

ISSN: 1665-1340

Luvina

REVISTA LITERARIA • NÚMERO 40 • OTOÑO DE 2005 • NUEVA ÉPOCA.

El arte de la traducción

El temperamento de la lengua

Derek Walcott

*Poemas de Katarina Frostenson,
Forrest Gander, Gösta Agren, Bruno K. Öijer,
Jen Hofer, François Durazzo,
Pia Juul, Nadine Agostini, Anne Salvaz,
Pascal Boulanger, Jérôme Letourneur,
Koulsy Lamko, Bena Nimrod,
Moise Mougnan, Nebardoum Abdias,
Abe no Nakamara*

Bukowski en mexicano

Héctor J. Ayala

La máquina humana de Irene Dubrovsky

Recuerdo de Italo Calvino:

*David Miklos, Dulce María Zúñiga,
Fernando de León*

Plástica:



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00

 **Ballet Folclórico**
de la Universidad de Guadalajara

Dirección Carlos E. Ochoa



DOMINGOS
21 DE AGOSTO
4 Y 11 DE SEPTIEMBRE
12:00 HRS.

 **TeatroDiana**

Avenida 16 de septiembre, 710

informes 3616 49 91

Boletos en taquilla del teatro, precios de 80 a 300 pesos

boletos en **ticketmaster** www.ticketmaster.com.mx
3818 3800

cultura **UDG**

20° 40' N 103° 21' O

La Brújula⁰



estacióncuatro

tele
VISION



TAPATIA

Sábado 4:00 pm

Repetición

Viernes 8:00 pm

La admiración de las expresiones artísticas, culturales y populares en La Brújula.

TV ABIERTA
Universidad de Guadalajara



En portada: *Biografía*



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: José Trinidad Padilla López
Vicerrector Ejecutivo: Itzcóatl Tonatuih Bravo Padilla
Secretario General: Carlos Briseño Torres
Coordinadora General de Extensión: Silvia Álvarez Jitúñez
Director General de Difusión Cultural: Jeffrey Steven Fernández Rodríguez
Director de Artes Escénicas y Literatura: David Izazaga

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero
Editor: Fernando de León
Coeditor: José Israel Carranza
Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Baudelio Lara, Martín Mora.
Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Elmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata
Diseño: Brenda Solís
Proyecto Luvina Joven: Raúl Ramírez

LUVINA Nueva época, revista trimestral (otoño de 2005).
Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono [33] 3827 2105, fax [33] 31342222 ext. 1735 scastillero@luvina.com, ficon@luvina.com, *Imprenta:* Editorial Pandora, S.A. de C.V., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco. www.luvina.com

Índice

- 5 El temperamento de la lengua
Derek Walcott
- 18 Apuntes sobre la traducción poética
Ricardo Silva-Santisteban
- 22 Bukowski en mexicano
Héctor J. Ayala
- 23 Cierta cruda
Charles Bukowski
- 27 José Ángel Valente
o el universo de la traducción
Luis Vicente de Aguinaga
- 34 Por qué escribo (en español)
Indran Amirthanayagam



José Guadalupe Zuno:
Carta a Ixca Farías

POEMAS DE:

- 11 Katarina Frostenson
12 Forrest Gander
26 Gösta Ågren
33 Bruno K. Öijer
38 Jen Hofer
40 François Durazzo
42 Pia Juul
43 Nadine Agostini
44 Anne Talvaz
46 Pascal Boulanger
47 Jérôme Letourneur
48 Koulsy Lamko
50 Bena Nimrod
51 Nebardoum Abdias
Moise Mougnan
52 Abe no Nakamaro

EL PREMIO LITERARIO
QUEBEC-MÉXICO

- 53 Encuentro entre culturas latinas
Hélène Oeconomou
- 54 Traducir a Gustavo Sainz
Hélène Rioux
- 56 El Mago
Sergio Kokis

EXTRAÑAMIENTOS

- 57 Susana Thénon,
la voz de la cosa ausente
María Negroni
- 59 Poemas de Susana
Thénon

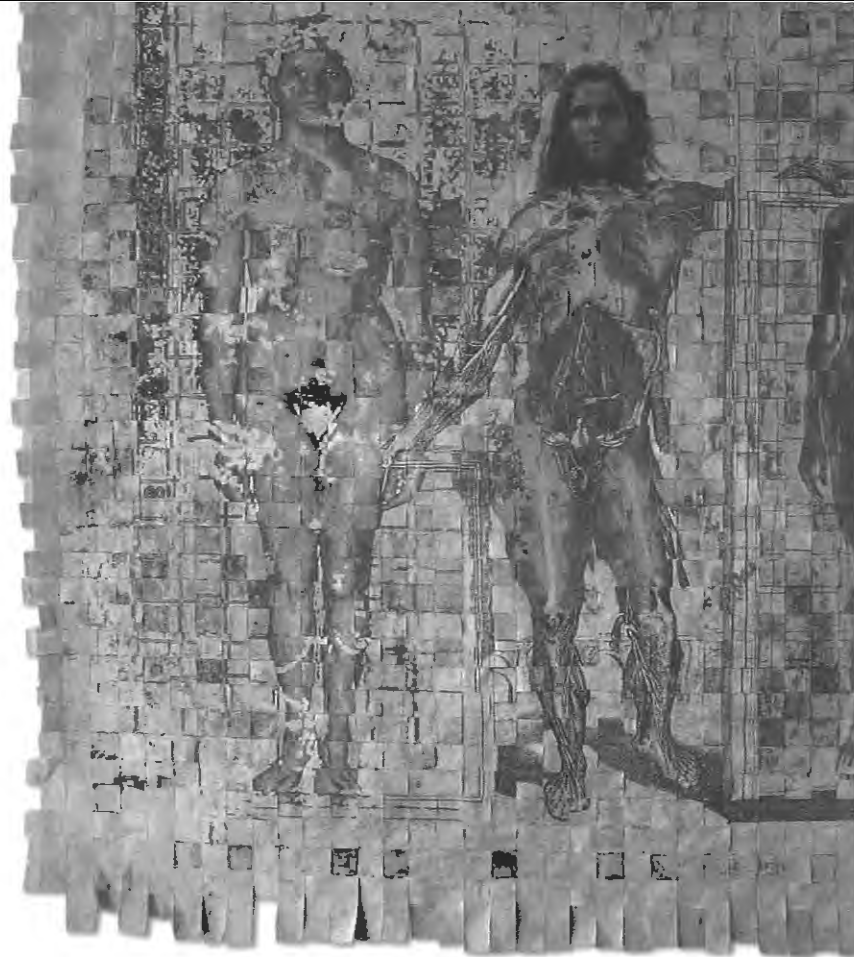


20 años
sin Calvino

- 61 Palomar observado
David Miklos
- 64 Borges y Calvino: el encuentro
en el laberinto
Dulce María Zúñiga
- 69 Una memoria de Italo Calvino
Fernando de León

Al cierre de esta edición recibimos la triste noticia del fallecimiento de **Saúl Yurkievich**.

Queremos expresar nuestro dolor por la pérdida de nuestro maestro, consejero y amigo. Y un agradecimiento póstumo por su iluminadora obra literaria, así como por su apoyo y cercanía.



Obra plástica de Irene Dubrovsky

PÁRAMO

- 71 **MÚSICA**
Señales de viaje
Cuahtémoc Vite
- 72 **CINE**
El doblaje: ¿un mal? ¿Necesario?
Hugo Hernández
- 74 **LIBROS**
Hacia una psicología estética
Lourdes González Pérez
- 75 **LIBROS**
Pontífices, comunistas y patos
Antonio Ortuño
- 76 **LIBROS**
Las mutilaciones como herencia
Rafael Torres Meyer

LUVINA es una palabra que no tiene traducción. Aquello que significa puede ser explicado en cualquier idioma y sus caracteres convertidos en los de otros alfabetos, pero como toda palabra tiene algo que es único, y esa singularidad es parte de la esencia del idioma en que ha sido creada.

Derek Walcott demuestra que, aun desconociendo el español, lo conmueve la literatura que genera, pues ha sabido recorrer "la geografía de la poesía". Indran Amirthanayagam, ciudadano del mundo, nos cuenta por qué ha elegido el español para escribir sus poemas, y es que somos un idioma y una forma de pronunciarlo. Por ello, leer a Charles Bukowski en el mexicano que nos ofrece Héctor J. Ayala se convierte en una experiencia natural y divertida.

Sobre el arte de la traducción poética versan los ensayos de Ricardo Silva-Santisteban y Luis Vicente de Aguinaga, quien recuerda los trabajos en estos terrenos del poeta José Ángel Valente.

"La transfusión de sangre de un idioma a otro, posible cuando se trata de una obra escrita en prosa, no lo es cuando de poesía se trata. El objeto de un escrito en prosa puede repetirse una y muchas veces en otro escrito en prosa, así sea en otro idioma, pero ¿cómo expresar en otro idioma aquello que no se propone un fin, sino que es un fin en sí mismo, y que si llega, del mismo modo que la prosa, a alguna parte, no es porque se lo haya propuesto sino porque lo ha conseguido". Esto escribió hacia 1940 Xavier Villaurutia. Para cuestionar esta postura, los traductores Nuria Amat, Marika Gedin, Pura López Colomé, Laura Solórzano, Thomas Boberg, Renato Sandoval, Silvia Eugenia Castillero y Aurelio Asiain nos presentan sus versiones de poemas de Katarina Frostenson, Forrest Gander, Gösta Ågren, Bruno K. Öijer, Jen Hofer, François Durazzo, Pia Juul, Nadine Agostini, Anne Talvaz, Pascal Boulanger, Jérôme Letourneur, Koulsy Lamko, Bena Nimrod, Nebardoum Abdias, Moïse Mougnan y Abe no Nakamaro, en un apreciable muestrario bilingüe de poesía universal.

Finalmente, sobre el arte de traducir ofrecemos una carta de José Guadalupe Zuno al pintor Ixca Farías, donde la la palabra se traduce en imagen, y la obra plástica de Irene Dubrovsky, donde la la imagen se traduce en idea.



El temperamento de la lengua

DEREK WALCOTT

No sé el español, circunstancia que en cualquier otro lugar no tiene nada particular, pero en el contexto del Caribe, y en mi condición de isleño, resulta algo imperdonable. Primero, por la proximidad del amplio número de países hispanófonos comprendidos en el arco del océano Caribe —demasiado vasto para llamarlo mar—, y luego por la historia en tres actos del Nuevo Mundo: el drama de la exploración, la conquista y la independencia que han conocido todas nuestras naciones (algunas, como la mía, del tamaño de una roca). Lo que yo poseo son algunos vestigios de un instinto de parodia, melodrama, exageración y alarde teatral que me infundió mi propio idioma aun a contrapelo del temperamento de mi isla: Santa Lucía. Por regla general se parodia al inglés diciendo que es alguien desapasionado y de sangre fría, monótono en su expresión, un caballero que no se acalora cuando hace una observación. Este juicio puede ser cierto también para lo hispánico, es decir, para la poesía y la prosa de América Latina en su caricatura de la política y en sus clisés de derramamiento de sangre, duende, revolución y manoteo.

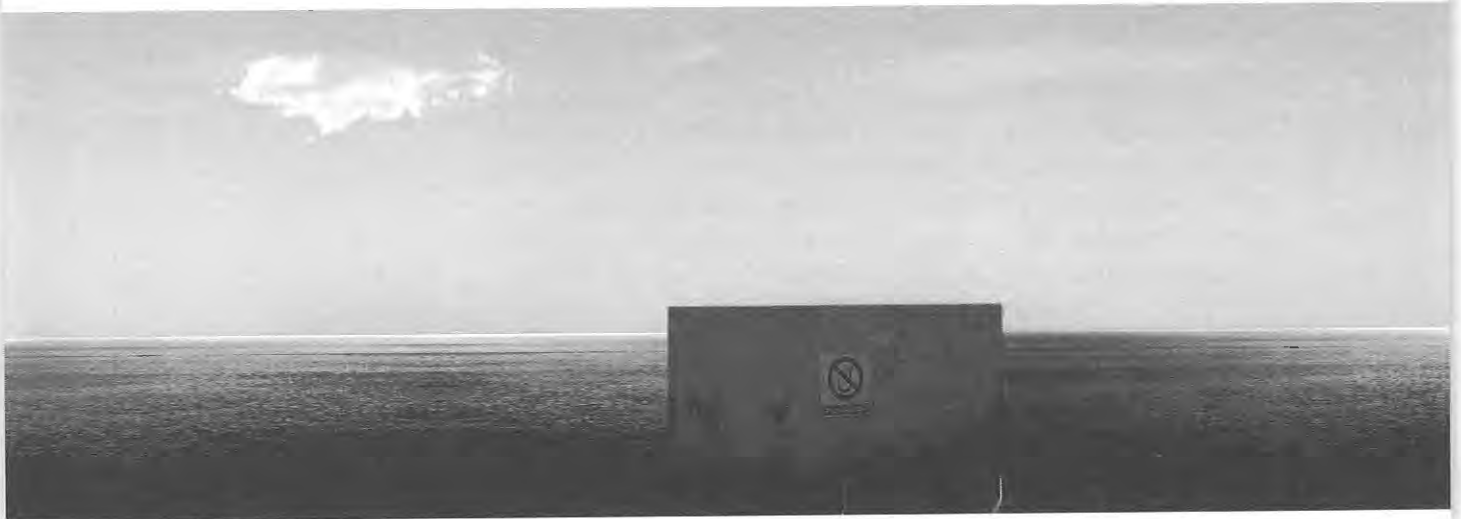
El lenguaje es un producto histórico, y la historia inglesa que se nos enseñaba en paralelo con la literatura inglesa estaba erizada y embarullada con la contienda de Inglaterra con España, con la derrota de la Armada española, con los conflictos navales del Caribe y los de Inglaterra; de ahí nuestro simultáneo, no-secundario, desdén por España y, obviamente, por el idioma español. Esto ha sucedido igualmente, pero en sentido inverso, con respecto de las colonias españolas. No hace falta decir que si se nos hubiera enseñado su idioma y su literatura antes de que aprendiéramos su historia, no habría sucedido esa prolongada alienación. No obstante, sin tratar de comportarme como un lingüista, pienso que existe una diferencia orgánica entre esos dos idiomas, el inglés y el español, diferencia que resulta evidente no sólo en su sonido sino también en su acción tónica, en el hecho de que el surrealismo sea fruto de las vocales, no de las consonantes, y de un elevado tono melódico así como de la velocidad de las asociaciones metafóricas, velocidad inseparable de la rapidez con la que se habla en español y capaz de producir los inusitados símiles del surrealismo, práctica que

no funciona en la poesía inglesa debido a la sólida adhesión de ésta a la forma como significado, a la gramática como melodía y a los sustantivos incontrovertibles.

Neruda tiene una frase que, ya traducida, dice: «Las campanas de las uvas». En inglés esa metáfora suena forzada, pero estamos ante una imagen construida, no por Neruda, sino por el sonido del español, en el que la vocal es la metáfora; y en efecto, una vez que superamos el estremecimiento de la duda, la repulsa inclusive que esa frase provoca en inglés —y por lo tanto en la sensibilidad inglesa—, comenzamos a ver no sólo la realidad auditiva de la metáfora sino también su realidad gráfica y visual, que en la pintura española (por ejemplo en Murillo, en Velázquez, en Picasso) permite que hasta lleguemos a escuchar el silencio del racimo de badajos de las campanas, su estallido y alborozo potenciales, el sonido que cierran las uvas al pender de los hilos de sus pedúnculos. Un poeta de lengua inglesa no es menos atrevido en su lenguaje, pero por lo común no es este atrevimiento el primer cometido de su arte: esta al principio dispareja asociación de uvas y campanas sería, pienso, espontáneamente aceptable para alguien que piensa en español, pero para quien lo hace en inglés —y con esto quiero decir el pensador inglés promedio— resulta tirada de los pelos, surrealista, demasiado facilona en su concepto.

Vocales y bigotes son los clisés de la personalidad española, y junto con ellos, subliminalmente, una guitarra audible en

el metro de la poesía española, sea en el género elegíaco o en el furioso —elegíaco en las reflexiones de Machado y Vallejo, y elegíaco y furioso en el soleado ritmo gitano, de temperamento negro, de García Lorca. Trinidad, la isla caribe, conserva restos y resonancias del idioma español en los nombres de sus ciudades, no sólo su capital Puerto España, sino otros lugares: San Fernando, Mayaro, Manzanilla, Paramin, Las Cuevas; está además cerca de Venezuela, y una de sus tradiciones es la *paranda*, o *parang*, en que el instrumento preferido es el cuatro, un primo de la guitarra compuesto por cuatro cuerdas. En Navidad toda Trinidad se hispaniza y los villancicos se cantan con implacable alegría por grupos a los que se les da el nombre de *Cocoa-Spaniards*, que son quienes trabajan en las plantaciones de cacao, o viven cerca de ellas. Dar oídos a ese metro y tratar de adaptarlo al verso inglés, como intenté hacerlo en *The Joker of Sevilla*, mi versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, me produjo una exaltación que no había conocido de modo tan intenso con otras piezas dramáticas. Ya el propio título resulta problemático porque «burlador» significa algo más que un simple *joker*; tal vez sería más exacto traducirlo por *trickster*, pero esta palabra posee una coloración muy picaresca, más cercana a la zarzuela que a ese drama de misterioso fondo metafísico. Pero a esa adaptación le hacían falta el ingenio, la rapidez y el gesto ceremonioso del original, de modo que tuve que aprender a pensar como uno de esos *Cocoa-Spaniards*, a



escuchar el sonido característico del cuatro detrás de mis octasílabos. No hacía una traducción sino una adaptación —y ésa es nuestra condición precisa en esta América: somos adaptadores, no traductores. Mi patrimonio era preciso, no espectral. La *parang* es música genuína y el acento de sus cantantes, en su hibridez, lo es también.

El segundo lenguaje (mejor dicho: el lenguaje simultáneo de mi isla), es el criollo (*créole*) francés, al igual que el otro lenguaje del *parandero* es, aparte del inglés de Trinidad, el español de García Lorca y de Hernández. Los arrugados rostros criollos de esos cantantes tradicionales son también españoles, como si la lengua otorgara su forma al semblante de sus usuarios, en especial al músico. Un rostro irlandés cantando un villancico *parang* sería una especie de contradicción —salvo en el Caribe, donde cualquier rostro va bien detrás de nuestra música, la cual es, sobre todo, percusión de origen africano. El privilegio de que goza cada escritor caribe es ese patrimonio, lo mismo que el acceso a todos los idiomas de todos los imperios que dieron forma al Caribe: inglés, holandés, francés, portugués, danés y español. La forma de nuestro archipiélago es la de un camaleón que adapta esos idiomas a la luz de su piel. No me siento falso cuando intento pensar como un español, no más que cuando trato de pensar como un *saddhu* antillano o un inglés de las islas, no más que el camaleón o lo que Hart Crane llamó «La lagartija en el sañudo mediodía».

Vivimos en un contexto de traducción: así es como un español lee a Shakespeare o un antillano la *Divina Comedia*, pero me parece, en medio de mi inmensa ignorancia, que para el idioma inglés es muy difícil, y probablemente también para el temperamento de sus hablantes, adaptarse al idioma español, casi como si hubiera que franquear una aduana de inmigrantes. Se baja una barrera. No nos fundimos con el idioma español de la misma manera que con la pintura española. No escuchamos, de entrada, las campanas de las uvas.

Yo he tenido esa dificultad con Lorca, sobre todo con su *Poeta en Nueva York*, una dificultad que no se reduce a mi ignorancia del español, aunque pienso que el espíritu del idioma español es probablemente el responsable de sus martirizantes abstracciones —ninguna de las cuales martiriza al lector español, pero eso me pasaba con Vallejo, el Vallejo de *Trilce*. El primer Neruda y el Paz que disfruto son aquellos donde el verso abstracto aparece de repente como un muro atravesado por la luz del sol o como un campo iluminado súbitamente por la luz que se filtra por una nube partida en dos:

Cantan los niños
En la noche serena

de Lorca, la poderosa elegía profética de Vallejo:

Me moriré en París con aguacero



Foto: David Corona

Y aquellos pasajes de «Piedra de sol», más cercanos a la ficción y la pintura, que presentan empedrados y balcones y siluetas que se mueven a través de ellos. Del mismo modo que los *haikú* no funcionan en inglés y paran en humildad afectada, el intento de adaptar el espíritu español al verso inglés tropieza con esta contrastante exigencia de lo real, lo lógico, lo lineal.

Así, quizá, hasta García Márquez. Una frase de García Márquez funciona en dos niveles: el nivel del narrador, que en una mitad o incluso un tercio de la frase asumió el papel omnisciente del narrador minucioso de Flaubert; luego la frase se desliza, desde la presencia de una voz —no la del narrador, sino la de un entusiasmado testigo que imagina una acción en el idioma corriente—, la cual se lee, de entrada, como una exageración. Al principio García Márquez me enfurecía, pero luego mudé de oído, y aprendí a acomodar otras voces, a menudo simultáneas, dentro de una frase. En un caso alguien es herido y la sangre cruza la calle y entra en una tienda o en una casa; esta metáfora exasperó mi realismo lógico, que es la naturaleza del idioma inglés: él argumentaba que la sangre no cruza la calle, ni se arrastra ni entra en una casa. No obstante, yo al principio no comprendía el punto extremo de exageración que sirve para componer un suceso, una frase, no surreal sino real en el sentido en que así es como la gente narra los acontecimientos, sin cambiar los sustantivos, donde la acción es sustituida por la sangre, y ésta se convierte en el relato de un testigo tranquilo o entusiasmado, en un tiempo verbal donde dos tiempos se juntan: el pasado de lo que ocurrió, en un relato fáctico que solía ser la voz del narrador, y el tiempo presente que prosigue el contexto del suceso, el contenido íntegro con sus dos voces. Así, la primera mitad de la frase es la ficción oficial, y la segunda, la parte al parecer exagerada, es la ficción oral o tribal, cuya entonación, en la novela o el relato corto, es el rumor.

Toda obra de ficción se funda en el rumor, en sucesos que el novelista, o el narrador de relatos cortos, confirma. Com-

prendo esto ahora, porque he prestado oídos a la segunda voz: es que sobrepasó la barrera o el meridiano de la frase, su cesura oculta; entonces escuché el sonido del colombiano, de manera que la voz tribal de Macondo pasó a ser asimismo la de cualquiera de los pueblos costeros de mi propia isla, y así nada me pareció más natural, ni tampoco más ineludible, que la prosa de García Márquez.

En las turbulentas tragedias de García Lorca aparecen a menudo estas frases relampagueantes que irradian el centelleo de las dagas desenvainadas, frases de filos amenazantes, pero su acento más poderoso reside en el zumbido melancólico de la tristeza que hunde sus raíces en lo real.

Toda la acción es impulsada por la guitarra. El ejemplo insigne de eso es, naturalmente, el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», donde el modelo, para mi oído al menos, es el flamenco, con su coro inicial procedente del eco que responde al poeta/cantor, pero derivado asimismo de la liturgia de la misa y de las negras máscaras de la tragedia griega. Este gran poema alcanza un logro suplementario y excepcional: convierte al lector y al oyente —*lectura* es aquí *escucha*— en un español. La invocación consigue eso de manera paulatina, como una sombra que crece oscureciendo la arena y cubre con un manto de congoja nuestro ánimo: aterciopelada veneración por el Museo del Prado y encontrarse delante del milagro de Velázquez, mirando el dolor y la compasión del general que recibe la espada en *La rendición de Breda*; sé que esto ha de ocurrir también en México, pues no podemos separar siquiera bóvedas y remates de las campanas de las uvas o de las catedrales barrocas, del deslizamiento del sol sobre la piedra en los poemas de Octavio Paz.

Así es como llegué a España: recorriendo la geografía de su poesía. He dejado atrás mi admiración por Neruda a medida que envejezco, excepto por aquellos poemas que poseen la densidad inusitada de la ficción, pero todavía me estremezco ante sus «Alturas de Macchu Picchu». Grada

tras grada, este gran poema va trepando en paralelo con su modelo hasta que recibe como las cumbres «el esperma de los cóndores». Estamos ante un gran poema del Nuevo Mundo. Posee la expansiva fuerza estadounidense de Whitman, además de una exaltación más precisa; su catálogo es más melódico que genérico. En él se venera una ausencia aborigen.

¡Ah, cuántas obras maestras no he leído! Pararse delante de un público como el presente, o mejor dicho: no pararse, sino arrodillarse en abyecta penitencia sin esperanza de perdón para confesar que nunca he sido capaz de leer *Don Quijote* en inglés, y menos todavía en su lengua original, aunque he dormido en la ciudad en que vivió Cervantes, y que nunca he estado realmente en París, salvo una sola vez, y que no obstante los vituperios de una hermana, jamás he sido capaz de familiarizarme con *En busca del tiempo perdido*, y créanme que existen en mi haber otros estigmas igualmente inconcebibles antes de volver al punto en que comencé: que no sé español, que el francés no es mi lengua nativa, lo cual no es bueno ya que vivimos de traducciones. No puedo penetrar en Proust por causa de Joyce. Nunca he hallado una traducción de Proust que me entusiasme a través de su inmediata textura; una riqueza que podría hacer mía, o robarla, tal como me ocurre, aun en traducción, con la prosa de Mandelstam o de Pasternak. Lo de *Don Quijote* lo atribuyo a un problema de proporción, y prometo purgar algún día esa falta con mis poco fiables rodillas. Ello no obstante, me enamoré de Alcalá, del mismo modo en que me enamoré instantáneamente del paisaje que perteneció una vez, y sigue perteneciendo todavía, a Antonio Machado, y de los bosquecillos de Granada, caros a García Lorca. También he llegado a amar a Macondo gracias a la maravillosa traducción de sea quien sea (su nombre se me escapa, ya acudirá más adelante), de suerte que pienso que García Lorca es mejor en inglés que en español, porque en el primer idioma sus adverbios y adjetivos adquieren una desenfadada rotundidad oral, poco frecuente en mi lengua.

Esta mezcla que se da en el Caribe es un privilegio y un venero. El encanto de una traducción española puede compartirse con muchos otros idiomas; además existen un encanto y una fecundidad suplementarios en los dialectos que son obra de la mestización del inglés y el africano (el jamaicano), del francés y el africano (el dulce *patois* de mi isla, el de Guadalupe, el de la Martinica y el de Haití). Así como la literatura española ha sido estupendamente enriquecida en sus antiguas colonias por novelistas latinoamericanos y portugueses, por Borges y Jorge Amado, la literatura del Caribe ha enriquecido a la literatura inglesa. Estas presencias pueden revestir un carácter velado, elíptico, pero están allí, como el argot no castellano de los trinitarios *Cocoa-Spaniards* de Santa Cruz y Paramin que robusteció los octasílabos de mi versión (que no traducción) de *El burlador de Sevilla*.

