

Boletín **102** Editorial

MARZO-ABRIL DE 2003



378.7205
M611bo
2003
No.102

Elegías de Duino

Rainer Maria Rilke

No el libro
Adonis

Tostador traducido
Francisco Hinojosa

Traducir versos
Francisco Segovia

ANTOLOGÍA CONMEMORATIVA NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
CINCUENTA TOMOS, VOLÚMENES I Y II



La selección de artículos para esta antología fue hecha por los miembros de la Comisión Editorial de la *NRFH*: Josefina García Fajardo, Luis Fernando Lara, Pedro Martín Butragueño, Anthony Stanton y Martha Lilia Tenorio, con las sugerencias de los profesores-investigadores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, señaladamente las de los profesores Antonio Alatorre, Juan M. Lope Blanch[†] y James Valender. La preparación de la obra para su publicación estuvo a cargo de los secretarios de redacción, Alejandro Rivas e Yliana Rodríguez, con la colaboración de Mario E. Chávez Peón.



EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México, A. C., Dirección de Publicaciones, Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F.
Para mayores informes: 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295, Fax: 5449 3083 o Correo electrónico: publi@colmex.mx

**VOICES
of Mexico**
CISAL • UNAM

Interview With
Federal Electoral
Institute President
José Woldenberg

Mexican Foreign
Policy and the War
Roberto Peña Guerrero

A Review of NAFTA
Articles by José Luis Calva,
Edward Chambers,
Blanca Buhio
And Isabel Steuler

Political Participation
In Mexico
Articles by Roberto Gutiérrez
And Ruben Garcia Clark

Chihuahua
The Desert: Ceramics,
Drought and Cave Art

www.unam.mx/voices

NUMBER 63 APRIL • JUNE 2003 MEXICO \$40 USA \$9.00 CANADA \$11.70

Descubra México en un recorrido por lo más sobresaliente de sus manifestaciones artísticas y culturales. La revista *Voices of Mexico* editada totalmente en inglés, incluye ensayos, crónicas, reportajes y entrevistas sobre economía, política, ecología y relaciones internacionales.

**VOICES
of Mexico**

SUSCRIPCIONES

Canadá 203, Col. San Lucas, 04030 México, D.F.
Teléfonos y fax: 5336-3601, 5336-3558, 5336-3595,
5336-3596 and 5336-3449

e-mail: voicesmx@servidor.unam.mx

ÍNDICE

No el libro

■ Adonis

(Traducción Fernando Cisneros) ■ 3

Tostador traducido

■ Francisco Hinojosa ■ 5

Traducir versos

■ Francisco Segovia ■ 7

Elegías de Duino

■ Rainer Maria Rilke

(Traducción de Uwe frisch) ■ 13

La traducción en el contexto

■ José María Espinasa ■ 29



Dibujos de William Kentridge

EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C., Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, 10740 México, D. F., Teléfono 5449 3000, ext. 3077, fax 5645 0464

Presidente ANDRÉS LIRA GONZÁLEZ ■ Secretario general DAVID PANTOJA MORÁN ■ Coordinador general académico MARCO PALACIOS ROZO ■
Secretario académico ALBERTO PALMA ■ Secretario administrativo HUMBERTO DARDÓN ■ Director de Publicaciones FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■
Coordinador de Producción JOSÉ MARÍA ESPINASA ■ Coordinadora de Promoción y ventas MARÍA CRUZ MORA ARJONA

BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 102, MARZO-ABRIL DE 2003

■ Diseño IRMA EUGENIA ALVA VALENCIA ■ Diagramación y formación EZEQUIEL DE LA ROSA MOSCO ■ Corrección GRACIA FRANCÉS SÁNCHEZ E
ISMAEL SEGURA HERNÁNDEZ ■

Impresión Reproducciones y Materiales, S. A. de C. V.

ISSN 0186-3924

Certificados de licitud, núm. 11152 y de contenido, núm. 7781, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de mayo de 2000; núm. de reserva 04-1999-112513491900-102.

La Torre de Babel

El intercambio entre las diferentes lenguas es uno de los signos de vitalidad de una cultura, signos que la globalización amenaza con relegar al olvido. La defensa de la diversidad pasa por la defensa de las distintas concepciones en el mundo que se plasman en idiomas, gramáticas, alfabetos. En este número del *Boletín editorial* de El Colegio de México se publica el poema "No el libro" del extraordinario poeta árabe contemporáneo, Adonis (en traducción de Fernando Cisneros, traductor y prologista también de *El libro del viaje nocturno y la ascensión del profeta*, publicado por nuestra institución). El libro es el cual se articula el dernidad, esa monarrador Francis-en solfa con su hi-"Tostador tradura de poner en blemas a los que traducción hecha cuenta ni al idio parte ni al que se en esas breves pá dadero peligro de no es la pluralidad ausencia de co-ellas.

Uwe Frisch, poehombre de letras sentido de la pala hace ya más de dos traordinaria tra- elegías de Duino en llas Artes. Que se- recogida en libro. diosos de la obra checo la traduc- la mejor que se ha es una muestra calidad que la tra- zado en nuestro el número las po-

das por Francisco Segovia y José María Espinasa en el XII encuentro internacional de traductores literarios bajo el título "La traducción y su contexto" que se llevó a cabo el año pasado, el 23, 24, y 25 de octubre, organizado entre otras instituciones por el Programa de Formación de Traductores de El Colegio de México. En ambos trabajos, desde diferentes ópticas, se analiza la pertinencia y la necesidad de ampliar los vasos comunicantes entre las diferentes lenguas. Ilustra el número la obra del artista plástico australiano William Kentridge.



gozne sobre el sentido de la modernidad que el co Hinojosa pone larante parodia cido", una mane- evidencia los pronos enfrenta una sin tomar en ma del que se llega. Intuimos ginas que el ver- la Torre de Babel de lenguas sino la municación entre

ta, musicólogo y en el más pleno bra dio a conocer décadas una ex- ducción de Las la Revista de Be- pamos nunca fue Para algunos estu- del gran poeta ción de Frisch es hecho al español y precisamente de la ducción ha alcan- país. Completan nencias presenta-

No el libro

(Traducción de Fernando Cisneros**)

El libro
para poder leer lo oculto en una rosa
y pronunciar el verbo sin palabras

¿Hay en verdad un libro
o lenguajes seduciendo nuestras entrañas?
Emigramos en ellos hacia ellos
En ellos buscamos refugio
para liberar nuestra cadencia
del encadenamiento de sus ritmos
Y a ellos volvemos
para repetirlos en lenguajes distintos

No el libro, sino los deseos insaciables
de las profundidades del cuerpo
y el vacío que se abriga a su sombra

* Ali Ahmad Sa'îd –(1930, región de Latakia, sobre la costa siria), egresado de la Universidad de Damasco en 1954, radica poco más tarde en Beirut y a partir de 1985 en París y en Ginebra—. Es una de las personalidades más sobresalientes de la cultura árabe contemporánea. A partir de su interés por las figuras míticas del Oriente Antiguo adoptó el pseudónimo de Adonis, con el que es conocido tanto por su poesía como por su abundante obra crítica. En lo que respecta a la última, fue editor, junto con Yûsuf al-Khâl, en Beirut, de la revista de vanguardia poética *Shi'r* (Poesía), así como de los periódicos *Mawâqif* (Actitudes) y *Lişân al-Hâl* (La lengua actual). En 1976 se publicó su *Muqaddima li-l-shi'r al-'arabi* (Introducción a la poesía árabe) y en 1989 dictó cuatro conferencias con el tema *Al-shi'riyya al-'Arabiyya* (La poética árabe), en el Collège de France, obras que fueron reunidas por Carmen Ruiz Bravo-Villasante, editora y traductora (Adonis, *Poesía y poética árabes*, Madrid, 1997, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo). Entre sus obras poéticas se encuentran:

No el libro, sino la poesía infinita
No el libro, sino el viento que lee lo escrito por las arenas
y aquello que dirá la espuma
No el libro: las rutas que a él nos llevan
son ciudades bajo llave
No el libro, escribe tú, revuelta
el cuerpo del canto
y grita ¡ven a mí
mi amor, bóveda celeste!

