras tan fascinantes como *Viaje a la luna*, *Foc al Cántir*, *El Aullido*, *Danse Noire* y *Deu Dits*.

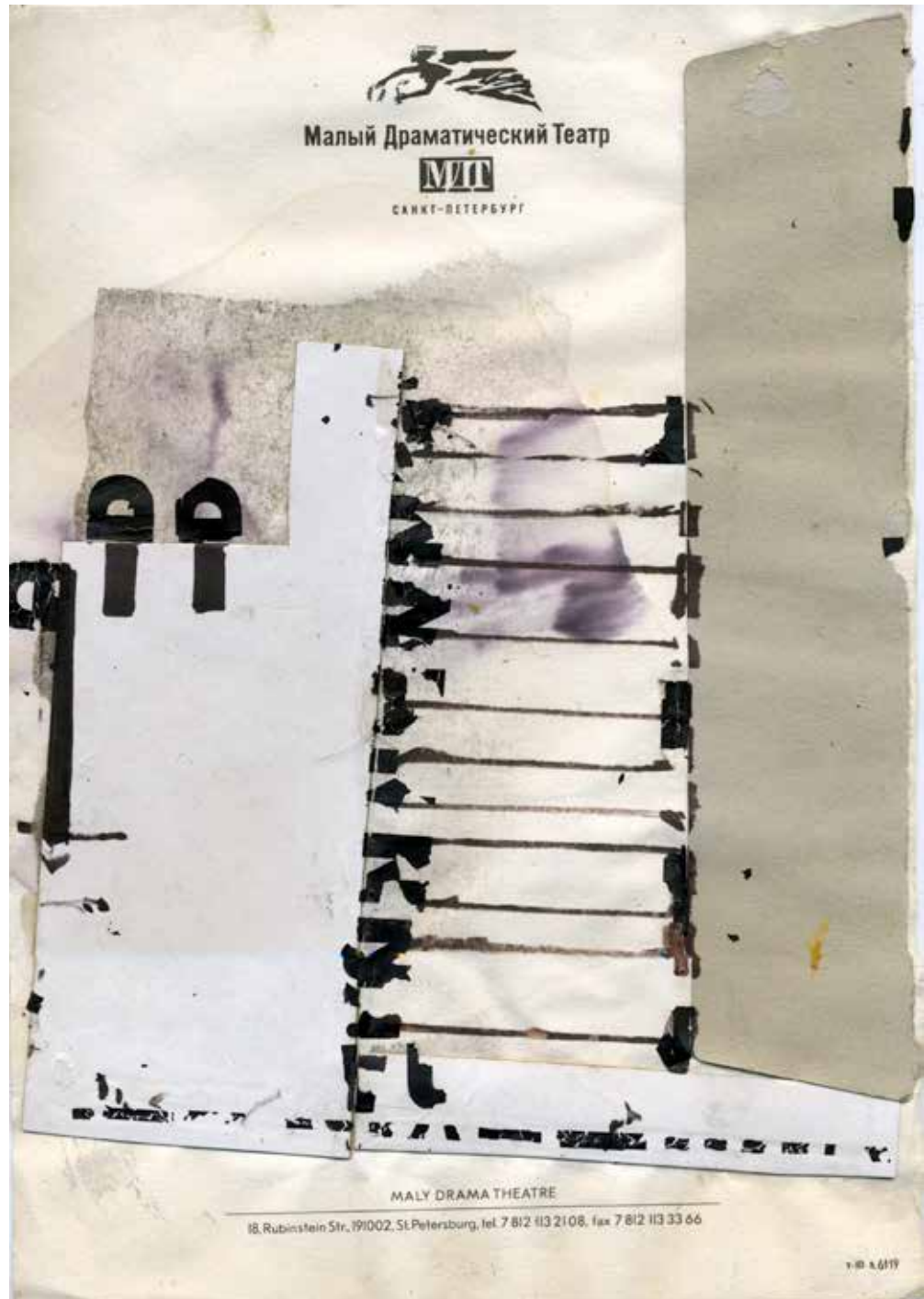
Estos cinco dibujos fueron realizados en el año 1994, en San Petersburgo, durante una estancia en esa ciudad con motivo de mi colaboración en la puesta en escena de la obra de B.M. Koltés *Roberto Zucco* en el Maly Drama Theatre. Son dibujos en tinta y *collage* trabajados entre los ensayos de la obra, dirigida por Lluís Pasqual, con quien ya había creado la escenografía de esta pieza de Koltés el año anterior en una producción del Teatre Lliure. La serie quedó extraviada por mucho tiempo y, veinte años más tarde, la sorpresa de su aparición en una carpeta de la época me ha animado a enviarlas como respuesta a la invitación de mis amigos de la revista *Piedra y Cielo*.

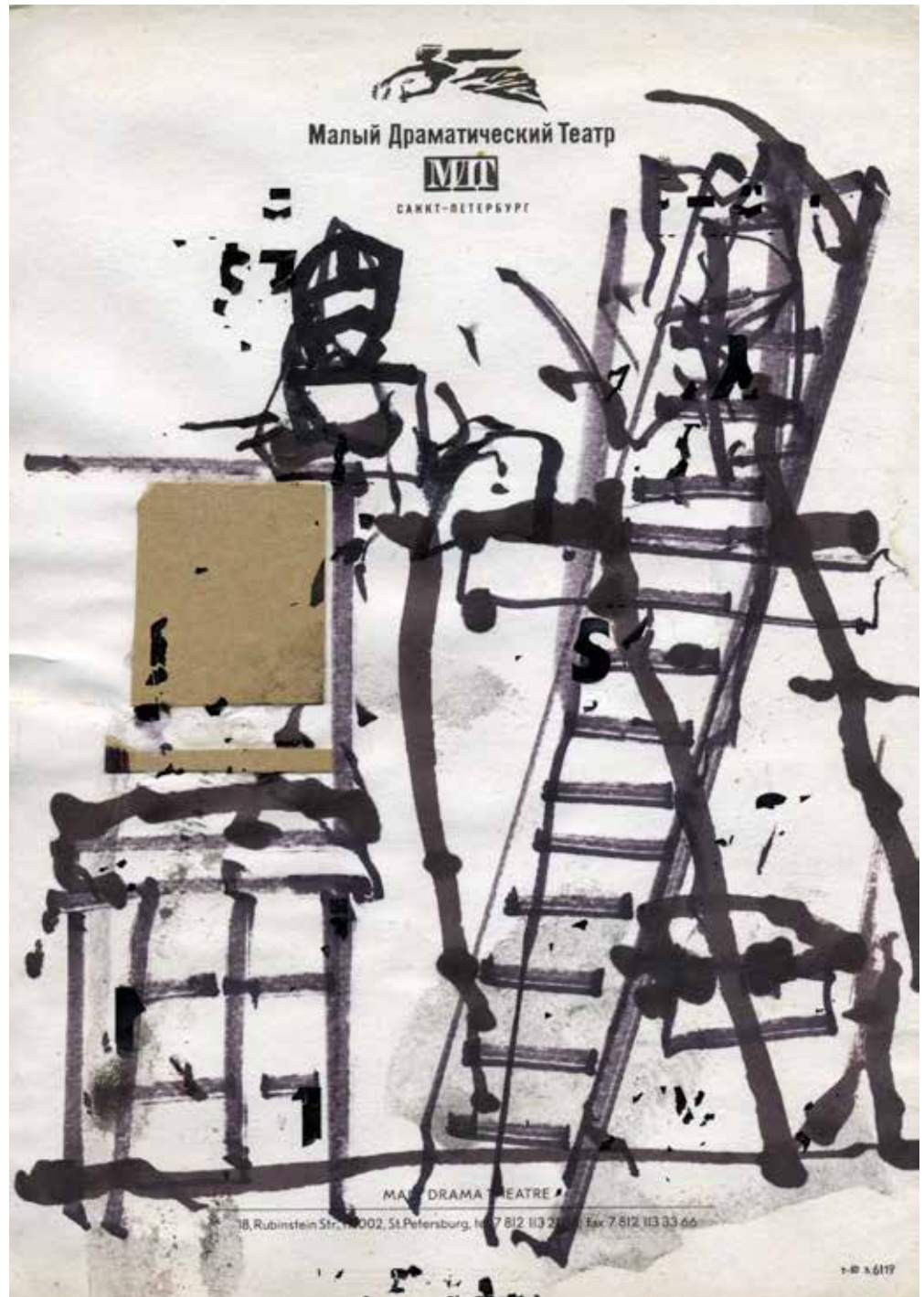
FREDERIC AMAT











Frederic Amat en el vórtice

FRANCISCO LEÓN

En una fotografía cenital de año 1980 puede contemplarse al artista Frederic Amat (Barcelona, 1952) trabajando en su estudio de Grand Street de Nueva York. ¿Qué tiene esta fotografía de particular? En ella Amat aparece de espaldas al objetivo de la cámara, oculto su rostro, acucillado sobre el suelo, casi desnudo.

Observado desde cierta altura, el cuerpo del pintor se inclina sobre un gran soporte de contrachapado en el que está apunto de derramarse el fuego de una primera pincelada. La imagen se paraliza en el instante de máxima tensión entre lo que aún no existe (y es en rigor invisible) y la violenta aparición de la imagen. Una de las piernas del pintor se tensa hacia atrás, la otra se dobla sobre sí misma soportando el peso del tórax, el costado derecho se abomba y las costillas se arquean como las varillas de un artesonado de yeso a punto de estallar. Los omóplatos parecen dislocarse y saltar desarticulados fuera del cuerpo en un esfuerzo por dirigir y concentrar al final de sus brazos el voltaje energético de la alquimia creadora.

Lo que en definitiva tiene de particular esta fotografía es, precisamente, el cuerpo del pintor. Cuerpo-vórtice, ojo de huracán rodeado de un caos giratorio de latas, cartones pintados, hierros, basuras podridas, papeles, alambres, alfombras laceradas, tintas, amasijos informes, pellejos sulfúricos, tubos, botellas hinchadas, palos, fósiles corroídos.

La fotografía de la que hablamos nos ofrece la ocasión perfecta para comprender una zona de la pintura de Frederic Amat o, al menos, su impulso fundamental. El centro de la vida reside en el cuerpo, templo del misterio que se arruina en segundos y es levantado mágicamente en tres días. Templo de misterio, traumático, incognoscible. Toda la pintura de Amat tiene como destino el delirio del cuerpo, al que a veces se llega sólo mediante la pura aglomeración de materias. Pero también mediante la laceración de esas materias. Pintura, carnalidad, tejidos: el cuerpo luchando por levantarse y resucitar, por desasirse de la experiencia traumática de ser una sustancia destinada la muerte o hundida en ella. Un cuerpo interrogándose, lacerándose, con desatada furia dentro de una cápsula placentaria demasiado estrecha. Todo el instinto salvaje con el que Amat hace suyos los temas de su pintura proviene de un movimiento espasmódico similar a la agitación primigenia del aliento vital.

Movimiento hacia la liberación de un cuerpo encerrado en el asfixiante fenómeno de vivir bajo una realidad cerrada o establecida. Y sin embargo, en contra de lo que puede parecer, el pintor que vemos en esa fotografía, el pintor que así obra, se eleva por encima del caos. Rasga su placenta y surge. El caos que rodea al pintor no afecta a su arte sino para sacar de él, como de un pozo en llamas, el barro burbujeante de la formación. Su esfuerzo ilimitado tiene como fin hallar para su mente una salida del espacio giratorio y entrópico en el que el cuerpo ha sido sumergido desde la caída original.

La amalgama de sustancias y materias, de huesos, vísceras, ojos, calaveras, pigmentos, tendones, telas, fibras, cartones, pelos y cuerdas que Amat, una y otra vez, aplasta, pega, erige, despedaza y recose, desmiembra y recompone sobre las mesas operatorias del viejo judío que erige su golem, no parece indicar un gusto morboso por la destrucción, sino por todo lo contrario. Se trata de una reflexión ansiosa, un ahondamiento trucidante, un pensamiento doloroso sobre el sentido o el sinsentido de la fragmentación, de la duda, del mal y de la transmutación del mundo, esto es, del cuerpo.

La pintura de Amat es una reflexión que se origina en lo más profundo que le ha sido dado al hombre, en los pozos de la materia misma, acerca de los aspectos trascendentales y espirituales del sueño oscuro y fuerte de vivir. Una pintura de conocimiento por misterio que abre la materia —como si se tratara de un óvulo impregnado— hacia el latido microcósmico del inicio.

Pero, ¿sobre qué plataforma de pensamiento se sustenta esta acción-reflexión, este esfuerzo de la mente? Se debe indicar que Frederic Amat es un artista, tal vez uno de los pocos de su generación, moderno hasta los tuétanos, moderno hacia la raíz, es decir, heredero consciente y crítico de los valores transformativos que legaron las vanguardias y las transvanguardias europeas y españolas. No hará falta sino decir «Dubufet» para hacernos rápidamente una idea de las raíces creativas de Amat; y por supuesto la pre-

sencia de Dau al Set en la cultura catalana, que —como ha dicho Juan Manuel Bonet— reanudaba el espíritu moderno en España desde finales de la década de 1940, dejan en Amat una profunda huella relacionada con el riesgo, el rigor y el experimentalismo. Pero también las resonancias del *arte povera*, de las experiencias del espacialismo matérico de Tàpies, el expresionismo descarnante de Antonio Saura, la evisceración matérica de Manolo Millares o las prácticas interdisciplinarias como las llevadas a cabo por Juan Hidalgo y el grupo ZAJ impactan y penetran su pintura y su pensamiento artístico.

Aunque Amat va siempre más allá, y no se contenta con ser un pintor excelente y salvaje, centrado y excéntrico al mismo tiempo, furibundo y exquisito, dotado de una potencia imaginadora capaz de sobrepasar todas las expectativas. Amat va siempre más allá. Dónde arda el estigma de lo vital, el reflujo sanguíneo de la belleza y una posibilidad de salvación, por minúscula que sea, Amat está presente: cineasta inclasificable, *performer*, diseñador escénico, muralista, fotógrafo y escritor. Creador, hacedor, alquimista, dador.

Con rigor crítico y coherencia histórica, Amat busca siempre para sus trabajos la herida extrema, la apertura máxima del sueño de la creación. De ahí que haya colaborado con exploradores líricos como J.V. Foix, que haya puesto en celuloide los mundos mágicos de Joan Brossa y de Federico García Lorca, que haya ideado toda una monumental trama plástica para llevar a cabo el *Oedipux Rex* de Stravinsky y Cocteau. Y sin duda no se detiene ahí una de las obras más perfectas y hondas de la pintura europea de los últimos tiempos, una de las más intensas, de las más metamórficas, originales y poderosas del informalismo contemporáneo.

Tuve la suerte de conocer a Frederic Amat hace ya algunos años. El artista viajó a Canarias y allí se encontró con su amigo el poeta Andrés Sánchez Robayna. Fui invitado al pase privado de tres de sus cortos y pude conversar con él durante casi un día completo acerca de sus obras y su aventura, de su relación con Brossa y sus experiencias fílmicas. Fue un encuentro inolvidable en el que alrededor del concepto y la práctica de «lo matérico» fueron pronunciadas y pensadas palabras como telúrico, sexo, trauma, muerte, cuerpo, o nacimiento...

«La corporalidad —ha dicho con toda razón Juan Vicente Aliaga— es a lo largo de la trayectoria amatiana un *continuum* que ha ido encarnándose en formas variopintas.» Ese día su voz y sus manos giraban en aquella habitación como estrellas y aves misteriosas que hubieran escapado de los filmes que acabábamos de presenciar y volaran ahora alrededor de un vórtice hipnótico. También fuera de la alquimia y la metáfora, ese día Frederic Amat ocupaba el vórtice de las transformaciones.