Si conduces un automóvil por los cañales de Santa Cruz, tierra oscura, árboles retorcidos, hojas que cuelgan como botargas de las negras ramas, y escuchas la melodía de un lenguaje en esa ausencia, como ocurre a la sola mención del nombre de la extensa playa rumorosa de palmeras de Manzanilla, o de la Iglesia de la Divina Pastora, sientes esa transformación que deriva de los nombres. Mi privilegio consiste en la capacidad que tengo de apropiarme de esa herencia, dueña de una antigüedad de siglos



y no racialmente adquirida, de esa poesía de los nombres españoles de Trinidad; privilegio que geográficamente me acerca más a Venezuela, Cuba, Puerto Rico y América Latina que a Inglaterra y Europa, y que en adelante podría constituir un patrimonio más grande, aquel que fusionaría al archipiélago, islas unidas que tendrían parte en las obras maestras que ellas mismas han creado.

Precisamos de toda una industria de la traducción, de la enseñanza de todos los idiomas de los antiguos imperios. Esa fusión de antiguas contradicciones y absurdos odios que se nos enseñó es algo pasajero.

Una de las desventajas de la educación colonial es el hecho de que dirijamos la vista hacia el norte, en especial hacia Inglaterra —e incluso solamente a Inglaterra—, en lugar de mirar al oriente o al poniente en busca de una identidad equiparable, una identidad diseñada por el idioma que hablamos, y de la cual estamos orgullosos, todo lo cual es natural, y hasta admirable; pero aún así más admirable habría sido que aprendiéramos el idioma de nuestros vecinos, el de Venezuela y Colombia, al igual que el de Puerto Rico, el de Cuba y, naturalmente, el de México. La educación ideal del Caribe, puesto que su historia es innegable, debería comprender el conocimiento del holandés, el francés, el español, el danés, el chino mandarín, el hindú, el portugués, el inglés, el ibo, porque estas lenguas sobreviven en algo más que fragmentos, y están modificando sutilmente el lenguaje de la fuente: no solamente el sonido de las palabras, sino la fusión, en términos de temperamento, de lo que esos sonidos significan. Tenemos que examinar más a fondo que el lingüista a los escritores del Nuevo Mundo, lo cual es función de la poesía.

En cualquier sitio del Nuevo Mundo cada cultura es por lo menos dos culturas, que no necesariamente están en lucha si asumen su condición novelesca. En la base de la poesía de Octavio Paz se encuentra la solidez hereditaria y conmemorativa de la arquitectura y los iconos de los aztecas, sobre los cuales fluye, como el agua sobre la piedra, un español elocuente. Appreciar esto

exige una falla sísmica de inteligencia, porque esta poesía no es para leerse de la manera en que suele hacerse en la Península Ibérica, y una vez que el acomodo es al menos intentado, otra claridad se abre paso, otra luz aparece, ciertas propiedades se vuelven más concentradas, y la silueta de la belleza usual se hace más brutal, más totémica. La presencia española es casi absorbida de modo hosco y resentido, pero no rechazada por la piedra que se suaviza a sí misma en otra poesía, una que está más profundamente arraigada en el texto aborígen (*aboriginal*). El Nuevo Mundo es una antología de las literaturas ausentes, de voces ahogadas y aprisionadas pertenecientes a culturas desaparecidas, como Macchu Picchu y los balcones de «Piedra de sol» de Octavio Paz, así como otras formas de ficción, son templos conmemorativos.

Que la presencia española parezca tan remota por causa de la historia es sólo consecuencia de un colonialismo que no dejaba a sus súbditos absorber nada que alterara los ideales del imperio, y que les permitía, más de buena gana, identificarse con las ceremonias de la Iglesia Católica, los peligrosos contactos con las lenguas romances y la permisividad desenfrenada del Carnaval y la Revolución —que son casi sinónimos.

Esta inflación yace oculta en cada isla antillana debido a la presencia africana. La distinción entre lo que es mestizo y lo que es puro en sí no se aplica en el Caribe, ni, por último, en la gramática y los tiempos verbales del pasado y del presente, ni en el calendario de las cuatro estaciones. ■

TRADUCCIÓN DE
JOSÉ LUIS RIVAS

El 9 de marzo de 2000 la Catedra Latinoamericana Julio Cortázar invitó a Derek Walcott. Éste es un fragmento de su conferencia magistral, hasta hoy inédita. Agradecemos a la directora de la Cátedra, Dulce María Zúñiga, que nos lo haya facilitado.

KATARINA FROSTENSON

La faringe de Eco

Hueso rojo
 escollo de garganta
 dónde se sienta ella

estridente chirría
 su sierra

voz, qué clase de animal
 eres
 bajo la piedra

cinco brazas
 en lo profundo, el coral.

*Echos svalg
 Det röda benet
 halsrevet
 var sitter hon*

*skärande och gnisslande
 sin såg*

*röst, vad är du för djur
 under stenen*

*fem famnar
 djupt, korallen*

Veo su espalda, hombro, brazo
 mientras da forma a la escritura. Mariposa oscura
 bajo el resplandor iluminado de la lámpara,
 inclinado sobre el texto.

Manzana roja, negra mina, curva del reloj,
 piel bronce de perro, brillo de los objetos padre,
 espiral de humo que se desliza sobre sus cosas.

*Jag ser hans rygg, och axeln, armen
 när den formar skriften. En fjäril brun
 i skenet av sin lampa, lutad över texten.
 Det röda äpplet, stiftets svärta, urets rundning
 hundens bronshud, glans av fadersföremålen —
 rörslingans ringling över tingen*

Katarina Frostenson (Estocolmo, 1953) es miembro de la Academia Sueca y del Comité Nobel. Ha publicado varios libros de poemas, obras de teatro y un libreto de ópera.

VERSIONES DE
 NURIA AMAT Y MARIKA GEDIN

 FORREST GANDER

Tiempo presente

En una época dominada por los astros / hay quienes hablan quedo
 al oído de sus teléfonos oblea / hay quienes ordeñan osos enjaulados
 en busca de bilis / hay para quienes la silueta de una atiborrada extremidad
 de tierra se evapora contra un cielo en caída libre / los dioses
 se amoldan a sus iconos / hay para quienes los cables
 murmuran bajo las calles / hombres ataviados en trajes Zegna cuyos padres
 al entrar al teatro se fajaron las esposas en los calcetines / los turistas blancos
 e hipopotamescos llevan a la playa un profiláctico contra las ratas/
 las partículas que flotan en el viento solar transportan surcos
 del campo de fuerza magnética del sol
 rumbo a lo más recóndito del sistema solar

Como si nada / las garzas sorben bongo en cercanos
 canales costeros / el genoma humano revela el ADN a partir
 de parásitos ancestrales integrados hace mucho a su huésped /
 los turistas cámara en mano ocupan la primera fila /
 el enemigo se vuela la tapa en la cena de Pascua / el enemigo
 tiembla muerto de hambre en una cueva / el enemigo deja caer
 un alicata de margaritas en un millón de pies cúbicos de lodo /
 se desliza cuesta abajo rumbo a una cabaña en Laguna Beach

Viaje relámpago será éste, trueno cocodrilo /
 entre los pedazos tamaño puño y avellana arrancados
 por el viento / hay espaldas negras y hocicos bulbosos
 de derechos del norte que corran la hinchazón más allá de Isla del Fuego /
 cada uno repite al sol un mundo de cometas de acontecimientos físicos
 indisoluble en un mundo de la mente / pero quién meterá la mano en busca
 de las entrañas / las venas y arterias de la cosa misma / un entusiasmo
 desembriagante por soltar amarras que ya no logra definir la narración /
 cuánta fuerza se va filtrando al acumular experiencia

Con la pena a costas mucho después del funeral te lanzaste en busca
 de libros de arte / dónde está la sección de arte / incluirá o no desnudos /
 todo eso lo tenemos aquí atrás, dice el encargado / y tú con la pupila fija
 en el 747 y los nudillos rasposos contra los labios / sigues las líneas
 conductoras / medio continente de secuestradores se cuele
 por la estrecha franja a lo largo de la orilla del lago Ontario / o bien
 se desliza a través de la cuchilla del valle del lago Champlain rumbo
 a la montaña Defiance / tu depresión toda una corte de tarántulas /
 así abandonaste Arkansas

Present Tense

In an epoch dominated by stars some speak softly
 into wafer phones some milk caged bears for
 bile for some the silhouette of a thronged extremity
 of land evanesces against a falling sky the gods
 squeeze themselves into icons for some the hum of cables
 under the street men in Zegna suits whose fathers
 entering theaters tucked their cuffs into their socks
 a prophylactic against rats white and hippopotamine
 tourists take to the beach particles in solar wind carry
 field lines of the sun's magnetic force into the penetralia
 of the solar system

As if nothing were wrong egrets dip-feed in near
 shore channels the human genome reveals DNA
 from former parasites long ago integrated into
 their host tourists with cameras take the front pews
 the enemy blows himself up at Passover dinner the enemy
 trembles in a cave starving the enemy lets go
 a daisy cutter a million cubic feet of mud slides down
 the slope toward a single bungalow in Laguna Beach

This is going to be a fast trip alligator cracks
 in the macadam and fist-sized chunks torn out
 by the wind dark backs and low bulbous snouts of
 northern rights cutting the swell beyond Fire Island each
 repeating sun a comet world of physical event and
 mind's world indissoluble but who will thrust a hand
 in to find the mo-lo the veins and arteries of it a sobering
 enthusiasm for the unmoored no longer defining
 narrative how much force leaks out in the course of
 accumulating experience

Grieving long after the funeral you searched for
 art books where is the art section if it has any nudity in it
 we keep it back here the clerk says you stared from the
 747 rubbed chaffed knuckles against your lips
 follow leading lines half a continent of raptors funnel
 into the narrow corridor along Lake Ontario's edge or
 sweep through the gash of Lake Champlain Valley toward
 Mount Defiance with your depression like a retinue of tarantulas
 was how you left Arkansas

Y el penetrante aroma del dulce helecho / entre el agua sucia
 que brota a borbotones desde las bocas de acceso rumbo a la calle /
 cada vez que llueve la planta de drenaje vomita en nuestra bahía envenenando almejas /
 ahí donde los días benignos y las noches frías ajustan la presión
 entre la corteza externa y el duramen de un arce muerto / la savia
 escurre por goteras de sangría / tú / cuyo padre atravesó
 el Mississippi vendiendo curas milagrosas para el cáncer / aquejado
 por el cual murió / la voz de tu madre recordada como canto subyacente /
 un gorjeo alicaído de vagas intenciones / lejos de casa / viuda y huérfana

Cuando una oleada incide en una muralla potencial
 cerca de las puntas de mis senos, dijiste en nuestra primera cita /
 el campo eléctrico se amplía / el baile en tus caderas y tus pies /
 soy todo torso / eso se cura siempre y cuando no se trate
 de una máscara Autenrieth / estás nerviosa / no / así bebo yo el café
 con todo y la cucharita dentro / difícil decir esto / gimieron
 ante Jesús / quién lo entiende / como cuando metiste ambos pies en uno
 de los hoyos de tus calzoncitos / los que me fascinaban / el cuerpo
 ha sido mi único medio de hallar un mundo

Lejos de los genitales donde nací / el sacerdote entonó algo
 y se detuvo / queriendo decir península / qué fuerte late el corazón /
 el iris de tus ojos chasqueó / el acontecimiento de la percepción se desenvuelve
 como un intercambio recíproco / qué chingada cruz es ésa / el vino cuajado
 en el cáliz sobre el altar / sí / yo me quedo con este peral / sí / tú te quedas
 con el bosque / y así se casa uno con una cierta actitud con respecto a las palabras /
 es una cruz mexicana algo torturada / un rumor de nuestro acoplamiento ondeó /
 el futuro ruega por nosotros o en contra nuestra / su profusión floral
 dejó cicatrices en los brotes amontonados alrededor de las puntas en pleno desarrollo /
 y qué si un florecimiento excepcional predijera sólo un ir muriendo

Saqué mis zapatos de domingo del clóset para la entrevista / les sacudí
 el moho / tú me decías No entres con el pie izquierdo / justo
 cuando una tormenta solar acabó con el teléfono celular / te escuché decir
 Los saltamontes abren sus espiráculos para respirar / respira hondo
 con la piel / te va a hacer bien / me dieron el trabajo / no puedo negar
 que lamenté el cargamento de quejas de cada minuto / preferiría escuchar
 el gruñido de los ánaes cuando mastican raíces / sus verdes cabezas fulgurantes
 en sus espéculos / cierta gente azul iridiscente de por aquí es casi tan
 flexible como el primer tractor que se fabricó / a la hora de la comida me voy
 en coche hasta el cementerio de Swan Point / a escuchar el *tá-ca-ta-tá*
 de las banderolas que aletean al viento

And the pervasive aroma of sweet fern for filthy water
 gushing from manholes into streets each rain the sewage
 plant pukes into our bay poisoning quahogs
 where mild days and cold nights compound pressure
 between the outer bark and dead maple heartwood the sap
 running out through spiles you whose father crisscrossed the
 Mississippi selling miraculous cures for cancer the complaint
 of which he died your mother's voice remembered as a
 subsonic a subdued warbling of vague intention far from
 home widowed and orphaned

When a wave packet is incident on a potential barrier
 near to the points of my breasts you said on our first date the
 electric field is very large your dancing in your hips and feet I
 am all torso there's a cure for that as long as it's not
 the Autenrieth mask are you nervous no that's how I drink
 my coffee with the stir stick still in it this is a hard saying they
 whined to Jesus who can understand it like when you
 put both feet into one hole of your coulottes I loved
 the body has been my sole means for finding a world

Far from the genitalia where I was born the priest intoned and
 stopped having meant peninsula heart panting hard the irises
 of your eyes snapped the event of perception unfolds as reciprocal
 exchange what the fuck kind of cross is that the clabbered
 wine in the chalice on the altar yes I take this pear tree yes
 you take a forest so married a certain attitude toward words
 it's a Mexican cross a bit tortured rumor of our coupling rippled
 the future pleads for or against us its profuse blossoms
 left bud scars crowded around the growing tips what
 if the exceptional flowering foretold only a dying off

I took my good shoes from the closet for the interview brushed
 off green mold you were telling me Don't lead with your left foot just
 when a solar storm blew out the cell phone I heard you say
 Grasshoppers open their spiracles to breathe take a deep breath
 with your skin you'll do fine I got the job I can't say I haven't
 regretted every minute's argosy of complaints I would rather hear
 mallards grunt feeding on roots green heads aglow their
 speculum iridescent blue people around here are about as
 flexible as the Bates Steel Mule on lunch break I drive out
 to Swan Point cemetery listen to the *hira hira* of little flags
 flapping in the wind

En nuestra empinada calle / las manchas moradas parecen el negativo de una lluvia
de meteoritos / va pasando una arruga etérea de ondas gravitacionales /
nos dan la forma oficial sin importar si podremos o no manejarla
en términos del mundo / por vía de la vena del deseo del mundo que pulsa en tu cuello /
las estelas del arrepentimiento burbujan tras nosotros / cuando la verdad se capitaliza
nos damos media vuelta profundamente emocionados / pero al voltear atrás la vemos
rescrita en un caso menor / conforme te vas desvistiendo para dormir echas a andar
con los ojos el tiro de mi mirada desde los muslos y el vientre / tal como se supone que
lo lleva a cabo una chimenea

En inglés no existe una palabra que corresponda a la concavidad de tu talle / el
interior de tus zapatos huele a hojas de té negro / cuando chocan las densidades
el espacio responde con un temblor / hay también astros binarios encadenados
en un avasallamiento mutuo / un pinzón cualquiera se limpia el pico
en el alimentador / mientras las coquitas ríen en el porche / la carbonación
me quemó las fosas nasales / *de noche eres mi absoluto mediodía* / cuando hago
a un lado la melodía dominante me percató de que me has dejado algo
para seguir adelante / cantos susurrantes de aves bajo la lluvia / feldespato
de cuarzo y álcali / un íntima y gráfica veracidad tumorosa nos enfrenta /
los cuervos nos lo advierten con su graznido *áá-áá*

Merced a chorros crecientes de espontaneidad y contingencia
amenazados por el desorden / para poder llegar a un ritmo / los sentimientos
desnudos de habla vulgar / para poder llegar al advenimiento y luego
perseverar en contra de lo inquebrantable / cuando se estrella contra la materia /
la luz deposita toda su energía como si fueran corrientes oceánicas compuestas
de polvo de palomilla cabezas de acero rifles rumbo al olor de su corriente natal /
escalas verde plata que se vuelven azulnegras / por si te caes / por si te ahuecas por
dentro despertando de sueños gastados y torpes como un caballo / por si te quiebras y
se te sale la yema propia / hallarás en mí una estancia / y en esta nota promisorio de un
endeudamiento, una proximidad imposible de zafar del aro

Forrest Gander (Virginia, 1956),
poeta, ensayista y traductor. Sus más
importantes poemarios publicados
son *Lynchburg*, *Deeds of Utmost
Kindness*, *Science and Steepleflower*
y *Torn Awake*.

VERSIÓN DE
PURA LÓPEZ COLOMÉ

On our steep street mulberry stains look like a negative of meteor
 showers ethereal wrinkle of gravitational waves pass thorough
 our inquiry is given us whether or not we can speak it in the
 world's terms by the world desire-vein in your neck throbbing
 contrails of regret bubble behind us when truth capitalizes itself
 we turn away in profound emotion but when we look again we
 see it rewritten in lower case as you undress for bed your eyes
 draw my gaze up from the thighs and belly as a chimney is said
 to draw

In English there is no word for the dip of your waist the
 inside of your shoe smells like black tea leaves when densities
 collide space shudders in response there are binary stars also
 locked in mutual thrall a housefinch wipes its beak on the
 feeder with cokes laughing on the porch carbonation
 burned my nostrils you are *at night my noon alone* when
 I drop the dominant melody you have left me something
 to go on like whisper songs of birds in rain quartz and alkali
 feldspars an intimate graphic intergrowth veracity
 confronts us ravens warning *awe awe*

Through upwelling surges of spontaneity and contingency
 menaced by disorder to arrive at a rhythm the slang naked
 feelings to arrive at the advent of and then persevere
 against the unbreachable when it splats against matter light
 deposits all its energy like moth dust steelheads rifle
 ocean currents toward the odor of their natal stream silver-
 green scales going blue-black should you fall should you
 hollow inward wake from dreams worn out and dull
 as a horse should you crack and spill the yolk of yourself you
 will find in me a stay and this the promissory note
 of indebtedness a proximity that cannot be unhooped



Fotos: Viviana Vázquez

Apuntes

sobre la traducción poética

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN

El traductor casi siempre es el personaje encorsetado e invisible de la escritura. Encorsetado porque se encuentra ligado a determinado original; invisible, porque, aunque el lector sabe que está leyendo las palabras urdidas por el traductor, crea la ficción de que está leyendo directamente al autor y esto simplemente no es cierto. Es imposible, a veces, evitar que la personalidad de un estilo no se transparente en una traducción. Lo que debe evitarse es tratar de teñir deliberadamente con el estilo del traductor el poema traducido porque la traducción es una tarea humilde, una tarea despojada de todo lucimiento, una tarea de servicio para el lector de la lengua materna del traductor.

Al traductor se le añaden tareas de equilibrista y de detective. Debe

saber cuándo apegarse al original. Pero debe saber, sobre todo, cuándo tiene que apartarse del original para no cometer la peor de las infidelidades: la infidelidad con su propia lengua. En este caso, mediante una aparente infidelidad de lo literal, mantendrá la debida fidelidad al original.

El traductor debe tener, además, condiciones de cazador, debe poseer un buen olfato para las decisiones que deba tomar en esos momentos temibles de dudas o de dobles soluciones. Quizá los problemas más difíciles que afronte sean los de tipo cultural. ¿Cómo adivinar, a veces, la resonancia o la connotación de determinada frase o determinada palabra en la larga vida de una lengua? ¿Cómo darle pleno sentido al sencillo *bon jour* francés cuando éste se alarga al doble de tiempo e invade todo lo que nosotros aquí en el Perú llamamos tarde y llega hasta la noche? Siempre me he preguntado cuántos tipos de color blanco existirán para los esquimales. Con frecuencia conjeturo que alguno de ellos puede ser, en determinada circunstancia, cuestión de vida o muerte. Un buen amigo mío, que me oyó preguntarlo, averiguó que existen catorce tipos de blanco. ¿Cómo evitar que el sentido de una palabra se estreche o se mute al momento de la traducción? ¿Cómo impedir el sacrificio de un ritmo, de la tonalidad del canto de la lengua de partida? ¿Cómo verter la fulgurante irradiación de una imagen cuando sólo contamos para ello con palabras opacas en nuestra lengua? Cuando un traductor se dedica a la tarea de verter un texto de otra lengua se ve al frente de dos problemas: trasladar las imágenes y trasladar los rumores de los sonidos que nunca serán iguales al original. Con qué equilibrio logre realizar esta tarea será también su triunfo o su desgracia. ¿Cómo evitar a veces que se desvanezcan las resonancias culturales? ¿Cómo evitar que la lengua de la que traducimos no invada los predios que pertenecen a la lengua de llegada? «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción», ha afirmado con

frase maestra Jorge Luis Borges.

El traductor debe ser siempre un personaje invisible, pero puede no constituir a veces un ser infalible. Éste constituye unos de los aspectos más criticados a los traductores. Quiero recordarles, por ejemplo, ese verso del muy traducido poema «Mitad de la vida» del gran poeta alemán Friedrich Hölderlin: «Klirren die Fahnen», que ha descaminado a tantos buenos traductores a verterlo como «restallan las banderas», en vez del correcto «chirrían las veletas».

O veamos un imperdonable error de traducción, clamoroso en este caso, porque viene avalado no sólo por un único traductor, sino por todo un equipo, y que se reproduce en ediciones que circulan profusamente a nivel español y latinoamericano. En el Instituto Shakespeare de Valencia, España, dos traductores prepararon la traducción base de *El Rey Lear* de William Shakespeare: Juan Vicente Martínez Luciano y Vicente Forés; luego, la versión definitiva fue realizada por Jenaro Talens, el poeta del grupo, y por Miguel Ángel Conejero, un crítico especializado en Shakespeare. La comparación con el original de unos versos, los de la invocación del Rey Lear a la tormenta, demuestra el error. Según estos señores, Lear manifiesta lo siguiente:

¡Soplad vientos, que estalle vuestro
rostro! ¡Soplad! ¡Enfureceos!
¡Diluvios y huracanes, desencadenaos
hasta inundar las torres y ahogar los
gallos!

[*Till you have drenched our steeples, drown the
cocks!*]

Si verificamos el tamaño de los gallos a que se refieren estos traductores, veremos que no corresponde a la altura de las torres y que la inundación de la que habla Lear en esta difundida traducción española sería, respecto de los gallos, más o menos de medio metro. Pues bien, aquí ocurre un horrendo error de traducción que

destruza sin atenuantes una estupenda y estremecedora imagen encadenada que tiene lugar en uno de los momentos más conmovedores de la tragedia: cuando el Rey Lear enloquece. ¿A qué *cocks* se refiere el gran poeta inglés? Estos gallos no son otra cosa que los *weather-cocks*, los gallos del tiempo, es decir, las veletas que se colocan en las puntas de las torrecillas o en los lugares más altos de los edificios para observar desde dónde corre el viento. Shakespeare no nos está hablando de un charco común sino de una inundación que puede alcanzar de cinco metros de altura para arriba. Los traductores del Instituto Shakespeare de Valencia nos ofrecen, respecto a los gallos, apenas una lluvia que no tiene nada que ver con la magnificente imagen de diluvio de los versos de Shakespeare, y tienen, además, otro clamoroso error consecuente de su mala interpretación: los gallos no son cubiertos por el agua sino que se ahogan. Vemos, pues, cómo por una falla de interpretación y, en este caso, hasta de imaginación (virtud que no debe faltar en un buen traductor), un traductor puede cambiar a veces en forma radical una imagen llena de sentido y asesinar un hermoso y espléndido parlamento. Además de convertir en cómica una escena trágica. Los versos de Shakespeare dicen, en realidad:

¡Cataratas y trombas, diluviad
hasta sumergir los campanarios y anegar
las veletas!

como tradujo correctamente a comienzos del siglo pasado don Jacinto Benavente.

Nuestros antepasados eran más severos que nosotros respecto a cuestiones de traducción. Recordemos que, por cometer errores, o supuestos errores de traducción, Étienne Dolet fue quemado en la hoguera en 1546. Efectivamente, en 1544 fue encontrado culpable de herejía, principalmente por un alegado error de traducción de un texto de Platón, por el que fue acusado de negar la inmortalidad del alma y luego incinerado en París dos años

después. Todos ustedes recordarán que Fray Luis de León, un gran poeta y el más grande de los prosistas españoles del Renacimiento —pero también un gran traductor—, fue encarcelado un lustro principalmente por haberse atrevido a traducir *El cantar de los cantares* directamente del hebreo, en una traducción hecha con fines privados que le solicitó una monja que no poseía el don de lenguas y que no era capaz de leer esta obra ni siquiera en latín. Es bueno recordar a estos mártires porque no todas las profesiones los tienen.

Pero también existen los verdugos de la traducción. Ahí está nuestro inefable Felipillo. Según cuenta el Inca Garcilaso de la Vega (en el cap. XXIII del Libro I de la *Historia general del Perú*) Felipillo era un ignorante «tan mal enseñado en la lengua general de los incas como en la particular de los españoles. [...] Tal y tan aventajado fue el primer intérprete que tuvo el Perú, y, llegando a su interpretación [Garcilaso se refiere a lo que el Padre Valverde trataba de explicarle a Atahualpa en Cajamarca acerca de los Evangelios] es de saber que la hizo mala y de contrario sentido, no porque lo quisiese hacer maliciosamente, sino porque no entendía lo que interpretaba y que lo decía como un papagayo; y por decir Dios trino y uno, dijo Dios tres y uno son cuatro, sumando números por darse a entender» (I, pp. 66-67).

Aunque sé que es cargar un poco las tintas, podríamos decir que una desventurada traducción le costó a los incas la pérdida de su imperio. Es quizá la suma más alta pagada por cualquier traducción que se conozca y, en este caso, mala por añadidura.

Muchos críticos prejuiciosos, o simplemente ignorantes, estiman el trabajo de traducir como una tarea menor de la actividad literaria. Hay que mencionar que muchos grandes poetas de la literatura universal la han practicado con orgullo, y la siguen practicando. Veamos algunos rápidos ejemplos para que nuestra afirmación no quede en el aire: Percy B. Shelley tradujo a Eurípides, a Calderón de



la Barca y a Goethe; Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé —es decir, los dos poetas franceses más importantes del siglo XIX— tradujeron la obra narrativa y poética de Edgar Allan Poe; Gérard de Nerval lo hizo con el *Fausto* de Goethe, las poesías de Heinrich Heine y a otros poetas alemanes. Ezra Pound tradujo con amplitud poesía china, provenzal, italiana y dos tragedias de Sófocles; T. S. Eliot a Saint-John Perse, Paul Valéry a Virgilio, Jorge Guillén a Paul Valéry y a multitud de poetas ingleses, franceses e italianos; Luis Cernuda a William Shakespeare, Giuseppe Ungaretti a William Blake, Mallarmé y a Luis de Góngora; Salvatore Quasimodo a Shakespeare y a los líricos griegos; Eugenio Montale a William Butler Yeats, Alfonso Reyes a Homero y Mallarmé, Jorge Luis Borges a Walt Whitman y a William Faulkner, Octavio Paz a Matsuo Basho y William Carlos Williams, José Emilio Pacheco a Eliot, Pablo Neruda a Shakespeare, Yves Bonnefoy a Shakespeare y a Yeats, César Moro a Pierre Reverdy y a los poetas superrrealistas franceses, Javier Sologuren a poetas suecos, franceses e italianos, Carlos Germán Belli a líricos franceses, italianos y norteamericanos contemporáneos, Francisco Sellén a Lord Byron, Mariano Brull a Mallarmé y Valéry, y Cintio Vitier a Arthur Rimbaud y Mallarmé.