No el libro, las palabras son velos
Cada vez que leo, me implico más con las cosas
Acaso me verás ascender, como por primera vez
los escalones del libro, transformar sus espejismos,
y convulsionar el cielo que lo alberga,
el espacio cuya sombra lo cobija

Qalat al-ard (Dijo la tierra, 1945), *Qasá'id Ulâ* (Primeros poemas, 1957), *Awraq fi l-rîh* (Hojas al viento, 1958), *Aghânî Mihyâr-al-Di-mashqî* (Los cantos de Mihyâr el de Damasco, 1962), *Kitâb al-tahaw-wulât wa-l-hijra fi aqâlim al-layl wa-l-nahâr* (El libro de la migración y las metamorfosis en las regiones del día y la noche, 1965), *Al-mas-rah wa-l-marâya* (El teatro y los espejos, 1968). Notable en general por su pureza y claridad de expresión, el presente poema, en el que se diría que subyace toda una teoría de la traducción, forma parte de uno que sería denominado en francés *Le livre, le lieu, hier, demain*, donde da forma poética a algunos de los conceptos que desarrolla dentro de su obra en general.

** Fernando Cisneros ha publicado su traducción de *El libro del viaje nocturno y la ascensión del Profeta*, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1998. Ha realizado además la traducción de diversas poesías de autores árabes del siglo xx.

No el libro,
sino Adán
Adán, al fin, no es sino una herida,
y al domeñarse, la herida se avoca
hasta el cielo, tornándose imagen
Se hubiera dicho entonces
que se humaniza su arcilla

No el libro,
sino Adán
Adán no es sino una palabra
que comprende en su composición la sangre
Al balbucear, resbaló la manzana de su mano

Desde entonces, el cuerpo de la poesía
entrega sus miembros a la locura,
el vértigo se adueñó de sus días

No el libro, sino
Adán

Adán, cuyo comienzo es el agua,
¿en que barro grabaste el final?
Henos descifrando el verbo en la arcilla,
Extrayendo su agua del barro
¿Saldremos alguna vez de esta oscuridad?
Adán, en éstas las letras de tu nombre
está el dolor de los cuerpos, la voz del tiempo
Me enredo en ellos, de su tañer fabrico un astro
me esbozo, así mi rostro es de palabras

Ese rostro es la eternidad.

París, 1993 €



Tostador traducido

Tener un tostador de pan puede significar muchas cosas: entre otras, una mañana agradable de café con pan caliente untado con crema de cacahuete y mermelada de zarzamora.

Junto al microondas, la lavadora de ropa o el extractor de jugos, el tostador no pasa de ser un aparato que no requiere mayor ciencia que la intuición para entender su rudimentario funcionamiento.

Sin embargo, tener un tostador de pan puede también significar una gran cantidad de dificultades ontológicas (propias del ser) y ontoylógicas (del on'toy). Especialmente si el tostador es de la marca Hamilton Beach (R) y quien lo adquiere decide leer las instrucciones que lo acompañan en vez de guiarse por la intuición.

Los fabricantes de "Hamilton Beach (R) Dos Rebanada Tostador", que no tuvieron tiempo de leer las *Historias de cronopios y de famas* de Cortázar, se dieron a la tarea de traducir por sus pistolas algo más que unas simples y vulgares instrucciones: un tratado sobre el arte de enseñar al usuario del producto a tostar dos complicadísimas rebanadas de pan.

El punto uno del manual es tan inobjetable como suicida: "Lea todas las instrucciones". El nueve tiene cierto sentido ("No use fuera de la casa"), pese a que no puede descartarse el caso de quienes gozan de usar su tostador en el granero, la alberca o el motel.

Los problemas (metafísicos, ontológicos, ontoylógicos y lingüísticos) surgen en los demás puntos. El once dice: "No sitio puesto o próximo un caliente gasolina o eléctrico que mador, o en un acalorado horno". Sic. Eso dice, literalmente, la guía de uso del aparato.

Más adelante, dentro del apartado "Guarde estas instrucciones", los fabricantes nos sugieren: "Si normal pa-

ra su tostador para producto mucho obscuro tostada puesto el obscuro ambiente y mucho claro tostada puesto el claro ambiente, y el ancho alcance entre obscuro y claro voluntad normal traje su necesidad". He tratado de poner en práctica todas las enseñanzas de mi maestro de filología, don Juan M. Lope Blanch, para analizar la estructura sintáctica de esta simple instrucción. O sus lecciones fueron insuficientes o mi aprendizaje, después de dos exámenes extraordinarios, no alcanzaron el grado de pureza de la lengua propuesto por los señores Hamilton Beach.

El punto catorce dicta: "No tentativa o desalojar alimento cuando tostador atarugar en". Y, para terminar, el diecisiete: "No uso toda otro artificio en o mismo eléctrico receptáculo o toda otro receptáculo por o mismo circuito para tostador o él voluntad sobrecarga o circuito o golpe un mecha o circuito cachón".

Afortunadamente la compañía Hamilton Beach (R) no nos instruye acerca de cómo untarle al pan la crema de cacahuete y la mermelada de zarzamora. De seguro la operación sería más complicada que hacerle la afinación y el servicio a un submarino finlandés o una cirugía a corazón abierto a un abulón. Por fortuna, también, la empresa de marras se dedica a fabricar tostadores y no a la enseñanza de la gramática castellana o a la formación de traductores.

¿Cómo llegó la Hamilton Beach (R) a redactar esta "guía" que el usuario debe acatar para hacer un uso razonable del producto que les da (a los señores Hamilton y/o Beach) para sus bisteces? Propongo las siguientes respuestas: 1) Los dueños son oriundos de Sierra Leona, de madre portuguesa y padre mixe, que hablan una combinación de croata con vasco y chocholteco; 2) Tienen

en su computadora un programa que traduce de su lengua (si la tienen) a una nueva; 3) Son tatarancestros de los arquitectos de Babel; 4) Sus desayunos nada tienen que ver con el pan tostado, la crema de cacahuete y la mermelada de zarzamora, y 5) Suelen utilizar los mingitorios según las intrucciones de uso.

Las autoridades mexicanas (Hacienda, Comercio, Gobernación, Educación Pública, Relaciones Exteriores) otorgaron de seguro su palomita a los importadores Hamilton Beach (R) porque cumplieron con el requisito de adjuntar al aparato tostador las “instrucciones” reglamentarias. Importa poco si los connacionales que adquieran el “producto” terminen por desaprender lo poco que saben de español o lo utilicen según las instrucciones. Tampoco tiene la menor importancia si “un incendio puedeu ocurrir si tostador cubierto o conmovedor inflamable material, incluso cortinas, colgaduras, muro, et cetera, cuando en operación”.

No tendría el caso la mayor importancia si no fuera porque la lengua (esa cosa que usamos para entendernos) puede extraviarse en las decisiones corporativas de los genios anglohablantes de las finanzas, que nos enseñan a tostar un pan o a no meter la mano en una licuadora “cuando en operación”. Agradecemos, por supuesto, sus

dádivas: sus leyes y las nuestras nos protegen del mal uso de un “circuito cachón”.