Dos poemas

CARLOS JAVIER MORALES

NI ESTO NI AQUELLO

Hoy he olido el espíritu.
No es el olor a vela humeante en un templo
ni es fácil percibirlo en cualquier sitio:
viene desde más alto
y se expande hasta el fondo de todo lo que vive.
Se hace rosa en la rosa, y huele como rosa
más allá de las rosas
que nacen y que mueren cada día.
Se hace canto en el pájaro, y seguirá cantando
mejor que cualquier pájaro que oímos.
Se hace sangre en el hombre, y cuando el hombre muere
se derrama en la tierra
hasta el día en que el hombre resucite.

El olor del espíritu se encuentra y se contagia:
llena toda la casa de un apetito inmenso
que no basta una vida ni una Historia completa
para poder saciarlo.
Se huele en este mundo,
pero no basta un mundo ni mil mundos
para hallar un aroma que pueda compararsele.

Viene desde tan alto,
que sólo él mismo puede
llevarnos a su origen.

LLEGAR

Hemos llegado a hoy: ya el mar no es sólo
la porción de este mundo
que habrá de conducirnos a otras tierras.

Mira el mar cómo brilla, cómo pide
nuestra mirada entera. Tú no puedes
hacer hoy las maletas de otro viaje.
Tú no puedes pensar qué comeremos
de aquí a un mes, de aquí a un año,
de aquí a siempre.

Cuando ya hemos ganado
el pan que nos mantiene, el pan que sabe
a nuestro fuego, a nuestro mantel limpio;
cuando hemos levantado nuestra casa
sobre la roca de un amor tan firme,
cuando ya está caliente nuestro lecho,
¿a qué viene esta prisa por marcharnos?,
¿qué mar hay que surcar, que nuevo día
para no estar jamás en nuestro sitio?

Hemos llegado a hoy: el mar ya es sólo
el paisaje total de nuestra vida.

Hemos llegado a hoy.

Hemos llegado más allá del tiempo.

La ciudad de los bárbaros

ALEJANDRO KRAWIETZ

Para Melchor y Paco, entre bárbaros

Los bárbaros habían llegado al fin. Muchos fueron los rumores que precedieron a la nube de polvo de los caballos. Muchas las habladurías sobre las velas negras allá, a lo lejos. Muchos los presagios. Tantos que la ciudad, mientras se adivinaban las crines y las capuchas de las lanzas en la pradera y los pedregales, aún continuaba, sin alterarla en nada, la horrenda feria de la mañana. Los artesanos trataban de colocar su quincalla de siempre. Coles podridas y cebollas verdosas pasaban de mano en mano. Se acumulaba dinero sobre metales oxidados y cabelleras rubias. Y nada había ya en la república que clamara por su salvación. Los presagios son como el azar: si pasa el tiempo suficiente llega el día, es lógico, en que terminan por aparecer los bardos que preceden a la llaga de los estandartes, y entonces nadie asimilará con premura suficiente la enorme cantidad de mal al que dar la bienvenida. Nadie huirá con los bártulos a cuestas, con los niños a hombros, con los animales en cordada.

En el amanecer llegaron los pastores de la llanura y los pescadores en sus barcas ayunas. Afirmaron lo que ya era conocido: que estaban cerca, que eran muy numerosos, y que

muy difícilmente nadie podría escapar sin la ayuda de la suerte y el esfuerzo y la magnanimidad necesarios como para abandonar a los bárbaros los preciados bienes y la mercancías secas. La ciudad prefirió convertir en un nuevo rumor la suma de los rumores —en otro presagio del presagio— porque la rapidez de los acontecimientos sumada a la radicalidad de lo solicitado (la huida a todo trapo, en harapos y sin destino fijo) abonaba la percepción de que lo mejor era no hacer ningún caso. Se sabe, se decían a sí mismos los padres de familia en los bares, las mujeres en los baños, los chicos en los canales, que los bárbaros, sobre todo cuando no se los espera, más tardan en llegar, si es que alguna vez llegan. No lo harán porque no es posible contar con ninguna de las múltiples comodidades que constituyen la norma de la vida en la ciudad cuando se atraviesa, a comienzos del invierno, la pradera desierta e interminable.

Casi dos meses de intensas penurias, por otra parte desconocidas y atroces, son necesarios para llegar a otra ciudad fortificada, aún lejos de la capital —tan grande es el imperio—, que aguarda desde hace años, igualmente, esta misma llegada de la violencia. Esto hace suponer que más allá del mar, y dentro, en el desierto, a seis, a ocho semanas, existen otras ciudades parecidas a ésta, cuyo único objeto es contener las embestidas de las fronteras, las oleadas de los salvajes, las amenazas al imperio. En esa ciudad lejana, se supone, hay legiones de funcionarios públicos encargados de atender la llegada de nuevos colonos. La defensa se organiza así.

La ciudad duerme, tranquila.

*

Pero los bárbaros habían llegado y nadie lo sabía pese a los avisos y advertencias de quienes los vieron entrar (eran ellos, sin duda) a mediodía, por las puertas abiertas de par en par —para ellos— de la ciudad en fiestas. Habían llegado, y muchos, muchos, habían contribuido a abrirles el camino sin que la más mínima resistencia hubiera sido siquiera considerada. Finalmente, incluso los pastores agoreros, los arúspices del pescado barato y maloliente, parecían contentos de recibir a los bárbaros en la ciudad. Se crearon la salvaguarda moral de que, en realidad, no eran los bárbaros, que no eran ellos. Que la conquista no se había producido. Que no pertenecían ahora a otro señor.

Sin embargo, allí estaban, y muchas cosas comenzaban a cambiar para los ciudadanos sin que pudieran aún presentir alguna forma de amenaza. Los caballos armados y los barcos de guerra tomaban el lugar, a la vista de todos, pero como nadie pasaba al galope por las calles estrechas del mercado o por los bordes interiores de las murallas, como nadie blandía las espadas o comprobaba en la plaza pública la flexibilidad del bronce de las lanzas, todos, el herrero y el aguador, el juez y el cambista, todos, se sentían a salvo

mientras los saqueaban, y preferían continuar alimentando inocentemente el rumor de que los bárbaros llegarían, finalmente, para llamar con violencia a las puertas de la ciudad y mostrar obscenamente el poder de sus máscaras y la potencia de sus bestias. Preferían pensar en una entrada a sangre y fuego por sus calles, en un arrebato que no dejara en pie ningún espacio sagrado, ningún virgo de doncella, ningún brazo fuerte de hombre. Algunos, más atrevidos, más sinceros, comenzaban a ver en los ejércitos estacionados junto a los templos una posible defensa: los bárbaros que protegerían de los bárbaros. Sus espadas defenderían los restos cuando hubieran caído los portalones de las murallas y los fosos hubieran consumido la pez de los calderos puestos al fuego en la noche.

Ay, pero los bárbaros ya habían llegado. Estaban allí, en la ciudad. Y sin embargo, se continuaba hablando de ciudades tomadas violentamente al sur, más al oeste, más lejos. Lugares tomados sin supervivientes, devastados, extirpados del imperio por una voz imprevisible y nociva. Pronto, para la defensa, se dictaron las primeras leyes, que fueron tomadas como propias, pero eran los bárbaros quienes las pensaban, eran sus escribas quienes las redactaban, eran sus sellos los que las validaban con la connivencia de los virreyes (el imperio no había sido informado de la conquista, de la pérdida de un territorio, de la población diezmada, de las leyes nuevas, de las espadas guardadas a buen recaudo en las vainas).

Para evitar la cólera de los bárbaros, la lengua del imperio fue proscrita. Era lo mejor, se dijeron en la ciudad: adoptar la lengua oscura de los bárbaros y así, cuando llamaran a las puertas, toda la ciudad corearía el nombre de los conquistadores para moverlos a la piedad y la melancolía. En dos generaciones, no más, no debía quedar experiencia alguna que no se narrara en esa, y no otra, nueva lengua imperial. Las leyes se promulgaban a la mañana, y a la tarde ya las fuerzas de seguridad velaban por su cumplimiento. Quien se empeñaba en utilizar la lengua antigua, acusado de traicionar la seguridad de la villa, era inmediatamente deportado, entre las burlas del pueblo llano y los látigos y los perros de los guardianes, hacia algún punto de la pradera lo suficientemente lejano como para garantizar su muerte por soledad (pero no tanto que en alguna ocasión, los más resistentes, de vuelta a las inmediaciones de las murallas, no dejaran de mostrar la crueldad del castigo y la severidad de los verdugos a todos los ciudadanos, antes de morir ajusticiados por una doble traición a la ley). No se podía hablar, ni utilizar los antiguos signos que en la memoria construían castillos percederos. Los obsolescentes debían aceptar la nueva realidad sin resistencia mayor.

No había, con todo, modo de sortear la muerte durante mucho tiempo. Los cadáveres cubrían los campos invernales y las desapariciones se sucedían, gota a gota, incesantes, bajo acusaciones fraternas y juicios sumarísimos, secretos y arbitrarios.

*

La ciudad seguía temiendo a los bárbaros. Se preparaba para lo peor. Aceptaba con ardor cada norma nueva, cada requisito, cada demostración necesaria. Pues cada ciudadano que caía era la garantía de que se estaban tomando las medidas necesarias para protegerse del saqueo y de la sangre y el fuego. En cambio, para los bárbaros, que habían tomado el poder como un secreto a voces, todo había vuelto ya al redil. La conquista se había consumado. Y sólo era cuestión de vigilar de cerca las resistencias que de cuando en cuando entraban en combustión rápida, consumían todo el oxígeno del que guardaban reservas en dos o tres llamaradas y rápidamente, convertidas en facciones bárbaras incursionadas, recibían la pena que merecían ante la mirada agradecida de los ciudadanos. El lenguaje nuevo había sido asimilado, se llamaba a las cosas viejas con nombres nuevos, y nadie acusaba diferencia alguna, con lo que era factible demostrar ciertamente que la llegada de los bárbaros saqueaba el mundo de un modo tan sutil que era inapreciable. Cerrada al mundo, cerrada a la posibilidad de comprender, la ciudadanía padecía, no sólo sin saberlo, sino sin reconocerlo, el castigo temido durante siglos. Los bárbaros eliminaban sistemáticamente cualquier intercambio posible, cualquier dolor verdadero. Todo lo que remitiera a posibles formas de toma de conciencia era rápidamente reproducido, reorganizado y reconducido hacia el temor que los bárbaros procuraban. Se cerraban estancias del alma día tras día.

Los bárbaros vencían. Impunemente. Dominaban la industria y exponían sistemas de cambio inéditos. Con toda la intención se desprendían y traspasaban sus sabores y sus olores, delimitaban el desarrollo de estructuras de salvación. Optaron, incluso, por la creación de grupos de resistencia propios, que luego eran desmantelados por la fuerza, con vigor ejemplar, y arrastraban, con su caída, a ciudadanos ilustres a los que la condena aún sorprendía más porque viniera de ellos mismos. Algunos balbuceaban, entre los verdugos, camino del desierto: ¡Son ellos! ¡Son los bárbaros! Pero los verdugos eran sordos. Eran casi ciegos. Y no conocían la compasión ni la lengua en que les hablaban.

*

El desencanto había cundido entre los ciudadanos que alguna vez pensaron, también los había, que la llegada de los bárbaros, y el fin del imperio que esa conquista traería, podría ser una oportunidad. Ahora, perseguidos implacablemente, no guardaban ya ninguna esperanza. Los bárbaros habían llegado. Y eran los nuevos amos.

*

«Si me levanto un poco toco con la cabeza sobre una bandeja o una superficie dura. No acierto a comprender, dada esta situación, de qué forma he caído y cómo me encuentro. Noto, como ya he dicho, una enorme fuerza sobre la cabeza y sobre el pecho. Y tengo una impresión parecida si busco algún tipo de diálogo con las piernas. En cualquier caso, el dolor en las sienes requiere tanto mi atención que no logro mantenerme concentrado el tiempo suficiente como para lograr disolver los recuerdos anteriores a la caída. Así que estoy tomado por lo ocurrido antes, a la luz del sol, mientras que todas mis preocupaciones se encuentran lejos de aquello y muy cerca de lo que va a ser de mí si persisten la incomodidad y el desasosiego.» (Escrito en lengua antigua, junto a la muralla exterior, sobre la tierra rojiza.)

*

Los bárbaros hicieron prisioneros a casi todos los que sabían escribir. No querían dejar nada al azar. Bastaba con la más mínima sospecha para que de manera muy rápida se abriera la puerta de una casa y entraran las patrullas (patrullas entrenadas en la persecución de las actividades bárbaras) para llevarse a algún desdichado a lugares inexistentes del interior del imperio. El temor que generaban aquellas capturas era tan abrumador que algunos de los letrados que con valentía fueron despojados de sus enseres en el comienzo, muy pronto comenzaron a demostrar que efectivamente nunca habían sabido leer. Y juraban, con la mano puesta encima de la pira de sus propios libros, que los bárbaros no habían llegado, pero que, de cualquier forma, su arribo era inminente, y que en nada ayudaba a la ciudadanía el papel que no formara parte de la hoguera. Y realmente era así. Los compañeros eran traicionados. La persecución proseguía.

Aunque habían llegado de tal modo que nadie supo cómo se habían alzado con el poder (nadie sabía, en realidad, esto era lo importante, que se habían alzado con el poder y que éste les pertenecía de tres o cuatro formas distintas, intercambiables y conectadas), lo cierto es que habían construido una estructura administrativa capaz de emitir órdenes precisas e imperiosas que todos los ciudadanos, creyendo que con ello se protegían, se esforzaban en cumplir con prontitud y ecuanimidad. Trataban de agradar, sobra decirlo, a quienes con tanta premura habían logrado protegerlos definitivamente de la amenaza de los bárbaros, y ello sin haber tenido necesidad de derramar ni una sola gota de sangre inocente.

(Pronto, escondido en su oscuro semisótano, mientras pasaba la tarde contemplando el paisaje urbano de los pies, pudo comprobar cómo el asedio a la lengua había sido lanzado y todo el sistema de relaciones con el mundo comenzaba a desaparecer. Una apariencia

de realidad —un simulacro casi perfecto, tanto que sólo el oscuro semisótano en que se agazapaba quedaba como prueba de una posible existencia al margen— era la estrategia que los bárbaros dominaban con virtuosismo.)

No sólo las calles eran las mismas. También las personas lo eran. No se había cambiado el nombre a las avenidas. No había propuestas para ofrecer otra nomenclatura a los barrios o a la ciudad. Se decía obedecer al imperio. Más aún, velar por él. La ciudadanía, una vez que volvieron a abrirse los mercados y pudo entretenerse con el intercambio de la quincalla, no estaba dispuesta a cambiar nada, a aceptar ninguna transferencia, ninguna metamorfosis. Estaban orgullosos como nunca de pertenecer al imperio y rechazar la barbarie. Sujetos como estaban por el hechizo, nunca percibieron el modo en que los bárbaros se camuflaron entre las marañas que la ciudadanía había tejido ya antes de su llegada, y sin saber que la habían preparado para facilitar su propio dominio. Se escondían en los intersticios y libaban de los humores de la república al tiempo que creaban sus decorados y obligaban a los ciudadanos a ser leales al nuevo juego y a la nueva manera de jugar. La lengua se empobrecía. Ya había muchas cosas que no se podían decir. Ni saber. Entretenidos como estaban con el juego, protegidos de todo mal, nunca expuestos, disfrutaban del espectáculo del que eran protagonistas: acumulaban correlato y relato sobre sus propias vidas hasta transformarlas en una suerte de dibujo virtual: el simulacro. Todo se hallaba sostenido por un zumbido, un quejido eléctrico, un disgregarse de sílabas y torrentes de palabras, y contacto y comunicación: una letanía recorría las calles como un oleaje de distribución nerviosa. Una razzia fática sin contenido que hacía las delicias de los bárbaros y los ciudadanos por igual. Se perdieron las plazas y la convivencia. Se sustituyó la presencia por la ausencia virtual. Y cerca de los bordes de la ciudad caían árboles y parques, jardines y huertos, día tras día, envueltos en una clara y centelleante pobreza del lenguaje. Los ciudadanos, con todo, se multiplicaban como nunca, y multiplicaban el pan y el vino. Y ya nadie era extranjero en el lugar.