Es probable que algunos puristas de la

traducción se escandalicen, a veces, porque un traductor recomponga en castellano las ideas del poeta de la lengua de partida. Debe recordarse que la gran poesía, o cuando menos una gran parte de ella, se expresa por imágenes y que estas imágenes deben de traducirse cumplidamente más que la sucesión de palabras que las conforman. Es probable que el aspecto visual se transmita o pueda mudarse de un idioma a otro con más facilidad que los aspectos sonoros. Lo menciono porque en las traducciones éste es uno de los talones de Aquiles que se encuentran con más frecuencia. En primer lugar porque los aspectos sonoros son los que más diferencian a los idiomas y el traductor, en estos casos, se ve en la necesidad de ofrecer una simple equivalencia que nunca será igual al sonido original. En segundo lugar porque ésa es, precisamente, su tarea primordial: ofrecer una equivalencia, una resonancia de la lengua de partida. Shakespeare recomienda en uno de sus sonetos «oír con los ojos» (*To bear with the eyes*, Soneto 23) para no perderse sólo en el sonido encantador del verso sino transformarlo en imagen. Los buenos traductores «ven con los oídos» cuando traducen una imagen poética porque de la integración indiscernible de lo visual con lo sonoro es que se hacen los grandes versos y con grandes versos se construyen poemas excepcionales o excepcionales traducciones. ■

Bukowski en mexicano

HÉCTOR J. AYALA

Hay palabras cuya mención resulta perturbadora y violenta. Pero los efectos escandalosos de esos *ídolos del foro* —como los llamaba Francis Bacon— no sólo dependen del contexto en que se profieren, sino también, tratándose de una misma lengua, del lugar desde el que se habla. No sólo me refiero a las palabras que han adquirido el estatus de insulto (*pendejo* en mexicano significa *imbécil*, en argentino *jovencito* y para el diccionario *vello púbico*), pues el arte de la imprecación depende también de la inteligencia individual y no únicamente de los entramados discursivos a los que debemos atenernos si queremos que nos entiendan. Tenemos otros términos y expresiones, aquellas que refieren a los asuntos de la intimidad, que nos ruborizarían si nos toman desprevenidos y que, como las llamadas «malas palabras» carecen de dichas connotaciones en otras geografías, o bien, por no resultar habituales hasta parecen elegantes o desprovistas de su grosería originaria. He notado, cuando me acerco a los trabajos de los escritores mexicanos que rondan los treinta años, que para referir esas realidades del cuerpo con frecuencia eligen formulaciones ibéricas como si con ello consiguieran mayor precisión sin percatarse de que también se trata de tintes locales que suenan tan estridentes como nuestras vulgaridades. Culpo al imperio editorial español, a las traducciones de Anagrama, con las que hemos



sido educados y, exagerando, a las películas de Almodóvar. Palabras como *joder*, *coño*, *follar*, *polvete*, etcétera, pueden leerse en no pocos autores. Algunos, siguiendo el faro de Vargas Llosa, han cedido a un castellano que consideran *neutro* —como si tal cosa existiera—, y se afanan en eliminar nuestros colores locales para que no se note que escriben desde México (¿y dónde si no serán

leídos?); otros, más eclécticos, simplemente han incorporado esos giros retóricos porque, efectivamente, forman de alguna manera parte de nuestra cultura; otros elegirán siempre un canon que venga de la península, y como fieles consumidores de la moda, si ven que no se usa el punto y coma, mejor ni aprenden a utilizarlo, si perciben que hay bijos de *puta*, no se les ocurre que también puede haberlos de la *chingada*... No estoy diciendo que la traducción de J. M. Álvarez Flores y Ángela Pérez del cuento que ofrezco sea deficiente, aunque tenga sus taras —todas las tienen—, sino que leída por un mexicano carece de eficacia y suena un poco ridícula. Pero no me detendré a sopesar las palabras que tuvieron a bien elegir, ya que aun en el castellano peninsular, a mi juicio, en muchos casos hubiera sido mejor elegir otras, ni a aburrir al lector con precisiones sobre la versión inglesa y mis desvaríos. Entrego simplemente esta versión al mexicano con la esperanza de que algún placer pueda entresacarse de su lectura. ■

Cierta cruda

CHARLES BUKOWSKI

La esposa de Kevin le pasó el teléfono. Era la mañana del sábado. Aún estaban en la cama.

—Es Bonnie —dijo.

—¿Hola? ¿Bonnie?

—¿Estás despierto, Kevin?

—Sí, sí...

—Escucha, Kevin, Jeanjean me lo contó.

—¿Qué?

—Que la metiste a ella y a Cathy en el clóset, que les quitaste los calzones y se las mamaste.

—¿Que se las mamá?

—Eso fue lo que dijo.

—¿Qué pedo, Bonnie? No me hagas esas bromas.

—Jeanjean no miente acerca de este tipo de cosas. Dijo que tú la metiste al clóset con Cathy, que les quitaste los calzones y se las mamaste.

—¡De qué estás hablando, Bonnie!

—¿Que de qué estoy hablando, cabrón? Tom está hecho un energúmeno, quiere matarte. ¡Lo que hiciste es horroroso! ¡Increíble! Mamá dice que debería llamar a mi abogado.

Bonnie colgó. Kevin se quedó con el auricular entre las manos.

—¿Qué pasa? —le preguntó su mujer.

—Nada, Gwen, no pasa nada.

—¿Quieres desayunar?

—No creo que pueda ingerir un bocado.

—¿Qué sucede, Kevin?

—Bonnie asegura que metí a Jeanjean y a Cathy en el clóset, que les quité los calzones y les mamá la panocha.

—¡Cómo va a ser!

—Eso fue lo que dijo.

—¿Y es cierto?

—Carajo, Gwen, estaba borracho. La última cosa que recuerdo de esa fiesta es que estaba parado en el jardín mirando la luna. Era una luna inmensa, nunca había visto una luna tan grande.



—¿Y no recuerdas lo demás?

—No.

—Tú te ciegas cuando bebes, Kevin. Sabes que se te va el avión cuando bebes.

—Pero no creo que haya hecho nada como eso. No soy un pedófilo.

—Las niñas de 8 y 10 años son muy bonitas...

Gwen se metió al baño.

—Rezo porque haya sucedido —dijo al salir—. ¡Le agradecería a Dios si realmente ha sucedido!

—¿Qué? ¿Qué chingados estás diciendo?

—De veras. Tal vez esto te calme. Tal vez te haga reflexionar acerca de tu manera de beber. Tal vez te haga dejar el alcohol definitivamente. Cada vez que vas a una fiesta tienes que chupar más que cualquiera, tienes que ponerte hasta el güevo. Entonces siempre haces cosas tontas y desagradables..., aunque antes lo hacías con mujeres mucho más creciditas.

—Gwen, te juro que todo este embrollo tiene que ser una broma.

—No es una broma. Espera a que te encuentres a Cathy y a Jeanjean, a Tom y a Bonnie.

—Gwen, yo quiero mucho a esas niñas.

—¿Qué?

—¡Vergal! Olvídalo.

Gwen se metió a la cocina y Kevin fue al baño. Se echó agua fría a la cara y se miró al espejo. ¿Qué apariencia tenía un pedófilo? Respuesta: la misma que cualquier persona hasta que se lo dicen.

Kevin comenzó a cagar. Cagar parecía tan seguro, tan cálido. Seguramente nada de esto había ocurrido. Se encontraba en su baño. Ahí estaba su toalla, su esponja, el papel higiénico, la tina, y debajo de sus pies, suave y tibio, el tapete afelpado, rojo, limpio, confortable. Kevin terminó, se limpió, le jaló al escusado y se lavó las manos como un hombre civilizado, y se dirigió a la cocina. Gwen freía el tocino. Le sirvió una taza de café.

—Gracias.

—¿Revueltos?

—Revueltos.

—Llevamos casados diez años y siempre dices «revueltos».

—Es más asombroso que me lo sigas preguntando.

—Kevin, si la gente se entera te van a correr del trabajo. El banco no necesita un gerente que se dedique a seducir niñas.

—Me imagino que no.

—Nos tenemos que reunir con las familias involucradas. Nos tenemos que sentar y hablar de este asunto.

—Suenas como si estuvieras actuando en una escena de *El padrino*.

—Estás metido en un pedote, Kevin. No hay modo de evadirlo. Estás hasta el cuello. Mete el pan. Presiónalo despacio o saldrá volando, el resorte anda mal.

Kevin metió el pan en la tostadora. Gwen sirvió el tocino y los huevos.

—Jeanjean es muy coqueta. Igual que su madre. Es un milagro que no haya sucedido antes. Claro, no estoy diciendo que tengas excusas.

Gwen tomó asiento. La tostadora expulsó el pan, y Kevin le alcanzó una rebanada.

—Cuando no recuerdas algo es muy extraño, Gwen. Es como si nunca hubiera pasado.

—Algunos asesinos también olvidan lo que han hecho.

—¿Me estás comparando con un asesino?

—Esto puede afectar seriamente el futuro de las niñas.

—Muchas cosas lo pueden afectar.

—Sí, pero me imagino que tu comportamiento fue destructivo.

—¿Quién sabe? Tal vez todo lo contrario. Tal vez les gustó.

—Ha pasado tanto tiempo desde la última vez que me la mamaste...

—Perfecto, ahora haz de esto un asunto personal.

—También es mi problema, vivimos en una comunidad de veinte mil personas, y algo así no va a permanecer en secreto.

—¿Y cómo van a probarlo? Es la palabra de esas niñas contra la mía.

—¿Más café?

—Sí.

—Olvidé comprarte salsa Tabasco. Sé que te gusta con los huevos.

—Siempre te olvidas.

—Lo sé. Escucha, Kevin, termina tu desayuno. Toma todo lo que quieras. Discúlpame. Tengo algo que hacer.

—Está bien.

No estaba seguro si amaba a Gwen, pero vivir con ella era cómodo. Cuidaba de todos los detalles, y los detalles son lo que puede volver loco a un hombre. Cubrió su pan con una capa espesa de mantequilla. La mantequilla era uno de los últimos lujos del hombre. Algún día los coches podían llegar a ser demasiado caros para comprarlos, mientras que todo el mundo podía sentarse por ahí, comer mantequilla, y esperar. Los predicadores callejeros que hablaban del fin del mundo seguramente cada día veían las cosas con más lucidez. Kevin terminó su pan con mantequilla y Gwen volvió a la cocina.

—Bien, todo está arreglado. Acabo de llamarles.

—¿Qué?

—Dentro de una hora va a haber una reunión en casa de Tom.

—¿En la casa de Tom?

—Sí, Tom y Bonnie y los padres de Bonnie y la hermana y el hermano de Tom. Todos van a estar ahí.

—¿Las niñas también?

—No.

—¿Van a llamar al abogado de Bonnie?

—¿Tienes miedo?

—¿Tú cómo te sentirías?

—No sé, nunca le he mamado la panocha a unas niñas.

—¿Y por qué chingados no?

—Porque no es decente ni civilizado.

—¿Y adónde nos está llevando nuestra decente civilización?

—A que hombres como tú metan a un par de niñas al clóset, supongo.

—Parece que lo estás disfrutando.

—No sé si esas niñas algún día llegarán a perdonarte.

—¿Quieren que les pida perdón? ¿Tengo que hacerlo? ¿Por algo que ni siquiera recuerdo?

—¿Por qué no?

—Dejemos que lo olviden. ¿Por qué vamos a darle tanta importancia a este asunto?

* * *

Cuando Kevin y Gwen se estacionaron frente a la casa, Tom se levantó y dijo:

—Ya están aquí. Ahora tratemos de mantener la calma. Hay una manera justa y decente de

arreglar esto. Somos adultos, ¿no es cierto? Podemos arreglarlo entre nosotros. No hay ninguna necesidad de llamar a la policía. Ayer por la noche quería matar a Kevin. Ahora sólo quiero ayudarlo.

Los seis parientes de Jeanjean y Cathy tomaron asiento y esperaron. Sonó el timbre. Tom abrió la puerta.

—Hola, ¿qué tal?

—Hola —dijo Gwen. Kevin permaneció en silencio.

—Siéntense, por favor.

Atravesaron la sala y se sentaron en el sofá.

—¿Algo de beber?

—No —dijo Gwen.

—Whisky con soda —dijo Kevin.

Tom preparó la bebida sin prisa, y se la pasó a Kevin. Kevin la removió con el dedo y hurgó en la bolsa de su camisa hasta encontrar un cigarrillo.

—Kevin —dijo Tom—, hemos decidido que deberías ver a un psicólogo.

—¿Un psiquiatra?

—No, un psicólogo.

—Está bien.

—Y pensamos que deberías pagar por cualquier tipo de terapia que Jeanjean y Cathy puedan necesitar.

—Está bien.

—Vamos a guardar esto en secreto, por tu bien y por el bien de las niñas.

—Gracias.

—Sólo hay una cosa que nos gustaría saber, Kevin. Somos tus amigos. Hemos sido amigos desde hace años. Solamente una cosa. *¿Por qué bebes tanto?*

—No lo sé. Tal vez porque me aburro. Tal vez porque la mayor parte del tiempo me aburro. ■

TRADUCCIÓN DE
HÉCTOR J. AYALA



GÖSTA ÅGREN

El bautismo

La verdad es clara como
una descripción y ambas se elevan
en éxtasis, esa fiesta
sin objeto. Una sombra
roja se yergue sobre las montañas
del levante, pero en la penumbra
de la noche poniente
sólo se mueven
el nacimiento y la muerte. Desde

el borde de la multitud los ojos
del carpintero contemplan, quietos
como poemas, la fe salvaje
de Juan, una especie
de desesperación. Los demás
se dirigen al bautismo como
si fuera un escondrijo,
pero él sigue ahí
frente al tribunal
de la realidad.

Gösta Ågren (Ostrobotnia, Finlandia, 1936). Ha escrito más de treinta libros y en 1989 obtuvo el prestigioso Premio Finlandia. Los poemas que aquí aparecen traducidos por primera vez al español provienen de su libro *Timmermannen* (El carpintero, Borgå, Norstedts, 1996), que es una relectura del Evangelio según San Marcos.

Dopet

verkligheten är tydlig som
en beskrivning, och de flyr
till extasen, denna fest
utan avsikt. En röd
skugga stiger över bergen
i öster, men i mörkret
i natten i väster är
de enda rörelserna
död och födelse. †

utkanten av skaran betraktar
timmermannens ögon, lugna
som dikter, Johannes vilda
tro, som är en slags
förtvivlan. De andra
går in i dopet som man går
in i ett gästställe,
men han står kvar
inför verkligheten,
en domstol.

VERSIÓN DE
RENATO SANDOVAL

José Ángel Valente

o el universo de la traducción

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Tras la muerte de José Ángel Valente, ocurrida en julio del año 2000, cinco libros que redondean por ahora la obra del poeta, ensayista y traductor español nacido en 1929 han aparecido bajo el doble sello de Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores. El primero fue, desde su concepción, una suerte de bitácora o diario lírico, un volumen de poemas que (por voluntad expresa del autor) sólo hallaría su conclusión al sobrevenir la muerte del poeta y que Valente mismo, en síntesis, dispuso para su edición póstuma: su título es *Fragments de un libro futuro* y fue publicado a fines de 2000. Vinieron después, en 2002, una compilación de traducciones al castellano y al gallego (*Cuaderno de versiones*); una importante antología de poetas españoles y latinoamericanos (titulada *Las islas extrañas*) que Valente preparó con Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela; una serie de artículos, ensayos y textos de menos fácil clasificación, relacionados todos ellos con la obra de pintores, escultores o fotógrafos y, en general, con el campo de las artes plásticas (*Elogio del calígrafo*); y, por último, en 2004, una recopilación más de artículos y ensayos, de temas literarios y filosóficos en este caso (*La experiencia abisal*). No se descarta que al menos otro libro de prosa crítica —reseñas, prólogos, artículos de opinión— vea la luz en los años que vienen.

Como es bien sabido, Valente fue antes que nada un espléndido poeta. No debe suponerse por ello, sin embargo, que sus demás trabajos mengüen o paldiezcan al ser comparados con sus poemas. Con estas notas lo que me propongo es, tomando como centro el *Cuaderno de versiones*¹, poner de manifiesto el rigor y la coherencia interna de un verbo poliédrico y rico en alusiones y referencias, ya que no disperso ni caprichoso. Después de todo, la poética de Valente —centrada en el fenómeno general de la memoria— dio lugar también a los textos diversos de su obra en prosa y a sus traducciones. Lo



que Valente declaró al investigador Michael Pfeiffer casi al terminar el siglo XX, aunque referido a su trabajo de poeta, puede aplicarse igualmente al resto de la obra:

La memoria es el eje de mi trabajo creador. La memoria me retrae al origen. [...] Hay —lo he repetido otras veces— un triple descenso por la interioridad de la palabra a las capas de la memoria personal, de la memoria colectiva y de la memoria de la materia, de la memoria del mundo².

Según el esquema estético-geológico del propio Valente, una primera observación apunta en el sentido —tal vez apresurado aún— de vincular *Fragmentos de un libro futuro* con la «capa» de la memoria personal, *Cuaderno de versiones* y *Las islas extrañas* con la memoria colectiva, y *Elogio del calígrafo* con la memoria de la materia. ¿No son acaso las experiencias individuales, las palabras internas, las obsesiones y preocupaciones íntimas las que informan o estructuran el flujo de la poesía lírica? ¿No explicitan o encarnan las muestras y antologías de una tradición, al menos en el ámbito de la creación literaria, los múltiples rumbos de la experiencia colectiva? ¿No es en la indagación de la materia, de la piedra y los tintes, el barro y la madera y los volúmenes, el trazo y los contornos, donde se vuelven realizables —y, a la larga, reales— un cuadro y una escultura? Con todo, poco a poco el acercamiento de un lector a los referidos libros póstumos de Valente refuerza otra visión, una visión alternativa y compleja, elaborada sobre una base de convergencias y divergencias, del conjunto. En este sentido, es ejemplar el caso de *La experiencia abisal*, ya que su espíritu o energía surge de una combinación

prácticamente forzosa de las tres formas de memoria que Valente identificaba (en la medida que toda reflexión teórico-crítica sobre poesía y literatura es, para un poeta, mezcla de conocimientos y experiencias personales con experiencias y conocimientos a veces impersonales, a veces interpersonales, y siempre vinculados con la materia misma de su propio trabajo).

Lo que podría llamarse la «declaración de principios» de Valente, previamente citada, implica la formulación de tres o cuatro afirmaciones harto elocuentes. En principio, se dice que la memoria es un *eje*, un referente, un factor de orden; después, que alrededor de la memoria en tanto eje se organiza un movimiento de *retracción al origen*; luego, que dicho movimiento es un *descenso*, una excavación u horadación vertical; por último, que se desciende o se cava en busca de la *interioridad*, con lo cual no puede concebirse otro punto de partida que la exterioridad o intemperie del ser, de un ser que despliega o emprende sus esfuerzos en contra de sí mismo, en contra de su imagen aparente y de los datos que le ofrece una realidad superficial e inmediata. En la ingeniería conceptual de Valente, *origen* e *interior* son palabras afines, lo mismo que los verbos *retraer* y *descender*, y ambas parejas nocionales configuran el rumbo y el objeto de una perforación ejecutada por la memoria. Cabe añadir que se trata de una perforación ejecutada por la memoria y operada en ella misma, en sus variantes de memoria personal, memoria colectiva y memoria de la materia, de modo que no se trata sólo de utilizar a la memoria como instrumento sino de convertirla en el propio cuerpo en que se hunde.

De aceptarse que traducir es convertir un texto en otro texto por el expediente de



sitarlo en un contexto lingüístico diferente del original, debe admitirse que la traducción es el trabajo humano que mejor explica el proceso de creación o escritura poética descrito por Valente. Poco importa, por el momento, que Valente hable de orígenes e interioridades; lo decisivo, en este punto, es el tránsito, la travesía de un punto dado (el exterior, el presente) al punto indescriptible que señala el término, así sea transitorio, de la composición verbal entendida como indagación de la memoria (el interior, el origen). Dicho tránsito conlleva una transformación: el recorrido ajeno al espacio, la metamorfosis del punto de partida en punto de llegada. Es obvio, en este sentido, que la realidad lingüística del exterior y del presente (lo cotidiano, la llamada «prosa de los días», el campo de la rutina) difiere de la realidad lingüística del interior y del origen (el recuerdo lejano y fragmentario por fuerza, el desequilibrio que implica lo inusual, el acercamiento a lo inesperado). No es vano insistir en que se trata de un *recorrido ajeno al espacio*: el texto que se traduce, por un lado, y la experiencia que sirve de punto de partida en el proceso de la escritura, por el otro, antes que alejarse de las versiones textuales que respaldan o de las nuevas experiencias en que se transfiguran, quedan al cabo aludidos y, mejor aún, contenidos o incluso en el texto ya traducido y en la composición ya consumada.

Por lo anterior, el interés de *Cuaderno de versiones* parece multiplicarse o, en todo caso, extenderse y ramificarse antes aún de abordarlo en detalle. De sus lectores, aquellos previamente familiarizados con la literatura hispanoamericana le hallarán precursores en libros análogos de Octavio Paz (*Versiones y diversiones*, de 1974), Javier Sologuren (*Las uvas del racimo*, de 1975), José Emilio Pacheco (*Aproximaciones*, de 1984), Jaime García Terrés (*Baile de máscaras*, de 1989), Eliseo Diego (*Conversación con los difuntos*, de 1991) y Enrique González Martínez, acaso el primero de todos ellos (*Jardines de Francia*, de 1915): libros ya no de poemas originales,

encuéntrese o no discutible semejante calificativo, sino de poemas líricos y ocasionales textos en prosa de autores diversos traducidos por quien firma el volumen. Todavía en el mismo registro, pero ya en otra latitud, vale recordar *D'une lyre à cinq cordes* (1997), del poeta suizo de lengua francesa Philippe Jaccottet³. González Martínez, como indica el título de su libro, traduce del francés; Paz, directa o indirectamente, lo hace del inglés, el francés, el portugués, el sueco, el húngaro, el chino y el japonés; Pacheco, también directa o indirectamente, del occitano, el francés, el japonés, el inglés, el italiano, el polaco, el alemán, el griego, el árabe y el náhuatl; Sologuren, del sueco, el italiano y el francés; García Terrés, del griego, el inglés, el francés, el italiano y el alemán; Diego, del inglés; Jaccottet, del italiano, el castellano, el alemán y el ruso. La nómina de los poetas que, por así decirlo, se ven traducidos en los compendios de González Martínez, Jaccottet, Pacheco, García Terrés, Paz, Diego y Sologuren es abundante y, desde cierto punto de vista, caótica. Pero no es en la suma de los poetas, desde luego, sino en la elección de cada uno, en el hecho concreto de señalar a un poeta, seleccionar un poema y traducirlo, donde se debe rastrear la importancia de tales obras. Ello es lo primero que debe afirmarse a propósito de *Cuaderno de versiones*.

Con respecto a sus precursores y a libros parecidos que se añadan convenientemente a la relación, *Cuaderno de versiones* presenta cuando menos un par de valiosas diferencias. La primera es que Valente, nacido en Galicia y formado en pleno bilingüismo gallego y castellano, no sólo tradujo a esta última lengua poemas del inglés, el italiano, el griego, el alemán y el francés: también preparó cinco versiones de otros tantos poemas breves de Hölderlin al gallego, deslindando así el trabajo del traductor del acostumbrado paradigma que va de los idiomas extranjeros (en plural, casi siempre) al idioma natal (en singular, con rarísimas excepciones). En síntesis, más que dominar dos idiomas, contar con dos lenguas maternas permitió a Valente romper con esta especie de cono o embudo restrictivo, figura típica —nada exe-



crable, por lo demás— del oficio de traducir. En segunda instancia, la estructuración de *Cuaderno de versiones* deja bien claro en cuáles traducciones Valente pudo trabajar con el original a su disposición (el grueso del volumen) y reserva un apéndice de veinte páginas a las versiones indirectas⁴.

Por otro lado —y nunca está de más advertir esta clase de benéficas peculiaridades editoriales—, la estupenda introducción de Claudio Rodríguez Fer hace de *Cuaderno de versiones* un auténtico libro de consulta. De carácter a veces indemostrable, la información proporcionada en dicha introducción permite adivinar casi desde un principio lo que Rodríguez Fer, al final, declara en el párrafo de agradecimientos: que Valente aclaró con datos de primera mano la procedencia de algunas traducciones y el grado en que su colaboración vino a determinar el estado último de las que llevan su firma y la de otra persona (W. Gordon Chapman en el caso de Dylan Thomas, Julian Palley en el de Robert Duncan y Elena Vidal en el de Constantino Cavafis). La pertinencia, el orden, la riqueza del contenido y la claridad hacen del texto de Rodríguez Fer un documento indispensable para el estudio en general de la vida y la obra de Valente, ya que no solamente para el examen de sus traducciones poéticas.

Al igual que Pacheco, Paz y Jaccottet, Valente acompaña buena parte de sus traducciones con breves artículos y notas aclaratorias. En cambio, a diferencia de aquéllos, y a semejanza de lo que hace García Terrés en el caso de Odiseas Elytis, Valente incluye dos artículos —de Giórgos Seferis y W. H. Auden, respectivamente— a manera de prólogo a sus versiones de Cavafis. El gesto suscita cuando menos una reflexión: de aceptar que Valente se planteó el acercamiento a Cavafis como una suerte de diálogo (y tal es el caso, ya que además el trabajo mismo de adaptación lleva la firma de Valente y de la traductora Elena Vidal y es, por lo tanto, un ejemplo de colaboración), cabe observar que de algún modo los prologuistas dialogan entre sí al tiempo que los responsables de la versión dialogan con el poeta que traducen. Valente, asociado a Elena Vidal, entra en diálogo con Cavafis y

dispone o provoca un diálogo introductorio entre Seferis y Auden, que a su vez dialogan por su cuenta —como es obvio— con Cavafis.

Conviene recordar que los poemas de Constantino Cavafis, primero veinticinco y después treinta, dieron cuerpo a dos ediciones autónomas (de 1964, la primera, y 1971, la segunda). *Cuaderno de versiones*, en este sentido, es un libro de libros: el capítulo dedicado a Cavafis, lo mismo que otro dedicado a Paul Celan, existieron alguna vez como volúmenes independientes. La inserción de los textos de Seferis y de Auden encuentra, con ello, una mejor explicación: hay que recordar o imaginar esos libros particulares con el fin de ver más claramente los ensayos que hacen las veces de introducción bipartita. El texto de Seferis, por añadidura, es apenas un fragmento de su largo ensayo sobre Cavafis y T. S. Eliot. Este último, así, se incorpora también a la conversación. Lo que al comienzo pareciera un simple vínculo trazado entre Valente y Cavafis resulta ser en realidad una mesa imprevista que reúne a Seferis, Auden, Eliot, Vidal, Cavafis y Valente.