¿Será que nuestros vecinos del norte saben tanto castellano que se han impuesto la histórica tarea de enseñarnos a hablarlo y a escribirlo? ¿O será acaso que quieren “instruirnos” —como las normas del comercio lo imponen— acerca de cómo usar sus aparatos?

Ya existen antecedentes culturales: un día los gringos decidieron que los verdaderos platillos mexicanos son los nachos, las fajitas y los burritos. Decidieron también que el holyday mexicano se celebrara el 5 de mayo, fecha histórica que nada le reclama a los yanquis, sino a los franceses. Optaron por certificarnos (o no) como país de narcotráfico, sin detenerse a pensar que son país de narcotráfico. Etcétera: somos los mexicanos (para ellos) lo que su congreso, su comercio y su modo de vida quiere que seamos. Incluso, un país sin lengua propia.

Llegará el día en que los voladores de Wisconsin sean más atractivos que los de Papantla, que un mariachi de Seattle llegue a la dodecafonía y que el mole negro de Oaxaca esté patentado por una corporación texana. Llegará el día en el que Pedro Páramo sea una obra apreciada gracias a los genios de Hollywood o a la mercadotecnia de los empresarios de Broadway. €



Traducir versos

A seregé. Ah. Begé.
 Begebe tu begébere
 serin nowa. Majabi an de bugui
 an de wiriribí.

¿Les suena esta letra? Supongo que sí: es la canción de moda, transcrita aquí “de oído” por mi hija Luisa. Pero aunque no la reconocieran, estoy seguro de que algo en ella *les sonaría*, como le suena a Diego, el personaje que la pide siempre en la discoteca y –aunque no entiende su letra, porque está sin duda en una lengua que él no habla– “la canta, la goza, la baila”. Esto de algún modo sugiere que loailable, lo cantable y lo gozable no dependen para nada en este caso del significado de la canción. ¿Y entonces? ¿Qué es entonces lo que *suen*a en ella y la vuelve pegajosa? El ritmo, sin duda, pero también la combinación de sonidos que se alternan y repiten, como si aun su melodía fuera una especie de ritmo. Y esto, que parece cosa de nada, es en realidad muy importante, pues significa que una canción incomprensible no deja de ser cantable; que hay canciones que sobreviven al significado (o más bien al “insignificado”) de su letra. No nos queda más remedio entonces que reconocer en este caso una primacía de la forma sobre el fondo. Pero ¿supone esto que la forma está realmente vacía? No lo sé. Supongo que eso depende de qué queramos decir con “vacía”. Porque, si bien es verdad que la forma no está llena de un significado, está cuando menos llena de sí misma, del sentido de sí misma. Dicho de otro modo, los sonidos de la canción suenan juguetonamente, llenos de buen humor y alegría, y eso es lo que nos la vuelve pegajosa: su intención, mostrada en una forma.

Habría quizá manera de sostener que un poema hace exactamente lo mismo (es decir, que simplemente revela una intención a través de una forma), sólo que sin desahacerse del significado de las palabras, con lo que el “juego” se complica muchísimo, pero no voy a meterme mucho en eso. Me conformaré con decir aquí que los versos de un poema constituyen su forma y que de algún modo esa forma muestra una intención. Eso está clarísimo, por ejemplo, en aquellos casos en que el poema adopta las convenciones formales de la tradición, como el metro y la rima, o una combinación particular de ellas, como el soneto. Pero aun cuando prefiere el llamado “verso libre”, hay en todo poema, fatalmente, un sustento formal, y una serie de decisiones que afectan su forma. No voy a decir tanto como que estas decisiones afectan también directamente al “fondo” del poema, pero sí que al menos empujan su sentido o –si las cosas no salen bien– lo estorban. Les pondré un ejemplo. En uno de sus Sonetos, dice Garcilaso de la Vega:

Mi vida no sé en qué se ha sostenido.

Es un endecasílabo clásico. Pero ocurre que los endecasílabos clásicos podían venir en dos formas canónicas, ilustradas por los dos primeros versos de la *Divina Comedia* de Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
 mi ritrovai per una selva oscura

El primero de estos versos está acentuado en la sexta sílaba (además de la décima, que es de rigor); el segundo, en cambio, está acentuado en las sílabas cuarta y octava (ade-

más, por supuesto, de la décima). Garcilaso, pues, podía elegir entre estas dos formas. ¿Cuál escogió? Al principio podemos tener la impresión de que escogió la segunda opción, pues hay un acento fuerte en la cuarta sílaba: “Mi vida no...”, pero pronto comprendemos que no, que el acento del verso está en realidad en la sexta: “Mi vida no sé en qué...”, aunque también el acento en quinta es fuerte. Tres acentos, pues, en tres sílabas seguidas: “no sén qué”... El lujo de este verso consiste en la reiteración formal, rítmica, del tema que declara el verso en sus palabras. Dice que no sabe en qué se sostiene su vida, pero lo dice en un verso que tampoco nosotros sabemos bien a bien dónde se sostiene, por lo menos al principio: el verso trastabillea, como la vida de la que habla.

Algunos críticos literarios se arredran ante interpretaciones de este tipo, pues suponen una buena dosis de subjetivismo, y algunos incluso se burlan de ellas. Un caso muy citado es el comentario que hizo Dámaso Alonso a la quinta estrofa del *Polifemo* de Góngora. La cito ahora:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

La estrofa (una octava real) es tan enredada como esas “greñas” de los árboles que tapan la caverna de Polifemo. Y así dice Alonso que

Góngora nos presenta, para pintar el ambiente del feroz de Polifemo, lo lóbrego, enmarañado, lo inarmónico, lo de mal augurio, lo monstruoso. Nada más distinto del lugar ameno de la literatura tradicional.

Pero hay algo más. A propósito del séptimo verso, el que dice: “infame turba de nocturnas aves”, Alonso comenta:

Con insuperable genialidad Góngora repite en este verso la sílaba *tur* (con su oscura vocal *u*): lo asombroso es que sobre esas sílabas *tur* han ido a caer los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba. El acento rítmico intensifica las sensaciones coloristas de las palabras. Cuando en Garcilaso leemos un colorista endecasílabo:

cestillos blancos de purpúreas rosas

vemos cómo los acentos de 4ª y 8ª sílaba, al caer sobre las sílabas tónicas de *blancos* y *purpúreas*, parece que especialmente iluminan o realzan estas palabras. Lo mismo ocurre en el verso de Góngora:

infame *turba* de nocturnas aves

salvo que lo que se intensifica es la densa lobreguez. Que los dos acentos operen sobre dos sílabas *tur* parece o inmensa casualidad feliz o insuperable virtuosismo del poeta.

Los críticos le han reprochado mucho a don Dámaso Alonso este comentario, pues alegan que es de todo punto subjetivo y arbitrario asignar una sensación determinada a un sonido en particular. En efecto ¿cómo demostrar que la *u* es oscura? Y sin embargo yo no puedo dejar de señalar aquí una especie de contagio del poeta sobre el crítico. Nótese por ejemplo las eres y las eles en el primer párrafo del comentario: “Góngora [...] presenta, para pintar [...] feroz [...] lo lóbrego, enmarañado, inarmónico, [...] mal augurio, [...] monstruoso [...] lugar ameno de la literatura tradicional”. Parece que para pintar la lóbrega espesura a don Dámaso le gustaba aliterar las eres (y yo mismo me estoy haciendo



eco de ellas al decirlo). Quizá los críticos más modernos tengan razón al negarle a don Dámaso la razón, pero no se la niegan otros poetas. El cubano Emilio Ballagas escribía, por ejemplo:

Tierno glú-glú de la ele,
 ele espiral del glú-glú
 el glorígloro aletear
 palma, clarín, ola, abril [...]