(En el semisótano comenzaba a sospechar, él también, que los bárbaros no habían llegado nunca, que siempre estuvieron, en realidad, que nunca hubo otra cosa que el simulacro creado por ellos, desde dentro. Que el imperio y la ciudadanía y la lengua, habían sido un sueño, muy parecido a la realidad, pero inexistentes, al fin y al cabo.)

*

«Hablo una lengua que se extingue. Es una lengua hermosa, apta para ensayar explicaciones del mundo y de la poesía. Compleja y difícil, como toda hermosura, y superpuesta en otra, arrogante y débil, que se cree verdadera porque simplemente aspira a reproducir el mundo sin fatigarlo. Hay quien la defiende, desde la experiencia de la vida y de la realidad. Yo la condeno, por pobre e insuficiente. Por ser lengua de bárbaros, traída por ellos,

defendida por ellos, por ellos elevada a los altares. Quienes ensayan su loa, no piensan en que la vida y la realidad dependen de aquella otra lengua que se pierde para alcanzarnos y nos enseña que el conocimiento no se basta con una sola vida y una sola visión del mundo. Esa lengua que existe porque la vida y el mundo no son suficientes. Cada vez son menos los interlocutores que van quedando para ejercitarme en la práctica de mi lengua, en el juego de las palabras. Si alguien tratara de hablar en presencia de otros la lengua que desaparece, lo más probable es que se viera atacado o, usando la fuerza del argumento de los números, lo obligaran a callar, acaso para siempre. Al que hable la otra lengua, lo enviarán al desierto, para que vierta sus palabras sobre la arena y el viento. Y todavía se irán alejando, sólo con escuchar determinados nombres, y lo denostarán por lejano y por ajeno y por sanar el mal de los bárbaros. No hace tanto que los bárbaros eran ciudadanos y como tales ejercían su derecho a la defensa en el foro. Ahora son todos bárbaros, al tiempo que la lengua desaparece. Bárbaros porque las palabras desaparecen.»

(Testamento del semisótano)

Ángel tras el cristal

JAVIER MÉRIDA

[...] es nähme einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von meinem stärkeren Dasein.»

(«Si alguien me apretara de pronto contra su corazón: perecería por su más poderosa presencia»)

RAINER MARIA RILKE (1875-1926)

Con el simple propósito de anunciarse como mero intermediario, el compositor finés Einojuhani Rautavaara (Helsinki, 1928) nos refiere a través de su obra musical —acunada en el extenso y profundo nido del lenguaje dodecafónico— la voluble amplitud del alma humana, sus intrincados pasadizos y angostos espacios íntimos, aunque también las apacibles estancias donde honrar con sosiego la intensa capacidad de la vivencia, abrazando la aterciopelada y discordante quietud que sólo se concibe de modo sublime en la discreción con que se recibe su destacada labor creadora.

Y es precisamente esa discreción la que, con demostrada solvencia, distinguida personalidad y tenaz proyección han abanderado las artes en Finlandia; país tradicionalmente considerado retraído, sobre el que se tiende a desplegar, siempre con torpe estrépito, una fascinación flotante, como un halo de rancio misterio (la discreción, justamente); objeto frecuente de impertinentes exotismos y de aún más extravagantes mitos, probablemente gestados en el seno de una arrobada admiración por todo lo relacionado con cierto personaje de imprecisa filiación cultural tachado de entrañable y bonachón, o tal vez por las bondades de sus singulares baños de calor, y también, hay que decirlo, por

ese indecente morbo que suscita la célebre querencia que al parecer tienen sus habitantes por el suicidio.

Lejos de esos infundados y condescendientes tipismos, residuo aún tóxico de la insistente proclividad etnocéntrica que durante tantos siglos viene siendo piedra angular sobre la que se fundamenta de manera sólida, aunque endeble, el edificio cultural de este mal llamado —también—viejo continente europeo, Einojuhani Rautavaara, sin duda alguna una de las más afamadas personalidades de su país natal, se nos presenta como humilde heredero y atento embajador de esa voluptuosa vocación finlandesa por la callada nitidez, por la solución clara de las formas que da cabida a contenidos de mayor volumen, en la proporcionalidad orgánica que persigue todo ciclo natural: el orden en la dimensión.

Quizás fuera precisamente este concepto el que persiguiera el maestro Jean Sibelius (1865-1957) a través de su inestimable legado sonoro. Su herencia, dentro y fuera del país báltico, tanto para sus contemporáneos como para los que le sucedieron, posibilitó el acceso a ese estado de las cosas a las generaciones de músicos que han proyectado su monolítico lenguaje postromántico, desarrollándolo posteriormente, como a los que se desmarcaron de él en busca de otro tipo de discurso musical que se ajustara más a las necesidades expresivas e ideológicas del momento, sin dejar de resultar por ello menos interesante, dada su marcada singularidad. Estas tendencias, basadas en la concepción y asunción de nuevos caminos por los que transitar, brindaron a Finlandia la institución que honraría para siempre su nombre y personalidad creadora: la Academia Sibelius. Fundada en 1882, se ha establecido hasta nuestros días como refugio y bastión donde cristaliza la bullente, dinámica y particular percepción de la sustancia musical que vincula al pueblo finlandés con el resto del mundo, y que se sitúa en la actualidad entre los más grandes y prestigiosos conservatorios de Europa, con cerca de 1.700 matriculados en las muy diversas y diferentes disciplinas musicales que allí se imparten.

Al igual que la mayoría de los compositores y músicos finlandeses con cierta proyección internacional, Rautavaara también recibiría allí lecciones de composición de la mano de grandes profesores y músicos del momento, adentrándose en la senda voraz de las vanguardias que surgieran a mediados del siglo XX, por las que ya se había sentido seducido durante sus años de estudio —de 1948 a 1952—, bajo la atenta y sabia tutela del maestro Aarre Merikanto, gran conservador y celoso custodio de aquella tradición que terminaría por reformular y situar a Finlandia entre los países que actualmente más han contribuido al asentamiento de nuevas bases para la música clásica contemporánea, sin rechazo de la tradición, pero tampoco solazándose en ella demasiado, dado el carácter inquieto y experimental por el que se han distinguido los creadores de aquel país, ampliándose a todos los campos de la cultura en general y el arte en particular.

Siendo consciente del talento del joven músico, y tal vez para asegurar la consolidación de sus recientes tendencias creativas, algunos años antes de su muerte, el maestro Jean

Sibelius proporcionó a Rautavaara, gracias a su honorable recomendación, el acceso a una beca de estudios en la Juilliard School de Nueva York, donde el futuro compositor de *Cantus Arcticus* (una de sus obras más destacables) continuaría su formación junto a Vincent Persichetti, mentor también, entre otros, de Philip Glass o del pianista Thelonius Monk. Es en Tanglewood (Massachusetts) junto a Aaron Copland y Roger Sessions, ambos destacados compositores y críticos. Allí, la ya bien incubada cáscara que protegera durante varias décadas el caldo creador del que se nutre toda la obra sonora de Rautavaara, eclosionará hacia una mirada mucho más desapegada de los formalismos que aún la atenazaban, adentrándose con prudente lentitud en la naturaleza espectral del sonido como organismo invisible y de tacto extenso, alejado de toda sucesión organizada y programada de episodios musicales dispuestos sobre la oculta rigidez de una secuencia temporal.

Si bien en gran parte de su obra existen títulos que podrían delatar alguna inclinación hacia la mística o lo místico, Rautavaara revela que en realidad su música viene a menudo de la mano del misterio verbal que, como sellos, encierran los títulos y no la presunta experiencia directa a la que éstos puedan llegar a referirse. De este modo, advertimos la presencia de los ángeles planeando sobre varias composiciones suyas: *Angels and Visitations* («Ángeles y Visitaciones»), de 1978, composición para orquesta que inaugura su «Serie Angélica», como él mismo la denomina, y cuyo primer impulso inspirador se lo ofreció la lectura de la obra poética de Rainer Maria Rilke. Dicha serie irá aumentando con su *Concierto para Contrabajo, Angels of Dusk* («Ángeles del Crepúsculo»), de 1980; *Playground for Angels* («Patio de juego para Ángeles»), de 1981, composición para conjunto de viento metal; y más tarde se incrementaría con su Sinfonía n.º 7, subtitulada *Angels of Light* («Ángeles de la Luz o Ángeles de Luz»), de 1994; también su Concierto para Órgano alberga sonoridades de tinte angélico en su título: *Annunciations*, («Anunciaciones»), obra compuesta entre 1976 y 1977, aunque no esté encuadrada directamente en dicha «Serie».

Estos «ángeles», como él mismo nos informa, «no tienen su origen en los mitos o en la palabrería religiosa, sino en la convicción de que existen otras realidades más allá de lo que normalmente somos conscientes, formas totalmente diferentes de conciencia». Esta afirmación nos orienta inevitablemente hacia el universo mítico de William Blake, y a su vez, convoca a esas divinidades sobre las que Rilke también proyectara su hacer poético.

En ese mundo impronunciable y penetrante de los sueños, la infancia onírica de Rautavaara se vio a menudo perturbada por la visita de una criatura de gran tamaño, silenciosa y de aspecto grisáceo, investida de un enorme poder, que se le acercaba cada noche, apresándolo con terrible fuerza entre sus brazos firmes, lo que daba paso a una lucha titánica por liberarse del angustioso cautiverio. A menudo exhausto y al cabo de sus fuerzas, despertaba entre gemidos con el temor aún palpitante de una nueva *visitación* de aquella presencia, que él suponía de naturaleza angélica. «Después de tanto luchar, finalmente,

aprendí a rendirme», dice, «a entregarme a aquella criatura, para formar parte de ella».

Tras la revelación, las visitas nocturnas finalizaron, en efecto, pero resultaría concebible pensar que no abandonaron del todo su territorio más íntimo, contribuyendo a una particular sustancia tímbrica, intrincada, enmarañada y difusa, dotando a sus composiciones de un extraño color indefinido, aunque penetrante, que aplica a cada paisaje sonoro formado por sus notas y dictado por una inspiración descubierta a temprana edad: la atroz presencia, tal vez, de Dios, o de la misma Muerte, por cuyos parajes también debió discurrir el compositor por causa de una complicada enfermedad, superada con no pocas secuelas, entretejida con cautela en las tramas sonoras de gran parte de su obra más reciente.

Sean ángeles u otra clase de criaturas o entidades, éstas lo son en tanto que dictan en silencio y obtienen respuesta en el idioma musical de manera magistral mediante el entregado talento de un hombre. En la serena humildad de su esmerado ejercicio compositivo, justo en ese presente que discurre en su constante renovación por el territorio privado de su universo sonoro, Rautavaara se ve a sí mismo como un mero canal que nos remite a la existencia de otro mundo situado más allá del que podemos experimentar a través de nuestros sentidos y que no han de limitarse a cinco solamente.

Desde esa parte de la existencia mundana aún sin alumbrar, la obra musical de Einojuhani Rautavaara conjuga en su acto final la apertura hacia la luz con todos los elementos ahora visibles y disponibles para fundar a un nuevo ser humano, que actúe como medio y no como fin del organismo que ya es en sí mismo, como asistente y representante de su propia naturaleza, frágil y transitoria, que tanto lo atenaza; pero también como porción diminuta del universo, el mayor organismo conocido; de esta manera el compositor reaparece como mensajero del instante que todos los seres humanos compartimos en tiempo y forma; como asistente desde una posición estética y, por qué no, ética, que rediseña, redispone y extiende su razón de ser en el mundo.

Tal manera de concebirse como «ángel», en su primaria acepción etimológica como «mensajero», dista mucho de un entendimiento jerárquico y uniformizador de la existencia. En su universo, Rautavaara nos invita al reconocimiento de la fusión, la gravitación y la oscilación del movimiento libre y voluble que existe y persiste en cada vibración del aire, mediante unas texturas sonoras dispuestas de tal modo que habitan y desalojan, al mismo tiempo, la compleja y apasionante arquitectura de cada conciencia sensible, y por ello, creadora.

El taller del lenguaje

(En torno a los nueve primeros números del Boletín del Taller Literario de la Universidad de La Laguna)

RAMIRO ROSÓN MESA

Desde su fundación en 1995, el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna ha llevado a cabo una intensa labor, orientada sobre todo a la traducción de poesía, pero también a la de prosa, llevando a cabo versiones de autores tan diferentes como Samuel Johnson, John Keats, William Wordsworth, Gustave Flaubert o Paul Valéry, entre muchos otros, y ha editado ya dos volúmenes de traducciones de poesía moderna. El boletín de este taller de traducción, que viene publicándose desde el otoño de 2011, pretende dar cuenta e informar al público lector de esta actividad, recogiendo, por un lado, textos de creación literaria (principalmente poemas) traducidos por los miembros del Taller y, por otro, ensayos, reseñas, entrevistas y otros textos relacionados con la traducción literaria y sus problemas, que también los componentes del Taller se encargan de traducir cuando están escritos en una lengua extranjera. Se trata, pues, de un auténtico *taller del lenguaje*, en el que se trabaja con éste como materia prima. Para dar cuenta aquí de esta actividad, hemos decidido abarcar todos los números del *Boletín* publicados hasta ahora (los números del 1 al 9), que, pese a no ocupar más de 36 páginas en conjunto, contienen una considerable variedad de textos. Hemos dividido este acercamiento en nueve apartados, cada uno correspondiente a un número del boletín, para dotarlo de una organización clara y otorgar a los textos publicados en cada número el espacio preciso para su análisis.

El boletín número 1 (otoño de 2011) comienza con *La traducción como intercambio*, un hermoso texto de Yves Bonnefoy sobre el proceso intelectual que implica el ejercicio de

la traducción poética y sus dificultades. La traducción de este texto al castellano corre a cargo de Clara Curell. En él, Bonnefoy nos habla sobre la imposibilidad de realizar traducciones exactas —es decir, que reflejen fielmente todos los matices conceptuales y sonoros que presenta el texto original—, pues siempre se pierde una parte mayor o menor de estos matices en el paso del texto desde la lengua original a la de la traducción. Por ello, resulta indispensable que el traductor conozca a fondo tanto su propia lengua como la que pretende traducir, para descubrir los mecanismos con los que el lenguaje designa la realidad. Por otro lado, el traductor debe colocarse constantemente en el lugar del autor traducido, para comprender como éste quiso dotar de un nuevo significado a las palabras de su lenguaje, lo cual constituye un aspecto esencial de la creación poética. Para ello, el traductor deberá investigar a fondo los acontecimientos personales e históricos que vivió el poeta traducido, descubriendo cómo influyeron en su obra. De este modo, el propio traductor puede aprender lecciones valiosas no solo de cara a la traducción, sino también de cara a la creación poética —si se da el caso de que el traductor es también poeta—, y el acto de traducir no se reduce a una mera transposición de significados desde la lengua original hasta la lengua de traducción, lo cual supondría una visión empobrecedora, sino que se convierte en un intercambio, en un diálogo permanente y fecundo entre el autor traducido y el traductor. Bonnefoy concluye este texto afirmando que la traducción poética, hoy más que nunca, resulta necesaria para la supervivencia de la poesía «en un mundo en el que el discurso conceptual amenaza cada vez más con anegarlo todo», y vaticina que en el futuro se dará una relación cada vez más estrecha entre la traducción y la escritura poética, de modo que se desdibujarán los límites entre ambas.