Como puede verse, de los diecinueve capítulos de *Cuaderno de versiones*, uno solo —el aquí comentado— supone ya una considerable agrupación de nombres y de voces. El renovado contexto que va implícito en esta operación propicia el enriquecimiento de los textos que abarca. Es legítimo afirmar que las importantes consideraciones de W. H. Auden que serán citadas a continuación —y cuyo fin es apostar por el valor de la singularidad en materia de poesía, traducción y cultura— tendrían otro significado si no fueran leídas en el *Cuaderno de versiones* de José Ángel Valente:

[...] la sola cualidad común a todos los seres humanos sin excepción es su singularidad: cualquier característica que en un individuo pueda considerarse compartida con otro, como ser pelirrojo o hablar inglés, supone la existencia de otras cualidades individuales que la clasificación fundada en aquella característica excluye. Por consiguiente, en tanto que producto de una cultura determinada, un poema es difícil de verter en los moldes de otra cultura; sin embargo, en la medida en que sea

expresión de un ser humano único, su apreciación resulta tan fácil o tan difícil para una persona de una cultura ajena como para una persona del grupo cultural al que el poeta pueda pertenecer⁵.

Constantino Cavafis y José Ángel Valente, comparados los poemas del segundo con los del primero, parecen escritores del todo singulares e independientes. Basta un ejemplo, sin embargo, para demostrar que la singularidad —en el sentido en que Auden utiliza la palabra— es también confluencia en este caso particular. El tópico del rey indiferente o distraído, ajeno a los urgentes achaques de su gobierno, encuentra en el «Orofernes» de Cavafis (traducido por Valente y Elena Vidal) una expresión magnífica. Dos versos de la cuarta estrofa resumen el asunto: «De los cuidados del país o del oficio del gobierno / ignoraba cuanto ocurría alrededor de su persona»⁶. Por su parte, Valente publicó en *El fin de la edad de plata* (1973) un poema en prosa titulado «Segunda variación en lo oblicuo», dedicado a la memoria del emperador chino Hui-Tsung, orro gobernante ajeno a sus deberes inmediatos: «Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado»⁷. La cercanía de las fechas en que un poema fue traducido y el otro fue compuesto (por la misma persona, desde luego) justifica la hipótesis de una eventual relación de intertextualidad entre ambos.

Por lo que se refiere al capítulo dedicado a Paul Celan, poeta judío nacido en Rumania que adoptó la nacionalidad francesa y escribió en alemán su obra, ya se ha dicho que reproduce —con la importante añadidura de un poema— la forma y el contenido total de un libro. Se trata de *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, volumen publicado en 1993 y ampliado en 1995. En palabras de Jaime Siles, *Lectura de Paul Celan: fragmentos* es más «una hermenéutica» que una simple traducción de Celan al castellano⁸. En efecto, no todo en ese libro son traducciones: cuatro de los textos iniciales fueron escritos por Valente, comenzando (o *antecomenzando*) por el «Antecomenzo», condensada presentación del conjunto. El segundo libro de Celan, *De umbral en umbral*, da su título al segundo texto de Valente: «De

umbral en umbral» es una breve semblanza del poeta fallecido en 1970. La tercera página de *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, también escrita por Valente, no es ya filológica ni biográfica: es un poema en prosa que igualmente figura en *Fragmentos de un libro futuro*, el poemario póstumo. Viene después una especie de meditación filosófica sobre la otredad o alteridad y la «naturaleza esencialmente dialógica» del ser, obra del poeta y traductor español. Un discurso y diecisiete poemas de Celan dan cuerpo al resto de la *Lectura*.

Valente compara sus traducciones de Celan —y lo mismo habría hecho, sin duda, con sus aproximaciones filológicas, biográficas, poéticas y críticas al autor traducido— con una «mano tendida [que] marca una dirección: la realidad». Esa dirección es, de nuevo, la de un descenso, una pérdida de sí y una reaparición: «El lenguaje ha descendido a las zonas infernales de la historia y ha vuelto, ha reaparecido para hablar, para ir hacia algún lugar aún nunca hallado, hacia el otro, hacia ti, hacia un tú invocable»⁹. Tan decisivo aserto se refleja en *Elogio del calígrafo*, en concreto en la «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», ahí donde los discursos convergentes del pintor y el poeta se ocupan de «la desaparición del artista, incluso de la obra» en la consumación ideal de la experiencia estética. Valente declara: «La palabra poética empieza justo donde el decir es imposible. Consiste en romper las fronteras de lo imposible...»¹⁰. Aparición, desaparición y reaparición de una palabra humana transformada: tal es el rumbo, tales las fases de un proceso que impregna el trabajo del poeta, el traductor y el crítico de arte simultáneamente.

En casos paralelos, el poema traducido parece confundirse ya no sólo con la obra, sino con la memoria personal del propio Valente. Acaso las presentes notas puedan concluir en el punto en que la traducción de un poema del italiano Eugenio Montale, titulado «El olor de



la herejía», recupera o incluso prefigura un recuerdo infantil ya no del poeta de Génova, sino de Valente mismo. Es el de Montale un poema con personajes, una estampa de rememoración autobiográfica en la que un religioso barnabita es objeto de una cesación o suspensión *a divinis* que inspira en la voz enunciativa, trasunto de una voz infantil, estas dudas o preguntas de orden teológico:

Que desprendiera un tufo de herejía
parecía ignorarlo la familia. Muerto
y ya olvidada la persona, supe
que estaba suspendido a divinis y quedé
[boquiabierto.

¿Suspendido de qué? ¿De qué cosa y por qué?
¿A medio aire, en fin, sujeto con un hilo?
¿Sería lo divino un gancho o colgadero?
¿Entra por el olfato como cualquier olor?¹¹

Entrevistado en 1993 por Danubio Torres Fierro, Valente recordó que su familia, durante los años de la Guerra Civil y posteriormente,

guardó los libros [...] de un sacerdote gallego llamado Basilio Álvarez, que tuvo su importancia porque fue uno de los fundadores del movimiento galleguista y llegó por ello a ser suspendido *a divinis* —lo que a mí, al escucharlo, me dejaba muy impresionado porque pensaba que él estaba suspendido de alguna cosa en el aire¹².

De la rememoración de Valente al poema de Montale, o viceversa, la imagen del sacerdote *suspendido* afianza el hecho que interesa demostrar: que Valente no vio en la traducción (*Cuaderno de versiones*) ni en la preparación de antologías, el ejercicio de la crítica literaria o el acercamiento a las artes plásticas (*Las islas extrañas*, *La experiencia abisal*, *Elogio del calígrafo*) meros quehaceres subalternos. Antes bien, dichos trabajos ampliaron el registro de su labor poética y fijaron alrededor de la interrogación, la interpretación y, en suma, el diálogo, los diversos puntos de una experiencia vital marcada por la independencia, la curiosidad y el deseo de *saber*. ■

1 José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, compilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

2 Michael Pfeiffer, *El destino de la literatura. Diez voces*, El Acanalado, Barcelona, 1999, p. 200.

3 Al traducir a Torquato Tasso, Jaccottet «rompe» la inexistente regla —más bien el hábito, eso constante informal dentro de un grupo de libros análogos, no voluntariamente próximos entre sí— de traducir nada más poemas líricos: tres pasajes de la *Jerusalén liberada*, graves y erguidos, figuran en *D'une lyre à cinq cordes*.

4 En versión directa, con o sin asistencia de otros colegas, Valente tradujo a John Donne, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas y Robert Duncan, del inglés; a Eugenio Montale, del italiano; al autor del prólogo al evangelio según San Juan y a Cavafis, del griego; a Friedrich Hölderlin y Paul Celan, del alemán; a Louis Aragon, Benjamin Péret, Émile M. Cioran, Edmond Jabès y Marcel Cohen, del francés. En versión indirecta, los traducidos fueron Günter Kunert, Che-Lan-Vien, Ludwig Hohl y Yehuda Amichai.

5 W. H. Auden, fragmento de su introducción a los *Poemas completos de Cavafis* en la versión de Rae Dalven, del pasaje incluido en *Cuaderno de versiones*, de José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 145.

6 Constantino Cavafis, «Orofernes», en José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, *op. cit.*, p. 185.

7 José Ángel Valente, «Segunda variación en lo oblicuo», en *El fin de la edad de plata*, Seix Barral, col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1973, p. 149.

8 Claudio Rodríguez Fer cita el artículo de Siles, publicado en abril de 1994 en ABC. Yo no hago más que tomar dicha cita de su introducción a *Cuaderno de versiones*, *op. cit.*, p. 24.

9 José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, *op. cit.*, p. 233.

10 José Ángel Valente, «Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente», en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 96.

11 Eugenio Montale, «El olor de la herejía», en José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, *op. cit.*, p. 127.

12 Danubio Torres Fierro, «Conversación con José Ángel Valente», *Vuelta*, núm. 205, diciembre de 1993, p. 69.

 BRUNO K. ÖIJER

lloras fuerte y claro
 en una mesa que has metido dentro de ti
 delante nuestro apenas un paisaje
 de lona descolorida
 ondea al aire dentro y fuera
 lagos pintados lluvia de los campos
 nube naranja podrida
 yo sé lo que hace falta
 debo despejar impedimentos
 quitar todas las sobras
 hasta dejar solamente rastros
 de que te vas
 y que haces bien en irte

VERSIÓN DE
 NURIA AMAT Y MARIKA GEDIN

du gråter hårt och öppet
 vid ett bord du ställt in i dej själv
 landskapet framför oss
 är knappast mer än en sliten tältduk
 som sugts in och ut med
 ditmålad sjöar, regntunga fält och ett
 orangefärgat bortskerpat moln
 jag vet vad som krävs
 jag måste hålla undan allt som stör
 tills det bara finns tecken kvar på att du
 börjat ge dej av

Bruno K. Öijer (Linköping, Suecia, 1951). Su primer libro de poesía (*Canción para el anarquismo*) fue publicado en 1973. Los poemas que aquí se incluyen pertenecen a la trilogía *Cuando el veneno actúa*.

Por qué escribo (en español)

INDRAN AMIRTHANAYAGAM

No estoy seguro de dónde empezar, si en el tanguis o en el llano y su viento. Todo parecía extraño cuando llegué a mi país anfitrión y miré alrededor. El idioma español se convirtió en mi guía por elección involuntaria, una extensión natural del vivir y amar con un diccionario latinoamericano hecho de carne, sangre, dichos e intenciones. Adquirí el español al estilo mexicano y cambié para siempre, un poco más mexicano que el pasajero tumbado junto a mí en el muelle.

Sin embargo, les hablo como un huésped, un invitado. Sí, he escrito libros en español y pertenezco al capítulo mexicano del PEN Club; pero lucho todos los días con el pluscuamperfecto y me pierdo en el mar de expresiones pintorescas que brotan tras años de filtración en los pantanos y campos mexicanos. No puedo ostentar la ciudadanía, pero no hay que llenar formas de nacionalización, la lengua no tiene dueño ni pertenece a nadie a pesar de las academias y convenciones. Los conservadores, los timoratos, los liberales, todos levantamos nuestras tiendas en esta tierra libre.

He viajado de territorio en territorio, como hijo de diplomático, como miembro de una minoría en una isla en llamas bajo la advertencia de nunca volver, como poeta en la búsqueda constante de nuevas experiencias.

Después de publicar mi primer libro en Nueva York en 1993, ingresé al Servicio Exterior de los Estados Unidos. Primero me enviaron a Buenos Aires y hablé español y luego a Bruselas, donde pulí mi francés leyendo *Le Monde*. En 1996 aterricé en Abidján, Costa de Marfil, en África occidental, donde hablé el francés unificador de un país con más de 60 lenguas y dialectos. El francés impuesto por colonizadores significó, entre otras delicias, *baguettes* y *croissants* por unos cuantos centavos, y fiestas culinarias en la ciudad-jardín al lado de una laguna. Tres años pasaron sin que escribiera poemas. Tres años es peor que cuarenta días en el desierto. Sin embargo, me dediqué a aprender francés y español. Ahora bien, ¿para qué?

En retrospectiva, parece simple esta adopción de la lengua franca, un resbalón hacia una lengua que igual entiende el lector erudito que el pescador. Aún puedo oler el pescado a la parilla de Abidján, *le poisson braisé avec des tomates et des oignons sur un lit de attiéke*. *Attiéke* es un grano similar al *consou*. Los cocineros de Abidján van al mercado cada mañana por pescados grandes y plateados que conservan sobre hielo en espera de un comprador. Imaginen

una lámpara de aceite al caer la noche y un pescado dando vueltas sobre una estufa de carbón. Imaginen cien lámparas, una noche negro azabache, cien pescados irradiando su luz plateada. Quisiera inventar metáforas de lo que mis sentidos me evocan, pizcar mangos marfileños, mecirme en los árboles de *fromager*, tirarme clavados al Atlántico desde la playa Bassam. Deben haberme recordado mi origen en la lejana isla de Ceilán. En cierto sentido, cada lugar se vuelve piedra de toque para cada uno de los demás que conocemos. ¿Cómo sacarle sentido a las piedras de toque? ¿Comunicar mi particular destilado de imágenes marfileñas en metáforas digeribles y caseras, en brebajes de savia y bebidas dulces hechas de pétalos?

¿Cómo sacarle sentido a esos recuerdos cuando a la vez me siento perdido, aislado, melancólico? ¿Por qué? Firmé un contrato que —a cambio de fortuna, asombro, descubrimiento, la oportunidad de observar el circo humano y lo cotidiano, aun con el pasaje en la mano para irme, una ruta de escape, el paracaídas (por si hay guerra y derriban al avión)— tuve que aprender, volver a vivir la tremenda tristeza de la partida, la despedida al cobijo de la noche, el vuelo furtivo, desechar el exceso de equipaje, bolsas de números telefónicos, mapas del barrio, menús de restaurantes.

Recuerdo a un amigo escritor que me visitó en la Ciudad de México. Esa semana él coleccionaba toda clase de papeles, desde menús hasta anuncios del periódico. Investigación, dijo. Un retrato. Esto es la Ciudad de México la semana de... Yo no recabé información para un retrato cuando viví en Costa de Marfil. Me convertí en pintura y lienzo al convertirme en el idioma y dejé poemas en francés, no una narración en inglés inspirada en mi investigación.

No tengo nada en contra de la investigación, ni de escribir en inglés. A cada quien lo suyo. Debemos trazar nuestros propios caminos para salir del Edén y para regresar al jardín. Soporté el aislamiento bajo los árboles de *fromager*, grabando en su corteza poemas de amor

en francés. Abí grabé mis más profundas convicciones sobre política, Dios y la naturaleza. Escribí en *Pourquoi Lire* «je ne serai pas légiféré». Por supuesto, necesitaba ser amado y escribir en francés me ayudaba a llenar el vacío. Recibí comentarios. Percibí el *click* emocional cuando leía mis poemas en público. Así fue como me sobrepuse a la sensación de aislamiento de mis lenguas. En honor a la verdad, ¿cuáles son mis lenguas? ¿El tamil y el cingalés que hablé en mi infancia y ya olvidé? ¿El español o el francés que aprendí para vivir y trabajar en América Latina y África Francesa?

Pero hay más. El francés y el español no fueron sólo simples instrumentos para comunicarme con el empleado de la tienda o leer el periódico o hacer un trámite. Los aprendí con mi vida misma, los estudié con entrega y pasión. Deseaba mojarle las manos en la fruta, saborear la carne con palmas y lengua, enamorarme.

En los días juveniles de amor y desamor, al terminar la preparatoria en Honolulu, inspirado por el dolor y la nostalgia escribí algunos poemas. Me ayudaron a restañar heridas y cuando menos pude decir que había amado bien y algo me había quedado para probarlo. Pero ¿cómo tener una relación amorosa, dulce y sonora y poderosa que dure toda una vida, no sólo con un idioma, sino con dos o más? Imaginen la danza del políglota, sus placeres. En Abidján comencé a escribir poemas en francés porque estaba enamorado: con las sesenta lenguas nativas, las figuras de palo de Senoufou, el francés, mi esposa, la gran catedral de Yamoussoukro, el *balafon* y sus palillos que en manos virtuosas producen la música de una vigorosa danza.

Esa danza aún permanece conmigo —y también el *balafon*— en mi casa mexicana llena de nostalgias. En 1997 mi amiga marfileña Mory Traore y yo formamos un grupo de lectura, una especie de tropa de escritores. Nos reuníamos los sábados por la noche en el jardín de alguna de nuestras casas para hablar de diversos temas: el exilio, la nostalgia, el amor y la guerra. Éramos escritores, filósofos, políticos,

estudiantes. Componíamos poemas, diálogos, canciones. El francés era el idioma oficial de esas reuniones y para expresarme empecé a escribir en francés. Las noches terminaban con el balafonista, sus palillos y la danza provocadora.

Al escribir *Partir, Le Regard Inattendu, Le Lendemain*, liberé una ansia enorme de volcar mi corazón en hojas de papel que pudieran circular en las lenguas del país. Mi urgencia había aumentado después de tres años de silencio. El volcán hizo erupción, cabalgué sobre su lava hacia el mar y extraje doce poemas del caudal. Me recuerdo sentado frente a mi *laptop* revisando mi primer poema manuscrito en francés. La escritura había vuelto a sacudirme como en la universidad, cuando las musas me poseían. Sabía que el espíritu que me recorría tenía que encontrar palabras, crear música. El inglés parecía un tutor distante y poderoso, una especie de gigante. Yo me había descolgado por las ramas del frijol y avanzado por los páramos de su enorme propiedad. Me había sacudido su tiranía. No me legislará. *Je ne serai pas légifère.*

Esta tonta audacia debe haber recorrido mi cuerpo al pasar por los torniquetes del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México. Era febrero del 1999 y habían transcurrido seis años desde *The Elephants of Reckoning*, mi primer libro. En abril, sobre un microbús, un vendedor de incienso que había regresado del país del norte narró su historia. Al escucharlo, comencé a escribir los versos de «Poema de la ciudad» que después modifiqué para integrarlo a *El infierno de los pájaros* con el título de «La Ciudad te da la bienvenida». Dos veces había probado el fruto del árbol prohibido, y escupí las semillas francesas para sustituirlas con las mexicanas.

A fines de ese mes visité Oaxaca por primera vez, con mi familia. El viaje cambió mi tránsito de poeta y me obsequió otros seis poemas en español, uno diario. Recorrimos Monte Albán, los pueblitos de barro negro y alebrijes. En la reserva de cactus sobre la carretera de peaje, cerca de la capital del estado, en cañones aledaños,

vi «una barranca / llena de cactus, seca, donde / los ladrones están acostumbrados / a enterrar a sus muertos». Cerca de medianoche, mientras la familia dormía, «nadie, nada, salvo / dos pájaros de pronto / saltando enfrente / de mis ojos». Las aves pronto se instalaron en mi imaginación hispanoparlante, apareciendo en nuevos poemas con la frecuencia necesaria para llenar un libro que publiqué año y medio después con el título de *El infierno de los pájaros*.

¿Cómo pasé desde una febril sesión con las aves en mis vacaciones oaxaqueñas a organizar un libro el año siguiente? Para empezar, seguí viajando y los pájaros bajaron en Taxco, Acapulco, Pátzcuaro. Palmípedos que despegaban, ligeros como plumas, migraciones, canciones: aleteos y filosofías aladas llenaron mis versos. Luego conocí en mi viaje a mexicanos admirables y generosos: en una lectura, al editor de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, y anoté su dirección, le envié algunos poemas y publicó uno poco tiempo después. *Siempre* publicó «Dedicatoria», un poema que escribí a mi hijo en su cuarto cumpleaños. Las publicaciones ayudaron enormemente, pero los primeros estímulos me llegaron de los diversos lectores de mis bosquejos, desde compañeros de trabajo hasta poetas y otros amigos cercanos.

Antes de Oaxaca, poco después de mi llegada en febrero, Manuel Ulacia me llamó para invitarme a comer en El Fondo del Refugio de la Zona Rosa. Pedimos mole verde y hablamos con pasión de los poetas que conocíamos en los Estados Unidos y México, el esplendor de versos límpidos y resplandecientes, nuestra elegía común de Cavafis, los laberintos de Paz. También Manuel se convirtió en mi tema. Traduje sus *Poemas selectos* y revisamos mis versiones (recreaciones) sobre café y golosinas en su casa de la calle Francisco Sosa, en restaurantes de la Zona Rosa y en la Condesa. Manuel se doctoró en Yale y hablaba muy buen inglés. Traducir los poemas de este maestro mexicano y hablar de equivalencias y disonancias del inglés y el

español aportó un contrapeso a mi escritura en español. Ulacia también fue mi lector y presentó mi libro con Aurora Piñeiro en el Museo José Luis Cuevas, en marzo de 2001.

Aurora y Manuel compartían el dominio del inglés y leyeron mis poemas con un profundo conocimiento de los ritmos y métricas del español y el inglés. Yo planteaba un caso raro. Alegábamos sobre las estructuras comparativas entre ambos idiomas, licencia poética, frases apropiadas y atrevidas, malos entendidos, comunión. Él murió en el mar, ahogado, en agosto de 2001. Cuando yo me preparaba para abandonar México en junio del 2001, rumbo a Washington y posteriormente a Madrás, en la que resultó ser nuestra última conversación me dijo: «Tienes que elegir, ¿vas a ser poeta en español o en inglés?». Antes de eso, durante una visita a la Universidad de Georgetown, le había mostrado mi manuscrito a Mario Vargas Llosa planteándole mi duda: ¿debía continuar escribiendo en español? Lo había conocido ahí mismo, en 1994, cuando me permitió asistir a sus clases de literatura latinoamericana como oyente. Regresé seis años después con mi duda y me contestó: «Adelante, escribe en ambos idiomas».

He tenido la bendición de muchos semáforos en luz verde, pero debo mencionar al más importante: José Emilio Pacheco respondió a mi manuscrito de *El infierno de los pájaros* con un prólogo que me abrió un sitio en las letras mexicanas. Hoy traigo otro libro para lanzarlo a volar: *El hombre que recoge nidos*, otro prólogo —esta vez del poeta y ensayista norteamericano de origen uruguayo Eduardo Espina— y otro lector crucial del manuscrito: Alfonso Elizondo.

Les he hablado de mis amigos mexicanos. Ellos son mis héroes, mis Virgilio en este viaje por el Nuevo Mundo. ¿Por qué escribo en español? Porque busco que mis anfitriones me quieran y

me comprendan. Escribo porque crucé una frontera profunda y a veces aterradora cuando comencé a escribir en francés en aquella lejana laguna bajo los árboles de *fromager*. Escribir en español no conlleva la ansiedad de ese primer cruce fronterizo.

Escribo porque he encontrado nueva música y nuevos temas. He pasado de los elefantes a los pájaros, de poemas sobre el exilio y la nostalgia a comedias sociales sobre lo absurdo y surrealista de la vida cotidiana. Escribo poemas de amor y poemas de deseo. Los he escrito también en inglés, pero ¡qué maravilla es redescubrir la mezcla de inocencia e ingenuidad y atrevimiento necesaria para escribirlos!

Escribo porque, aunque cada día envejezco, en español me siento un adolescente a punto de escribir veinte poemas de amor y una canción desesperada. Escribo porque tengo hambre de todo tipo de experiencias, incluso la de renacer. Sentí que renacía al publicar *El infierno de los pájaros*. Las aves cantan a pesar de las llamas, del corazón que arde de amor y pérdida. Su naturaleza insistió en hacer música. Bailaron al ritmo de los palillos de *balafon*.

Escribo porque me queda poco tiempo en México y quiero capturar esta música antes de irme a otro lugar y otra música, otros poemas. Escribo para contradecirme en la debida tradición whitmanesca. Escribo para que el español sea tan parte de mi sangre y mis sueños que pueda seguir escribiendo en este idioma aun en Siberia —aunque espero que no me envíen a un clima tan inclemente. Escribo porque he encontrado lectores y un hogar en México y en el español, y lo menos que puedo hacer por mis múltiples maestros y guías es escribirles poemas para sus cumpleaños y días de santo y el día de la Independencia. Escribo porque tengo argumentos para sacar a la luz y metáforas para pintar la ciudad de verde, blanco y colorado; algo que decir, pues... en español. ■

Indran Amirthanayagam
(Sri Lanka, 1960), su libro más reciente es *El hombre que recoge nidos*.

JEN HOFER

(octubre)

banquetas

o al atardecer de soslayo sin nadie sujeto al yo
 de la estrujada superficie en la mujer hecha por sí misma que traiciona
 las fallas de la técnica de cinco dedos como si hubiera otra
 opción, otro rojo, otro tríptico muerto, otra dulce
 mañana de lunes golpeando hacia su semana
 un tanque de peces o un tanque de soldados, hombro con hombro
 (detrás del vidrio ella es un producto en serie y yo la amo)
 somos animales literalmente, con grandes e incrédulos
 rostros lanzados de adelante hacia adelante, o renegados o ilícitas
 campanas convocando qué, o la incomodidad que aprovecha
 la mejor apuesta administrativa o pedazo a pedazo
 porque es más fácil y no podemos funcionar
 sin café, sin orden, sin la mañana
 que surge de las esporas de la mañana anterior
 (soy yo detrás del vidrio, el papel de China
 y ¿quiénes son estas personas?)
 más veloz y más anunciada incluso
 que el calendario romano, afuera del cual
 no se puede pensar, entonces nosotros siendo
 animales y además, nuestras espaldas
 no obstante peludas y repletas de nociones
 burguesas como «reina, eres preciosa» dirigidas
 hacia lo que podemos decir que ocurrió
 antes o lo que podría (como invaluable estampa
 textil que corroe el catéter o válvula militarista)
 si tenemos suerte, lo que para ser francos, es siempre
 un extra, sólo de vez en cuando, ser simplemente
 esta playa de piedras y pública y sin música salvo
 por el tráfico que, ubicuo, no salva a nadie.

(October)

Sidewalks

or at evening sidelong with no one to sling to the self
 made woman's crushed surface betraying the failures
 of the five-finger technique as if there were another
 option, another red, another dead triptych, another sweet
 monday morning bludgeoning out into its week
 a tank of fish or a tank of soldiers, shoulder to shoulder
 (behind glass she is mass-produced and i love her)
 we are animals, literally, with wide incredulous
 faces shutting forth and forth or renegade, or illicit
 bells calling forth what, or discomfort trades
 on bureaucracy's best bet or bit by bit
 because it's easier and we can't function
 without coffee, order, morning
 spores out from a former morning
 (it's me behind the glass, the tissue
 and who are these people?)
 swifter and more advertized than
 even the roman calendar which is not
 possible to thinkoutside so we, being
 animals and what's more, our backs
 however furry or studded with bourgeois
 notions of "baby, you're beautiful!" turned
 towards what we might say has happened
 before or what might (as priceless textile
 imprint erodes the militaristic shunt or valve)
 if we're lucky, which, to be frank, always
 a plus, is only once in a while, be merely
 this beach, pebbled and public and musicless save
 for the traffic which saves, ubiquitous, no one.