Aquí rozamos ya con algo que de veras se nos escapa y que tal vez sólo Dámaso Alonso se habría atrevido glosar, como glosó el *Polifemo*. Porque, en efecto, ¿qué significa *glorígloro*? ¿Se trata de una *invención* —o de una catacrexis, como diría la retórica—, relacionada quizá con *gloria*, *glorífico*, etcétera? Tal vez no significa nada, y entonces Alfonso Reyes hubiera podido usar la palabrita para ejemplificar esa figura poética que él llamó *jitanjáfora* y que, pintada en trazos muy gordos, no es más que una forma sin sentido preciso, como la canción de moda que citamos al principio de estas líneas, y como un verso de Dante sobre el que he hablado en otra parte (ver “El diccionario de Nemrod”, en *SobreEscribir*, Ediciones sin Nombre, México, 2002). En la traducción de Ángel Crespo, el verso dice así:



Raphel maí amech zabí aalmos

Decía yo entonces que, curiosamente, este verso sin sentido, esta *jitanjáfora*, es uno de los más interesantes en cuanto a lo que de él hacen los traductores. Como lo consideran una forma vacía, algunos traductores piensan que está hecho de comodines, de palabras que se pueden cambiar por otras con relativa impunidad. Pero ¿tienen razón? Eso depende de qué tan relativa sea esa impunidad. Sería absurdo, por ejemplo, “traducirlo” por “serin nowa. Maja-bi an de bugui”, porque entonces, aunque se trate también de un endecasílabo, ya no nos *sonaría* a Dante. Pero acaso no fuera excesivo hacer lo que en efecto hizo Ángel Crespo, que conservó todos los sonidos y los acentos del verso, excepto los de la última palabra, pues esa sí la modificó a su conveniencia, para que rimara con los otros dos versos con los que tenía que rimar.

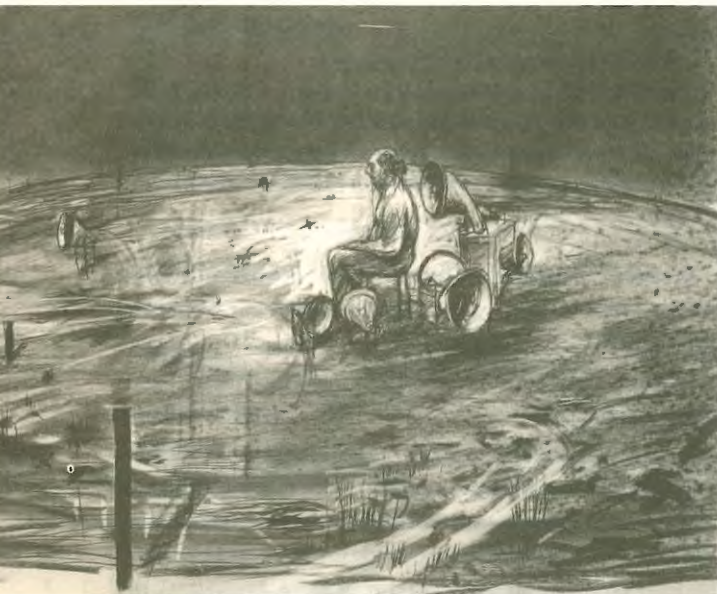
En el fondo, pues, todo depende de la radicalidad con que se mire el asunto. Si uno cree, por ejemplo, que “lo poético” es una suerte de esencia, a la que arbitrariamente se le imponen ciertas formas, entonces podría llamar “traducción” incluso a una adaptación en prosa, para niños, de la *Divina Comedia*; si uno cree, por el contrario, que es sólo su forma lo que hace poesía a la poesía, entonces no se animará jamás a emprender la traducción de un poema, o no le hará falta. Pero ¿es posible hallar una vía media entre estos dos extremos? Permítanme citar ahora lo que al respecto dice Arthur Rimbaud, que escribió un famoso soneto titulado “Vocales”, al que luego se refirió en su “Alquimia del verbo”, donde dio la siguiente explicación, que cito aquí traducida por Oliverio Girondo y Enrique Molina:

[...] yo creía en todos los encantamientos.

¡Inventaba el color de las vocales! —A negra, E blanca, I roja, O azul, U, verde—. Regía la forma, el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me jactaba de inventar un verbo poético, accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Reservaba la traducción.

Es difícil comentar este párrafo. Sin embargo, podemos decir que hay en él la misma idea de “coloración del verso” que Dámaso Alonso, por comparación, enunció con bastante timidez. Rimbaud presume de un sistema que no sólo afecta al color de las vocales y de las sílabas que éstas definen —cosa con la que se conformaba don Dámaso—, sino además a las consonantes, al ritmo del verso y, lo que es más, mucho más, a la percepción completa del poema con “todos los sentidos”. Pero este sistema no era, desde luego, ni tradicional ni evidente en sí mismo (como lo son las formas métricas), de

tal suerte que Rimbaud podía “reservarse” la traducción —que es como decir la tabla de equivalencias, el diccionario que podría servir a la vez de testigo y puente entre la versión “original” del poema y su traducción “a todos los sentidos”. Pero ¿no quiere esto decir que si podía reservarse *para sí* la traducción era sólo porque el diccionario necesario para hacerla era fatalmente *personal*? Supongo que sí. Pero también supongo que si Rimbaud podía reservarse la traducción era también sólo porque esa traducción era posible, porque hay quizás en el original un código buscable, hallable, reconstruible. Un código arbitrario, desde luego, como el de quien dice que la *u* es oscura, y traduce así una sensación acústica a otra visual... Pero hay que tener cuidado en esto: al decir “código arbitrario” no me refiero al sentido que la lingüística da al término *arbitrario* sino a algo más normal y corriente, a un código convencional y caprichoso; con ello quiero decir que la tabla de las vocales de Rimbaud sirve sólo para dar equivalencias, no para establecer significados; a la materia vocal de los poemas se le asigna convencionalmente una equivalencia, lo cual es muy distinto de un verdadero significado, que ni se asigna ni es de veras convencional. La forma de la que estoy hablando aquí puede verse pues como un símbolo, como un emblema o una alegoría, pero nunca como un signo verdadero. Si la viéramos así, como un signo, correríamos el riesgo de cometer ese pecado —mezcla de iconoclastia y fetichismo— que hace unos días llevó al Sr. Abner López, devoto evangélico, a afirmar en la televisión que las palabras sin sentido de la canción que canta Diego son en realidad un mensaje diabó-



lico. Y así, más que una intención, él ve en la forma vacía de sus palabras un mensaje; donde nosotros oímos “Aserejé”, él oye una invitación “a ser hereje”.

Por eso creo que un buen traductor de Rimbaud podría —y aun debería— creer él también por un instante “en todos los encantamientos” y tratar de reconstruir las convenciones de su código, pero cuidándose mucho de los fanatismos —cuidándose, por ejemplo, de creer que una forma es un significado, pues en el caso de los convencionalismos sí se trata de leer la letra al pie de la letra, oyendo su forma antes de atender a su significado. Visto así, el traductor de poesía es una especie de arqueólogo del oído —o de todos los sentidos, si se quiere ir tan lejos como Rimbaud—; es a su manera un filólogo, alguien capaz de atrapar *eso que suena* en un poema, para hacer que suene también en su traducción.