*

Este *Boletín* continúa con otro texto de Bonnefoy, *La traducción de la poesía*, que forma parte de su libro *Entretiens sur la poésie* (Conversaciones sobre la poesía), en el que el autor francés vuelve sobre el tema de las dificultades de la traducción poética. La traducción de este texto se debe a Maryse Privat, otro de los miembros del Taller. Bonnefoy comienza poniendo como ejemplo las dificultades que él mismo experimenta al intentar traducir un poema de Yeats, «Sailing to Byzantium» («Navegando hacia Bizancio»), del inglés al francés, y mostrando todos los matices conceptuales del inglés que no encuentran acomodo en la lengua francesa y que, por lo tanto, quedan condenados a perderse en el proceso de la traducción. Bonnefoy parece adoptar una concepción de la poesía que se inspira en el idealismo platónico, pues afirma que «un poema es menos que la poesía. Un poema —cierto número de palabras en un orden determinado sobre la página— es una forma, en la que se rescinde la relación con el otro, con la finitud: lo verdadero». De este modo, el autor francés presupone que la poesía es una entidad superior al poema y que éste no puede contener en su totalidad, del mismo modo que en el sistema platónico los seres del mundo físico no son más que reflejos imperfectos de las ideas. La poesía, para Bonnefoy, es el conjunto de experiencias, emociones y pensamientos que mueven al poeta a iniciar el proceso creativo de la escritura poética. Por ello, a la hora de traducir

un poema, debemos tratar de acercarnos lo más posible a «la intención y la intuición primeras» (es decir, a aquellas experiencias, emociones o pensamientos que motivaron su creación). Por otro lado, debemos esforzarnos, cuando traducimos, para utilizar el lenguaje con la misma creatividad y el mismo propósito de romper sus estructuras convencionales con que el autor traducido escribió la obra original. Solo esta actitud nos permitirá recrear en la traducción esa intención y esa intuición primeras a las que Bonnefoy se refiere. Ello implica asumir un alto nivel de riesgo e incertidumbre, sin el cual no se puede crear poesía. Finalmente, el autor dedica la última parte de este ensayo a analizar la influencia que puede ejercer la traducción sobre la creación de poesía cuando el traductor es también poeta. Para ello, ilustra esta influencia con dos ejemplos traídos de su experiencia personal: una traducción del Hamlet de Shakespeare y otra del poema «The sorrow of Love» («La pena del amor») de Yeats, en las que, para solventar la traducción de algunos términos especialmente difíciles, recurrió a expresiones sugeridas por su labor como poeta o por sus vivencias personales.

*

Este *Boletín* se cierra con la traducción de un poema de Andrew Marvell, autor británico del siglo XVII, titulado «Las Bermudas». La traducción ha sido realizada por Mónica Trujillo y el Taller de Traducción Literaria. En este poema de Marvell se relata cómo unos marineros que reman en una barca dan gracias a la providencia divina por haber llegado hasta las islas Bermudas, y las describen como un lugar paradisiaco, donde una naturaleza generosa regala al hombre todo lo que necesita para su sustento.

||

El *Boletín* número 2 (invierno de 2012) se abre con la primera parte del texto *Traducir en el siglo XXI*, de Henri Meschonnic. Se trata de un ensayo publicado a lo largo de los tres siguientes números. Su traducción al castellano corre a cargo de Fátima Sainz. En este ensayo Meschonnic afirma que la teoría y la práctica de la traducción forman parte de la reflexión filosófica sobre el lenguaje. En nuestra cultura occidental, a su juicio, ha triunfado una determinada concepción del lenguaje que se ha asumido como verdad absoluta: el dualismo que distingue entre «sonido y significado, forma y contenido, cuerpo y mente», y que proviene de la filosofía platónica. Por ello se ha considerado tradicionalmente que el lenguaje es una representación de la realidad. Por el contrario, Meschonnic propone que «el lenguaje y la vida son inseparables», es decir, que ambos están animados por una misma energía creadora, así como, según Spinoza, el cuerpo y la mente humanos se componen de la misma sustancia: el Dios panteísta del filósofo holandés. Por otro lado, el dualismo que impregna la concepción del lenguaje predominante en Occidente desde los tiempos de Platón también ha afectado a nuestra concepción del ritmo en el lenguaje, pues solemos entenderlo como la métrica, como la «alternancia binaria de un tiempo

fuerte y otro débil», lo cual nos ha impedido percibirlo en toda su variedad, pues la métrica solo es uno de los muchos tipos de ritmo.

Por otro lado, Meschonnic hace hincapié en la interrelación que se da entre la teoría de la traducción y la teoría del lenguaje. En su opinión, la teoría del lenguaje debe nutrirse de una gran variedad de saberes y disciplinas, incluyendo la literatura, el arte, la ética y la política, contra la tendencia de los ámbitos académicos del saber, que consiste en separar las disciplinas que integran las humanidades y transformarlas en compartimentos estancos. Solo así la teoría del lenguaje podrá convertirse en una «poética de la sociedad» (esto es, en una herramienta teórica que contribuya a explicar cómo el lenguaje influye sobre las ideas y creencias de la sociedad y viceversa, del mismo modo que el escritor, cuando redacta una poética, explica las convicciones estéticas que se reflejan en su obra). Meschonnic se considera a sí mismo como un autor minoritario, pues afirma que el propósito que se ha fijado en este ensayo «supone inevitablemente el riesgo, o mejor, la certidumbre de no ser comprendido salvo por unos pocos», de manera que no puede llegar al «gran público». Pero Meschonnic cuestiona el concepto de «gran público», pues lo considera una falacia creada por los ámbitos académicos, defensores del orden establecido, que pretenden silenciar a los pensadores discrepantes con su visión de la realidad. Por el contrario, toda actividad de pensamiento, toda reflexión filosófica debe proponerse la subversión del orden establecido.

Para Meschonnic, la traducción no constituye un problema en sí misma, pues en toda traducción subyace una determinada concepción del lenguaje y de la literatura. El problema, por lo tanto, consiste en identificar qué concepción del lenguaje está presente en la traducción que vayamos a analizar. En este sentido, la concepción del lenguaje dominante en Occidente, basada en el dualismo que distingue entre significado y significante, entre la realidad que el lenguaje representa y el signo lingüístico, revela sus propias limitaciones. Esta concepción ignora todo lo que se escapa a un dualismo reduccionista; en palabras de Meschonnic, «lo continuo, el ritmo, la prosodia, lo que constituye la enunciación y la significación. Todo aquello que hace que no solo exista el significado de las palabras». Es decir, la visión del lenguaje basada en la distinción entre significado y significante resulta totalmente incapaz de comprender los aspectos sonoros y musicales de aquél. Esta incapacidad ha dado lugar a la noción de lo intraducible, que según Meschonnic engloba todos aquellos elementos de los textos literarios y filosóficos que se encuentran al margen del discurso conceptual.

*

En su reseña «Voces de la poesía moderna», Olimpia Berca analiza el libro *Ars poetica* (Versiones de poesía moderna), publicado en la editorial Pre-Textos en edición de Andrés Sánchez Robayna y que contiene traducciones de poesía de diversos autores elaboradas por los miembros del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna. Berca

resalta sobre todo el criterio internacional con el que se ha confeccionado esta muestra de traducciones poéticas, pues, como afirma, «la lista de los poetas seleccionados cubre casi todo el mapa de Europa y se extiende, mucho más allá de sus límites geográficos, hasta las dos Américas». Este volumen se propone contribuir a conocer la poesía moderna «a través de una dinámica de interrelaciones», mostrando las afinidades y conexiones que se dan entre las tradiciones literarias de diversas regiones del mundo. Por otro lado, la traducción «tiene un papel redentor en un mundo en que prevalecen la negación y la ruptura»: ante el drama de una humanidad cada vez más dividida por conflictos de toda índole, la traducción puede contribuir al objetivo de aproximar diversos pueblos y culturas y forjar vínculos de solidaridad entre ellos. Por todo ello, este libro reviste gran importancia cultural.

*

En este número del boletín se recogen también dos muestras de traducción poética: una serie de fragmentos de *Puesto que él es este silencio*, libro de poemas en prosa de Jacques Ancet, escrito en homenaje a Henri Meschonnic, y el poema «El retorno» de Henry Vaughan, autor inglés del siglo XVII encuadrado en la corriente de los poetas metafísicos ingleses. La versión de la primera ha sido realizada por Joséphine Cabello y Regulo Hernández; la del segundo, por Andrea Melián Sosa y el taller de Traducción Literaria. En los fragmentos de *Puesto que él es este silencio* se percibe la nostalgia emocionada con que Ancet recuerda la figura de Meschonnic, quien fuera gran amigo y maestro suyo, después de su muerte, pues el poeta reconoce la presencia del difunto en el paisaje que sus propios ojos contemplan. En «El retorno», Henry Vaughan expresa su deseo de regresar a la infancia, pues, en aquella época de la vida, la inocencia le permitía sentir la presencia de Dios en todas las cosas y regocijarse con la belleza del mundo natural como si se tratara de una primicia de la vida eterna.

|||

El *Boletín* número 3 (primavera de 2012) empieza con el ensayo de Andrés Sánchez Robayna titulado *Literatura comparada y traducción literaria*. En este ensayo, Sánchez Robayna destaca el relevante papel que desempeña en la actualidad la traducción literaria en los estudios de literatura comparada, al contrario de lo que sucedía en los primeros tiempos de esta última disciplina, en los que apenas se reconocía la importancia de la traducción como medio de comunicación entre culturas y lenguas. Para que esta situación cambiara, ha resultado necesario crear conceptos como el de *reescritura*, acuñado por el teórico belga de la traducción André Lefevere, y por el cual se entiende que «la traducción no es solo traslación, sino el acto de reescribir en otra lengua un texto que tendrá en ella vida propia, y cuya existencia es tan importante para la supervivencia de ese texto como el mismo original». En este punto, Sánchez Robayna menciona un caso célebre: el *Fausto*

de Goethe influyó sobre el *Manfredo* de Byron, pero Byron conoció la obra de Goethe por una traducción al francés de Madame de Staël, en la que se suprimían diversos pasajes de la obra original. De este modo, se muestra cómo la traducción desempeña un papel decisivo en la historia de la literatura, pues Byron nunca leyó el original goethiano, sino la traducción de Madame de Staël, que él asumió como referente para escribir su *Manfredo* como si de un original se tratara. En este sentido, como reconoce Lefevere, los seminarios de traducción contribuyen a realizar el proceso de la *reescritura* con la traducción de obras literarias. Y, según Sánchez Robayna, el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna se inscribe en ese ámbito de trabajo, pues busca establecer una colaboración fecunda entre creadores literarios y profesores de lengua. Por otro lado, traducir no consiste solo en «el acto de llevar un texto desde una lengua de partida hasta una lengua de llegada». La traducción no conlleva solo el paso de un idioma a otro, pues en ella intervienen otros elementos, como el contexto cultural, el género literario o la forma artística de que se trate en cada caso. Por ello, una nueva corriente de la literatura comparada sostiene que «la comparación no ha de constreñirse al campo de las lenguas y las literaturas, sino que abarca relaciones muy variadas cuya interpretación arroja luz sobre la morfología de la cultura». De este modo, la traducción se convierte en un campo de estudio imprescindible, y las grandes épocas literarias coinciden con aquellas en las que las lenguas y las literaturas han trabado relaciones asiduas.

*

Este número del boletín continúa con la segunda parte del ensayo de Henri Meschonnic *Traducir en el siglo XXI*. En esta parte de su ensayo, Meschonnic afirma que la traducción supone «un problema cultural: un problema de historia del pensamiento del lenguaje», pues la concepción del lenguaje que se adopta en cada periodo histórico influye sobre las traducciones que se llevan a cabo en ese momento. Como ejemplos de este hecho cita dos pasajes extraídos de obras de Cicerón y Aristóteles que necesitarían de nuevas traducciones, pues las que se han realizado hasta ahora no captan de manera adecuada el significado de los originales. Por ello, la traducción es un «terreno de experimentación» donde se ponen a prueba las diversas teorías del lenguaje.

Meschonnic identifica las tres concepciones básicas de la traducción que se han seguido en la historia: la empírica, la hermenéutica y la poética. La primera tiene como máximo representante a san Jerónimo, creador de la *Vulgata*, primera versión latina de la *Biblia*, y es la que se aplica en las facultades de traducción e interpretación en la actualidad. Se basa en la experiencia y el sentido común, y persigue que la traducción resulte lo más natural posible, de manera que el lector no perciba la intervención del traductor sobre el texto. Pero presenta el inconveniente de que tiende a preocuparse solo de los aspectos lingüísticos del texto, descuidando los literarios, por lo que muchas de las traducciones realizadas con este método terminan quedándose obsoletas, frente a los originales que conservan su influencia en la historia de la literatura.

La concepción hermenéutica surge a comienzos del siglo XIX, con la hermenéutica alemana, y se desarrolla con la fenomenología. Esta concepción parte de dos ideas básicas: por un lado, resulta imposible acceder al significado último de todo texto; por otro, traducir un texto de un idioma a otro y comprenderlo en su mismo idioma son operaciones semejantes. Sin embargo, esta concepción solo toma en cuenta el significado y la etimología de las palabras, por lo que, como dice Meschonnic, «reduce el lenguaje a la información dentro del reino de lo racional».

La concepción poética, en cambio, parte de que el lenguaje no puede separarse de la literatura; por ello, reconoce el carácter histórico de la traducción. Repasando la historia de Occidente, podemos darnos cuenta de que la traducción de textos sagrados, como la *Biblia*, produjo una sacralización del lenguaje, por lo que la palabra en sí misma se convirtió en centro de atención de los traductores. El Renacimiento despertó el interés por traducir textos profanos, y los traductores desplazaron su centro de atención desde el texto hasta la frase como unidad, de modo que, a la hora de traducir, prevalecía la belleza sobre la exactitud. En cambio, el Romanticismo generó un nuevo interés por la exactitud de la traducción. En el siglo XX, esta disciplina se transforma radicalmente y los traductores descubren que «una traducción de un texto literario debe funcionar como otro texto literario mediante su prosodia, su ritmo, su significación». Ello invalida las normas de la teoría tradicional de la traducción, según las cuales la versión del traductor debe guardar una fidelidad absoluta al texto original, sin que se perciban las diferencias lingüísticas, culturales e históricas entre ambos. Por el contrario, se reconocen estas diferencias como un hecho inherente al acto de traducir. De este modo, la traducción no solo ha luchado por su propio reconocimiento. También ha evolucionado de forma paralela a las relaciones entre culturas en el siglo XX, en las que han influido los procesos de descolonización y de globalización, y en las que se está pasando del etnocentrismo occidental a una situación en que las diversas culturas pueden dialogar en un plano de igualdad.

*

Además de los textos nombrados, este número del *Boletín* reúne varias versiones de poesía: dos poemas de Henri Meschonnic, traducidos por Clara Curell; «La antinomia del mentiroso», poema del autor italiano Franco Buffoni, traducido por Annarita Sorrentino y Jesús Díaz Armas; «Libro de horas del bosque de otoño», poema en cuatro partes del autor francés Jean Claude–Masson, traducido por Maryse Privat; «A un eunuco, poeta», epigrama de Andrew Marvell, autor inglés del siglo XVII, traducido por José Juan Batista; y «De los últimos versos en el libro», poema de Edmund Waller, compatriota y contemporáneo de Marvell, traducido por Margarita Fernández de Sevilla. En sus dos poemas, pertenecientes a su libro póstumo *L'obscur travaille* (El oscuro trabajo), Meschonnic habla de un yo poético que ignora la esencia última de las cosas («la oscuridad / va moldeando mi luz / formas que no comprendo / me atraviesan»), pero que, cuando las contempla

(por ejemplo, cuando se fija en la luz que traspasa una ventana), se siente religado al mundo, en una profunda comunión con él, como si su propia vida y la del mundo fueran la misma («entonces si la luz / es vieja como el mundo / yo soy esa luz / soy tan viejo y tan joven / como lo es ella hoy»). «La antinomia del mentiroso», de Franco Buffoni, es un poema rico en imágenes insólitas, desarrollado a partir de una cita de la novela de Virginia Woolf *Al faro*. «Libro de horas del bosque de otoño», de Jean-Claude Masson, parte de un motivo natural (la imagen de un abeto caído sobre la orilla de un río), que sirve al autor para llevar a cabo toda una reflexión lírica sobre el paso del tiempo y la muerte. Esta reflexión, en los últimos versos del poema, deja paso a una plegaria dirigida a la divinidad, en la que el autor manifiesta su anhelo de alcanzar algún conocimiento verdadero sobre el mundo, que pueda dotar de sentido a la existencia humana («Presérvanos de la palabra engañosa, / de su boca, sepulcro abierto, del miedo / falaz, y de la insinuación de la desesperanza / libéranos»). «A un eunuco, poeta», de Andrew Marvell, es un epigrama latino en el que el autor se dirige a un eunuco que escribe versos, asegurándole que, aunque no pueda engendrar hijos, podrá crear grandes obras poéticas y conseguir, gracias a su fama, discípulos que continúen su estilo («Encinta estará siempre / la Fama para ti, tuyas serán las musas / y Eco te ha de parir nietos canoros»). Finalmente, en su poema «De los últimos versos en el libro», Edmund Waller expresa cómo la llegada de la vejez, aunque reduzca sus fuerzas y debilite su cuerpo, aumenta su fe en Dios, pues le muestra la vanidad de los bienes terrenales y lo acerca a la hora de la muerte, que le abrirá las puertas de la vida eterna («Más fuertes por más débiles, los hombres se hacen sabios / al acercarse a su morada eterna: / quienes están en el umbral del nuevo / dejando el viejo miran a la vez ambos mundos»).