FRANÇOIS DURAZZO

Toda experiencia es solitaria

Solet esse gravis cantantibus umbra
Virgilio, *Bucolice*, x, 75

Relincha en vano el testimonio
entre las vallas que el tiempo esculpe
en mis labios sellados.

Toda experiencia es solitaria.
La que los dedos entregan
se me escapa, nunca fue mía.

Quizás uno es lector
de otro que sí mismo, extraviado
en el silencio que la palabra viola,

otro más amado
de quién quisiera el nombre, la biografía
para olvidar mi rostro
desconsolado por cantar en ti.

Viví en tus entrañas,
bebí su mosto agridulce.
Ebrio, permanezco en la orilla
allende el hilo de los años, frágil.

Puedo unirme a la paz del mantillo,
dejar que su oscura vida me lama
y consentir el desmenuzamiento.

Podría sin pesar dejar atrás
un mundo sin color en que sólo tus ojos
desnudos, en mis ojos brillaban.

Pero aún puedo vivir y en el recuerdo,
sentir vibrar a veces esa hora incierta en que
por vez primera yo dejé de temblar.

François Durazzo (París, 1956).
Después de *Finitarri* (Albiana, Ajaccio,
2000), su primer poemario en lengua
corsa, tiene dos más, inéditos: uno en
italiano, *Il libro dei colori*, y *Ugni spir-
ienza hè d'unu solu*, en lengua corsa.

VERSIÓN DEL AUTOR

solit esse gravis cantantibus umbra
virgilio, Bucoliche, X, 75

Ogni esperienza è d'uno solo

inutilmente il testimonio scolora
fra i cippi che il tempo scolpisce
sulle mie labbra sigillate.

Ogni esperienza è d'uno solo.
quella che le dita affidano
mi sfugge, mai fuibe mia.

Forse si è lettori

d'un altro che se stessi, smarriti

nel silenzio che la parola stupra,

un altro più amato

di cui vorrei il nome, la biografia

per scordare il mio viso,

inconoscibile di aver cantato in te.

visssi dentro le tue viscere,

bevvi il loro succo agrodolce.

Ebbro, resto sulla sponda oltre

il filo degli anni, fragile.

Posso raggiungere la pace del terriccio,
lasciarmi leccare dal suo buio

e consentire allo sparpagliamento.

Potrei senza rimpianto lasciare indietro

un mondo scialbo ove il tuo solo sguardo,

smudato, nel mio sguardo risplendeva.

Ma posso anche vivere e nella memoria,

sentir vibrare a volte questa ora incerta in cui
per prima volta cessai di tremare.

Miro el cielo mientras ellos
 duermen, sé que duermen, siento
 que duermen en la oscuridad, pero
 el cielo palidece, cuando apenas
 sigo mirando hacia arriba, y el sol surgirá
 y las nubes se disiparán
 Entonces despertarán y yo
 tumbada de espaldas miraré
 el techo que es tan denso y
 el tejado es denso y yo soy un árbol
 Una cuña está clavada
 en el tronco, maravillosamente, metal fresco y
 gastado que se estira en la corteza
 y la parte
 Pero aunque quisiera
 no me rompo
 Me cierro bruscamente
 y de hecho que me habré de abrir
 otra vez
 sólo
 con un hacha

*Jeg stirrer på himmel imens de
 sover, jeg ved de sover, jeg
 mærker de sover i mørket, men
 himlen blegner, når bare
 jeg stirrer derop, og solen vil komme
 og skyerne sprede sig
 Så vil de vågne, og da vil jeg
 ligge på ryggen og stirre på
 loftet der er så tæt og
 taget er tæt og jeg er et træ
 En kile er drevet ind
 i stammen, vidunderligt, køligt og
 lidt metal der strammer i barken
 og skiller den ad
 Men selv om jeg ville
 flækker jeg ikke
 Jeg smækker sammen
 og åbner mig ganske
 sikkert kun
 igen
 for en økse*

Pia Juul (Korsør, Dinamarca, 1962)
 ha publicado una novela, una pieza de
 teatro y cinco poemarios, el último de
 los cuales es *sagde jeg, sieger jeg* (dije
 yo, digo yo, Tiderne Skifter, Copenha-
 gen, 1999).

VERSIÓN DE
 THOMAS BOBERG Y RENATO SANDOVAL

NADINE AGOSTINI

sobre la silla quieres tú
(muy bello querida)

quieres tú sobre la silla que te tome
que yo te tome
entero que yo te que cierre tus ojos y
levante mi falda
quieres tú
(el perfil de sus
párpados)

responde amor quieres tú que yo te

dessus la chaise veux-tu (très beau ma chérie)
veux-tu dessus la chaise que je te prenne que je te
prenne
entier que je te que je ferme tes yeux et
relève ma jupe
veux-tu (le profil de vos paupières)
réponds amour veux-tu que je te

Nadine Agostini (Toulon, 1960).
Entre sus libros están *Berceuse - à
deux voix - paroles de lui pour écrits
d'elles* (Comp'act, 1996) y *Frag-
ments du légal* (Al Dante, 1998).

ANNE TALVAZ

Erzsebet

1.

Cuando las chimeneas vomitaron sus últimas cenizas
y los perros terminaron de lamer los restos,
ella volvió a echar la cabeza hacia atrás y la sumergió
en su baño tibio y pegajoso. Quién hubiera creído
¿engañar a la muerte? Caminando sobre la punta de los pies,
toda entera al acecho, descendía sin parar
las escaleras de un castillo más viejo que la historia,

retomaba su eterna incursión al infierno. Pero como en los sueños,
no iba jamás más allá de un cierto punto. Por un poco,
hubiera dudado de ella misma. Tenía tendencia
a llorar sobre su destino, las tardes de invierno o de frío tan penetrante
que se volvía doloroso. En el infierno del frío
no se escuchaba aullar a sus víctimas.

2.

Los soldados llegaron a atraparla y la metieron en una chirona de fierro.
Ella no comprendía porqué. Ellos la encontraron bella.

Anne Talvaz (Bruselas, 1963). Autora,
entre otros libros, de *Le rouge-gorge
américain*, (La Main Courante, 1997).

Erzsebet

1.
Lorsque les cheminées eurent vomis leurs dernières cendres,
que les chiens eurent fini de lécher ce qui restait,
elle rejeta la tête en arrière et la plongea
dans son bain tiède et collant. Qui aurait cru

à donner le change à la mort? Marchant sur la pointe des
pieds,
tout entière aux aguets, elle descendait sans fin
les escaliers d'un château plus vieux que l'histoire,
reprenait son éternelle incursion en enfer. Mais comme dans les
rêves,
elle n'allait jamais au-delà d'un certain point. Pour un peu,
elle aurait douté d'elle-même. Elle avait aussi tendance
à pleurer sur son sort, les soirs de bise ou de froid si mordant
qu'il en devenait douloureux. Dans l'enfer du froid
on n'entendait pas hurler ses victimes.

2.
Les soldats vinrent la prendre et la mirent dans une cage de fer.
Elle ne comprenait pas pourquoi. Ils la trouvèrent belle.

PASCAL BOULANGER

Huelga plateada

aunque la metáfora sea una verdad que envejece el faro
 es un corazón que late arrojaron hacia el presente las redes cómo saber
 si ella se desata en mar abierto o afable adormece sus nudos cierto que
 a veces tiene los cabellos muy enredados no colorea más que de un solo
 color

ellas saltan sobre nuestro lecho como soles tempraneros se
 atiborran en las márgenes dan su boca a las primeras uvas sobre el corazón
 aquí las tienen hincadas arrancan el musgo cerca de los helechos
 presentan en el mismo presente les decimos que son nuestros tesoros
 media luna en un guiño nos creen norte sur carne de mi carne juegos
 ligeros corazones ligeros dicha acentúan la variedad de las estelas en ese
 cielo entero ese puro azar

Grève argentée
 quand bien même la métaphore serait une vérité qui vieillit le phare
 est un cœur qui bat ils ont lancé les filets à présent comment savoir
 si elle se déchaine au loin la mer ou lisse berce ses noyés } vrai qu'elle
 à parfois les cheveux tout emmêlés ne colorie plus que d'une seule
 couleur

Embrâsement dans l'aigu plus au fond la mer secoue sa crinière
 borgne les mouettes se sont couchées sur un ciel vraiment rouge
 chiffon d'œil dans le faux l'hystérie est une œuvre d'art déformée ainsi
 à l'amour éprouve le hasard joie et tristesse ainsi le monde se ronge le
 cœur selon un axe nord-est sud-ouest selon

Pascal Boulanger (París, 1957).
 Entre sus libros destacan *Septembre*,
déjà (Europe-poesie, 1992) y *Martin-
 gale* (Flammarion, 1995).

JÉRÔME LETOURNEUR

El Abrazo

El abrazo se hunde en el abrazo de las palabras se nutre de las palabras vomita esas palabras simples que él repite en su embriaguez la triste embriaguez del abrazo se repite repite las palabras las palabras más simples en el deseo donde se confunde el abrazo se hunde el abrazo en el abrazo el deseo en una manía de hombre solitario el deseo se sumerge en el abrazo confunde las palabras se nutre de palabras repite en su embriaguez esas palabras simples esas palabras la embriaguez la triste embriaguez del abrazo se hunde en el abrazo un abrazo manía el hombre solitario se repite él repite las palabras las más simples palabras en el deseo donde se confunde el hombre solitario manía palabras simples en el deseo el abrazo se hunde en el abrazo el hombre solitario en las palabras simples las palabras de la embriaguez del abrazo la triste embriaguez del abrazo se repite repite las más simples palabras en el deseo donde se confunde el abrazo el deseo en una manía de hombre solitario.

VERSIONES DE
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

L'Étreinte

L'étreinte plonge dans l'étreinte des mots se nourrit des mots vomit ces mots simples qu'elle répète dans son ivresse la triste ivresse de l'étreinte se répète les mots les mots les plus simples dans le désir où se confond l'étreinte plonge l'étreinte dans l'étreinte le désir dans une manie d'homme solitaire le désir plonge dans l'étreinte confond des mots se nourrit de mots répète dans son ivresse ces mots simples ces mots l'ivresse la triste ivresse de l'étreinte plonge dans l'étreinte une étreinte manie l'homme solitaire répète lui répète les mots les mots les plus simples dans le désir où se confond l'homme solitaire manie mots simples dans le désir l'étreinte plonge dans l'étreinte l'homme solitaire dans les mots simples les mots de l'ivresse de l'étreinte la triste ivresse de l'étreinte se répète les mots les plus simples dans le désir où se confond l'étreinte le désir dans une manie d'homme solitaire.

Jérôme Letourneur (París, 1966).
Entre sus libros publicados: *La
sourde oreille* y *La triplete infernale*,
1997.

KOULSY LAMKO

Festín de asesinos

Tenía en la punta de la lengua una canción;
Hablaba del amor y el candor de mis seis años
Y tú la has cosechado desgarrando la boca,
Hasta la oreja.

Tenía en el cuello un collar de esmeraldas y esperanza;
Y tú me has estrangulado, colgado al collar
Corto, muy corto.

Tenía la vida en las entrañas:
La vida que uno recibe, la vida que uno da
Tú has suspendido al mundo de una sola puñalada
¡Has vaciado el feto!

Tenía un harem de granero de sorgo
Una sinfonía de corderos blancos
El corral de cloqueo y piar de pájaros;
Tú me has clavado el silencio en la garganta.

Ayer, era un pueblo de claro de luna y de estrellas
mensajeras,
Epicentro de cuentos y leyendas de hadas
Mañana yo era un fárrago de cenizas de ébano
Ceniza de incendios, cementerio de braseros

Un rayo de sol caía sobre la mejilla de mi aurora
La bala de tu fusil se prendió de mi rayo de sol
Se hundió en la mejilla de mi aurora

Explosión
Orgasmo de cuerpos y obuses de cañón.
Festín de carne, festín de asesinos

Sabrosa como entrada del festín
Para despertar el invierno adormilado en tus testículos
Foie gras habría sido irresistible; lástima
Que tú no me atiborraste más que de tu excremento
tus mendrugos

Koulsy Lamko (Dadouar, 1959).
Exiliado desde 1983. Actualmente
reside en la Ciudad de México,
acogido por el Parlamento Interna-
cional de Escritores. Es profesor de
literatura negro-africana en la UNAM.

Mi hígado fibroso no germinó en grasa

Mis pies y mis manos se pueden untar;
Chupa los metatarsos y las falanges
Que se remojan en la sopa caliente de cebolla y perejil
Enciende la barbacoa
Ese filete sin tocino es una delicia: mi muslo
Haz en un brasero brochetas, bisteces,
Gózalo: ejore, arroz, cuanta papa quieras
¡Abundancia de carne sangrienta, succulenta, excelencia!

¿Vino tinto, rosado? Sí, tengo un vino espumoso caliente:
[mi sangre

Tiene la edad de la tierra. Buena sangre, vino añoso;
Sublime rima con queso

¿Postre?
¡O Postre cuando tú nos poseas!

Pero arriba en el azur azul,
En alguna parte en los abismos glaucos,
Sobre el Monte Guéra, en el *cumulus* gris del pelícano
A Bè Lagune o en
El humo ciego de los vientos de arena
En el ala del torcaz, la tempestad, la crecida
Yo el devorado de las orgías, yo fantasma yo merodeo
[y miro;

Y me río de tu festín de carne;
Y me río de tu boca delineada con mi grasa

Festins d'assassins

J'avais à la lèvre une chanson ;
Elle te disait l'amour et la candeur de mes six ans
Et tu l'as cueillis en me déchirant la bouche,
Jusqu'à l'oreille.

J'avais au cou un collier d'émeraude et d'espérance ;
Et tu m'as étranglé, pendu au collier
Court, très court.

J'avais la vie dans les entrailles:
La vie que l'on reçoit, la vie que l'on donne
Tu as suspendu le monde d'un seul coup de poignard.
Vidé le fœtus !

J'avais un harem de grenier de mil
Une symphonie de moutons blancs
La basse-cour de gloussement et de pépiements de tisserins ;
Tu m'as enfoncé le silence dans la gorge.
Hier, j'étais un village de clair de lune et d'étoiles
messagère,
Cercle de trépidations de contes et de légendes féeriques
Demain j'étais un amas de cendre ébène
Cendres d'incendies, cimetières de brasiers

Un rayon de soleil tombait sur la joue de mon aurore
La balle de ton fusil s'est amourachée de mon rayon de soleil
Elle s'est enfoncée dans la joue de mon aurore

Explosion.
Orgasme de corps et des obus de canon.
Festin de chair, Festin d'assassins

Savoureuse en entrée de festin
Pour réveiller l'hiver assoupi dans tes testicules
Du foie gras aurait été irrésistible ; dommage
Comme tu ne m'as gavé que de tes crottes tes croûtes
Mon foie filandreux n'a pas germé de gras

Ils sont onctueux, mes pieds et mes mains ;
Suce-en les métatarses et les phalanges
Qui baignent dans la soupe chaude à l'oignon et au persil

Allume le barbecue
Ce faux filet sans lard est un délice : ma cuisse
Fais en un méchoui brochettes, steak,
Régale-t'en : haricot, riz, patate à loisir
Abondance de chair saignante, succulente, excellence !

Vin rouge, rosé ? Oui, j'ai du mousseux chaud : mon sang
Il porte l'âge de la terre. Bon sang, vin d'âge ;
Sublime rime avec fromage

Dessert ?
O Désert quand tu nous possèdes !

Mais là haut dans l'azur bleu,
Quelque part dans les abysses glauques,
Sur le Mont Guéra, dans le cumulus gris de pélican
A Bè Lagune ou dans
L'aveugle fumée des vents de sables
Dans l'aile du ramier, la tempête, la crue...
Moi le dévoré des orgies, moi fantôme je rode et je te regarde ;
Et je ris de ton festin de chair ;
Et je ris de ta bouche corclée de ma graisse

BENA NIMROD

Lluvias, etc.

(Poema a Pierre Auster Soussouev)

II

Esta mañana el rocío salido del reino de fluidos

Y esos negocios con la hierba, ¡una plegaria para el que venera a los dioses!

¡Ellos languidecen en nuestros corazones! El aire mojado

Es para ellos humus. Ni graso ni insípido, moja

De las enredaderas de escasas hojas la savia asciende y hace crecer

¡Nuestras chozas vacilantes! ¡Los entramados del rumor dirán la edad del hombre poroso!

Y como un tango triste rezuma en los valles,

Convidados de las nubes, convidados sin afectación, que soñaron

El silencio helado en el canal, ¡un fuego desgarrar nuestros corazones!

(Extracto de *Pasaje al infinito*, Ediciones Obsidiane, 1999.)

Pluies, etc.

(Poème à Pierre Auster Soussouev)

II

Ce matin la rosée soustraite le règne des fluides,
Et ces négoces avec l'herbe, une prière pour qui honore les dieux !
Ils languissent dans nos cœurs ! L'air mouillé
Est pour eux un humus. Ni gras ni fade, il baigne
Des liserons claires la sève remonte et fait croître
Nos chaumières vacillantes ! tLes clairs-voies
De la rumeur diront l'âge de l'homme poreux !
Et comme un tango triste suinte dans les vallées,
Convives des nuages, convives sans apprêt, qui révèrent
Le silence gelé dans la gouttière, un feu déchire nos cœurs !

Bena Nimrod (1959). Vive actualmente en Francia, es editor de la revista *Aleph*, *beth*. Autor de varios poemarios, entre ellos *Passage à l'infini* (Ed. Obsidiane, Prix, 1999).

NEBARDOUM ABDIAS

La flama y yo

(A Thomas Sankara)

Tú que reiteras tus slogans
 En lo más recóndito de mi memoria
 Como martillo sobre el yunque
 Y mantienes mis noches en vilo
 Dame una prórroga...
 ¿La resonancia sacerdotal
 De tus palabras
 Ha tenido envidia
 De las abadesas que la habitan?
 La vehemencia imantada
 De tus alegatos
 ¿Ha sido tu espejo?

Flama siempre en vaivén
 Eternamente oscilante
 Pero resistente al viento que sopla
 Como la planta que se cae y se levanta
 Hasta enderezarse vigorosamente
 Y sonreír a los estruendos de los cidros
 Flama
 Me parezco a ti

MOISE MOUGNAN

Único

En nuestro país
 Es el partido único
 Con un papá único
 Que es el guía único
 Rodeado de mamás únicas
 De bebés únicos
 De tíos únicos
 De ministros únicos
 De verdugos únicos

Y nosotros
 Somos únicos
 En nuestra miseria única
 La única que conocemos...

VERSIONES DE
 SILVIA EUGENIA CASTILLERO

Flamme et moi
(Thomas Sankara)

Toi qui mart les tes slogans
 Au tréfonds de ma mémoire
 Tel le marteau sur l'enclume
 Et tiens mes nuits éveillées
 Donne-moi un sursis...
 La résonance sacerdotale
 De tes mots
 A-t-elle déjà jaloué
 Les abbés qui l'habitent?
 La fougue aimantée
 De tes plaidoiries
 T'a-t-elle déjà fait MIROIR?

Flamme toujours valseuse
 Eternellement oscillante
 Mais résistante au vent qui souffle
 Telle la plante qui se couche et se recouche
 Pour se tenir vigoureusement debout
 Et sourire aux fracas des caillcédrats
 Flamme
 Je te ressemble

Unique

Chez nous
 C'est le parti unique
 Avec un papa unique
 Qui est le guide unique
 Entouré des mamans uniques
 Des bébés uniques
 Des tontons uniques
 Des ministres uniques
 Des bourreaux uniques

Et nous
 Nous sommes uniques
 Dans notre misère unique
 L'unique que nous connaissons...

Nebardoum Abdias (Njaména, 1967). Ha publicado *Olympe*, in *Femme et pouvoir* (Ed. De l'Arcadie, Moncton, 1995) y *Cri sonore* (Ed. D'Orphée, Montreal, 1998).

Moise Mougán (Njaména, 1964). Entre sus libros está *Le rythme du silence* (Ed. D'Orphée, Montreal, 1986) y *Des mots à dire* (Ed. D'Orphée, Montreal, 1987).

ABE NO NAKAMARO

安 倍 仲 磨	出 で し 月 か も	三 笠 の 山 に	春 日 な る	ふ り さ け 見 れ ば	天 の 原
------------------	----------------------------	-----------------------	------------------	---------------------------------	-------------

*ama no hara furisake mireba
kasuga naru mikasa no yama ni ideshi tsuki kamo*

A la llanura
celeste alzo la vista:
¡la misma luna
vi salir en Kasuga,
tras el monte Mikasa!

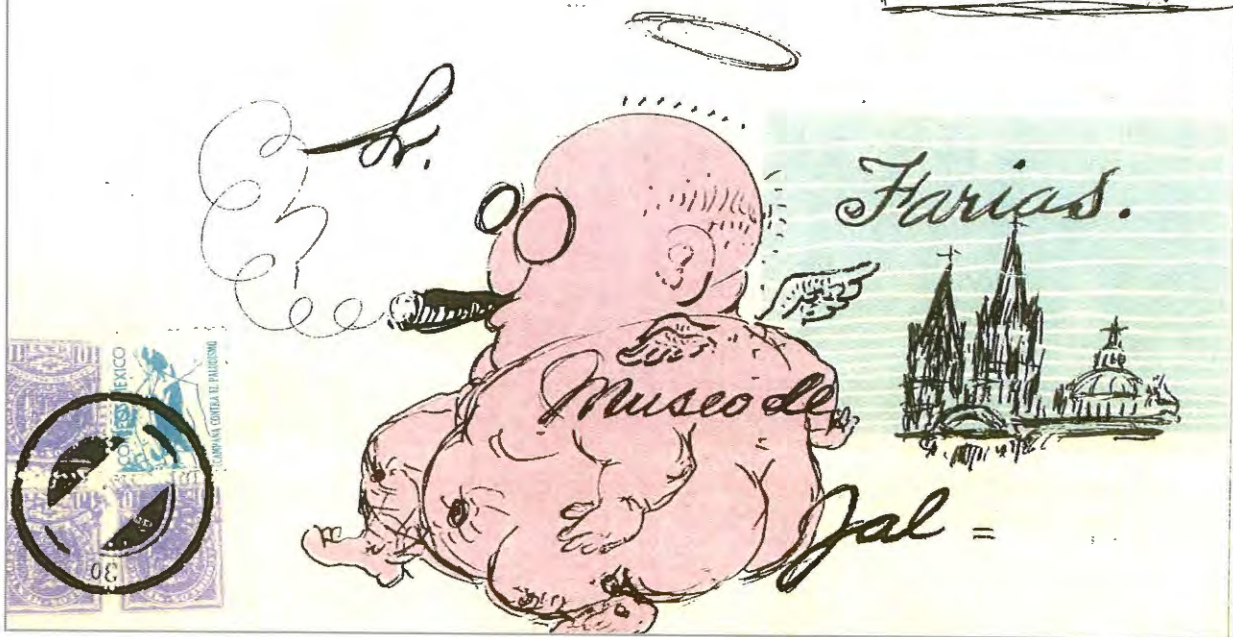
Abe no Nakamaro (701-770) fue enviado como estudiante a China por la corte de Nara con la misión diplomática de 717. Entre sus compañeros de misión estaba el aristócrata Kibi no Makibi, que a su vuelta alcanzaría la posición de Ministro de la Derecha y mucho después la reputación inmerecida de haber llevado a Japón el juego del *go*, la música de la *bina*, el arte del bordado y los secretos del calendario. (También, con menos disputa, se le atribuye la invención de la escritura *katakana*.) Abe no Nakamaro, en cambio, ascendió en la corte del emperador Hsuang Tsung, ganó la amistad y el respeto de Li Po y Wang Wei, fue Gobernador General de la provincia de Annan, pero nunca volvió a Japón. Estuvo a punto de hacerlo en 751, sumándose a la misión en tornaviaje de Fujiwara no Kiyokawa, pero una tormenta deshizo la nave contra la costa de Annan. Se dice que durante el banquete de despedida que le ofrecieron en Mingzhou escribió el único *waka* suyo que se conserva, el más antiguo fechable en el *Kokinshu*. Las frases «ama no hara furisake mireba» y «kasuga naru mikasa no yama» aparecen en otros poemas del *Manyoshu*, y la asociación entre la luna y el monte Mikasa es convencional, pero el sentimiento es genuino y el poema irrepetible.

A Arthur Waley le pareció más probable que Nakamaro hubiera escrito en chino un original del que sólo conoceríamos una versión posterior. Masagaru Hasegawa advierte que el poema, aunque de la época del *Manyoshu*, fue recogido sólo en el *Kokinshu*, y deduce que no es de Nakamaro. Porque lo recogió Fujiwara no Teika en el *Hyakunin Isshu*, abundan las ilustraciones de la escena. Me gusta la de Yoshitoshi Tsujioka (de la serie *Cien vistas de la luna*), que tenemos en casa.

VERSIÓN Y NOTA DE
AURELIO ASIAIN

GA IN TA.

JoC.G.Z1.
ZaKTKs 30.
MEXICO.D.F.



Una amistad cifrada

A lo largo de sus vidas, José Guadalupe Zuno e Ixca Farías intercambiaron una creativa correspondencia en la que la palabra se transformaba en imagen y cada imagen prestaba su nombre a significada para convertirse en sílaba de otra palabra. Construir un lenguaje combinatoria a partir del lenguaje establecida fue una de tantas divertimentos que su amistad generó: como muestra, LUVINA presenta una carta que envió Zuno a Farías en marzo de 1943, en la que el contenido se puede traducir utilizando solamente el diccionario de la imaginación

Gracias a Laura Landeros Zuno
por habernos facilitado este material.



La máquina humana de Dubrovsky

Ibis Hernández Abascal

Traducir el antiguo y mutante universo de relaciones existentes entre la medicina, la ética, la religión y las representaciones resultantes de la percepción científica del cuerpo constituye el eje de reflexión en la obra reciente de Irene Dubrovsky, que reúne imaginarios corporales diversos provenientes de lo visible exterior, representado a través de la corporeidad física de figuras concebidas a partir de cánones clásicos; de lo visible interior, dado a través de diagnósticos médicos por imágenes;



■ *Diagnóstica presuntiva*

del límite entre ambos, marcado por los viejos estudios de anatomía, y de lo autobiográfico, mediante el uso del retrato. Así, yuxtapone en su trabajo grabados realizados por anatomistas de los siglos xvi y xvii con imágenes generadas por los procesos de desarrollo científico-técnico recientes (radiografías, ecografías, tomografías, etcétera), en un intento de mostrar las transformaciones acaecidas en lo que a la representación científico-corporal respecta, y de cuestionar la legitimidad en cuanto a la aceptación del cuerpo humano como sistema integrado como fábrica, incitando la reflexión sobre tópicos de naturaleza ética que subyacen latentes cuando la medicina desecha de



■ *Eva futura, boceto*

este engranaje el rol fundamental de la actividad psíquica y, en su obsesión por controlar el funcionamiento del cuerpo, termina a veces interesándose más por la enfermedad que por el enfermo.