Me avergüenza admitir que esto que digo no es más que un lugar común, pero lo hago al menos con un fin humilde: el de volver a pronunciar en público esa palabrita ya casi desaparecida de la jerga lingüística: *filología*. Habrán ustedes advertido que el centro de todo lo que llevo dicho es el comentario que un filólogo hizo de un poema clásico. Agregaré además que la edición que yo tengo del *Góngora y Polifemo* de Dámaso Alonso viene de la biblioteca del King’s College de Londres, que la puso a la venta (baratísima), no sé si porque la tenía repetida, porque compró una más reciente, o después de comprobar que nadie la había consultado en no sé cuántos años. En cualquier caso, alguien la consultó, pues está llena de subrayados y tiene algunos comentarios al margen, escritos a lápiz, en inglés. Ojeándolos, no parecen ser de alguien que se proponga hacer una traducción del *Polifemo*, sino acaso sólo un comentario, pero no creo que sus subrayados fueran inútiles para un traductor. El lector anónimo, por ejemplo, subraya doblemente estas líneas:

Góngora recibe de la tradición imágenes ya hechas: “dientes como perlas”, “ojos como soles”; en esos casos el poeta suele usar sólo la palabra perteneciente al plano imaginario, o sea, una metáfora: y si hablando de una muchacha menciona las “perlas”, los dos “soles”, etc., ya sabemos sin más, que habla de sus dientes o de sus ojos. Todo eso es tópico.

Sí, es tópico, pero qué precioso sería este breve comentario para alguien que no estuviera familiarizado con los lugares comunes de nuestra lengua —o, para el caso, de la de Góngora, cosa mucho más difícil. Si esa lengua merece

los tomos que Alonso le ha dedicado para los lectores españoles ¿cuántos no merecerá para los lectores de otras lenguas? La verdad es que, con o sin discusión de por medio, Dámaso Alonso se dio a la tarea de reconstruir el diccionario personal de Góngora, con todos sus sentidos (sensoriales y de los otros); una labor quizá más ardua que la de reconstruir el de Rimbaud. Mal haría, por eso, quien quisiera traducir el *Polifemo* ahorrándose la lectura de don Dámaso.

Con esto no quiero proponer que las traducciones las hagan sólo los especialistas. Eso está bien para las ediciones académicas, eruditas, pero no tienen por qué ser así todas las traducciones. A lo que quiero aludir sacando a relucir el término *filología* es a una especie de disposición, a una actitud que “para la oreja” a algo más que el significado léxico de las palabras (el que se puede consultar en un diccionario) y cede al encantamiento —como Rimbaud, como Quevedo cuando decía: “Nada me desengaña. / El mundo me ha hechizado”. Se trata, supongo, de la misma actitud a la que aluden quienes dicen que se necesita un poeta para traducir a otro poeta. Aunque yo no comparto del todo esa idea, entiendo a dónde apunta: un poeta está atento a ciertas cosas “poéticas” que los traductores no poetas pasan por alto. A menudo esas cosas “poéticas” no son sino algo que *suen*a en el poema original, pero —se dice— sólo para el poeta; algo que no le suena al no poeta. Es posible que, en efecto, un poeta tenga mejores herramientas para hacer re-sonar *eso* en una traducción (y en su propia tradición), pero creo que esto sólo ocurre porque tiene un oído educado y presta tanto a lo que escucha como a lo que pronuncia. Su ventaja sobre el traductor no poeta reside sólo en eso: en que ha educado su oído —como por lo demás hace también el filólogo—, pero no en una supuesta inspiración de segundo orden (en un re-soplido de la Musa). Si su oído es más sensible es porque se ha ejercitado más en la lectura y escritura de poemas, pero el ejercicio mismo de estas dos actividades no tiene por qué implicar una “inspiración” propia, una segunda iluminación. El traductor de poesía no tiene por qué ser visitado nuevamente por la Musa que visitó al poeta; no tiene por qué ser él también un inspirado (y hasta es posible que no haya cosa más peligrosa para un poema que un traductor inspirado); al traductor le basta con “reconstruir” arqueológica, filológicamente la escena en que el poeta recibió el dictado de la Musa. Porque, después de todo, eso que él va a decir *ya estaba ahí*: no es él mismo quien va a decirlo por primera vez. Por eso para él, como para el arqueólogo, lo primero que aparece, su primer misterio, es una *forma*. ¿Qué es lo que él

saca de nuevo a la luz? Una casa, una tumba, un jarrón, una herramienta; un soneto, una silva, una redondilla. Esas cosas tienen todas una definición bastante precisa y son perfectamente reconocibles, aunque podamos luego abrigar muchas dudas sobre el sentido que tenían en su momento y en la cultura a la que pertenecieron. Podemos, por ejemplo, preguntarnos si la *Epopéya de Gilgamesh* tenía o no para los acadios una lectura escatológica, pero en todo caso está bastante claro que se trata de un poema, pues está escrito en versos. ¿Cómo lo sabemos? No porque las líneas del texto que conocemos no llenen bastante sus renglones, por supuesto (los acadios escribían todo muy apretadamente en sus tablillas), y ni siquiera por sus rimas, pues no las tiene. No, nada de eso. Sabemos que la *Epopéya de Gilgamesh* es un poema, simplemente, porque a los traductores del asirio *les sonó* algo que identificaron con el verso (un ritmo constante), o con ciertos procedimientos poéticos (como el estribillo). De este modo, tradujeron una forma a otra —si es posible decir que esto es traducir. Y lo hicieron del mismo modo en que tendría que hacerse en el caso de Rimbaud, aunque —todo hay que decirlo— el asirio “se reservaba” su traducción con mucho más celo que Rimbaud. Pero eso, gracias a Dios, no bastó para desanimar a los primeros traductores, como no desanimó hace algunos años a Jorge Silva, que tradujo la *Epopéya de Gilgamesh* tratando



de reflejar de algún modo sus peculiaridades poéticas. Dice, por ejemplo, Silva en la Introducción a su traducción:

La obra acadia es un texto literario —recurre a términos elevados— y poético —los acentos de cada verso y de cada hemistiquio tienen una intención prosódica. He hecho un esfuerzo para encontrar una expresión noble pero no altisonante en el lenguaje de mi traducción y he buscado que los versos tengan cierto ritmo. He dividido los hemistiquios en líneas separadas, la segunda de las cuales lleva una sangría, con objeto no sólo de reflejar la forma prosódica del poema acadio, sino también de ayudar al lector a percibir ese esfuerzo de traducción rítmica. Cuando el verso acadio es más largo, lo que sucede frecuentemente al final de ciertos pasajes, o bien cuando el giro español exige un mayor número de palabras, he dividido el verso en tres líneas, lo cual no corresponde al verso acadio, pero ayuda a mantener el ritmo buscado.

Es éste un pasaje técnico, sin duda, pero revelador. Describe de qué modo el traductor vierte a su propia lengua, no ya las palabras de un poema sino su forma. Y así confiesa que, cuando le es imposible traducir en dos hemistiquios un verso acadio, introduce una cesura de más para extender el verso castellano; hace suyo así un recurso que los propios acadios empleaban a veces para “rematar” ciertos pasajes. Lo notable del caso es que la forma que resulta tiene sentido *en español*, tanto como el que tiene un soneto en versos alejandrinos o un soneto de dieciséis versos.

No creo que de esto se siga que es posible hacer una tabla de equivalencias entre las formas métricas de dos lenguas distintas, pero no es desde luego ocioso preguntarse sobre estas equivalencias. ¿Qué forma métrica es preferible para traducir las *nursery rhymes* inglesas? ¿Debemos calcar sin más en español la estructura de los *limericks*? ¿Qué hacer con las rimas francesas “para el ojo” (no para el oído)? Pero déjenme ponerles un ejemplo personal.