IV

El *Boletín* número 4 (verano de 2012) comienza con el ensayo de Judith Balso *Afirmación de la poesía. Cuestiones de método*, traducido por Joséphine Cabello y Josefa Sánchez. En este ensayo, Balso trata diversas cuestiones vinculadas con la lectura y escritura de poesía. Según la autora, la crisis de la metafísica en la filosofía afectó sensiblemente a la poesía, pues ésta, privada de los conceptos de la metafísica, tuvo que buscar sus propias formas de reflexión. Por ello cita a Ossip Mandelstam, para quien el poeta está obsesionado no solo por el deseo, sino por el miedo a encontrarse con quien podría ser «un interlocutor concreto» o «un amigo en este siglo». La reflexión sobre la realidad que contiene el poema puede calificarse de absoluta, pues no nace ni depende de ninguna idea filosófica previa. Se trata de una intuición que surge con plena libertad. Ello nos obliga a darnos cuenta de que nunca podemos acceder al significado último de un poema y, por lo tanto, «nada en cualquier caso nos convierte en su interlocutor privilegiado». No obstante, ello no significa que, como dice Heidegger, hagan falta «hombres que fueran pensadores, para que la palabra del poeta llegara a ser perceptible» (es decir, que los filósofos deban interpretar las obras de los poetas para esclarecer su significado), sino

que los problemas que la filosofía se plantea distan mucho de haber sido resueltos. Para Heidegger, la reflexión sobre el ser, que la filosofía habría abandonado tras la crisis de la metafísica, continuaría de forma oculta en la creación poética.

Sin embargo, el poeta no necesita filósofos que lo interpreten, sino lectores que reciban su obra. En el poema se confunden fondo y forma, mensaje y estilo, pues ambos revisten la misma importancia. Por ello nunca se termina de leerlo, pues contiene un significado único, salvo que se haya concebido deliberadamente como un texto ambiguo, y el lector necesita acudir a él una y otra vez, hasta asegurarse de haberlo comprendido. Por otro lado, como dice Balso, «nadie lee un poema sin verse conducido al aprendizaje de desaprender»: es decir, a la hora de leer poesía, el lector debe cuestionar y desechar sus ideas preconcebidas sobre ella. Resulta imposible elaborar una propuesta general para crear un método de leer poesía, pues el poema se construye con una determinada lengua, empleándola de forma creativa, por lo que su sentido no coincide con el significado habitual de las palabras. Como dice la autora, la finalidad del poema es «introducir en la lengua un constante desvío entre lo que en ella se significa y lo que en ella se piensa», pues el lenguaje solo puede dar lugar a la reflexión cuando no se acepta su significado habitual. Por ello, según Balso, se debe renunciar tanto a comentar como a interpretar el poema buscando su sentido y su significado, pues lo que encontramos en él no son figuras retóricas, sino creaciones del pensamiento. Como dice la autora, «cada poema contiene en sí mismo todo lo necesario» para comprenderlo.

*

Este número continúa con la tercera y última parte del ensayo *Traducir en el siglo XXI*, de Henri Meschonnic. Como apunta en partes anteriores de este ensayo, Meschonnic entiende que el principal problema de la traducción es la teoría del lenguaje que se siga en cada caso. Ello implica que la teoría y la práctica de la traducción son inseparables, pues la práctica debe llevarse a cabo tomando en cuenta la reflexión sobre la misma. Y, si la práctica es reflexiva, obligará a adoptar una teoría de conjunto del lenguaje. Del mismo modo, una teoría de la traducción que no reflexione sobre la práctica sería lingüística aplicada, pero no pensamiento. Como dice el autor, «traducir desempeña un papel principal y único en la teoría de conjunto del lenguaje: el de una poética experimental». En la actividad de traducir, existe una invariante (el texto que va a traducirse) y diversas variaciones operadas sobre la misma (las sucesivas traducciones), y cada una de estas traducciones revela la concepción del lenguaje y la literatura que se ha seguido para realizarlas.

Hasta ahora en la filosofía se ha reflexionado sobre el lenguaje según la división entre significado y significante. Sin embargo, la tarea de traducir cuestiona ese punto de vista, pues un texto no puede reducirse a la dicotomía del significado y el significante, por lo que las nociones tradicionales de signo y de ritmo pierden toda validez. Esas nociones, dominantes en la cultura occidental, son meras representaciones y no tienen carácter

universal. Meschonnic propone, basándose en la experiencia de la escritura poética y de la traducción, que ya no se entienda por ritmo la alternancia de un tiempo fuerte y otro débil, «sino la organización del movimiento de la palabra». Según Meschonnic, la traducción que se realiza tomando solo en cuenta el signo elimina el ritmo, entendiendo éste por continuidad, y oculta a los lectores el hecho de que lo elimina. El problema que debe afrontar la traducción poética, entonces, no es otro que recuperar la idea de ritmo entendido como continuidad. Como afirma el autor, «no es inútil añadir que todo el Occidente cultural se funda sobre la traducción de sus textos fundadores (en la medida en que de forma masiva sólo son leídos a través de traducciones, tanto de Platón y Aristóteles como de la *Biblia* y el *Nuevo Testamento*), por lo que Occidente se funda sobre el ocultamiento mismo de sus orígenes. Griegos y bíblicos». Los textos de la *Biblia*, según Meschonnic, se concibieron «siguiendo una panrítica que ignora toda métrica y, por lo tanto, cualquier oposición entre el verso y la prosa y, además, la antropología bíblica desconoce la noción de poesía. Únicamente la oposición entre lo hablado y lo cantado».

La panrítica consiste en el uso de una serie de acentos disyuntivos (los que separan las partes de una oración) y conjuntivos (los que unen dichas partes). Estos acentos, propios del hebreo bíblico, tienen tres valores: melódico (desempeñan la función de notas musicales para indicar la modulación del canto, cuando los textos bíblicos se cantan), pausal (marcan las pausas que deben llevarse a cabo en la lectura de los textos) y semántico (dividen cada versículo en líneas y medias líneas, lo cual ayuda a la interpretación literaria). Este ritmo posee un origen muy antiguo, pero ha sido rechazado tanto por teólogos como por filólogos, pues no se fijó por escrito hasta épocas tardías. Pero la traducción de los textos bíblicos que no refleja estos aspectos rítmicos, como sucede habitualmente, suprime un aspecto fundamental de la obra traducida. Con el ejemplo de los textos bíblicos, Meschonnic pone de manifiesto cómo la teoría de la traducción obliga a pensar en el ritmo, cuya importancia se ha ignorado durante mucho tiempo, y cómo, por lo tanto, debe buscar el objetivo de transformar la práctica de la traducción.

*

Finalmente, este número del *Boletín* contiene varias muestras de traducción poética: dos poemas de Henri Meschonnic, traducidos por Clara Curell; dos poemas de Yves Namur, traducidos por Andrés Sánchez Robayna; y el poema «La corrupción» de Henry Vaughan, traducido por Alan Warden y el Taller. En los dos poemas de Meschonnic, pertenecientes a su libro póstumo *L'obscur travaille* (El oscuro trabajo), se percibe la felicidad del amor, expresada en un lenguaje tan emotivo como sencillo, que sirve al autor para celebrar a la persona amada («tus manos y mis manos / ellas son las que giran / alrededor del año y no el año / el que gira / sino nosotros juntos / la danza de la vida»). Los dos poemas de Yves Namur componen una reflexión en torno al símbolo de la abeja. En el primero, la abeja representa el ciclo de destrucción y renacimiento que sufren todos los seres («Un gesto / en el que irá a perderse y renacer, / como lo hacen aún el viento a veces / y el dios

que se ha perdido entre los hombres»); en el segundo, se transforma en un compendio del universo que interroga al autor con su mirada, esperando que lo convierta en un poema («¿Hay tal vez / algo de todo eso en el ojo de la abeja / y tal vez una lágrima también / y algún poema inacabado? »). «La corrupción» de Henry Vaughan es un poema religioso en el que su autor imagina el estado de felicidad en que vivía el hombre en el paraíso, según el relato bíblico, y lamenta el estado miserable en que cayó tras ser expulsado de aquél, viéndose alejado de la presencia de Dios y obligado a trabajar la tierra fatigosamente para sobrevivir («Añoraba su hogar: no quería vivir / con enemigos y murmuradores; / anhelaba el Edén, y a menudo decía: / "¡ah, qué días de luz eran aquellos!" »).

V

El *Boletín* número 5 (otoño de 2012) se inicia con el ensayo titulado *La traducción colectiva: teoría y práctica*, escrito por Andrés Sánchez Robayna, Jesús Díaz Armas y Clara Curell. En este ensayo, los tres autores explican la metodología y los objetivos del Taller de Traducción. En primer lugar se afirma que el Taller consiste en un seminario permanente, formado por un grupo de profesores universitarios, en el que pueden participar tanto los estudiantes como cualquier persona interesada en la traducción literaria, y que ha traducido hasta hoy veinte libros, entre los que se incluyen dos volúmenes de poesía moderna. El Taller tuvo su origen en 1995, cuando Sánchez Robayna fue invitado por un grupo de poetas franceses para traducir de forma colectiva un poemario del propio Sánchez Robayna en el centro de poesía y traducción de la abadía de Royaumont, situado en Asnières-sur-Oise, población cercana a París. En este centro se realizaban traducciones colectivas desde 1983, gracias a una iniciativa del poeta Bernard Noël. Allí Sánchez Robayna se familiarizó con la traducción colectiva, y decidió crear en la universidad de La Laguna un grupo de trabajo dedicado al estudio y la práctica de la traducción. La actividad de este grupo de trabajo comenzó en septiembre de 1995, con traducciones de Paolo Valerio, Claude Esteban, Jacques Ancet y John Keats. En ella se siguió el método de la traducción colectiva, que empieza por escoger y presentar un texto concreto. Este texto se lee atentamente, para señalar sus elementos de técnica y estilo más relevantes. El grupo de traductores sugiere diversas propuestas de traducción y, finalmente, se elige la propuesta que consigue el voto de la mayoría. Según los tres autores, este método resulta enriquecedor, pues implica la discusión y la defensa de cada propuesta, que siempre debe justificarse.

Sin embargo, la lentitud de los trabajos iniciales hizo que el grupo recurriera a la variante de la revisión colectiva, que ha sido la práctica más común en el taller. Desde entonces, ha traducido sobre todo poesía, pero también novela y ensayo: en poesía, entre otros, a William Wordsworth, Edmond Jabès, Wallace Stevens o Giorgos Seferis; en novela, por ejemplo, *El síndrome de Gramsci*, de Bernard Noël; en ensayo, el *Prefacio a Shakespeare*, de Samuel Johnson, o los *Cuadernos* de Paul Valéry. Tanto la traducción colectiva como la

revisión colectiva tienen características especiales. Cuando se trata de poesía, se utiliza el método de la reescritura siempre que resulta posible. Generalmente se prescinde de la rima, para evitar que las traducciones adopten un tono anacrónico. Cuando se trata de prosa, se procura reproducir el tono y el ritmo del discurso que emplea el autor traducido; así, por ejemplo, cuando se tradujo a Samuel Johnson, se intentó imitar el ritmo largo y solemne de sus frases. Entre los logros del Taller figura el haber traducido también de lenguas como el sueco, el polaco, el ruso o el checo, gracias a la colaboración de hablantes nativos de esas lenguas. Actualmente está trabajando en la traducción de una antología de poetas metafísicos ingleses del siglo XVII.

El Taller está enfocado a la práctica de la traducción, pero no desdeña la teoría; en sus diecisiete años de existencia, ha formado un cierto sistema y unas prácticas consolidadas. Una de sus premisas es reunir diversos puntos de vista para abordar el problema de la traducción, pues en sus sesiones participan filólogos, escritores y poetas. Aunque comenzó practicando la traducción colectiva, como afirman los autores, «pronto se reveló más efectivo contar con una traducción previa, más o menos literal, para tener resueltos algunos problemas iniciales». Los autores no encuentran demasiada diferencia entre la traducción colectiva y la traducción revisada, salvo en el hecho de quién o quiénes firman la traducción. En uno y otro caso, se necesita el trabajo en equipo para recrear de forma creativa el texto original en la lengua de la traducción.

La revisión colectiva consiste en traducir a partir de una versión previa que realiza un miembro del taller. Esta versión puede ir desde la traducción más literal hasta una traducción plenamente creativa, que solo precisa de ligeros retoques. En todo caso, resultan decisivas las aportaciones del grupo de trabajo, que el autor de la primera versión suele percibir con satisfacción. En la práctica, ni siquiera las versiones más acabadas quedan como estaban al principio, pues el grupo de trabajo propone siempre correcciones, sugerencias o soluciones alternativas que pasaron desapercibidas al traductor. La competencia de los miembros del Taller se basa en tres pilares: el conocimiento lingüístico, la experiencia lectora y la capacidad para escribir buenos versos o buena prosa en español.

La finalidad del taller podría resumirse en ocho propósitos básicos: 1) no traicionar el texto haciendo un mal poema en español, como sucede cuando la traducción es demasiado literal; 2) no explicar el texto amplificándolo, simplificándolo o eligiendo uno solo de sus significados; 3) evitar generalmente la rima, pues cuando ésta se adopta el resultado suele parecer cacofónico; 4) evitar las traducciones arcaizantes, empleando el lenguaje poético del presente; 5) reproducir el registro o registros lingüísticos del texto original; 6) intentar reproducir los efectos del texto (juegos de palabras, aliteraciones, etc.) con recursos análogos; 7) adaptar el ritmo de la prosa o el verso a la tradición española, para lo cual se debe conocer bien la versificación en español, así como la evolución histórica de la prosa en esta lengua; 8) respetar la forma y el género al que pertenece el texto (así, por ejemplo, se evita construir un soneto de quince versos).

El Taller ha permitido a algunos estudiantes iniciarse en la práctica de la traducción literaria y, especialmente, en la traducción de poesía. Durante varios cursos académicos, este taller se ha ofrecido como actividad formativa electiva en diferentes especialidades filológicas. En primer lugar, ha permitido a los estudiantes que han optado por esta actividad enfrentarse a la traducción de obras literarias reales y completas, que poseen unos autores, unos destinatarios y unos contextos históricos determinados, en vez de limitarse a traducir textos artificiales o meros fragmentos de obras, como se venía haciendo hasta hace poco en las facultades de filología, cuando la traducción se concebía solo como una actividad didáctica para el aprendizaje de lenguas extranjeras. En las sesiones, los estudiantes abordan los diversos problemas de la traducción, como el idiolecto del autor, las ambigüedades o transgresiones deliberadas que lleva a cabo el texto y las referencias culturales que contiene. En segundo lugar, el Taller los ayuda a adquirir unos métodos de trabajo correctos, como el hábito de consultar diversas obras lexicográficas, en vez de limitarse a usar el diccionario bilingüe en todo momento. Sin embargo, la mejor enseñanza que el Taller les aporta, a juicio de los autores, es iniciarlos en el trabajo en equipo, ya sea participando en la traducción colectiva o en la revisión colectiva de un texto previamente traducido por uno de los miembros. Según los autores, la traducción en equipo supone una oportunidad para aprender «a dialogar, a pactar, a rectificar, a retocar y a pulir o, cuando menos, a respetar el punto de vista de los demás», pues el resultado final se debe al trabajo conjunto de todo el grupo.