Y como se trata de arte y no precisamente de ciencia, la artista incorpora desde el universo de su propia subjetividad otros elementos que enriquecen el discurso. De ahí que, en primer lugar, las piezas de mayor formato hayan sido conformadas teniendo por base la estructura de un petate, antiquísimo procedimiento artesanal asociado en la obra tanto a lo elemental-reticular como a la complejidad que puede entrañar en sí una



■ *Biografía*

red o sistema. En segundo lugar, al repintar las imágenes antes transferidas desde los acervos de la fotografía médica al petate, utiliza deliberadamente técnicas inusuales en ese tipo de imaginario —óleo, papel artesanal— para reforzar la idea del inevitable extrañamiento que nos embarga al contemplar el cuerpo fragmentado en su interioridad, mientras «deambula» por raros entornos tecnológicos emisores de señales visuales y acústicas de alerta o control, cuyos códigos resultan por lo general ininteligibles al paciente.

En su ejercicio combinatorio, Dubrovsky ha incluido además en algunas piezas su propio retrato. Por ejemplo en su obra «Biografía», en la cual desenvuelve una narrativa autobiográfica con punto de partida en la superposición de su retrato infantil y un diagrama articulado a la manera de tablero de juego, figura presente en una buena parte de su producción anterior que ahora se desdobra explícitamente en tablero de vida.

El adjetivo presuntivo, empleado para indicar el carácter de un primer diagnóstico médico basado en el examen físico y la



■ *La máquina humana 2*



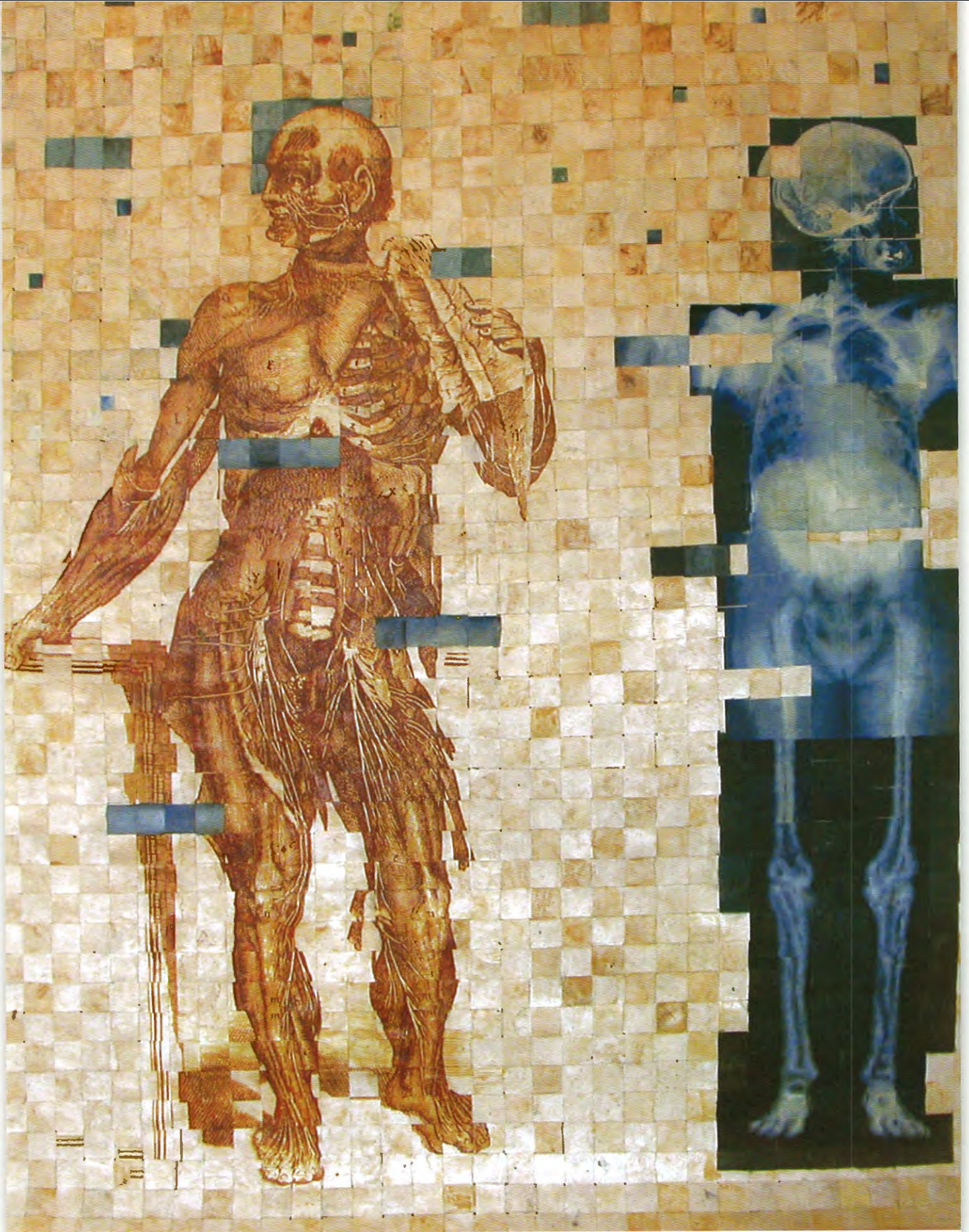
■ *Bicéfalo*

previa información aportada por el paciente, ha sido forzada por la artista a designar otro tipo de diagnósticos sustentados en pruebas más sofisticadas, pues inocula en el receptor una duda acerca de la veracidad del dictamen médico.

Dubrovsky replantea en estos trabajos la vieja dicotomía entre el ser y el pensar, muchas veces reflejada en las representaciones anatómicas cuando el cuerpo y la mente se comportan como campos excluyentes. En su recreación apócrifa incorpora recursos procedentes del *comic* que traducen la imaginación de sus personajes, así como gráficos alusivos a cuestiones cerebrales descritas por equipos médicos electrónicos, con el propósito de indicar al espectador que trata aquí con seres portadores de conciencia. Del mismo modo coloca, como metáfora del pensamiento fluyente, el río que brota de las cabezas de un bicéfalo; del pensamiento introspectivo, la máscara que la resguarda; y del pensamiento en vuelo, ramificaciones nerviosas que configuran alas.



■ *Hermafrodita*



■ *La máquina humana 3*

ENCUENTRO ENTRE CULTURAS LATINAS

En 2003, el Ministerio de Cultura y Comunicaciones de Quebec y el CONACULTA acordaron crear un premio literario con el objetivo de fomentar un mejor conocimiento de la literatura mexicana en Quebec y de las letras quebequenses en México.

El premio se otorga cada dos años a un autor de Quebec y un autor mexicano, en torno a un género literario distinto. Consiste en la traducción y la publicación al otro idioma de cada obra elegida y ofrece a los autores una estancia en el país, donde se presenta al público su obra traducida a fin de promoverla.

Esta iniciativa nació en un contexto de crecientes intercambios entre creadores y artistas de Quebec y de México, y fue lanzada el año en que Quebec fue invitado de honor en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Esto permite dar nuevo dinamismo a una cooperación literaria en pleno desarrollo desde hace veinte años, y contribuye a crear puentes culturales entre autores y editores de Quebec y de México, así como a acercar a los lectores de ambas sociedades.

La primera edición del premio eligió el género de la novela. Los dos ganadores, Sergio Kokis (*Le Magicien*, XYZ, 2002) y Gustavo Sainz (*A troche y moche*, Alfaguara, 2002), presentarán sus libros traducidos durante el otoño de 2005, el primero en México y el segundo en Montreal —precisamente el año en que la Delegación General de Quebec en México celebra sus vigésimo quinto aniversario.

En esta entrega de LUVINA damos la palabra a la escritora Hélène Rioux, traductora al francés de Gustavo Sainz, quien evoca su experiencia en torno al trabajo con *A troche y moche*, así como un fragmento de la novela de Sergio Kokis.

HÉLÈNE OECONOMO

Traducir a Gustavo Sainz

HÉLÈNE RIOUX

Traducir, para mí, es entrar en el universo del otro. Es decir, describir con los ojos del otro el universo que comparto con él, sentir como si fuera el otro esas emociones que me son familiares —el miedo, la angustia, el deseo, el amor.

Tocar su música, pero con mi instrumento.

La novela de Gustavo Sainz que he traducido, *A troche y moche*, podría resumirla con algunas palabras. Un escritor regresa a México después de una larga ausencia para recibir un premio literario. La noche del acontecimiento lo secuestran, y permanecerá secuestrado por tiempo indefinido en un lugar desconocido. Atado, los ojos vendados, privado de todas sus referencias, busca a entender el sentido de la vida.

Resumida así, la novela sería un *thriller* parecido a otros. Tendríamos al rehén y a sus secuestradores, conoceríamos los motivos de estos últimos, seguiríamos las diferentes pistas con los policías encargados de la encuesta.

Pero resumirlo así sería reducirlo. *A troche y moche* es mucho más que una simple diversión. El secuestro no es aquí más que un pretexto, un hilo. Este hilo que seguimos en el laberinto —la cabeza del secuestrado.

El desdichado piensa que el infinito está adentro de nosotros y no afuera.

Es la primera frase. Con esta frase entramos enseguida en el universo del libro. El personaje es un desdichado, un desgraciado —será, por cierto, siempre designado con esta palabra.

Desdichado. Desgraciado porque está «atado y ciego, desde horas o días o semanas, sucio y desconcertado, atemorizado, furioso, impotente». Y sin embargo, a pesar de esta condición repugnante a que se encuentra reducido, piensa en el infinito.

Escucha un programa de televisión —siempre el mismo, el programa de Cristina, un tipo de *talk-show* que es su único enlace

con la realidad y la carrera del tiempo a nivel interior —y piensa en Heráclito, en Homero, en Jean Baudrillard, en Samuel Beckett. Recuerda los fragmentos de poemas o los inventa a la manera de Octavio Paz o de Borges. Piensa en su mujer que realiza investigaciones en Chiapas, en la joven y entusiasta editorialista, de piernas irresistibles, en otras mujeres sin nombre que han cruzado por su vida. Piensa en su vida en París y piensa en la velada de la entrega del premio. Revive mil veces el secuestro en su cabeza, busca desesperadamente indicios. Todos los pasados se confunden —el del mundo y el de él, es decir los suyos. Todos sus pasados regresan al mismo nivel, el orden cronológico es removido. Fragmentos del pasado histórico recubren la historia del desgraciado. Todo se confunde y se embrolla.

«El pasado», escribe Sainz, «era como una ciudad prehispánica perdida, llena de templos fabulosos, de calles con laberintos, de personajes maravillosos y sacrificados». Y también: «Nada parece olvidarse, nada se difiere, todo lo que existe es una nueva descripción interminable, un presente continuo».

En este sentido, a lo largo de mi lectura —y de mi traducción— he percibido el

libro como una alegoría de la agonía, esos cuantos segundos durante los cuales, dicen, toda la vida desfila atrás de los párpados. En desorden. Un desorden aparente. Un orden diferente. Entre trivialidades y rayos de lucidez, impulsos inspirados. Era una interpretación, por supuesto, la mía, mi manera de tocar esta música singular.

Porque estaba la oscuridad, la inmovilidad, la impotencia. Y al mismo tiempo una apertura hacia una nueva dimensión.

Todo el libro es una larga interrogante. ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es la realidad? ¿Qué es la muerte? Propone respuestas múltiples, anda con rodeos entre Flaubert y Freud, Parménides y Walter Benjamin, Cassavetes, Jack Kerouac y Maimónides. Todas las respuestas son posibles.

Traducir, para mí, es penetrar el universo del otro y, en cierta manera, reencontrarme. Los libros son siempre espejos. En la novela de Gustavo Sainz no he dejado de reconocer mis propias interrogantes. Y de encontrar respuestas en las cuales aún no había pensado.

Una impresión de proximidad —un libro que no hubiera podido escribir, y sin embargo tan cercano a mí.

Una experiencia de la cual salí enriquecida, regenerada. ■



Foto: David Corona

El Mago

SERGIO KOKIS

El General Stroessner se encuentra encerrado en su palacio, sorprendido por un golpe de golpe de Estado ideado por su estado mayor.

(. . .) En otros momentos, visiblemente triste después de haber dado rienda suelta a su rabia, confía su profunda soledad a Don Dragón:

Tú no puedes saber lo que siente un hombre de mi temple en esta situación. Me siento solo como Dios debe estar solo, allá arriba. Infinitamente solo... Todos mis supuestos amigos tienen sus propios intereses; me adulan por pura codicia. Mi familia es el desastre que ya conoces, mis mujeres ya no me sirven para nada. Tengo todo el poder y ya no logro ser feliz. Un amo absoluto no tiene alguien igual a sí mismo con quién confiarse... Me traicionan, conspiran contra mí ahora que me hago viejo y esta maldita próstata se pone de su parte para humillarme. Solo, abandonado por todos, debo partir hacia los amargos caminos del exilio. La gente humilde de Paraguay me adora, pero no está en condiciones de ayudar a su presidente... Imagina por un momento la grandeza de mi trabajo, Dragón: todo lo he hecho con mis propias manos en este país; Paraguay me debe todo. Si tienen carreteras, puentes, la tele, aviones, es gracias a mí, a mi esfuerzo personal, a mi dedicación. ¡Pero no tengo un solo hijo que pueda sucederme! Qué ironía... ¡Qué ingratos! Quieren arrebatarme incluso mi lugar en el panteón de los héroes de la patria. Un panteón que yo mismo mandé restaurar y ampliar... ¿Quién soy, Dragón?

¿Tiene la astrología una respuesta para mí en esta hora funesta? Los astros también escurren el bulto, ya lo ves. Sólo me quedan las tinieblas, como a Cristo ante Judas... ¡Ay, Dios! ¿Por qué abandonas a tu siervo Alfredo en este Gólgota tropical?

TRADUCCIÓN DE
LUIS ZAPATA

Susana Thénon, la voz de la cosa ausente

MARÍA NEGRONI

La poesía se prueba con la poesía, escribió Susana Thénon. Sus poemas son dardos, espejismos nocturnos, pequeños artefactos dispuestos, una y otra vez, a combatirse a sí mismos. Con ellos, hay que ir hasta el final. Empeñarse en ese borde filoso del lenguaje, saturado de ritmos irresueltos, y quedarse allí a ver qué cosas despiertan en la página. ¿De qué hablan estos poemas? ¿Cuántos muertos esconden? ¿De qué herida buscan la cicatriz para hacerla más roja, más estable?

Susana Thénon (1935-1991) es una poeta huérfana y sigilosa. Como si estuviera unida a aquello que perdió, su voz habla para no decir nada o mejor dicho, para ser la voz de la cosa ausente. No hay otro mundo, pareciera afirmar, porque no hay mundo. O bien, en las palabras canta siempre el orden de la muerte, es decir lo ya cantado. Más vale desertar de lo expresable (que nos exilia de nosotros mismos) y después quedarse a la intemperie, en esos paisajes sedientos donde está la casa —sin tejado— de la poesía, su centro inubicable y apurado por conquistar la precariedad, su tembladeral de pesadillas y luz.

«Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata», escribió. Quizá por eso, en ese arco obsesivo que va desde *Edad sin tregua* (1958) hasta *Ova Completa* (1987), los «lugares extraños» se reiteran como signos que aluden a la «caducidad trágica y tierna del lenguaje», entendida como esa «distancia mínima que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro», para decir



la huella de cada soledad, extrañamiento o desarraigo. Hay en esta obra, pareciera, una geografía centrífuga que gira hacia el afuera de sí misma para abismarse en lo que no se ve, lo que se ignora o calla por razones de buen gusto o buenos modales, acaso en la confianza de que sólo un mapa deformado puede ceder el esqueleto de un alma.

La sensación es de extravío, de dolorosa amatoria de lo derogado. Siempre un paso más. Siempre una grieta interpuesta, como un pliegue donde es posible ir a buscar eso que los poemas no pueden explicar pero sí comprender.

Serán poemas para la poesía, escribió, tratando de explicar cómo escribía. Y en un sentido, lo son. Poemas en bruto, degradados, erguidos como un monumento en un mundo solarmente negro, como cajitas musicales o patrias sonoras. Como si el objetivo del procedimiento fuera escenificar el proyecto siempre irrealizable de la significación, recordar que, como dijo Sarduy, el lenguaje deseante de la poesía desconoce la funcionalidad, transgrede lo útil, insiste en el fracaso. Se trata, claro, de un deseo por antonomasia, un deseo de lo inexistente, en el vacío y ciego, para hacer surgir lo imposible: el festín del significado.

Si el germen de esta concepción del mundo-como-enigma y del lenguaje-como-ceguera está presente desde un comienzo, es en *Ova Completa* donde alcanza el clímax de su capacidad corrosiva. Allí, el afán carnavalesco, que multiplica las profanaciones y operaciones

de tatuaje, da como resultado un lenguaje que, agobiando la intertextualidad y la parodia, intensifica hasta el límite el carácter bústrofédico del poema. El efecto es de extrañamiento radical. Como si los signos (no las emociones) revelaran un desequilibrio armónico entre la experiencia y el mundo que sólo una música desnuda, ambivalente, podría transcribir. Y sí. ¿Qué mejor para inexpressar la realidad, esa opacidad que necesita ser dicha, que una música hecha de partículas familiarmente irreconocibles como la *Microphonie* de Stockhausen, a medio camino entre una arquitectura de cristal y los enigmas de un fotograma?

No hace falta agregar que la autora de *Ova Completa* echa mano por igual del lenguaje «emputecido» y el lenguaje «refinado». Aristófanes, Apuleyo, Catulo, Bocaccio, Pietro Aretino, Rabelais, Quevedo, Góngora y Joyce son sus maestros. Sin duda, *En la masmédula* de Gironde —que, al estilo de los mosaicos fonéticos de Haroldo de Campos, inventa, pluraliza o superpone palabras, brindando el espectáculo de una subjetividad escindida— merece figurar en la lista de textos genealógicos. También, por supuesto, la «musiquita muy cacofónica» de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* de Alejandra Pizarnik. Aunque el paralelismo entre ambas poetas no haya sido señalado, es obvio que comparten varios procedimientos textuales (la carga sexual del significante, la degradación de la cultura, la mezcla de registros discursivos, la deformación del latín o el uso de lo banal) aunque, en Thénon, lo grosero se mantiene en una coordenada menos intensa, el lirismo está ausente, y lo obsceno tiene un cariz más ácido y, a veces, más político.

Cuando conocí a Susana Thénon en 1984, de algún modo ya intuía todo esto. Su libro *distancias* había sido para mí un universo, el inventario de las posibilidades tonales y sintácticas de un alma. Yo acababa de terminar mi primer libro y leía su poesía como ella, tal vez, miraba



Fotos: Susana Thénon

danzar a Iris Scaccheri: como a una atleta (del lenguaje) capaz de dibujar sobre la página (del cuerpo) sus danzas invisibles. En julio de 1991, la llamé para pedirle que presentara *La jaula bajo el trapo*, manuscrito que me escuchó leer en la penumbra de su departamento. Enseguida, me enteré de su enfermedad, el hospital, la operación. La última vez que la vi estaba totalmente a oscuras ya, perdida en la casa de su madre, de la que hablaba con horror. De esa tarde recuerdo nuestro entusiasmo desmedido —que ocultaba mal el desasosiego— por la palabra «cuchitrib».

Espía y poeta, Susana Thénon soñaba con una literatura que cupiera en el hueco de la mano de un niño. Su fin consistió siempre en no rendir cuentas, correr súbitamente al encuentro de las esquirlas del yo para consumir el extravío, no para cancelarlo, para volverlo luminoso como un faro. ■

SUSANA THÉNON

14

la belleza en su costumbre
 chista al que pasa entre dientes de botella
 sopla casi dormido jardín
 que nadie ve nadie sembró

las iglesias larga sangre
 decrecen con la lluvia
 turbia de mujeres de monos
 de osamentas como casas de flores

30

cáncer enmarañada primavera
 (día de abajo) no preguntas
 por un hueco de pájaros
 por una sílaba de pan

33

aquella amiga desesperación
 y es posible todavía
 soñar un pantano con cara de niño

rodeada de bienes
 se derrumba esta casa

fantasmas de destinos
 que se aparecen a los que sigue
 un pájaro de sol con un dardo de aire en las venas
 un muro de rumor
 apedreado por la suerte
 figuras de un lado solo y matan

36

alcanzo esa mano esa pura música
 deshecha entre nombres que sostienen
 solo algo pardo algo podrido
 alimento para ojos que no abandonan la casa
 la torre imposible de los huesos
 contra todo invasor esa pura música
 muerde el adiós llora en qué luces la retienen

Traslaciones

Esta tarde, a pesar de la niebla, las hemerotecas y otros pasillos aprendí el idioma inglés de golpe, sin perder punto, gruñido ni matiz. En Esmeralda y Paraguay supe: inglés es todo aquel idioma que ignoro por completo. Para nombrar a un perro argentino en inglés deberé trasladarme a Inglaterra y adyacencias, decirle perro a un perro inglés y será todo lo que pueda hacer con la mayor voluntad: un saludo cordial en español a dos perros extranjeros entre sí. Mas no una traducción. Entretanto habré viajado en colectivo aéreo, donde el copiloto nos suplica bilingüe que nos corramos hacia atrás. La música ambiental proviene de un amplificador invisible desde donde una voz atiplada le pide al Señor que la guerra no le sea indiferente (a la voz, no al Señor). Pérez Galdós, Benito, dice otra voz, seguramente en inglés porque no le entiendo.



Palomar observado

DAVID MIKLOS

Primero, el objeto: *Palomar*, Italo Calvino, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Alianza, 1985, colección Alianza Tres, número 164, 127 páginas, publicado originalmente, en italiano, bajo el sello de Giulio Einaudi, en Turín, 1983. Antes de la lectura, a cuatro lustros de su aparición en nuestra lengua —fue publicado en coincidencia con la muerte de su autor—, *Palomar* es un libro casi impoluto, aunque el papel que nutre sus páginas acuse el paso del tiempo gracias a la acción, la erosión del sol. Hay una melladura en su extremo inferior izquierdo. La portada está algo desgastada en su borde superior. El rastro del pegamento de la etiqueta del precio en su dorso. No pesará más de 120 gramos.

Ahora, su aspecto.

Lo primero que llama la atención es el título, *Palomar*, en brillantes mayúsculas rojas, entre el nombre del autor, Italo Calvino, y el sello y la colección de la editorial, Alianza Tres, también en mayúsculas, aunque esta vez blancas, discretas, y de menor puntaje. Debajo de estos tres datos, un objeto peculiar: una especie de televisor de madera oscura, semejante a la caoba, que corona lo que se antoja la base y el tallo de un viejo perchero. El lugar de la pantalla está ocupado por una imagen, una ilustración enmarcada que muestra un fragmento





de mar encrespado y azul profundo, las olas inquietas coronadas por destellos de espuma blanquísima. ¿Son gotas de agua al vuelo o estrellas quietas las que adornan el discreto asomo del firmamento que el cuadro ofrece? Dichos elementos —título, nombre del autor y de la editorial, el objeto descrito— están sobriamente dispuestos por Daniel Gil sobre un fondo difuminado color caqui. En la contraportada, blanca, el comienzo del texto breve que invita a la lectura del libro, una columna delgada colocada al centro de la mitad inferior del rectángulo, con una gran «L» capitular, roja. En el lomo, el número destinado al volumen, el nombre del autor, ambos en negro, el título, de nuevo en rojo.

Es, sí, un libro de una época que no es más.

Antes de la lectura, ya se dijo, el libro está casi impoluto. Más allá de los leves estragos que el tiempo y los elementos han provocado sobre la materia que lo compone, hay un rastro dejado por algún humano ajeno a su edición en la quinta página, la portadilla que, de nueva cuenra, nos ofrece la información fundamental del libro. El manuscrito, trazado con un

bolígrafo de tinta azul, muy probablemente un Bic traslúcido, dice, debajo de *Palomar*:

«Por las miradas.»

Y firma una inicial, solitaria:

«E.»

II

Luego, el texto: tres partes divididas en tres partes cada una, divididas, a su vez, en tres partes. En términos matemáticos, estamos hablando de tres al cubo: 27. La tabla de contenidos muestra lo que se antoja una especie de tratado. He aquí una muestra:

1. Las vacaciones de Palomar

1.1. *Palomar en la playa*

p.11	1.1.1. Lectura de una ola
p.16	1.1.2. El pecho desnudo
p.19	1.1.3. La espada del sol

Esto, claro, tiene una explicación, y Calvino la ofrece antes de que todo, la lectura del texto en sí, comience. Cada número, del uno al tres, corresponde a un «área temática», o bien, «a tres tipos de experiencia y de interrogación». La primera, resuelta a través de la descripción,

responde a una experiencia visual del entorno, casi siempre natural, de Palomar, el protagonista del libro. La segunda, convertida en relato, formal o *sui generis*, es la traducción de las observaciones humanas de Palomar, lo visual en mancuerna con «el lenguaje, los significados y los símbolos». La tercera experiencia se ocupa, a través de la meditación especulativa, de la ubicación de Palomar en el cosmos; y viceversa.

El libro, observada esta información, no es una novela ni una reunión de cuentos. Sus 27 partes varían en extensión y fluctúan entre un máximo de seis y un mínimo de dos páginas; ocupan, si se eliminan las páginas en blanco y las dedicadas a títulos e información diversa, poco más de cien.

Pero esto no quiere decir nada, menos aún responde a la pregunta: ¿Qué es *Palomar*?

III

Finalmente, la experiencia. Si el lector se concentra y domestica sus meditaciones, la lectura de *Palomar* no le tomará más de un par de horas. Marcará con una flecha aquello que le parezca llamativo, con un asterisco aquello que lo entusiasme; subrayará lo que le resulte sublime. Su instrumento: un bolígrafo Bic traslúcido de tinta negra. Su lectura sucederá en un café. Lo distraerá apenas la aparición de una mujer de dimensiones amazónicas, extranjera; un portento que no reparará en él y le permitirá leer sin más accidentes. La lluvia amenazará con desplomarse del cielo todo el tiempo, sin consumir su amenaza.

Todo comienza con un mar encrespado —el mar que aparece en la portada— y termina con un hombre muerto, el señor Palomar para más señas. En un sentido estricto, el señor Palomar nace mirando el mar, buscando observar una ola única; y muere cuando intenta aprender a estar muerto, en una meditación profunda sobre su paso por este mundo, por este universo, cuyo eje, para bien o para mal, nunca dejará de ser él mismo.

Para entender lo que observa —el mar, los senos de una mujer tumbada en la

arena, el césped, unas tortugas copulando, la transparente luna vespertina, una parvada masiva de estorninos en el cielo romano, un jardín zen observado a su vez por las multitudes, el torpe andar de las jirafas, una carnicería, un gorila albino, las ruinas arqueológicas de Tula, el firmamento y sus constelaciones, cada una de sus estrellas— el señor Palomar tiene la tendencia a enmarcarlo todo en un breve espacio de observación, limitar el fenómeno a un fragmento de su manifestación última. Encuadrar las cosas para entenderlas, para dominarlas. El mar a través de una ola singular, el césped a través de la cizaña, de las malas hierbas. O bien, el mar como firmamento, el césped como el universo.