Yo he servido de versificador en algunos poemas que ha traducido Selma Ancira, del ruso y del griego. Yo no hablo ninguna de esas lenguas, pero Selma me lee en voz alta el poema en su lengua original y yo trato de pescar lo que buenamente pueda para luego discutirlo con ella y, si hay posibilidades, con otros hablantes de español... y ruso, o griego. El caso es que un día me leyó en voz alta un poema de amor de Pasternak y yo no logré reconocer en él una estructura definida, por más que a mi oído *le sonara*. Pensé que tal vez la métrica rusa no coincidía en esto con la española, y que tal vez no medía sus versos en sílabas y acentos sino en pies, como hacían los antiguos griegos y romanos. Para decidir en-

tonces en qué forma debían “caber” esos versos, le pedí a Selma que se pusiera de pie y me los cantara, llevándose la mano derecha al corazón; o sea, que se olvidara de lo que decía el poema y me lo cantara con la melodía del himno nacional mexicano. Después de resistirse un rato, Selma cantó. El poema cuadró en su canto. Y entonces tuvimos que tomar una decisión grave y sin duda discutible. Nuestra pregunta era: ¿podemos traducir ese poema de amor a un ritmo decasilabo, machacón, de marcha militar? Selma alegó que en ruso el poema no sonaba a himno nacional, ni a marcha machacona, sino suave y ligero, como suave y ligero era lo que decía. Para ella era *como si lo dijera* en endecasílabos; a eso les sonaba también a los otros testigos, y así lo hicimos sonar finalmente en español. He aquí el poema:

EL VIENTO

Yo he muerto, pero tú aún respiras.
Y el viento, con su queja desdichada,
desde las lejanías infinitas
hace temblar al bosque y a la dacha.
No sacude los pinos uno a uno
sino que los agita a todos juntos
como si fuesen cascos de veleros
meciéndose en los muelles de algún puerto.
Y no lo hace por simple atrevimiento
sino porque desea encontrar dentro
de la tristeza las palabras justas
que necesita tu canción de cuna.

Es un hermoso poema. Pero ¿se lo imaginan al ritmo de “Mexicanos al grito de guerra / el acero aprestad y el bridón / y retiemble en sus centros la tierra / al sonoro rugir del cañón”? A mí, la verdad, eso no me hubiera sonado “natural” en español, sobre todo tratándose el poema de lo que se trata. Pero eso es ya una consideración sobre el significado de los versos, y en estas líneas yo he querido limitarme a hablar de la forma, de la mera forma, de eso que yo oí recitado por Selma, sin entender una palabra. Porque en ese momento para nosotros tampoco era importante saber qué decía el poema para cantarlo, como hace Diego el de la canción, que goza y baila feliz al ritmo de

Aseregé. Ah. Begé.
Begebe tu begébere. €

Elegías de Duino

(Traducción de Uwe Frisch)

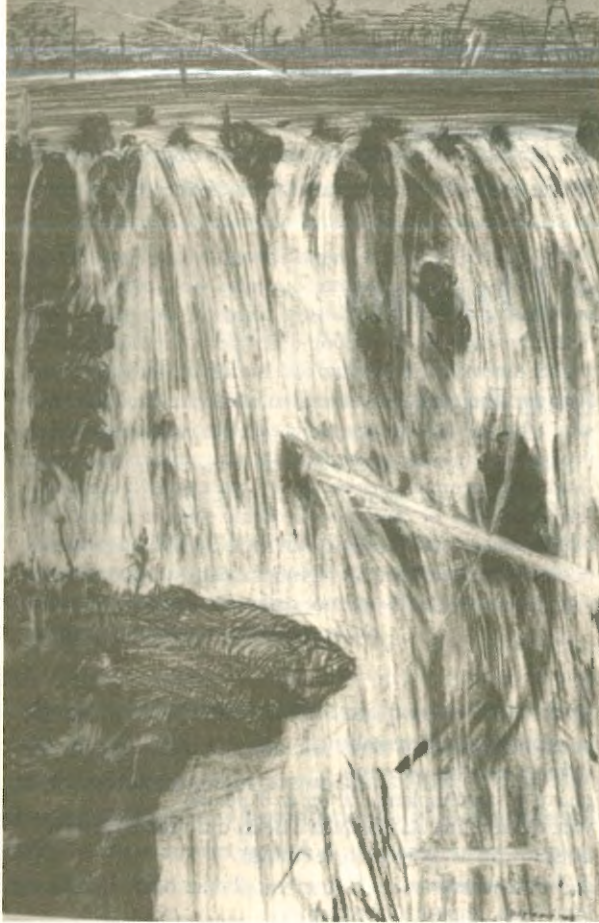
PRIMERA ELEGÍA

¿Quién, si yo gritara, me escucharía en los órdenes celestes? Y si un ángel de pronto me ciñera contra su corazón, la fuerza de su ser me anularía; porque la belleza no es sino la iniciación de lo terrible: un algo que nosotros podemos admirar y soportar tan sólo en la medida en que se aviene, desdeñoso, a existir sin destruirnos. Todo ángel es terrible. Así yo, ahora, me reprimo y sepulto en mi pecho el oscuro sollozo de mi grito de reclamo. ¿A quién podremos, recurrir? Ni a los hombres ni a los ángeles. Incluso las bestias, astutas, se percatan de que es torpe e inseguro nuestro paso que yerra por un mundo interpretado. Tal vez, quién sabe, pudiera socorrernos ese árbol que en la solitaria ladera contemplamos diariamente, o el camino de ayer y la remisa lealtad de una costumbre que habituada a nosotros, prosigue a nuestra vera. ¡Oh, y la noche, la noche...! Cuando el viento lleno de espacios cósmicos nos roe las mejillas, ¿a quién no se dará esa sutil desilusionadora, esa anhelada presencia ineludible que ha de arrostrar por fuerza el corazón solitario? ¿Acaso será menos penosa para los amantes? Con su presencia ¡ay! se encubren uno al otro su destino. ¿Lo ignoras *todavía*? Arroja ya el vacío que ciñes con tus brazos al vacío del viento que respiras. Tal vez las aves en su vuelo íntimo sientan en toda su amplitud el aire.

◇

Sí,
las primaveras te necesitaban.
Infinitas estrellas esperaron
que tú las contemplaras. Tal vez en el pasado
viste elevarse una ola henchida o desde una ventana abierta
la sonoridad de un violín se te entregó.
Todo era mensaje.
Pero dime, ¿supiste tú abarcarlo?
¿No te hallabas disperso, perdido en tu esperanza,
como si todo y siempre te anunciase
una amada? (Dí, ¿cómo podrías esconderla,
y dónde, si los grandes y extraños pensamientos
que pasan por tu ser quedan contigo
y perduran en tu noche?) Mas si aún sientes nostalgia,
canta a los enamorados:
nadie inmortalizó con adecuada
largueza su afamado sentimiento.
Sí, canta
a las abandonadas que tú encuentras,
casi envidiándolas, más amorosas
que las correspondidas satisfechas.
Comienza una vez más la jamás lograda
loa. Y piensa: el héroe se mantiene sin cesar
a tal punto que su propia muerte
sólo es un pretexto para su nacer definitivo.
Pero ¡ay! a los amantes,
fatigada, la naturaleza
los recobra en su seno, ya sin fuerzas
para crearlos nuevamente.
¿Acaso
conseguiste exaltar cumplidamente
la pasión de Gaspara Stampa,¹
de tal modo que alguna abandonada,

¹ Gaspara Stampa, aristócrata italiana nacida en Padua en 1523 y muerta en Venecia en 1554, dejó una colección de cerca de doscientos sonetos que hablan de su amor —inicialmente feliz y con posteridad no correspondido— por Collatino di Collalto, príncipe de Trevi.



emulando su ejemplo,
dijera: —“Si yo fuese como ella...”?
Estas antiguas amarguras
¿no debieran sernos más fecundas?
¿No es ya hora de que amando nos libremos
de la persona amada, reprimiéndonos
trémulamente como la flecha se afirma
en la cuerda del arco para ser en el salto
más de lo que fue?
Pues no hay un detenerse.