*

Como muestra de traducción poética, este número recoge además la versión al castellano del poema «Recitativo de Palinuro» de Giuseppe Ungaretti, realizada de forma colectiva por Clara Curell, Jesús Díaz Armas, José María Micó, Valerio Nardoni, Andrés Sánchez Robayna y Annarita Sorrentino. Este poema adopta la forma métrica de la sextina, por lo que juega con las palabras finales de cada verso, que se distribuyen de manera distinta en cada estrofa. Su argumento alude al célebre mito de Palinuro, el piloto de la nave de Eneas, narrado en la Eneida de Virgilio: Palinuro tuvo que morir, a modo de ofrenda humana, para que los dioses permitieran a los troyanos navegar sin peligros desde Troya hasta Italia. En una travesía nocturna, el Sueño vino hasta él para dormirlo, por lo que cayó de la nave a las aguas marinas y llegó nadando hasta una playa, donde unos bandidos lo asesinaron.

VI

El *Boletín* número 6 (invierno de 2013) da comienzo con la primera parte del texto *Haroldo de Campos y la transcreación de la poesía rusa moderna*, de Boris Schnaiderman, traducido por Jesús Medina Morales. Se trata de la ponencia que Schnaiderman presentó en Salto

Oriental (Paraguay), en junio de 1991, con motivo de un simposio dedicado a la obra de Haroldo de Campos, y que se publica en los números 6 y 7. En esta ponencia, Schnaiderman explica la labor de Haroldo de Campos como traductor de poesía rusa, en especial de la obra de Vladimir Mayakovski. Comienza citando el trabajo de Haroldo de Campos *O texto como produção (Maiakóvski)* (El texto como producción [Mayakovski]), aparecido en 1961 y que consiste en una guía comentada de la traducción que llevó a cabo el propio Haroldo de uno de los mejores poemas de Mayakovski, «A Sierguêi lessiênin», sobre el suicidio de este poeta ruso en 1925. En este trabajo, Haroldo reconoce que, cuando emprendió la traducción de ese poema, solo había estudiado poco más de tres meses el idioma ruso. No obstante, ya tenía claro que la traducción de poesía debe efectuarse de manera creativa. Pese a que De Campos aún poseía un conocimiento limitado del idioma ruso, la traducción del poema logró una calidad extraordinaria. A partir de entonces, Schnaiderman colaboró como traductor no solo con Haroldo, sino también con Augusto de Campos. En el quehacer de esta tríada de traductores, se dio «una complementaridad operativa», pues el trabajo en común les permitía «completar en grupo aquello que nos faltaba individualmente». Mayakovski ejercía una gran atracción sobre Haroldo de Campos y sus compañeros de generación. Por aquellas fechas, en 1961, los poetas brasileños sentían un fuerte interés por el constructivismo ruso y, al mismo tiempo, compartían las esperanzas revolucionarias de los movimientos de izquierda de la época. Haroldo quedó intrigado con la obra de Mayakovski, pues sus escritos de poética muestran a un autor convencido de que el poeta debe ser «un constructor de lenguaje» (es decir, un creador de nuevas formas de expresión a través del lenguaje), pero, cuando leía las traducciones de sus poemas, no encontraba más que textos cargados de «eslóganes fáciles y muchas veces banales». Para resolver este enigma, Haroldo decidió estudiar ruso, con el objetivo principal de aproximarse a la obra de Mayakovski.

Cuando Haroldo entregó a Schnaiderman su traducción del poema de Mayakovski sobre el suicidio de Serguei Ésenin, Schnaiderman percibió en ella un enorme virtuosismo, pues recreaba en lengua portuguesa los efectos sonoros que emplea el original en ruso. Esta traducción fascinó al célebre lingüista Roman Jakobson cuando visitó São Paulo en 1968; como dice Schnaiderman, «Haroldo había conseguido hacer cantar al portugués con acento ruso, hasta el punto de que un ruso como Jakobson encontró en el texto traducido el sonido de su lengua madre». Parece imposible que pueda darse alguna afinidad entre lenguas tan diferentes como el portugués y el ruso, pero solo los poetas pueden conseguir este tipo de afinidades, poniendo en entredicho la vieja afirmación de que la poesía es intraducible. Y para ello no importa cuál sea la lengua de traducción, pues «en todos los idiomas, es cuestión de encontrar el tono exacto para la traducción poética y escoger en el repertorio de la lengua aquello que nos dé la equivalencia al original que se esté traduciendo». Después de traducir los poemas de Mayakovski, la tríada formada por Schnaiderman, Haroldo y Augusto de Campos decidió abordar la obra de otros poetas rusos y publicó la antología *Poesía rusa moderna*. Los tres a menudo trabajaban con gran entusiasmo, utilizando siempre el lenguaje poético; en este sentido, Schnaiderman cree

que en la traducción creativa se produce un fenómeno que Roman Jakobson denominó «configuración subliminal en poesía»: cuando traduce un poema, el traductor emplea de forma personal las estructuras poéticas de su lengua, por lo que muchas soluciones a los problemas de traducción surgen de manera inconsciente.

*

El número se completa con una traducción al inglés y otra al francés del conocido soneto «Yo, a mi cuerpo» de Domingo Rivero, en el que el poeta canario despliega una meditación emocionada sobre su propia vejez, que lo mueve a pensar en la cercanía de la muerte. La versión en inglés se debe a Sally Burgess y Jordi Doce; la versión en francés, a Jacques Ancet. La colocación de las traducciones junto al original en castellano permite apreciar las dificultades inherentes al proceso de la traducción y los recursos que los traductores han empleado en cada caso para adaptar el texto desde la lengua de partida hasta la lengua de llegada. Por último, encontramos la traducción del poema «Amor», de George Herbert, autor inglés del siglo XVII, realizada por Andrés Sánchez Robayna. En este poema, Herbert entona un canto a la misericordia divina, que le concede el perdón de todos sus pecados, por más graves que sean, y le permite participar del amor divino a través del misterio de la eucaristía («Siéntate –dijo Amor– y prueba de mi carne. / Y me senté y comí.») Junto a la traducción definitiva, aparece la versión propuesta por los miembros del Taller.

VII

El número 7 (primavera de 2013) se abre con *Más sobre la traducción colectiva*, ensayo de Andrés Sánchez Robayna en el que se continúan las reflexiones aparecidas en número 5 del *Boletín*. En este ensayo, Sánchez Robayna realiza un breve recorrido por la historia de la traducción colectiva. Uno de los mayores ejemplos históricos de esta modalidad de traducción fue la Escuela de Traductores de Toledo, que se dedicó a traducir al latín textos filosóficos y teológicos escritos en árabe y hebreo, utilizando el castellano como lengua intermedia. Sin embargo, la traducción conjunta solo se ha desarrollado de forma sistemática en la modernidad. Así, el poeta polaco Czeslav Milosz cuenta en su libro *Abecedario. Diccionario de una vida* cómo dirigía un seminario sobre traducción de poesía en la Universidad de Berkeley, en el que los estudiantes trabajaban de forma democrática y colectiva, y que dio como resultado una antología de poetas polacos de después de la II Guerra Mundial, *Postwar Polish Poetry* (Poesía polaca de posguerra), publicada en 1965, que tuvo extraordinaria importancia y repercusión. El segundo caso se encuentra en los *Cantares* de Ezra Pound, que fueron traducidos al portugués de forma conjunta por los brasileños Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Augusto de Campos, en una edición aparecida en 1960. A esta traducción le siguió, en 1967, otra de poemas de Mayakovski, preparada por Augusto y Haroldo de Campos, en la que ambos llevaron a cabo, además

de la individual, la traducción conjunta de algunos poemas, en colaboración con su profesor de ruso, el traductor y ensayista Boris Schnaiderman. Un año más tarde, en 1968, los hermanos Campos tradujeron a otros poetas rusos en su antología *Poesía rusa moderna* (Poesía rusa moderna), también con la colaboración de Schnaiderman, dando lugar a un libro muy apreciado por lingüistas y eslavistas como Roman Jakobson o Angelo Maria Ripellino.

Ya en 1962, Haroldo de Campos, en su ensayo *De la traducción como creación y como crítica*, afirmaba que el problema de la traducción creativa solo podía resolverse mediante equipos de trabajo que reunieran a lingüistas y poetas. Para ello, sugería la creación de «laboratorios de textos» en los que éstos participaran y de seminarios que incluyeran actividades como «la colaboración de alumnos en equipos de traducción o el acompañamiento de éstos en las etapas de una versión determinada, con las explicaciones correspondientes del porqué de las soluciones adoptadas, las opciones, las variantes, etcétera». En la actualidad, la traducción colectiva goza de difusión, sobre todo, gracias a la actividad que el poeta Bernard Noël lleva a cabo desde la francesa Fondation Royaumont. Este poeta francés puso en marcha, en 1983, una iniciativa de traducción colectiva. Esta iniciativa se extendió a varios países, entre ellos a España, donde la Fundación Sansueña creó un taller de traducción colectiva que publicó varios libros en la editorial Hiperión, y donde surgió en 1995 el Taller de Traducción de la Universidad de La Laguna, que ha venido trabajando de forma continua desde esa fecha hasta el presente. En este punto, Sánchez Robayna explica brevemente la metodología del Taller de Traducción, en sus dos modalidades de trabajo: la traducción colectiva y la revisión colectiva de un texto traducido previamente por un miembro del taller. En cuanto a la revisión colectiva, como explica Sánchez Robayna, «es importante subrayar que el grupo no impone, sino que sencillamente propone: el autor de la traducción previa —que es quien firmará el trabajo cuando se publique— es libre de adoptar o no las sugerencias que recibe». En su opinión, «la traducción colectiva tiende a mostrar un grado de fidelidad al texto de origen mayor que el de la traducción individual», pues, si se dan las condiciones necesarias, «el rigor del proceso, basado en la justificación y discusión de cada propuesta formulada, asegura un resultado fruto del consenso y, por tanto, tiende a reducir las desviaciones y errores que inevitablemente se deslizan en todo trabajo de traducción». No obstante, sin perjuicio de lo anterior, Sánchez Robayna entiende que la traducción o revisión colectiva no tiene por qué ser mejor que la traducción individual: sencillamente, se trata de otro modo de reescribir el texto original en la lengua de llegada. De hecho, los miembros del Taller siguen practicando la traducción individual, lo cual no les impide reconocer cuánto se aprende de la traducción colectiva y de sus métodos de trabajo.

*

Aparece en este número del *Boletín* prosigue la segunda parte de la ponencia «Haroldo de Campos y la transcreación de la poesía rusa moderna», de Boris Schnaiderman.

En esta segunda parte, Schnaiderman se remonta al origen de la actividad traductora que llevó a cabo en colaboración con Augusto y Haroldo de Campos: en 1961, Augusto, Haroldo y Décio Pignatari acudieron a casa de Schnaiderman, presentados por un amigo común, el escritor Anatol Rosenfeld. Poco después, los hermanos Campos se iniciaron en el estudio del idioma ruso con Schnaiderman. Su objetivo principal, antes que comunicarse oralmente, era estudiar los textos de poesía rusa. Ambos se dedicaron con ahínco a asimilar las estructuras gramaticales del idioma. Pronto Schnaiderman se dio cuenta de que mostraban especial interés por los proverbios rusos que enseñaba al final de sus lecciones; por ello, fue incorporando nuevos proverbios a las clases para enriquecerlas y así hacer más llevadera la aridez del estudio de la gramática. El trabajo con los proverbios rusos le permitió explicar, en su libro «A poética de Maiakóvski através de sua prosa» («La poética de Mayakovski a través de su prosa»), la relación de la poesía rusa moderna con la tradición popular de su país. En definitiva, esta ponencia refleja cómo poesía y vida se entrelazan de manera fecunda, de modo que «cuanto más presente está la poesía, más rica es la vida».

*

Se cierra el número con sendas traducciones al italiano y al portugués del soneto «Yo, a mi cuerpo», del poeta canario Domingo Rivero, y el poema «A una dama inconstante» de Thomas Carew, autor británico del siglo XVII. La versión en italiano del soneto de Rivero se debe a Valerio Nardoni; la versión en portugués, a Rosa Alice Branco y Jesús Medina Morales. La versión del poema de Carew fue realizada por Dulce Rodríguez y el Taller. En las dos traducciones del soneto de Rivero, podemos apreciar cómo los traductores han reescrito el texto original en sus respectivas lenguas de llegada, como sucede en las versiones en inglés y francés del mismo soneto que figuran en el número 6. En «A una dama inconstante», Carew reprocha a su amada por su carácter voluble, con la esperanza de que otra mujer pueda corresponder a sus sentimientos («Otra mano más bella sanará / el corazón que hirieron tus perjurios, / y un alma aún más pura que la tuya / merced a Amor se juntará a la mía»).

VIII

El *Boletín* número 8 (verano de 2012) se abre con una entrevista realizada por Inês Oseki-Dépré a Augusto de Campos, bajo el título de «Poesía, traducción, John Donne», y traducida por Jesús Medina Morales. En esta entrevista, el autor brasileño habla sobre su volumen de ensayos y traducciones *Verso reverso controverso*, que reúne traducciones de un amplio espectro de poetas, desde los trovadores provenzales y los poetas metafísicos hasta los simbolistas franceses y Gerald Manley Hopkins. De Campos siente especial interés por los que denomina «poetas-inventores», siguiendo la terminología acuñada por Ezra Pound: esto es, aquellos que descubren nuevas formas de escritura. En este sen-

tido, reconoce su fascinación por la obra de John Donne, de quien ha traducido diversos poemas. Cuando la entrevistadora le pregunta su opinión sobre la traducción que llevó a cabo Octavio Paz del poema de Donne «Elegía: antes de acostarse», De Campos elogia la economía de medios expresivos y el lenguaje directo que Paz utilizó, pero considera que en esa traducción se pierden la refinada musicalidad y el complejo juego de metáforas y conceptos que posee el poema original y que lo identifican como una obra de literatura barroca. En este punto, Oseki-Dépré menciona las críticas que Antoine Berman, en su ensayo sobre traductología *La prueba de lo ajeno*, realizó a las traducciones francesas de John Donne. Según Berman, por un lado, estas traducciones resultan arcaizantes, pues emplean un léxico obsoleto; por otro, exageran el erotismo de los poemas de Donne, traicionando el propósito original del autor. En cambio, De Campos opina que las críticas de Berman no toman en cuenta «los valores formales de la traducción», y su afirmación de que las traducciones francesas de Donne exageran el erotismo de los poemas originales le parece un juicio puramente subjetivo. Según el poeta brasileño, lo que realmente sucede es que los traductores actuales han perdido el dominio de la prosodia inherente al verso, por lo que sus traducciones, a menudo, presentan grandes defectos de ritmo.

Sobre sus propias traducciones de John Donne, De Campos dice que su objetivo «fue precisamente encontrar el difícil equilibrio ideal, afrontando el desafío de traducir a Donne con toda la artesanía furiosa de sus poemas, sin perder ninguna de sus características estilísticas y sin arcaizarlo». Por ejemplo, tradujo los pentámetros yámbicos del original en pareados y versos decasílabos (los equivalentes al endecasílabo castellano en la poesía portuguesa), y procuró atender en todo momento a la variada gama de figuras retóricas que Donne maneja, para reflejarla en su traducción. Traducir a autores de otras épocas supone entablar un diálogo entre el pasado y el presente, lo cual obliga, por un lado, a identificarse con el estilo de la época a la que pertenece el autor traducido y, por otro, a tratar de hacer compatible ese estilo «con el lenguaje vivo del presente». La entrevistadora sugiere que la solución al problema de la traducción «podría encontrarse en la fórmula de Ezra Pound, *Make it new*» (es decir, las obras del pasado deben traducirse de forma creativa, para que se conviertan en obras nuevas para los lectores del presente). En este sentido, el entrevistado reconoce a Pound como su inspirador más directo a la hora de traducir y como «el modelo máximo del traductor creativo moderno». Hasta aquí llega la primera parte de esta entrevista, que continúa en el *Boletín* número 9.