Palomar fracasa y triunfa en cada observación. Duda ante la angustia de ser, de observar, y tiene la certeza de ser (y, llegado el momento, de no ser). Espía, *voyeur*, vigilante, Palomar es un observador que se descubre imperfecto: siente culpa ante cierta ignorancia. O se descubre exitoso cuando consigue mirar a simple vista, al contemplar, sin más, la en apariencia sencilla superficie de las cosas, los techos romanos tal y como los miran las aves que los sobrevuelan.

Palomar mira y, victoriano quíntaesencial, cataloga, clasifica. Y así como descubre la historia de la humanidad en una carnicería enciclopédica, se fuga a observar las estrellas para evadirse de lo mundano. Y cede ante la inutilidad de observar lo inagotable. A observar para saberse único.

¿Actuar o contemplar? ¿Ser parte del mundo o simplemente dedicarse a observarlo? No hay respuesta. Quizá todo se reduzca, para Palomar, a observarlo todo con el ojo desnudo, libre de ataduras científicas y sociales, libre, si esto es posible, de sí mismo.

¿Qué es *Palomar*, entonces?

Un libro como el firmamento, encuadrado. Un bello, portentoso libro inútil. ■

Borges y Calvino: el encuentro en el laberinto

DULCE MARÍA ZÚÑIGA

Mucho se ha hablado de la influencia definitiva de la obra de Jorge Luis Borges en la literatura de Italo Calvino, desde que en 1955 se tradujo al italiano *Ficciones*, publicada por Einaudi, donde Calvino era editor. En una carta dirigida a Primo Levi en 1961, Calvino comenta que Borges «es un ejemplo de personalidad estilística completa (...) que utiliza las referencias culturales más apartadas y transforma cada invención en algo exclusivamente suyo».

A partir de entonces se resintió en Calvino de una manera macroscópica la práctica estética borgeana que se interroga constantemente acerca de lo que significa verdaderamente escribir y sobre lo que es, en suma, la literatura.

Calvino reconoce su deuda con el argentino a lo largo de los años en varios artículos, pero no es hasta 1984, en ocasión de la visita de Borges a Italia, que le dedica una conferencia. Este texto se incluyó en el volumen póstumo *¿Por qué leer los clásicos?* (1991) y explica cómo y por qué la obra de Borges fue crucial para el desarrollo de la narrativa italiana contemporánea.

En ese año, uno antes de su fallecimiento, la relación de Calvino con Borges había perdido su función propulsiva y se sostenía a nivel de gusto y memoria poética. La relativa distancia que había conseguido permite a Calvino trazar un perfil lúcido del autor de *El aleph* y lo lleva a colocarlo bajo el signo de un orden literario en donde perfila su metafísica y traza las paradojas lógicas que reconoce compartir con él, acercándolo a su propio mundo de potencialidades geométricas. La convergencia esencial con Borges, que además le sirve de eje para articular su discurso en aquella ocasión, es:

una idea de la literatura como mundo construido y gobernado por el intelecto. Esta idea va contra la corriente principal de la literatura



mundial de nuestro siglo, que toma en cambio una dirección opuesta, es decir, quiere darnos el equivalente de la acumulación magmática de la existencia en el lenguaje, en el tejido de los acontecimientos, en la exploración del inconsciente.

El esquema binario que propone Calvino aquí retoma la problemática constante de sus ensayos: la oposición bipolar entre una literatura a la manera de Joyce o Céline, fascinada por el laberinto y persuadida de la imposibilidad de comunicación, y otra idea del arte poético que Calvino atribuye a Paul Valéry, un «triunfo del orden mental sobre el caos del mundo», linaje al que se agrega Borges.

En este aspecto Borges es para Calvino antes que nada un maestro del estilo y un modelo de *escritura breve*. El orden mental del que habló a propósito de Valéry años antes se consigue con el arte de escribir y en el ejercicio de la inteligencia. El narrador italiano declara una fuerte afinidad con Borges en algunos postulados fundamentales: la «economía de expresión», que se realiza en páginas de una riqueza extraordinaria de sugerencias poéticas y de pensamiento: hechos narrados o sugeridos, «aperturas vertiginosas sobre el infinito...», párrafos narrativos «cristalinos, sobrios, airosos», la narración «sintética» apoyada en un lenguaje «de pura precisión y concreción cuya inventiva se manifiesta en la variedad de ritmos, en los movimientos sintácticos, en los adjetivos siempre inesperados y siempre sorprendentes: éste es el milagro estilístico, sin igual en la lengua española, del cual sólo Borges posee el secreto», en el que ninguna palabra puede ser sustituida por otra. Haciéndose portavoz de los escritores de su generación, dice:

descubrir a Borges fue para nosotros [escritores y lectores italianos] ver realizada una potencialidad acariciada desde siempre: ver cómo cobra forma un mundo a imagen y semejanza de los espacios del intelecto, habitado por un

zodiaco de signos que responden a una geometría rigurosa.

Con Borges, agrega Calvino, «nace una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma: una literatura potencial». La influencia de Borges en la práctica narrativa calviniana se presenta más en los sustratos fundamentales que en los procedimientos; hay, sí, cierto «uso» de los tópicos y módulos borgeanos en clave, pero más como procedimiento intelectual: las paradojas espacio-temporales, la coincidencia de los opuestos, el infinito, lo innumerable, la eternidad, los laberintos... El tema del tiempo obedece a un empleo heurístico y sufre una reducción literaria que lo aproxima a la concepción de la literatura como juego combinatorio de infinitas posibilidades.

Hay también divergencias entre ellos en cuanto a la manera de fabular. Por ejemplo, en una entrevista realizada a Borges por Osvaldo Ferrari en 1960, dice:

Mi modo de vivir [...] es bastante casual, pero busco la manera de que mi escritura no lo sea, la manera para que haya en ella un poco de cosmos, aunque esencialmente sea el caos.

Como se ve, en Borges el acento está puesto sobre la persistencia del caos del mundo en el cosmos de la escritura, lo que hace su propuesta estética más metafísica que fantástica. Como ejemplo —magnífico— se puede citar el relato metafórico y simbólico de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: un planeta inventado por una sociedad secreta compuesta por científicos y artistas bajo la dirección de «un oscuro hombre de genio». Con su «vasta y minuciosa evidencia» de planeta ordenado se superpone a la realidad, haciéndola ceder. Una de las conclusiones del narrador —Borges:

¿Cómo entonces no someterse a Tlön, a la vasta y minuciosa evidencia de un

planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco— a leyes inhumanas, que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

Calvino, por su parte, privilegia el cosmos de la escritura sobre el caos del mundo, construyendo bien calculadas arquitecturas —igualmente laberínticas— expulsando a los márgenes las angustias e incubos del hombre contemporáneo. Esto sobre todo en sus últimos libros: *Las ciudades invisibles* y *Si una noche de invierno un viajero*.

En «Exactitud», una de las *Seis propuestas para el próximo milenio*, Calvino examina dos formas de aprehender el universo: el geométrico y el magmático. El emblema del primero es el cristal; el del segundo, la llama. El cristal, regido por una estructura fija, es la imagen de lo acabado, lo consistente. El sistema cristalográfico se auto-organiza, sujeto a sus propios principios constructivos. El cristal se liga con lo viviente, por su proceso de nacimiento y crecimiento. Intermediario entre lo mineral y lo orgánico, se incorpora a una genética conectada con la vida. No es sólo materia pura (preciosa) que el artífice labra —como también, de algún modo, se trabaja en la escritura artística—, también constituye un *continuum* mundo-vida. El cristal simboliza la delimitación neta, de claro diseño, que implica cierta óptica, lo cual sirve a Calvino para caracterizar una concepción y una visión literarias.

La llama, por su parte, está vinculada al espíritu fogoso, inestable y explosivo. Para Calvino, la llama «es imagen de una forma global exterior a pesar de la incesante agitación interna». Representa el magma de lo real, extensión desbordante, recorridos fulmíneos, es signo de multiplicidad y diversificación.

Una y otra formas de percepción y aprehensión del mundo (cristal y llama) constituyen modos de ser, de existencia:

«Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos».

Universo cristal: exactitud; universo llama: indeterminación. Dos partidos estéticos. Calvino se declara franco partidario del cristal, de la tendencia que opera una revaloración de los procedimientos lógico-geométricos con una especial implicación metafísica. Adverso a la improvisación, la espontaneidad romántica y la escritura automática, extática, instintiva, azarosa, privilegia el carácter proyectivo o programático de la obra. La obra cristal requiere un diseño bien definido, imágenes incisivas, lenguaje preciso, clara arquitectura... Integran, para Calvino el partido del cristal: Paul Valéry, Wallace Stevens, Gottfried Benn, Fernando Pessoa, Massimo Bontempelli y Jorge Luis Borges.

Calvino otorga a Borges tres de las seis cualidades literarias dignas de ser conservadas en el milenio que ya comenzó: rapidez, exactitud y multiplicidad. Lo que a Calvino atrae de Borges es el poder potencial e hipotético de sus fabulaciones, el lado gnómico de la literatura que aprovecha las posibilidades novelescas de la especulación metafísica.

Borges, como Valéry, es un alto representante de la literatura que ha hecho suyo el gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo de la ciencia y la filosofía.

Calvino, al caracterizar a Borges, se auto-caracteriza, hace su propio retrato intelectual. La condición cristalina de Borges es claramente enunciada en *Lecciones americanas*: «Si tuviera que decidir quién ha realizado a la perfección, en la narrativa, el ideal estético de Valéry en cuanto a exactitud e imaginación y de lenguaje, construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal y a la abstracción del razonamiento deductivo, diría, sin vacilar: Jorge Luis Borges».



Lo que atrae a Calvino es el lado pitagórico de Borges, su gusto por la *Mathesis universalis*, la vinculación que establece entre elecciones formales y modelos cosmológicos (como Calvino hace con el tarot, por su parte). Borges usa las conjeturas cosmológicas como modelo literario. Realiza de algún modo el sueño de Calvino: da consistencia narrativa estética a ideas abstractas del tiempo y el espacio y es capaz de condensar una saga o una cosmogonía en un cuento breve.

Otra forma de cercanía entre las obras de estos dos escritores es su percepción del libro, de la actividad de la lectura. En el caso de Jorge Luis Borges, las referencias a la lectura y los lectores son innumerables y muchas veces son origen y causa de la ficción. Muchos de sus textos se exhiben como reescritura de alguna historia perteneciente a la tradición literaria (por lo general atribuida a autores

lejanos en el tiempo y en el espacio). Las ficciones borgeanas a menudo son bibliográficas, consisten en reseñar un libro hipotético. Cita, extrapola, parodia, «plagia», libros de las más diversas procedencias, mezcla los existentes con los falsos, los desdobra y multiplica. Estos «procedimientos» estéticos responden ya a una laberintización del relato porque espiralizan al sujeto de la narración acentuando el efecto de despersonalización del «yo escribo».

Un ejemplo de esto lo constituye «El jardín de senderos que se bifurcan», relato de suspenso lógico-metafísico de tema oriental que narra la búsqueda de un laberinto que incluye la descripción de una ilimitada novela china. Lo más importante en esta ficción es la meditación sobre «el abismal problema del tiempo» y las hipótesis relativas a él: tiempos divergentes, convergentes, paralelos, fragmentados, entrelazados...

En la práctica narrativa de Calvino, la lectura y los lectores adquieren dimensiones de privilegio, a veces inclusive con formas disfrazadas. La metáfora del viaje y la figura mítica del viajero están en el centro de articulación de varios libros de Calvino. Pero, como nada en la literatura de Calvino es sencillo, en sus ficciones el viajero no se desplaza forzosamente en el espacio, más bien su viaje es a través del universo narrativo, del mundo narrado, que muchas veces se complica al grado de exigir al lector una clave para alcanzar la salida (como en los laberintos). Walter Pedullà, a propósito de la figura del viajero-lector, escribe: «En la mitología actual, Ulises no navega sino que se sienta y lee (...) Es más o menos eso lo que sucede en la última novela de I. Calvino». Por su parte, Pietro Citati concluye, después de leer y analizar la última novela de Calvino: «Como lo decía Hofmannsthal, “el hombre con libro” es la figura simbólica de nuestro tiempo, y ya no el guerrero, el sacerdote o el escritor. Parece que todos los demás gestos han desaparecido de la tierra (...) Si queremos conocer el sentido de la existencia, debemos abrir un libro». Esta doble afirmación del

Lector como figura central de la novela y como expresión simbólica adaptada a nuestro tiempo, le da una dimensión mítica que logra sustituirse a la figura del «héroe» y contribuir a la apoteosis del lector. En la primera línea de *Si una noche de invierno un viajero* aparece el Lector de forma abrupta, insertándose en el espacio del libro de una manera poco habitual: en la segunda persona del singular, Tú-lector. El personaje Tú-Lector es representado como una especie de «Cándido de nuestro tiempo», que se transporta por el universo narrativo, buscando historias que leer y perdiéndose en el laberinto de palabras y fabulaciones que la novela le tiende como trampas.

En *Otras inquisiciones*, al hablar de lo que para él es un clásico, Borges anota: «son aquellos libros que se leen como si todo en sus páginas fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretación sin límite». Calvino, en *Por qué leer los clásicos*, opina: «son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella de que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado».

Se puede concluir diciendo que, sin duda, tanto los libros de Borges como los de Calvino se han ya ganado la categoría de «clásicos de nuestro tiempo» e inclusive la han enriquecido. ■

Bibliografía citada:

Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en *Obras completas*, Emecé Editores, Barcelona, 1996, p. 442. 1a. edición en *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1944.

—*Conversazione con Osvaldo Ferrari*, F. Tentori Montalto (ed.), Bompiani, Milán, 1986.

Italo Calvino, «Cibenetica e fantasmii» y «La sfida al labirinto», en *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980.

—*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988.

—*Perché leggere i classici?*, Mondadori, Milán, 1991.

Una memoria de Italo Calvino

FERNANDO DE LEÓN

En 1985, inesperadamente, falleció Italo Calvino. Tenía 62 años y por lo menos una quincena de libros apenas esbozados y por escribir; uno de esos proyectos no realizados fue su autobiografía. *El camino de san Giovanni*¹ reunió póstumamente algunas de sus memorias que fue publicando durante diversas épocas, entre ellas «Recuerdo de una batalla», que recupera un hecho que sucedió 30 años antes.

Para Calvino, recordar es todo un ejercicio, un esfuerzo que requiere previo calentamiento. No entra de golpe a sus recuerdos, sino que los evoca lentamente, conservando la distancia que por seguridad debe prevalecer, aún más tratándose de un recuerdo difícil, triste, que durante mucho tiempo ha permanecido guardado. Esta preparación establece símiles entre los recuerdos «escondidos como anguilas en las pozas de la memoria».

Luego compara su memoria a una mañana que se niega a comenzar, equiparándola también con sus ojos llenos de sueño, aunque son esos impedimentos aparentes los que en realidad le permiten entrar definitivamente a la otra madrugada perdida en su pasado en la que igual le cuesta despertar, pues con astucia literaria revela: «... esta imprecisión es quizá justamente la señal de que el recuerdo es preciso, de que lo que ahora me parece medio borrado, ya lo estaba entonces...».

Ese recuerdo medio borrado no es el relato pleno de una batalla, sino el de la cercanía constante y amenazadora de una batalla. Entonces Calvino se muestra como parte del destacamento de Olmo, el cual se acerca al poblado de Baiardo, ocupado por soldados



fascistas. Es verdad que un recuerdo así convendría que estuviera delineado por un grueso marco histórico que anuncie cuál era la situación de Italia en ese preciso momento de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el autor prefiere omitir toda esa información, no por innecesaria, sino porque teme perder el aliento sincero e intimista que por fin ha alcanzado al narrar. Además, la confusión y la ignorancia de la situación juegan un papel importante dentro de su relato. Dice recordar de manera caprichosa detalles como diálogos, órdenes que no se cumplieron, estrategias que no se llevaron a cabo, pero no puede recordar nombres ni rostros.

Calvino participó en aquella avanzada desde la retaguardia: debía cortar la comunicación del pueblo y emboscar a los enemigos que salieran, pero la espera se prolongó demasiado, y cuando se percató de lo que pasaba ya todo era inevitable. Desde cualquier punto de vista, aquella fue una batalla perdida y la retirada, como la mayoría, fue desordenada: un desesperado repliegue hacia el bosque, hacia el más puro desconcierto.

Calvino se anima entonces a contar la batalla que no pudo ver utilizando algunos datos que supo más tarde. Hubo tres bajas, entre ellas Cardù, alguien a quien evidentemente apreció.

Son varios los notables recursos narrativos en esta memoria. Comienza con alegorías y comparaciones poéticas, pero cuando su recuerdo se enturbia por el sentimiento o el olvido decide acudir a la estrategia de describir sensaciones: recuerda andar descalzo para no hacer ruido, pese a las espinas que se clavaban en sus plantas, la ropa roída por el uso, el dolor en el cuerpo, el hambre y el cansancio. Su memoria se torna sensorial para evitar un estilo que no podría decir lo que fue, sino lo que él creyó que fue.

No manifiesta sus opiniones ideológicas o históricas sobre la guerra. No se permite tampoco el bloqueo sentimental que significó tanta muerte. Escribe: «No sé si estoy destruyendo el pasado o salvándolo...».

Evidentemente lo salva: lo rescata primero de su memoria, narrándolo justamente de la misma manera incompleta y nebulosa que lo vivió. Luego lo separa de lo general, de la Historia Universal, y no convierte su recuerdo en un capítulo más de la Segunda Guerra Mundial. Por último, salva al pasado de su propia persona, de aderezar el recuerdo con su nostalgia, con su dolor. Hay muertos en su memoria pero, aun cuando lo padece, no lo llora.

Las memorias en general tienen una peculiar naturaleza cronológica: son fragmentos de vida contados de tal manera que difícilmente pueden ser insertados luego en una biografía lineal. ¿Qué es lo que hace de las memorias algo tan redondo y balanceado? Sospecho que es el equilibrio que sostienen con el presente: cuando Calvino percibe: «La distancia que separa aquella noche de entonces de esta noche en la que escribo». ¿Cuál noche es más importante, la noche de la batalla o la noche en que se escribe el recuerdo de la batalla? Los recuerdos adquieren un valor específico cuando se desentierran, pues establecen un vínculo entre lo que pasó y lo que pasa; entre aquel que se ha sido y el que se es ahora al recordar. El joven soldado Calvino de la batalla de los años cuarenta estableció un nexo con el adulto escritor Calvino que en la década de los setenta se propuso recordar. Aquel soldado logró encontrar en la noche de los tiempos un puente a través de treinta años para llegar a contar su historia.

Las memorias son puentes entre recuerdos aislados y es una pena que Italo Calvino no haya podido elaborar más de estos puentes: una verdadera pena para nosotros, sus lectores. ■

¹ Todas las citas han sido tomadas de *El camino de san Giovanni*, Tusquets Editores, colección Andanzas, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, 1991.

Señales de viaje

CUAUHTÉMOC VITE

*En los brazos del silencio estamos solos.
En medio de los demás, a pesar
de la avalancha de voces
estamos también solos.*

Jorge Bustamante García

Siempre he tenido la mala idea de que existe un punto en el cual pierden equilibrio nuestra vida y el tiempo, pues aunque se encuentren todavía reunidos ya no dicen lo mismo. Queda la oportunidad del viaje como una forma efectiva de reinstalarse en la vida. En este territorio de éxodo y ruptura sólo cabe preguntarse «por qué no podré contar con

una armadura para cuando nos gane el corazón demente en la tarde lluviosa de la vida». Pero de seguro no nos podrá salvar nada, ni peto ni panoplia, de la avalancha de este aguacero; ni el suave rumor de los goznes (olas) del mar ni la delgada voz en los suburbios del aire que no es más que otra forma de nostalgia. Habría que ponerse de pie y dar los primeros pasos, aunque por supuesto nos veríamos obligados a perder el sentido del silencio.

Alfredo Sánchez los ha andado y nos cuenta en *Primeros pasos*, su primer disco como solista, lo que para él significa el «Tiempo», el suyo, cuando éste llega y lo sigue y viene a ser casa con las puertas abiertas al mundo. Su ruta se aluna en el siguiente paso, de lleno en el cenit caliente y oscuro. «Nube negra» es el cuerpo que se derrama, es lluvia, fuerza que en este segundo pasa incierta, como una sombra que provoca desaparecer las luces de la euforia. Ese «Ángel» que se eleva a centímetros del suelo y se posa sobre su alma, en sus brazos de silencio es donde Alfredo se encuentra más solo, «muy por encima de sus dudas y de su fe», pero es ahí también cuando le devuelve la mirada sobre las cosas del mundo. Es por ese ángel que pareciera se le va el mundo, pero que termina salvándolo de sí mismo. «Cerca, lejos» es una

meditación poética en que la tensión hace portadora a la palabra. Las letras como cenizas contienen una fuerza que solamente se encuentra en la poesía.

Y su «Cumbia coja» es alborotadora; su sonido podría perfectamente haber escapado de una página insomne y bullanguera.

Los primeros pasos de Alfredo Sánchez se iluminan con lo indescifrable; las estaciones de este viaje, catorce canciones, son las señales de ésta su primera travesía, son diferentes momentos en los cuales existen las cosas que se agitan al ritmo de la brisa de su musa.

Primeros pasos contiene: «Tiempo», «Cuatro elementos», «Luna llena», «No habrá paz», «Hemisferios», «Nube negra», «Poco a poco», «Ángel», «En tu cabeza», «Descifrarte», «Cerca, lejos», «La batalla», «La brecha», «Cumbia coja», todas ellas con letra y arreglos musicales de Alfredo Sánchez, quien además de la guitarra, voz y coros, interpreta diversos instrumentos como el *bouzouki*, el *dulcimer* y los teclados. Músicos como Germán Quintana en el bajo; Julio Mangiameli, Daniel Kitroser y Héctor Aguilar en las percusiones; Gustavo Orozco en los coros y la guitarra eléctrica; Natalie Braux en el clarinete; Gerardo



Enciso, que da voz a «Poco a poco» y «Cerca, lejos» y Andrés Huerta, que hace lo mismo en «Luna llena», enriquecen el primer proyecto como solista de Alfredo Sánchez. En este disco se puede escuchar un amplio espectro de influencias, desde «el rock hasta ritmos brasileños, pasando por la cumbia, el guaguancó y el blues». *Primeros pasos* fue editado por una compañía orgullosamente tapatúa: Discos Imposibles, y producido por el propio autor en compañía de Andrés Haro y Daniel Kitroser. Ilustraron la portada y cuadernillo los fotógrafos Alfonso Sánchez Bellido (abuelo paterno de Alfredo) y Cecilia Fernández, con diseño de Jobo Panteras. ■

Primeros pasos, Alfredo Sánchez, Discos Imposibles, Guadalajara, 2005.

El doblaje: ¿un mal? ¿Necesario?

HUGO HERNÁNDEZ

La pantalla se ilumina en su anchura y altura con la imagen en blanco y negro de un conjunto de rascacielos, vista registrada con la cámara de Gordon Willis; arrancan entonces las notas de «Rapsodia en azul» de George Gershwin, que pronto ascienden y resuenan con todo su colorido. *Manhattan* (1979) inicia. En *off* se escucha una voz

familiar: Woody Allen esboza posibles principios para la novela que le inspira Nueva York, mientras en la pantalla desfilan imágenes de la ciudad de sus amores. ¿Cuántas? ¿Qué hay en ellas? El angloparlante probablemente será capaz de dar cuenta de ellas. Para quien no comprende el inglés de Allen ya no será tan fácil, pues es preciso dividir el tiempo de lectura de la pantalla entre la imagen y los subtítulos. Considerando la fervorosa verborrea del buen Woody, uno ya se puede imaginar la importante proporción del tiempo que representa esta engorrosa pero necesaria distracción. Y entonces con su doble cara entra a escena un aguafiestas disfrazado de súper héroe: el doblaje.

«Durante mucho tiempo, la práctica del doblaje fue algo más o menos vergonzante. Actualmente, aunque hay quien la sigue despreciando, parece por fin reconocida. Cuando tenemos la curiosidad de interesarnos en ello, descubrimos que se puede practicar como un arte». Así pondera Michel Chion esta práctica que, sin dejar de tener nexos con la traducción literaria, posee ciertas particularidades a las que en mayor o menor medida es sensible el espectador de producciones audiovisuales. Pero, ¿cómo es que el doblaje se ubica en extremos tan contrastantes? ¿Es un atentado contra la obra original? ¿Atrofia más de lo que aporta?

A mediados de los años veinte el cinéfilo (al menos



aquél que tenía acceso a la producción de las vanguardias europeas y norteamericana) había alcanzado un respetable grado de madurez para asimilar imágenes en movimiento. El público era capaz de dar sentido a un nutrido flujo de imágenes, que en ocasiones duraban apenas unos cuadros. Las teorías de S. M. Eisenstein suponen una complejidad, una carga de intenciones en las películas, que hoy día resultan más sofisticadas que «exageradas». ¿Por qué? Porque apenas el cine aprendió a hablar, exploró con menos constancia y ambición el potencial de las imágenes y su yuxtaposición: de alguna manera se «tiró a la hamaca del sonido» o, para ser más precisos, del diálogo. Desde los años treinta las cintas fueron cada vez más y más dependientes de los parlamentos (ante el cúmulo de películas que no eran más que teatro filmado, no es raro que algunos autores se esmeraran en esos entonces en «pintar su raya» con el teatro).

El académico David Bordwell señala que «entre 1930 y 1960 casi todas las producciones de Hollywood, cualquiera que fuera su duración, contenían de trescientas a setecientas tomas, de manera que la duración promedio por toma oscilaba alrededor de los ocho y los once segundos». Esta duración estaba en función de lo que los actores tenían que decir en el ping-pong dialogal. Las cosas han cambiado en lo que toca a la longitud temporal de cada plano (hoy día oscilan en promedio entre tres y cuatro segundos; en algunas cintas llegan a ser de menos de un segundo o de algunos fotogramas), pero no en la supremacía de la palabra: la mayor parte de las películas que se producen actualmente en el planeta no sabrían prescindir de los diálogos, pues correrían el riesgo de que sus propuestas se vieran sensiblemente limitadas, pudiendo incluso ser totalmente incomprensibles.

Sin embargo abundan los

argumentos en contra del uso del doblaje como práctica corriente. Uno de ellos es la alteración de la obra original; hay incluso quien habla de ultraje, de traición. Estos calificativos surgen del supuesto de que el realizador, autor de la película, consigue de sus actores una cierta intención y calidad verbal que el doblador difícilmente conseguiría emular y, aunque pudiera darse el caso de que no se perdiera el dramatismo o la comicidad (*ergo* que no necesariamente sea peor), es innegable que el resultante es diferente. Si a esto le sumamos los doblajes en serie (objeto de burla en la cinta mexicana *Sin ton ni Sonia*), que son bastante impersonales y neutralizan toda espontaneidad, la oposición tiene razones de sobra para consolidarse.