◇
¡Voces, voces! Escucha, corazón,
como sólo los santos escucharon,
los santos a quienes la inmensa llamada levantó
de la tierra sin que ellos, imposibles,
dejaran de seguir absortos, de rodillas,
sin atender a nada, consagrados a oír.
Y no es que puedas soportar la voz
de Dios, no; pero escucha el lastimero
soplo del espacio:
ese ininterrumpido mensaje que se forma
del silencio y que viene hacia ti, murmurando,
desde los que murieron jóvenes.
Donde quiera que entraras, en los templos
de Roma y Nápoles, ¿no te decían,
serenos, su destino? ¿O en cualquier epitafo,
como recientemente
—allí en Santa María Formosa— aquella lápida?
¿Qué desean de mí? Sí, he de borrar quedamente

de ellos esa apariencia de injusticia
que, a las veces, cohibe
el puro movimiento de su espíritu.

◇

Ciertamente es extraño no habitar ya la tierra,
no seguir practicando unas costumbres
apenas aprendidas;
no dar, no atribuir significados
de futura realidad humana ni a las rosas
ni a esas cosas que son ofrecimientos
sin fin. No ser lo que se era
en la infinita angustia de esas manos;
tener que desprenderse hasta el propio nombre,
como quien lanza, lejos de sí, un juguete roto.
Extraño es no volver a desear
los deseos. Extraño es ver, deshecho,
disperso en el espacio todo aquello
que estuvo unido.
Y es penoso estar muerto,
y muy arduo recobrar, poco a poco,
un asomo de eternidad.
Pero todos los vivos cometen el error
de querer distinguir con excesiva
nitidez. Los ángeles —se dice—
ignoran a las veces si están entre los vivos
quizás, o entre los muertos. El eterno
torrente arrastra las edades todas
por ambos reinos y sobrepone en ellos
la fuerza de su voz.

◇

Pero, en fin, los urgidos prematuros
que se marcharon ya, no necesitan
de nosotros. Con lenta y paulatina
remisión va perdiéndose
la arraigada costumbre de lo terreno, como
se pierde hasta el apego que nos une
a los tiernos pechos de una madre.
Pero nosotros, que necesitamos
de tan grandes misterios;
nosotros, para quienes del duelo mismo
surge un progreso bienhadado,
¿podríamos vivir sin ellos?
¿Es vana la leyenda según la cual, antaño,
en la lamentación por Linos,²
atrevida, la primigenia música
penetró la estéril rigidez de las esferas,
y entonces, en los ámbitos atónitos,
(que un efebo, un doncel casi divino,
abandonó de pronto y para siempre),
el vacío inició su vibración... — la misma
que aún nos arrebatara, consuela y reconforta?

² Linos, joven poeta contemporáneo de Orfeo cuya muerte, según el correspondiente mito griego, sumió a los circunstantes en tal estupor que este último se vio precisado a inventar la música para reanimarlos, componiendo con ello la primera lamentación.

Todo ángel es terrible.
 Y sin embargo —ay de mí—
 yo os invoco sabiendo lo que sois,
 pájaros casi mortales para el alma.
 ¿Qué fué del tiempo de Tobías,
 cuando ante la humilde puerta
 uno de los más resplandecientes se detuvo,
 apenas disfrazado y dispuesto para el viaje,
 perdida ya la temible prestancia?
 (Doncel para el doncel,
 ¡cómo miraba en su curiosidad!)³
 Si ahora, desde más allá de las estrellas el peligroso arcángel
 tan sólo descendiera un paso hacia nosotros,
 latiendo a su encuentro
 nos abatirían, ansiosos,
 los golpes del propio corazón.
 Decídmelo, ¿quiénes sois?

◇
 Oh vosotros, iniciales perfecciones,
 predilectos de la creación,
 cúspides, cimas,
 crestas del amanecer de todo génesis,
 polen de la divinidad en flor,
 articulaciones de la luz,
 pasadizos, escalas, troncos,
 espacios de existencia,
 escudos de la dicha,
 tumultos de sentimientos tormentosos y extasiados,
 y de improvisto aislados, *espejos*
 que reflejan la propia belleza escapada a torrentes
 de nuevo radiante en su rostro...

◇
 Porque nosotros, al sentir, nos disipamos.
 Nos consumimos —ay— en nuestro propio aliento
 y de ascua en ascua exhalamos un aroma más tenue cada vez.
 Entonces, alguien nos dirá:
 —“Sí, tu ser entrega en mi sangre,
 este cuarto y la primavera se me llenan de ti...”
 Pero no importa, porque no puede retenernos
 y nos diluimos en él y en torno suyo.
 Mas a ellos, que poseen su belleza, ¿quién los podría retener?
 Cambia en su rostro de continuo la apariencia y al fin se desvanece.
 Como el rocío de la hierba matinal,
 como la tibieza de un manjar caliente,
 así se aparta lo nuestro de nosotros.
 Y la sonrisa, ¿a dónde? — ¡Oh levantar los ojos arrobados,
 nueva y ardiente onda enajenada al corazón!
 Y sin embargo, ay, *somos* todo eso.

³ Rilke alude aquí a uno de los textos bíblicos calificados de “apócrifos”, el Libro de Tobías, que cuenta cómo el Arcángel Rafael acompañó al joven Tobías durante toda una jornada sin que éste percibiera de quién era su compañero.

El cosmos en que nos disolvemos, ¿tiene tal vez nuestro sabor?
 ¡Capturan los ángeles lo suyo solamente, lo que manó de su presencia,
 o a veces y como por descuido
 algo de nuestro ser penetra en ellos?
 ¿Acaso estamos confundidos en sus rasgos
 como la vaguedad y el estupor en el rostro de la mujer encinta?
 Ellos, en el torbellino del retorno a sí mismos, no lo advierten.
 Y ¡cómo podrían advertirlo!

◇
 Los amantes, de saberlo, lograrían
 decir extrañas cosas en el aire de la noche,
 pues parece que todo nos pretende ocultar.
 Mira: los árboles *son*,
 las casas que habitamos continúan existiendo;
 sólo somos nosotros que pasamos
 en aéreos trueques ante ello.
 Y todo coincide en sigilarnos,
 tal vez un poco por pudor
 y otro poco, quizá,
 por esperanza inconfesada.

◇
 Amantes, a vosotros que os bastáis
 en la recíproca satisfacción de vuestros goces,
 es que vengo a preguntaros por nosotros.
 Os tocáis, pero decidme: ¿Poseéis las pruebas de ello?
 A veces acontece que mis manos
 intuyen mutuamente su existencia,
 o que mi rostro gastado
 busca en ellas un refugio.
 Esto me hace *sentirme* en cierto modo,
 mas ¿quién sólo por sentirse pretendería *ser*?
 A vosotros, sin embargo, que crecéis en el éxtasis del otro
 hasta que, subyugado, implora: —“*Ya no más...*”;
 a vosotros, que bajo la caricia arrebatada de las manos
 devenís más plenos, como el año
 en que se dio una más rica cosecha en las viñedos;
 a vosotros, que dejáis de ser a veces
 únicamente porque el otro se impone y prepondera;
 os pregunto por nosotros.
 Harto sé por qué en vuestro contacto hay beatitud tan grande:
 porque persiste la caricia
 y no se desvanece el sitio que recubriste tan tiernamente,
 porque bajo él sentís la pura duración.
 Y así pensábais alcanzar casi la eternidad en el abrazo.
 Y sin embargo, luego de soportar el sobresalto
 de la primer mirada que se encuentra,
 luego de la nostálgica espera ante la ventana clausurada
 y de ese *único* primer paseo dado juntos a lo largo del jardín,
 decidme, amantes: ¿*seguís siendo* los mismos todavía?
 Cuando vuestros labios inician el beso en mutua libación,
 —¡ah! —que extrañamente se evade de su acto el libador...