*

Este número se cierra con cuatro muestras de traducción literaria. Por un lado, nos encontramos con la versión en portugués, realizada por Augusto de Campos, del poema «Elegía: antes de acostarse», de John Donne, y con la versión en castellano del mismo poema debida a Octavio Paz. Por otro, la traducción al inglés del célebre soneto de Tomás Morales «Puerto de Gran Canaria», que corre a cargo de Sally Burgess y Jordi Doce, y la versión en francés de este soneto llevada a cabo por Jacques Ancet. En todos los ca-

sos, la colocación de las traducciones junto a sus respectivos originales permite apreciar las diversas soluciones que los traductores han elegido, con la intención de recrear de manera creativa el texto original en la lengua de llegada.

IX

El *Boletín* número 9 (otoño de 2012) empieza con una reseña de Jesús Díaz Armas sobre el libro *Por qué la traducción importa*, de Edith Grossman, conocida traductora americana de literatura española. Este libro tiene su origen en un ciclo de conferencias que la autora impartió en 2007, en la universidad de Yale, y que posteriormente tomarían forma de ensayo. En sus páginas, Grossman justifica por qué la traducción ha sido fundamental para el desarrollo de la cultura, la ciencia y la literatura, apoyándose en numerosas razones históricas. Así, por ejemplo, la traducción de obras científicas y literarias resultó decisiva para la aparición y el desarrollo del Renacimiento, pues impulsó tanto el avance de la ciencia como el florecimiento de la literatura. O, en la literatura del siglo XX, García Márquez no habría sido el novelista imprescindible que ahora es si no hubiera leído a Faulkner traducido al español, así como Faulkner tampoco lo sería si no hubiera recibido la influencia de Cervantes gracias a las traducciones inglesas de *El Quijote*. Como la autora señala, «los escritores aprenden su oficio los unos de los otros, como lo hacen los pintores y los músicos».

El ensayo también aborda la realidad de la traducción literaria en Estados Unidos y Gran Bretaña. En ambos países, solo un dos o tres por ciento de los libros que se publican son traducciones, frente a países como Francia, Alemania, Italia o España, donde este porcentaje oscila entre el veinticinco y el cuarenta por ciento. Además, en Estados Unidos y Gran Bretaña el traductor se convierte en una figura socialmente invisible, porque los editores no quieren admitir que publican traducciones y omiten el nombre del traductor de la cubierta de los libros. La autora revela, como dice Díaz Armas en esta reseña, el «provincianismo que caracteriza a parte de la cultura anglosajona, con una sobrevaloración de la propia nación y el propio idioma paralela al desinterés por otras culturas». También Grossman recuerda que las tiranías siempre han impedido o censurado la traducción, pues establecen un férreo control sobre el idioma, los libros y el acceso a la información y a las ideas. Por otro lado, muestra por qué a los reseñadores de libros no les importa generalmente la traducción: a menudo ignoran el trabajo del traductor, subestiman su relevancia o juzgan el estilo y la técnica del autor traducido sin ser conscientes de que están leyendo a un traductor.

Grossman entiende, como Walter Benjamin, que la traducción literaria sería imposible si su objetivo último fuera la semejanza con el original. Por ello, en su opinión, el propósito que siguen las buenas traducciones es «reescribir [...] esperando que los lectores [...] de la traducción perciban el texto, emocional y artísticamente, de un modo que equivale

y corresponde a la experiencia estética de sus primeros lectores». En este sentido, la traducción literaria supone interpretar y amar el texto original. Cuando traduce literatura española, Grossman procura interiorizar las palabras leyendo en voz alta tanto el texto original español como su traducción inglesa, para comprobar su cadencia y su musicalidad. Concibe la traducción como un acto de creación, pero también de fidelidad al texto (lo cual no significa literalidad); así, por ejemplo, usó el inglés moderno en su versión de *El Quijote* para ser fiel a la modernidad de la obra cervantina. Se trata, pues, de un libro que aborda las cuestiones fundamentales del arte de traducir.

*

Este número del Boletín continúa con un extracto del libro *Pour une critique des traductions: John Donne* (Para una crítica de las traducciones: John Donne) de Antoine Berman. En este extracto, dedicado al poema de John Donne «Elegía: a la hora de acostarse», Berman destaca la importancia de este poema, que se inscribe en la gran tradición de la poesía erótica occidental. Así, apunta que, para trasladarlo a otra lengua, el traductor debe tomar en cuenta las conexiones que se dan entre los poemas de la obra del autor inglés, pues, como dice, «en la propia obra de Donne, el poema se inserta en una constelación muy precisa: determinados poemas forman lo que podríamos llamar su “núcleo”, su “germen”; otros son, cada uno a su manera, su inversión, y otros más “desarrollan” algunos aspectos suyos». El rasgo más especial de este poema, que lo convierte en una obra única, reside en cómo John Donne combina retórica, lirismo y metafísica en un poema que canta al cuerpo desnudo de su amada. Berman advierte que, ante cualquier nueva traducción de la poesía de Donne, debemos preguntarnos qué imagen del poeta queremos ofrecer a los lectores. Por ello, repasa brevemente las traducciones de John Donne que se han publicado en Francia: unas intentan reflejar toda la variedad de su obra poética; otras, en cambio, presentan a Donne como un libertino que escribe poemas profanos y que de forma brusca, gracias a su conversión religiosa, se transforma en un poeta centrado en lo espiritual. Sin embargo, aunque en efecto Donne pasa de ser un libertino a un poeta espiritual, su personalidad no varía, pues en todo momento ha sido un espíritu cristiano. No en vano «Elegía: a la hora de acostarse» está vertebrado por imágenes y conceptos religiosos.

*

En este número también se publica la segunda parte de la entrevista «Poesía, traducción, John Donne», realizada por Inês Oseki-Dépré a Augusto de Campos. La entrevistadora recuerda que, a finales del siglo XIX, Mallarmé ya decía que se estaba produciendo una «crisis del verso», es decir, una ruptura con las normas de la prosodia tradicional (de hecho, el propio Mallarmé escribió un famoso ensayo sobre esta cuestión titulado «Crisis de verso», que pertenece a su libro *Divagaciones*). Para Augusto de Campos, la crisis del verso es un fenómeno universal, que no se limita a uno u otro idioma. Por ejemplo, la

corriente de la poesía concreta brasileña surgió a partir de la idea de que el verso había cumplido su ciclo histórico y, por lo tanto, había que buscar nuevos sistemas de composición para la poesía. Por ello, en lugar del verso, los poetas concretos propusieron que las palabras del poema se organizaran siguiendo una «estructura gráfico–espacial, ideográfica», de modo que la disposición de todo el texto sirviera para expresar una idea de forma gráfica. Sin embargo, De Campos cree que la «crisis del verso» no puede servir de excusa para traducir en prosa los poemas que fueron originalmente escritos en verso, por más difícil que pueda resultar, en muchas ocasiones, reconstruir con acierto los versos del poema original en la lengua de la traducción. Si los versos no fueran recreados en versos, se estaría desvirtuando la función artística con que su autor los concibió.

La traducción, como dice la entrevistadora, también es «un encuentro privilegiado entre autor y traductor». Según De Campos, «debe haber una profunda identificación espiritual con el poema y una adhesión molecular al texto para que éste pueda volver a florecer en otro idioma con el aspecto original». Ello significa que el traductor debe sentir una intensa afinidad y una gran admiración hacia la obra que traduce, si bien ello no impide que el propio traductor, cuando además de traducir escribe poesía, pueda tener unas convicciones estéticas muy diferentes a las del autor traducido. Por ello, De Campos confiesa que nunca ha traducido por invitación o encargo, sino que solo traduce las obras que ama profundamente. Como afirma, «de este modo, me siento formal y anímicamente ligado a todos los poetas que he traducido, aunque no me sienta obligado a escribir como ellos cuando hago mi propia poesía». Tal es el caso, por ejemplo, de John Donne, por cuya obra se interesó De Campos desde la década de 1950, y del poema de Donne «Elegía: a la hora de acostarse», que llamó su atención debido a la osadía del tema y del lenguaje que emplea.

Cuando Oseki–Dépré le pregunta cuál es, a su juicio, el objetivo de la traducción, De Campos responde que ese objetivo consiste, sin duda, en divulgar la obra del autor traducido, para incorporarla al conjunto de referentes artísticos de una cultura y facilitar que lectores y creadores puedan nutrirse de ella. También consiste en crear, pues la traducción creativa conlleva un trabajo artístico por parte del traductor. En este sentido, De Campos compara la traducción con la interpretación musical: se puede preferir tal o cual traducción de una misma obra literaria, así como los amantes de la música prefieren escuchar las obras musicales en las versiones que realizan los mejores intérpretes. Finalmente, el entrevistado repasa cómo fue la recepción de *Verso reverso* controversial, su libro de ensayos y traducciones, que gozó de difusión en los ámbitos académicos e incluso en la cultura popular, pues el cantante Caetano Veloso grabó una canción tomando como letra una parte de su traducción de «Elegía: a la hora de acostarse».

*

Como muestra de traducción poética, en este número del boletín aparece una versión en

castellano del poema «Elegy: to his mistris going to bed» («Elegía: a la hora de acostarse») de John Donne, llevada a cabo por el Taller. Este poema, en el que Donne pide a su amada que se desnude antes de acostarse, desprende un intenso erotismo, que en varios pasajes se expresa a través de metáforas y conceptos de origen religioso, donde la carne y el espíritu revisten la misma importancia («Como cuadros o libros de vistosas cubiertas / hechos para iletrados, las mujeres se arreglan. / Ellas son libros místicos, y tan solo a unos cuantos / (aquellos de nosotros tocados por la gracia) / pueden ser revelados [...]»). El texto en inglés es el mismo que tradujeron Augusto de Campos y Octavio Paz, si bien en este número figura con un título ligeramente distinto y con su ortografía original. Esta versión intenta recrearlo en castellano con la necesaria fidelidad, pero a la vez de manera creativa

*

En definitiva, el *Boletín del Taller de Traducción de la Universidad de La Laguna* (BTLL) constituye un valioso documento periódico para la difusión de las actividades del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna: una labor que, orientándose sobre todo a la poesía, contribuye no ya a la consolidación de la traducción colectiva (sin perjuicio de la individual), como una técnica idónea para realizar versiones de textos complejos y de alta información estética; sino a la demostración de la relevancia de una disciplina, la traducción literaria, muchas veces menospreciada, pero que, si se ejerce con rigor y creatividad, resulta imprescindible para el desarrollo de la cultura.

Nueva edición de *Lo imprevisto*

FRANCISCO LEÓN

Domingo López Torres, *Lo imprevisto*, con dibujos de Luis Ortiz Rosales, collages de Silvia Navarro y notas de Régulo Hernández, La Espera Ediciones, Barcelona/Tenerife, 2013 [laesperaediciones@gmail.com]

Corría el año 1937 cuando poco antes de que sus captores fascistas lo asesinaran arrojándolo en el interior de un saco a la bahía de Santa Cruz de Tenerife cuando sólo contaba con 26 años de edad, el poeta Domingo López Torres consiguió sacar de la prisión en la que se encontraba retenido por su filiación socialista, un pequeño cuaderno manuscrito compuesto por seis poemas y nueve dibujos de su amigo, y compañero en la misma prisión, el pintor Luis Ortiz Rosales. El manuscrito se titulaba *Lo imprevisto*.

Hubo de transcurrir la barbarie de la dictadura fascista de Francisco Franco y parte de nuestra incipiente democracia hasta que en 1981, es decir, cuarenta y cuatro años más tarde, aquel manojito de poemas y dibujos creados bajo la inminencia febril de la muerte viera por fin la luz en edición del Instituto de Estudios Canarios, hecho que sin duda sólo puede calificarse de milagro.

Algo similar sucedería con el primer libro de López Torres, *Diario de un sol de verano*, escrito en 1929 bajo las influencias de diversas estéticas epocales (ultraísmo, poesía pura, neopopulismo), aunque publicado por primera vez en 1987, también por el Instituto de Estudios Canarios. Ambos rescates se fraguan en el seno del grupo de intelectuales y escritores que, centrados en la recuperación de las obras de los vanguardistas de Canarias, más tarde se reúnen en torno a la revista *Syntaxis*. Gracias a la labor de estos intelectuales no sólo poseemos las primeras ediciones póstumas de los textos de López Torres, sino también los primeros estudios serios sobre el autor y las más cabales valoraciones sobre su obra.

Entre la edición de 1981 y la que ha visto la luz hace apenas un par de meses en La Es-

pera Ediciones —que incluye, además de la reproducción de los dibujos de Ortiz Rosales, varios *collages* de Silvia Navarro y unas notas Régulo Hernández —median nada más y nada menos que treinta y dos años. Más de tres décadas a lo largo de las cuales uno de los primerísimos y más extraordinarios libros surrealistas de las letras españolas ha sido desatendido por las instituciones públicas culturales. Y no es, por cierto, el único título perteneciente a la época de las vanguardias que ha corrido una suerte similar.

No podía ser otro, así pues, el emblemático título que ha elegido la editorial La Espera para darse a conocer. En una reciente entrevista, los coordinadores de esta recién inaugurada editorial, Silvia Navarro y Régulo Hernández, han explicado que «Se hacía absolutamente imprescindible que este libro volviera a ver la luz. Esta reedición no es solo una necesidad de devolver a las manos del lector esta obra, sino que paralelamente queremos hacer una reivindicación de su persona, de su pensamiento, de su lucha.» Y añaden finalmente: «La obra [*Lo imprevisto*] es el triste punto y final del ardor poético e ideológico de este joven tinerfeño que vio en el ideario surrealista el faro para la acción. *Lo imprevisto* permaneció escondida más de cuarenta años hasta su edición en 1981; y fue una conversación sobre lo especial de esta obra y sobre su autor lo que ha provocado su reedición más de 30 años después, además de la creación de esta humilde editorial que decidimos nombrar La Espera.»

Debe tenerse en cuenta, no obstante, que en 1993 se publican las *Obras Completas* de Domingo López Torres en edición de C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna (Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife) y que, en 2006, *Lo imprevisto* fue traducido al francés por Martine Joulia y Jean-Yves Bériou y publicado de nuevo con dibujos originales de Ortiz Rosales en *Cahiers de l'umbo* (número 7), según ha indicado recientemente el escritor Miguel Pérez Corrales en «Reedición de *Lo imprevisto*, de López Torres» (Véase el blog *Surrealismo internacional*, 16 de octubre de 2013).

Sin embargo, las mencionadas ediciones son hoy por hoy prácticamente inhallables en librerías o simplemente están agotadas, de modo que no está de más contar con la reciente edición llevada a cabo por La Espera. Merece la pena, decimos, porque no obstante la evidente humildad de la edición, se nos ofrece la posibilidad de recordar que, a pesar de su breve existencia, López Torres hubiera sido, tal y como indica Miguel Pérez Corrales en la reseña citada más arriba, «uno de los grandes nombres de la cultura canaria».

Discreción y autenticidad

Manuel González Sosa y *A pesar de los vientos*

SERGIO BARRETO

Manuel González Sosa, *A pesar de los vientos*. Poesía completa; prólogo de Andrés Sánchez Robayna; Madrid, Salto de Página, 2013.