En México este ejercicio es contrastante. El cine infantil es un terreno fecundo y ofrece un ejemplo bastante ilustrativo de las bondades del doblaje, pues con el ánimo de llegar a un público que aún no tiene el conocimiento o la pericia



para la lectura, todas las cintas para este sector son dobladas. La memoria recoge ejemplos extraordinarios, como el de *El libro de la selva* (*The Jungle Book*, 1967) o *Los Aristogatos* (*The Aristocats*, 1970), que contaron con los sabrosos parlamentos de Germán Valdés «Tin Tan» (dando castellana voz al oso Baloo y al gato Thomas O'Malley respectivamente); un título más reciente es *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, 2003), que cuenta con Jaime López como El Profesor Raya (son particularmente gozosas las lecciones de zoología marina que figuran en su «Enciclopedia», y que son un «bonus» del DVD). Pero al lado de éstos están los numerosos horrores de series de televisión, en las que los diálogos son recitados sin enjundia, cubriendo una función meramente utilitaria. En Francia el escenario es similar. Al lado de desempeños mediocres se ubican algunos memorables, como el que se hizo de *El padrino* (*The Godfather*, 1972), cuyo responsable fue el cineasta Louis Malle y contó con personalidades de La Comédie Française en algunas de las voces.

Si todos los doblajes que se realizan en México, que cuentan con la venia legal para la proyección en salas, tuvieran el nivel de profesionalismo y la ambición artística de los que se hacen para las películas de animación, la oposición a esta práctica seguramente sería

menor. Porque entonces se podría contar con profesionales actores de la voz (no necesariamente «estrellas») que no mermaran el registro de las voces originales, que, en numerosas ocasiones también se obtienen en una cabina de postsincronización (el sonido directo no siempre tiene la calidad necesaria, por lo que es preciso retrabajarlo). Si además se alcanza un desempeño técnico pulcro, capaz de conservar la atmósfera y resonancia del original, tal vez el público bajaría la guardia y tendría menos desconfianza con el doblaje.

La conclusión no puede ser concluyente: el subtítulo preserva el original (y hasta cierto punto, porque siendo quisquillosos las «detritas» no forman parte de él, pero por lo menos el audio no es alterado), aunque distrae de la imagen; el doblaje permite una lectura «limpia» de la imagen, pero siempre quedará la duda sobre lo que se escucha, pues no necesariamente ha de coincidir con lo que se decía en el original (aquí la censura tiene mano libre) y con la calidad de él. Lo deseable sería tener la baraja de posibilidades para elegir. En Francia la cartelera usualmente ofrece varias opciones: la versión original (VO), la subtitulada al francés (VOSF) o la versión francesa (VF). Claro que si uno escucha el acartonado doblaje que provee el DVD de *Manhattan*, es preferible... tomar cursos intensivos de inglés. ■



Hacia una psicología estética

LOURDES GONZÁLEZ PÉREZ

A través de una desdisciplinización de la psicología colectiva, Pablo Fernández Christlieb lleva a cabo una serie de ensayos de cultura cotidiana que cumplen su objetivo: hacer una psicología de la sociedad pero también una literatura de la psicología. En *La velocidad de las bicicletas*, su último libro, se da cuenta de una psicología más

incluyente sin caer en tecnicismos propios de los psicólogos sociales. De ahí que un zapatero, una pieza de música, un dolor de muelas, un terremoto, los celos, el pánico, tengan todos las formas de una sociedad. El caso es que la psicología colectiva puede ocuparse de cualquier cosa. Y esto es lo que hace este autor: se ocupa de cualquier cosa.

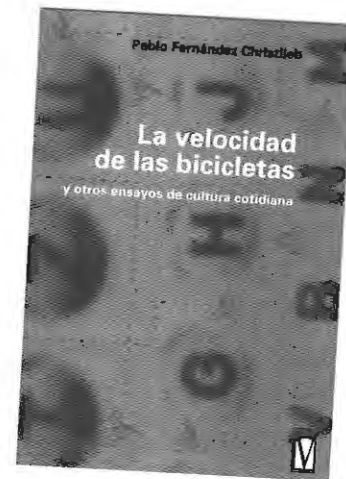
Desde la retórica de las caricaturas, pasando por las plumas Bic, hasta la sociedad de las mochilas y el círculo de lectores de la caja de Corn-flakes, lo que caracteriza a los sesenta y cinco ensayos, «cortitos todos», es una mirada sociopsicológica aderezada con un hábil sentido del humor.

Si hay algo que distinga a Fernández Christlieb es el hecho de ser un autor cuidadoso de las formas. Firmante de libros como *El espíritu de la calle*, *La psicología colectiva: un fin de siglo más tarde*, *La afectividad colectiva* y *La sociedad mental*, ha echado mano de la cuestión literaria, lo que le ha permitido ser plástico en lo teórico, manteniendo el sentido estético.

En contraste con los psicólogos sociales que se han caracterizado por instaurar proyectos salvadores que poco o nada han abonado a la situación social (lo que se ha resuelto en una suerte de *proyectitis* con la bandera del «hacer por hacer»), Fernández Christlieb propone una psicología que se asemeja a la retórica griega, donde el «pensar es hacer», donde su disciplina desdibuja

límites y habla de la realidad no para cambiarla —en primera instancia—, sino para pertenecer ella. Por eso es que toma la misma forma de la realidad y se mezcla con su objeto de estudio para después salir empapado y con una duplicación del mismo a lo que da cuenta de la vida cotidiana y la define como «aquél lugar del tiempo perdido, por el que todos, tediosos e indiferentemente, transitamos, y está hecha de una serie de quehaceres intrascendentes pero inevitables para ir sobreviviendo de manera normal. La vida cotidiana tiene forma de horarios, transportes, reglamentos, certificados, salarios, usos y costumbres, cuya monótona función es que la sociedad fluya con alguna regularidad».

Desde la primera vez que se lee a Pablo es común referirse a él por su nombre de pila. A través de cada ensayo uno se queda con la sensación de estar compartiendo la tarde con un esmerado y buen conversador. No importa entonces si se es psicólogo social, estudiante de veterinaria, pasante de electricista, zapatero, músico, médico partero o futbolista, la cotidianidad que todos tenemos en común encuentra en *La velocidad de las bicicletas* su huequito de descanso. La cercanía con la que Pablo nos invita a pasear un rato por los momentos de diario, de la calle y de la casa, irremediablemente nos saca una mueca gustosa cuando se hacen evidentes las creencias, rutinas, absurdos, manías y



sinrazones que pasan por ser tierra común para cualquiera.

Si esperamos una prosa inteligente, bien cuidada, que se nos ofrezca como una lectura poética sin dejar de lado el sentido del humor, Pablo Fernández Christlieb la logra impecable y con un guiño de significación social, al fusionar la teoría con la literatura de manera que el producto terminado es altamente recomendable. ■

La velocidad de las bicicletas, Pablo Fernández Christlieb, Vila Editores, México, 2005.

Pontífices, comunistas y patos

ANTONIO ORTUÑO

Infalibles en el error, los cuentistas jóvenes suelen manifestar dos intereses primordiales. El primero, atribuible a la edad y las pocas lecturas acumuladas (valga decir, al apresuramiento en publicar y la arrogante ignorancia), es que sus relatos sean vertedero de lo que reputan como «su mundo». No nos son escatimadas

en ellos descripciones de bares frecuentados, no se nos perdona la invocación a la jerga de cierta colonia vecina o la mención reverente de canciones y películas preferidas. La realidad narrativa, en el intento de ser coherente con la —presunta— del autor, acaba por perder toda verosimilitud. Y, desde luego, todo interés.

El segundo, más literario pero igualmente repudiable, es la torpe voluntad de repetir en los propios cuentos los de autores admirados. Se escribe con solemnidad, por ejemplo, sobre el campo y la provincia, aunque uno sólo conozca a las vacas bajo la digna presentación de filete (y luego se describe a una chica con los mismos adjetivos que a la vaca). Se repiten, mal, los modos y temáticas que otros esgrimieron bien. Así, es posible descubrir onettitos, rulfitos, cortazaritos, borgesitos y hasta lovecraftitos con mayores o menores habilidades, pero despojados de nada que pueda pasar por estilo propio. Y cuando se identifica la escritura con la imitación de *tics* ajenos, el único resultado es la indigencia literaria.

Vietnam, el debut narrativo de Mariño González (Guadalajara, 1977), elude uno y otro mal. Camina de espaldas, como en un mundo paralelo, a las convenciones juveniles de lo que *merece* ser contado, y refiere con una prosa tersa, de satírica corrección, toda clase de desfiguros lógicos: el Papa Urbano muere y se encuentra con que Dios es una colegiala

ávida de mimos; un pato, hijo de un pez, investiga un homicidio mientras se queja de sus extremidades palmípedas, que le impiden escribir; un artista hace desaparecer con el pincel a su mecenas, un alcalde megalómano; por venganza, una bailarina y un periodista encabezan una violenta banda de secuestradores; un poeta rural se enamora de un marranito y enfrenta la incompreensión que lo rodea con enterezas de enamorado isabelino; unos trabajadores de periódico devienen feroces comunistas en el inútil intento de cobrar lo que les deben...

Veloces, brillantes, siempre entretenidos y siempre estéticos, los relatos de *Vietnam* poseen a la vez la imaginación y el realismo evocativo de las mejores caricaturas. Recuerdan lo mismo el humor negro de Vian

o Gómez de la Serna que el de Groucho Marx, y no les resulta ajena la estética de dibujantes acerbos y malsanos como Tex Avery o Robert Crumb. Pero más allá de estas referencias, su virtud es ser ellos mismos, resultar arriesgados, inconfundibles y eficientes en un medio donde predominan la timidez, el epigonismo y el adocenamiento. Como sus personajes, irredimibles, murmuradores y anarquistas, Mariño González practica el mejor tipo de subversión: el de la inteligencia y la ironía. ■

Vietnam, Mariño González, Ediciones Arlequín / CUCSH Universidad de Guadalajara, 2005.



Las mutilaciones como herencia

RAFAEL TORRES MEYER

«Pensé que la guerra civil española era un tema amplia y minuciosamente documentado y que una milésima versión de las desventuras de los refugiados resultaría a estas alturas poco interesante». No es la voz de un crítico, sino la del propio narrador de *Los rojos de ultramar*, la novela más reciente de Jordi Soler, quien

nació en la selva veracruzana en 1963 y es descendiente de catalanes exiliados en México. Esa afirmación, la afirmación de Soler y no de alguno de sus personajes, establecida apenas en las primeras páginas del libro, no sólo es acertada sino que da una coherencia pocas veces alcanzada en un texto casi autobiográfico. Si hay dos temas sobreexplotados por la literatura a escala universal son la guerra civil en España casi tanto como el Holocausto. Los ensayos históricos, las crónicas testimoniales, los diarios, la poesía, los cuentos y la novela —ficción o no ficción— en torno a estas catástrofes podrían llenar bibliotecas enteras. Aventurarse, por tanto, a engrosar la bibliografía sobre cualquiera de estos temas ya no es garantía de ventas como antaño; muy por el contrario: el autor tendría que asumir la responsabilidad de permanecer olvidado en las estanterías.

Jordi Soler, entonces, comenzó su propia guerra quizás en 2002, tras ver publicada *La mujer que tenía los pies feos* y enfrentarse Dios sabe por cuál ocasión al legajo de memorias que le dejaron sus antepasados. Algo lo llevó a descubrir la fórmula para escribir sobre la guerra civil sin contarla otra vez desde el inicio. Algo que, como el propio narrador de la novela explica, tenía que ver un poco con la deuda moral que venía arrastrando y un mucho con reconocer que en España, a pesar de la vasta bibliografía sobre el tema, la guerra civil



había sido ocultada a las generaciones que crecieron durante el franquismo. Entonces apuesta por un texto que bandea entre la ficción y la realidad que envuelve al personaje de su abuelo, pero que se inclina más por la vida en el exilio que por el propio conflicto armado.

La historia transcurre en la tierra que vio nacer al autor. La Portuguesa es un pequeño enclave en Veracruz, que pronto vio sus plantaciones de café administradas por los refugiados republicanos. El ambiente tropical, mezclado con la apasionada forma de vida catalana, da el marco propicio para una trama que tiene más que ver con la intriga que con la historia; una narración fluida que entrega más elementos de la novela negra —sin llegar a ser una— que de la autobiografía que intenta. Así, se nos presenta la ambición de un pu-

ñado de ex combatientes por regresar a su tierra, meta que sólo estiman poder cumplir si se logra la muerte del caudillo Francisco Franco. Los cafetales se vuelven el escenario de conspiraciones tan intrascendentes como imposibles, pero no por ello menos interesantes. Soler no sólo logra sortear el obstáculo de contar una guerra que no fue la suya, sino que logra establecer que la de cada uno de los refugiados que llegaron a Veracruz es una muy distinta de la que se peleó en los campos de batalla.

El autor no sólo se ha dedicado a la literatura, sino que ha incursionado en el periodismo y la conducción radiofónica. De hecho, fue uno de los fundadores de la desaparecida estación Rock 101 de la Ciudad de México. Además, incursionó en el Servicio Exterior cuando fungió como agregado cultural

en la Embajada de México en Dublín entre 2000 y 2003. Ha publicado los poemarios *El corazón es un perro que se tira por la ventana* y *La novia del soldado japonés*, una colección de relatos titulada *La cantante descalza y otros casos oscuros del rock* y las novelas *Boca floja* y *La corsaria*, entre otras.

Para *Los rojos de ultramar* fue su vena periodística la que más lo ayudó. De acuerdo con una entrevista recientemente publicada por el diario *El País*, las memorias que detonaron esta historia, escritas originalmente por su abuelo Arcadi para su madre, Laia, le fueron entrega-

das hace cinco años, y aunque intentó escribir un especial para la revista *EPS*, fue más tarde que hizo caso al sentido común y opró por contar la historia en forma novelada. En esa entrevista, Soler hace visible quizá lo más oculto dentro del texto: lo que él mismo ha sentido como hijo de refugiados. «En 2002, cuando estaba escribiendo la novela, viajé a Madrid para pasar la Navidad con el poeta Eduardo Vásquez, también rojo de ultramar, y me contó que a su tío le faltaba un brazo, como a mi abuelo. Llegamos a la conclusión de que los nietos de la guerra también somos

mutilados. Es como una metáfora: esa mano que les faltaba era la España que nos faltaba a nosotros», declaró.

Siguiendo la metáfora, con la novela Jordi Soler logró construir una prótesis que permite a ambas generaciones andar de nuevo el camino; con las cicatrices a la vista, sí, pero con un lazo del que ahora pueden tirar juntos. ■

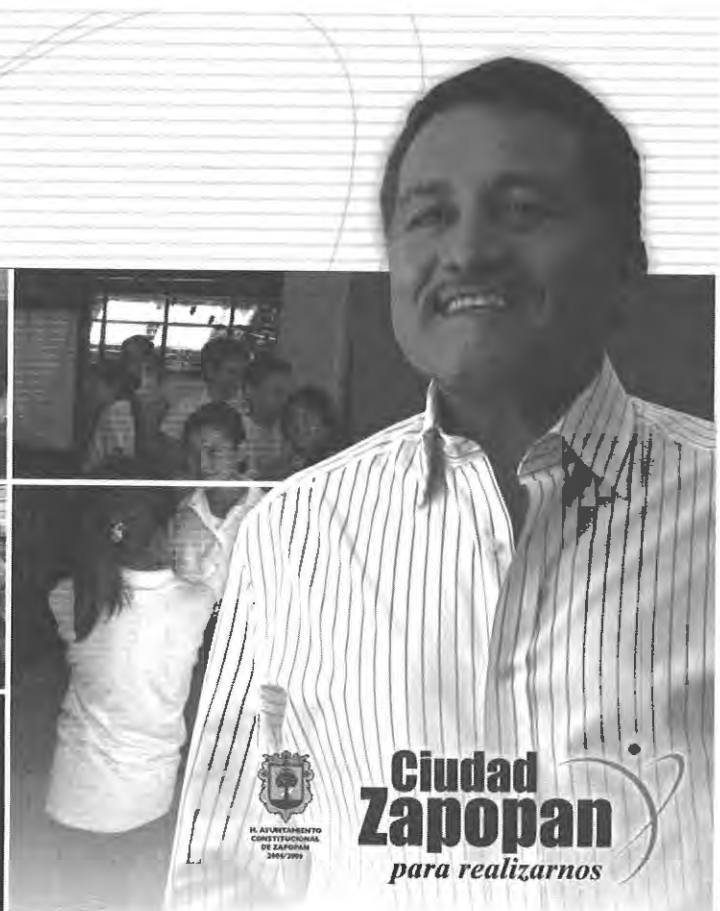
Los rojos de ultramar, Jordi Soler, Alfaguara, México, 2005.

Esto es Real...



Con el otorgamiento de becas, la donación de equipo, materiales y el mejoramiento de escuelas, cambiamos la vida de miles de estudiantes, maestros y padres de familia.

ARTURO ZAMORA
PRESIDENTE MUNICIPAL



**Ciudad
Zapopan**
para realizarnos

elemental



104.3 fm

Red Radio

Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

diseno: Mayo16@hotmail.com

LOS DOMINGOS
PERTENECEN A

Día Siete

— AÑO CINCO —

SÓLO POR PLACER

EL SEMANARIO DE MAYOR
CIRCULACIÓN EN MÉXICO

320,000 EJEMPLARES

COBERTURA NACIONAL,
CON 15 DIARIOS LÍDERES
EN SUS REGIONES

PUBLICIDAD
52•11•07•96

RUSSIAN STATE BALLET of SIBERIA

Por primera vez en México con escenografía completa

Sergei Bobrou (Solista del Ballet Bolshoi)
Director Artístico

con

La bayadera

Con la participación de la perla del ballet ruso
Nadezda Gracheva (Solista principal del Ballet Bolshoi)

7 DE OCTUBRE 20:30 HRS.



La bella durmiente

28 DE OCTUBRE 20:30 HRS.

 Teatro Diana



FUNDACIÓN CULTURAL OMNILIFE, A.C.

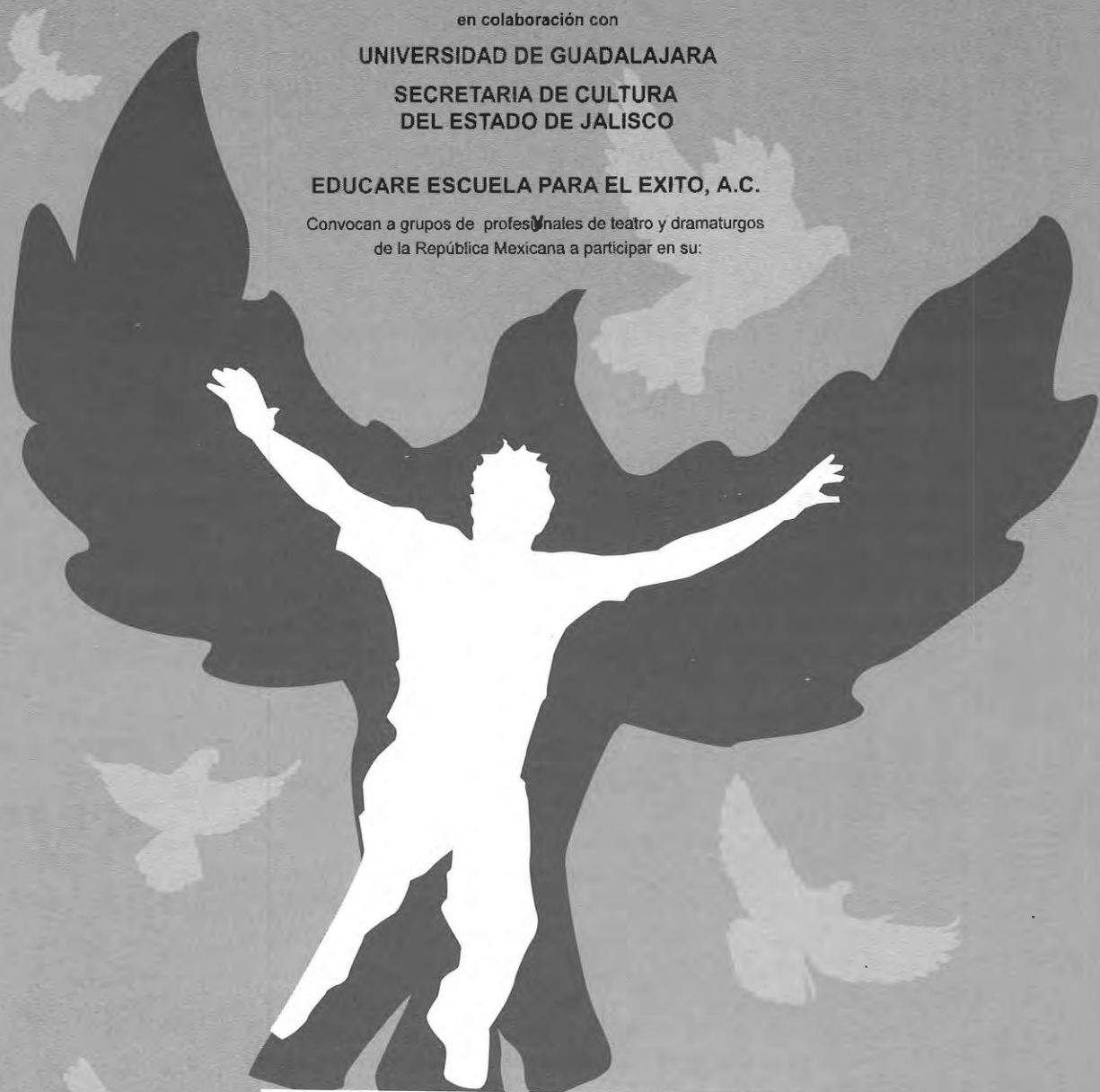
en colaboración con

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

SECRETARÍA DE CULTURA
DEL ESTADO DE JALISCO

EDUCARE ESCUELA PARA EL ÉXITO, A.C.

Convocan a grupos de profesionales de teatro y dramaturgos
de la República Mexicana a participar en su:



primer certamen nacional de

teatro

infantil y juvenil

2005-2006

FECHA LÍMITE DE INSCRIPCIÓN HASTA EL 31 DE OCTUBRE DEL 2005

informes y convocatoria en

www.omnilife.com

www.cultura.udg.mx

<http://cultura.jalisco.gob.mx>

o escribe a fcultura@omnilife.com.mx



GOBIERNO
DE JALISCO
PODER EJECUTIVO
SECRETARÍA DE CULTURA



cultura ■ UDG



Educare
ESCUELA PARA EL ÉXITO

En Guadalajara la gente nos lee

Hay cosas que nadie dice, no son malas, no son inventadas, simplemente están presentes y a veces es mejor hacer como que no se ven.

En Público creemos que alguien se tiene que atrever a decir las cosas y ese alguien definitivamente vamos a ser nosotros. En Público nos tomamos como una filosofía el decir las cosas como son, sin parcialidades, sin compromiso, sin maquillaje. La sociedad se lo merece.

Por eso siempre que sea necesario seremos de esos que dicen: oye, estás robándonos. Oye, no estás haciendo bien tu trabajo. Las cosas pasan y no nos vamos a quedar callados, aunque la mayoría de la gente así lo haga.

Por eso, por respeto a todos los que abren cada día nuestro periódico, siempre que pase algo, ahí vamos a estar.



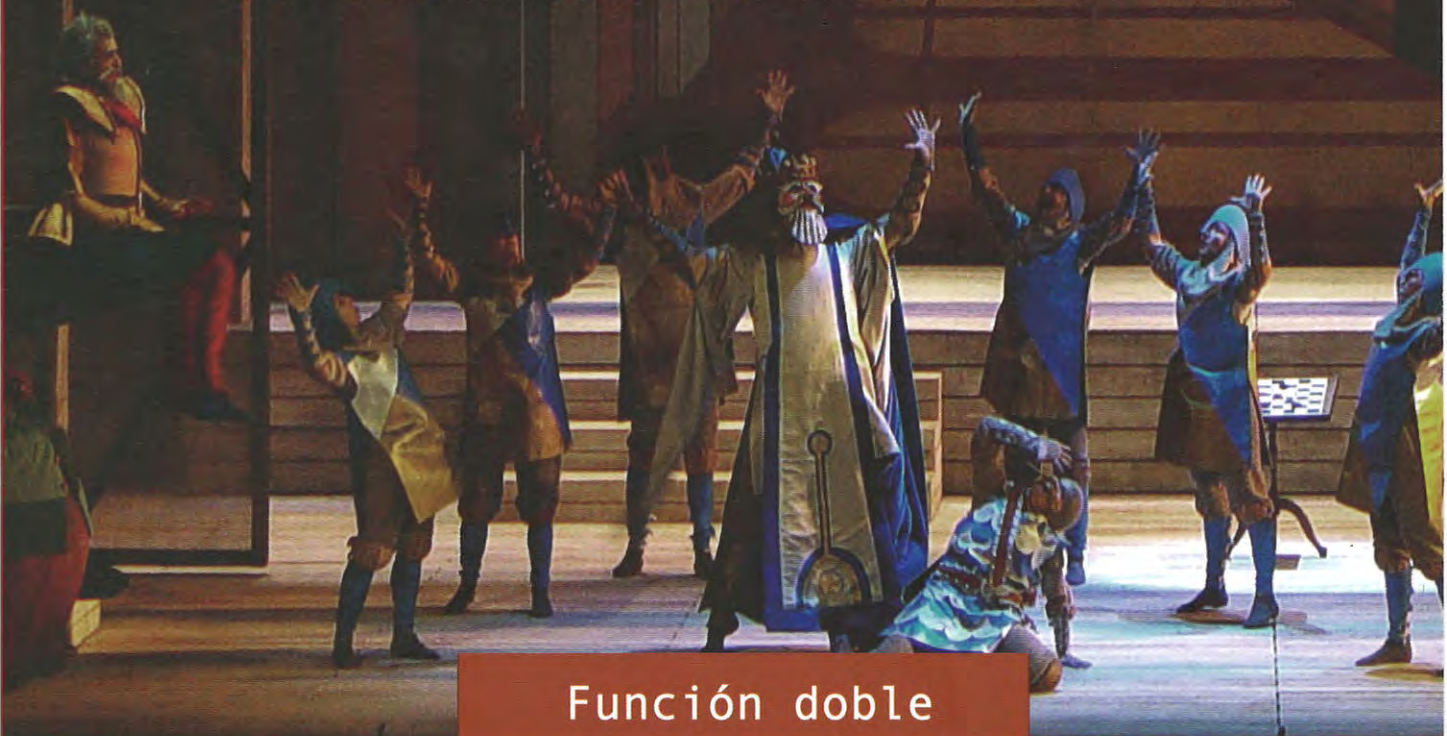
PÚBLICO
MILENIO

La gente nos lee.

2 ÚNICAS FUNCIONES
EN GUADALAJARA

TEATRO DE LA ZARZUELA DE MADRID

La Venta de Don Quijote Y El Retablo de Maese Pedro



Función doble

14 y 15 de octubre, 20:30 horas



33 FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO
GUANAJUATO, MÉXICO DEL 5 AL 23 DE OCTUBRE, 2005

cultura UDG



MINISTERIO DE CULTURA
ESPAÑA

TeatroDiana