Definir con una sola palabra la experiencia poética desarrollada por un hombre a lo largo de toda su vida puede parecer un reduccionismo excesivo; aun así, me atrevo a decir que la palabra que resume la obra, y tal vez la vida, de Manuel González Sosa es *discreción*. El libro que reúne esa obra, *A pesar de los vientos*, es un ejemplo fiel de esa discreción elevada a rango ascético. Y es que sin ese concepto —separando a González Sosa de esa discreción— sería difícil entender su peculiaridad más honda, porque sólo aplicando a su *corpus* creativo dicha actitud vital puede vislumbrarse, a nuestro juicio, el motivo por el que prefirió mantenerse al margen de todas las tendencias líricas, convirtiéndose en un poeta de creación silenciosa y de difusión limitada. Esto revaloriza, hoy por hoy, su autenticidad. Pero además, en su momento, esa actitud le permitió a nuestro poeta desarrollar una obra personalísima y de una hondura que sólo puede provenir del verdadero contacto con el hombre, el lenguaje y sus problemas.

Porque en González Sosa no tienen lugar, en efecto, mímisis epigonistas o acomodamientos estéticos. Su poesía emerge de una actitud de rigor y coherencia constantes, de exploración minuciosa de la mirada y con la mirada, de un acto de riesgo del lenguaje para captar o atrapar el sentido de un mundo por el que desfila la belleza, entendiendo la belleza al modo de Keats (a cuya memoria, por cierto, dedica el hermoso poema que cierra este libro), es decir, como verdad que se abre en el límite del decir hasta dejarnos mudos, atrapados en los versos finales de su «Oda a una urna griega», donde un silogismo aparentemente obvio se convierte en sentencia elevadísima.

Lo bello, en Manuel González Sosa, no es lo sublime, sino, tal y como lo consideraba Mircea Eliade, lo sagrado. Debido a esto, poemas como «Manto de Paracas» o «Regreso»

plantean entramados conceptuales y fónicos que, al encontrarse a merced del símbolo, adquieren una complejidad inusual en la que experiencia, conocimiento y comunicación se imbrican medularmente, desactivando ese dualismo roñoso que ha carcomido, en los últimos decenios, a la poesía española. La duda en torno a la idea de poesía como conocimiento o como comunicación no tiene lugar en Manuel González Sosa, sencillamente porque carece de relevancia. Lo importante para nuestro autor era escarbar en el idioma del mundo (el otro lenguaje con el que se escribe el poema) para retener su forma entre las manos y perpetuarla en la página. Y esto mediante un discurso poético donde aquello que acontece está más allá de paisajes y descripciones preciosistas, concretamente en los instantes sagrados que forman el tejido de lo real y que necesitan del pensar para ser y del lenguaje para expresar lo que son y, claro está, permanecer. El poema «Hallazgo del chopo», perteneciente a la serie «Entrevisiones» (del cuaderno *Paréntesis*), expresa bien este particular:

Para uno el chopo era un árbol fabuloso, no real. Un árbol lírico que sólo crecía y medraba en los versos del poema o en sus cercanías. Y esta mañana he visto un chopo. Estremecido, disparado, sagital, junto a unas piedras románicas de Pancorvo. Empapado de lumbre matinal, me pareció, en la instantánea visión de la ventanilla del tren, más bello aún de cómo me lo ofrecieron las lecturas de Azorín, de Antonio Machado, de Unamuno.

Fieles reflejos de este peculiar idealismo son sus sonetos. La exigente estructura métrica, así como el pulso expositivo-reflexivo de los catorce versos, parecen adaptarse al riguroso laboratorio lingüístico que González Sosa desplegaba a la hora de encaminar los versos hacia el poema. Quizá por eso durante toda su trayectoria cultivó con fruición esta modalidad poética y, precisamente por ello mismo, logró entregarnos una forma de soneto peculiar, personal, con respecto a la tradición sonetista practicada en nuestro idioma y que, si en su caso hereda de Unamuno el tono existencial y la cadencia áspera, escapa pronto del sonetismo clásico y efectista, casi vacío, que dominó en España en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. «Llama en la puna», de *Cuaderno americano*, es claro ejemplo de esa elevada exigencia:

*La costumbre del gueto y la miseria
hincó la mansedad en estos seres
que avanzan por el tiempo y los senderos
como sombras, furtivos y sonámbulos.*

*Con leves tumbos la ternura agita
alguna vez sus almas: solo entonces
las aguas muertas de los ojos tiemblan.
Pero ningún relámpago sombrío*

*incuba en las afueras de sus frentes
una brasa o un rescoldo vendimiados
en escondida hoguera de coraje.*

*Solo esa bestia, inmóvil contra un fondo
de nevados y abismos, procazmente
asume el ademán de los picachos.*

Y es que la estimulante dificultad, el rigor, la penetración metafísica, al plantearse como elementos que conforman el campo de batalla verbal, conducen al poeta a desmarcarse de garcilasismos y retoricismos, para así acoplar su voz a esa cadencia que González Sosa consideraba absolutamente lograda en un poema como «Noche y muerte», de José María Blanco-White, del cual realizó dos versiones al español.

En los textos que componen «Paisajes con sombras» (de *Cuaderno americano*), la presencia del César Vallejo de raigambre moralista parece planear sobre todo el cuaderno, aunque, en el caso de nuestro autor, esta moral parece más vinculada a la visión del lenguaje como herramienta de búsqueda humanista que a la visión desencantada y sufrida del hombre que nos legó Vallejo. «Ruinas de Chan Chan», el impresionante poema que abre dicho cuaderno, es un ejemplo claro de este compromiso moral con el lenguaje. Veamos un fragmento:

[...] *Molida*
como todas las tierras por los dientes
del tiempo y la intemperie. Igual que otras
—melada, gris, sedeña, áspera, parda,
blanca de sucia cal de viejos huesos—,
y entreverada como todas ellas
de recónditas sales. Pero ungida
con saliva de Dios por un destino
impar aunque caduco. [...]

Continuando con este aspecto de la dimensión moral del lenguaje que preocupó a González Sosa, me gustaría destacar que uno de los creadores que vinieron a mi cabeza mientras leía las cinco partes que componen *A pesar de los vientos* fue Charles Tomlinson, considerado por muchos como el poeta de la mirada. Algunos textos del autor inglés, como «Santiago de Compostela» o «Xochimilco: palabras», parecen hacer fuerza común con el autor canario, refrendando aquello que dijo Borges sobre el poema continuo, único,

escrito desde los albores de la humanidad hasta nuestros días. Y es que el genuino talento de González Sosa parece encontrarse en la mirada —en el grado de resolución óptica de la mirada—, una mirada hiperlúcida, atravesada por la perspectiva moral y nutrida gracias a los contrastes que sólo una mente en perpetuo movimiento puede revelar.

Otro aspecto que cabría mencionar aquí, y que ratifica esa actitud vital que constituye el eje de su creación, radica en su dominio del poema breve, entendiendo *poema breve* como pieza lírica no superior a treinta versos. Son precisamente esas aguas las que, a nuestro entender, Manuel González Sosa navega con eficacia, guiado por la brújula de su espíritu lírico y tratando siempre de alumbrar con algo de sentido un mundo extraño. Su inconformismo existencialista (unamuniano) nos zarandea, para decir que la sombra es más densa que lo que la suscita y, por lo tanto, debe ser aprehendida, interpretada y fijada mediante el discurso poético. Buen ejemplo de ello es el poema titulado «César Vallejo»:

Puedo buscarte, y te hallaría.

Tú no estás muerto, ni lejano.

Nunca saliste de tu pueblo.

De la vigilia no te fuiste.

*Ni de la infancia. En ellas sigues,
niño medroso. El cuerpo envuelto*

*en un sudario ya podrido,
acurrucado entre los pliegues*

*tibios del halda de tu madre,
tu pulso huyendo hacia las yemas*

*de las raíces que aún se asoman
fuera del vientre devastado.*

*Mientras oscuras voces, pasos
de nadie, sombras, de tus ojos*

*el sueño espantan. Nunca, nunca
tú soñarás que ya creciste*

*hasta la altura de tus años
—cima ofrecida a cualquier viento.*

*Continuamente, con sus filos
de hierro o pétalo, las horas*

*habrán de herirte, y desde dentro
cada tañido de tu sangre.*

*Arada a punta de ascua insomne,
no en las pupilas, en dos úlceras,*

*seguirá en vela tu mirada,
doliente siempre y pavorida.*

*Tocaré acaso el sobresalto
que me posee, si te encuentro*

*y como un bálsamo abandono
mi compasión sobre esa llaga.*

Poeta, pues, Manuel González Sosa —para decirlo en un rápido recuento—, discreto, voluntariamente al margen de las estéticas imperantes, abierto a lo sagrado y al instante, existencial e idealista a un tiempo, comprometido con el lenguaje, de honda mirada metafísica y maestro del poema breve. Debemos felicitarnos por el hecho de que toda su obra nos resulte accesible ahora en este *A pesar de los vientos*.

Documentos:

Sobre literatura y traducción

(Lucubraciones de un diletante)

MANUEL GONZÁLEZ SOSA
NOTA FINAL DE MIGUEL MARTÍNÓN

1

La tradición, referida a la literatura o a otro fenómeno cultural, viene a ser una demarcación de límites imprecisos dentro de la vastedad del todo que es la Tradición global; un todo que con mucha frecuencia es contemplado no en su inabarcable integridad sino en la perspectiva de uno de sus posibles compartimientos (o de un sector del mismo), o sea, genérico, de época, geográfico, territorial, etc.

Según Pedro Salinas, «la tradición literaria consiste en un tener presente ante la conciencia el pasado literario, sobre el cual pueda actuar libremente el artista aprovechándose de aquel o aquellos impulsos, de los muchos que contiene en su haz la tradición, que mejor le ayuden a la realización de su obra».

Y ese haz, ese haber potencialmente apto para motivar el surgimiento de un proceso de escritura correlativo, está integrado en su base sobre todo por la suma de obras precedentes más o menos paradigmáticas, pero también, en no escasa medida, por el heterogéneo precipitado que el conocimiento de esas obras y las experiencias dimanadas de su frecuentación va asentando sucesivamente en retentivas y páginas. Un precipitado complejo en el que no falta, aparte de los efectos ordinarios de la lectura, un sedimento de ideas, inferencias, valoraciones, acicates, etc., que en ciertos casos puede llevar a que alguien, avezado o bisono, emprenda una creación congénere que, una vez consumada, incluirá o no muchos o pocos reflejos de la obra inspiradora —si fuere una sola—, pero que en última instancia a ella debe algún impulso determinante.

Desde luego que una tradición literaria, sea esta o aquella, no se circunscribe a un fondo bibliográfico, pero en la presente ocasión importa tenerlo muy en cuenta, tanto por lo que se refiere al aspecto cuantitativo como al cualitativo. Y ello porque del número y, principalmente, de las realidades e incentivos de las piezas de ese corpus depende que él se constituya en foco irradiador de incitamientos a la creación. Por tanto, el testimonio más fehaciente de la fecundidad efectiva de una tradición literaria lo es sin duda la existencia de obras plausibles derivadas de ella en puntos centrales o episódicos, bien por la vía directa de la imitación más o menos velada, a través de influencias patentes o sondables, o, como resultado de los apremios subliminales de la reminiscencia, de las sugerencias, de una conjunción de ideas...

De la producción literaria catalogada debida a los autores regionales que escribieron en las Islas hasta cerca de los últimos años del siglo XIX (más bien corta en número y en frutos granados) no puede decirse que haya sido la base de ideaciones motivadoras de nuevas obras artísticas, y las muy contadas que podrían incluir elementos adjetivos provenientes de ese legado no brillarán por su mérito. De forma que de nuestras primeras cosechas literarias nos queda una herencia en parte yacente,* toda vez que ha sido beneficiada no por practicantes de la literatura de creación en cuanto tales, sino por historiadores, críticos y ensayistas. Han carecido por tanto de las propiedades idóneas para motivar y fomentar los designios orientados a acometer intentos de emulación perfecta e innovadora. Lo que viene a significar que en cuanto núcleo de una tradición eficiente, nuestro añoso repertorio de textos parece falto de los estímulos que propician los empeños creativos. En nuestro caso tendríamos que hablar por tanto de una tradición que es sólo a medias: objetiva en la parte documental originaria y en su estela de impresiones y juicios; y puramente nominal, o sea, quimérica, en lo que atañe a virtud fecundativa.

2

No sólo por comodidad, la secuencia del quehacer literario en nuestra tierra considerada más arriba se ha limitado al espacio temporal que se indica. De haberse tenido presente lo hecho con posterioridad, el resultado de la revisión sería otro, ya que en el índice de las producciones debidas a poetas y prosistas venidos después abundan las creaciones de valía sobresaliente en distinto grado, si bien, salvo error, ajenas a influjos privativos atribuibles a obras escritas aquí a lo largo de los cinco primeros siglos de la historia del Archipiélago. En general, los reclamos de las pautas y las miras novedosas que han captado el interés de nuestros creadores literarios a partir del modernismo remiten al ámbito de tradiciones no cantonales de Occidente. (Occidente: la marca áurea que señala el placer sedimentario, pletórico e incesable, al que también recurrieron, directamente o —con más frecuencia— mediante lo obtenido por otros, quienes aportaron su cuota a los fondos más antiguos de nuestro patrimonio literario.)

Naturalmente, en esta segunda época que aún transcurre no han faltado los casos en que autores del país influyeran en colegas coterráneos, ni aquellos otros en los que, por parte de terceros, las tentativas de alguna aportación singular derivaran de la entusiasta devoción a un autor extranjero profesada por un epígono insular admirado.

De suerte que a la hora de rastrear vislumbres de linajes en este importante segmento ulterior de la literatura producida en Canarias, lo positivo parece que sea no acudir a un acervo deficitario sino a otros nutridos o fundadamente promisorios que posibiliten los hallazgos pertinentes.

[*La Provincia*, 1 de julio de 2010 (supl. *Cultura*).]

* Nota del transcriptor: En Derecho, se entiende por *herencia yacente* aquella de la que aún no ha tomado posesión el heredero.

NOTA

Es bien conocida la atención prestada por el poeta y crítico Manuel González Sosa (1921-2011) a las figuras más relevantes de la poesía insular de los primeros decenios del siglo XX: Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón, a quienes ha quedado vinculado también el nombre de un poeta de dos generaciones anteriores: Domingo Rivero. Con su interés personal por estos poetas participó González Sosa en tareas colectivas y duraderas, que exigieron la colaboración de muchos críticos y lectores durante no pocos decenios. También ha sido largo el proceso de recuperación de los autores del siguiente ciclo histórico, es decir, el de la Vanguardia. González Sosa conoció y apoyó ese rescate de los vanguardistas insulares, iniciado desde la década de 1970 y llevado a cabo efectivamente en los decenios siguientes, pero ya no tuvo ocasión de participar tan directamente en esos esfuerzos realizados sobre todo por estudiosos y creadores de promociones más jóvenes.

Hoy vemos que el empeño de sucesivas generaciones contemporáneas en recuperar la creación cultural de Canarias de la primera mitad del siglo XX significaba la empresa colectiva de la comunidad insular por dar realidad y sentido a una tradición en la que poder reconocernos e insertarnos. Y entendemos hoy mejor estas cuestiones gracias a la obra poética y crítica de González Sosa y sus reflexiones, tales como las contenidas en un ensayo de 2010, el último escrito por el autor, titulado justamente «Sobre literatura y

tradición». El poeta empieza por recordar en este ensayo que una tradición literaria «no se circunscribe a un fondo bibliográfico» sino que se muestra en su potencia fecundadora, en su capacidad de incitar a nuevas creaciones. A continuación González Sosa enfoca su reflexión en Canarias, para afirmar que aquí la creación literaria anterior al siglo XX no ha ejercido influencias de interés, pero a partir del Modernismo, «en esta segunda época que aún transcurre», la situación es bien diferente. Desde su constatada independencia de criterio, González Sosa se opone, así, a quienes hablan de una larga tradición cultural en las Islas. La tradición efectiva a la que se siente ligado, la que ha alimentado su poesía y sigue alimentando la creación literaria insular, es la moderna, la que empieza a principios del siglo XX.

M.M.

piedraycielo.eu

piedraycielo@gmail.com

Comité de dirección

Francisco León

Alejandro Krawietz

Régulo Hernández

Jordi Doce

José Luis Gómez Toré

Sergio Barreto

Diseño y maquetación

Ismael García