◇
 ¿No os asombra la medida del ademán humano
 en las áticas estelas funerarias? ¿No se posan allí
 el amor y el adiós sobre los hombros tan ingravidamente
 como si fueran de materia distinta que en nosotros?



Recordad cómo se tocan, sin oprimir, las manos aunque en los torsos la fuerza se eleve y perdure. Dueños de sí, con su silencio proclamaban: —“Hasta aquí llegamos.

Este es nuestro dominio. Así es nuestro contacto. Los dioses nos oprimirían con más fuerza. Pero eso ya sería cosa de los dioses.”

◇

¡Oh, si también nosotros encontráramos un coto puro y perdurable de sustancia humana, una franja nuestra de tierra fecunda entre el río y la roca! Porque nuestro corazón nos sobrepasa — como a ellos. No podemos seguirlo ya con la mirada hasta las quietadoras imágenes que los sosiegan ni a los divinos cuerpos donde, aún más grande, se modera y descansa finalmente.

TERCERA ELEGIA

Una cosa es cantar a la amada y otra —¡ay— cantar a ese dios, secreto y culpable, del río de la sangre. ¿Qué sabe el doncel, a quien ella reconoce ya desde lejos porque le fue destinado, acerca del Señor del Placer? — el que surgió tantas veces desde la soledad más profunda

—antes de que la joven otorgara el alivio y con frecuencia también como si ignorase que ella existía— ¡ay!, manando lo incognoscible, e irguió la cabeza divina al emplazar a la noche a la revuelta infinita... ¡Oh el Neptuno que habita en la sangre, oh su terrible tridente! ¡Oh el viento sombrío que nace en su pecho de curva concha marina! Escucha cómo la noche ondula y se ahueca. Estrellas: ¿no proviene de vosotras acaso el deseo que mueve al amante hacia la faz de la amada? ¿Y no debe él la visión más íntima de su purísimo rostro a la más pura estrella?

◇

Ay, no fuiste tú, mujer, ni fue su madre quien así tendió para la larga espera el arco de sus cejas. Y no a instancias tuyas, no, mujercita juvenil que lo sentías, fue que sus labios se curvaron en la más fecunda expresión. ¿O en verdad crees que tu ligera presencia pudo trastornarlo de ese modo, tú, que transcurres como el aire sutil de la mañana? Sí, indudablemente tú aterraste su corazón, pero terrores más antiguos se precipitaron en él al choque de tu arrimo. Llámalo, pero nunca podrás arrancarlo del todo a tan tenebrosa amistad. Ciertamente, él *quiere* evadirse, brota y con alivio halla acomodo en tu acogedor corazón y se principia allí. Pero ¿es que alguna vez se comenzó a sí propio? Madre, pequeño *tú* lo hiciste. Fuiste tú quien lo empezó. Era nuevo para ti, y ante la mirada de sus ojos recientes extendiste el mundo amistoso y apartaste el hostil. ¿Dónde —ay— están los años en que ocultabas tan sencillamente con tu figura esbelta aquel rugiente caos? ¡Fue tanto lo que le evitaste de ese modo! Tornaste inofensiva la inquietante noche de su alcoba, e infundiste en el espacio de sus noches un espacio más humano que sacaste de tu propio corazón— todo él refugio pleno. Y no en la oscuridad, sino en tu más próxima presencia encendiste la lámpara nocturna, que ardió con amistad. Parecía que allí no se pudiera oír crujido alguno que tu sonrisa no explicara, como si supieras desde siempre

cuándo se van a comportar así
 las maderas del piso.
 Y escuchándote, él se serenaba.
 ¡Tanto pudo entonces la ternura
 que había en la simple acción
 de levantarte! Mas su destino,
 embozado en un alto abrigo,
 emergía tras del armario
 y entre los pliegues levemente agitados
 de la cortina
 hallaba adecuado acomodo
 su inquieto porvenir.

◇
 Y él mismo, que aliviado
 yacía diluyendo bajo el sopor de sus párpados
 todo el dulzor de tu ligera figura
 en la saboreada anteforma del sueño,
 ¡cómo parecía estar protegido!
 Mas ¿quién lo defendió *en su propio interior*,
 quién pudo evitar dentro de él
 el flujo torrencial
 de su origen?

no *había* —ay—
 en el que estaba durmiendo
 recelo alguno para advertirlo.
 Dormido, pero soñando y febril,
 se entregó sin reservas.
 Y aunque era tímido y nuevo,
 ¡de qué modo quedó preso entonces
 en las enredaderas de continuo crecientes
 del acaecer interior,
 entrelazadas y ya configurando diseños,
 un crecimiento asfixiante
 y formas esquivas que transcurren fugaces
 casi de un modo animal!
 ¡De qué manera se dió!
 Amaba. Quiso a su intimidad,
 su agreste interior,
 esa selva ancestral que llevaba en sí,
 sobre cuyo antiguo y mudo derrumbe
 se alzaba —luminosamente verde— su corazón.
 Amaba ese mundo interior, pero lo abandonó
 y remontó sus propias raíces
 hasta el poderoso origen
 donde su breve nacimiento
 estaba ya superado.
 Y amando descendió a los veneros
 de la sangre más vieja
 y bajó a los abismos de lo terrible,
 que tras del hartazgo
 yacía colmado aún por sus padres.
 Cada terror lo conocía
 y le guiñaba los ojos casi con connivencia.
 Sí, le sonreía el horror...
 Rara vez, madre, sonreíste con tanta ternura.
 ¿Y cómo no amar aquello
 que tan risueñamente lo acogía?
 Él lo amó *antes* que a ti,
 porque cuando lo conducías en tu interior



ya el horror estaba disuelto en las aguas aquellas
 que aligeran la germinación.

◇
 Mira, nuestro amor no procede,
 como el de las flores,
 de una sola estación.
 Cuando amamos, una sabia inmemorial
 asciende a nuestros brazos.
 Y —oh mujer— atiende a *esto* también:
 lo que amamos *en* nosotros mismos
 no es un único ser por venir
 sino la innúmera fermentación;
 no amamos a un solo niño
 sino—que amamos también a los padres,
 que reposan como sólidas ruinas de antiguas montañas
 en las profundidades de nuestro ser,
 y amamos el cauce ya seco de las madres que fueron
 y el paisaje entero que permanece callado
 bajo una fatalidad cubierta de nubes
 o despejada quizá—
 y *esto*, mujer, te precedió.

◇
 Y tú misma, ¿qué sabes?
 Hiciste aflorar en el amante edades remotas,
 pero ¿sabes qué sentimientos se agitaron entonces
 desde seres ya extintos?
 ¿Qué mujeres te odiaron allí?
 ¿Qué hombres siniestros



despertaste en sus jóvenes venas?
 Y niños muertos te tendieron los brazos...
 Oh, suave, muy suavemente
 haz algo amable ante él —tal vez una diaria tarea
 que dé seguridad y certeza;
 condúcelo a las proximidades del jardín,
 otórgale el peso que da gravedad a las noches...
 Reténlo...

CUARTA ELEGÍA

Oh árboles de la vida,
 ¿cuándo llegará a vosotros el invierno?
 No vamos unánimes ni acordes
 como las aves migratorias.
 Vamos, inoportunos y tardíos,
 imponiéndonos de súbito a los vientos
 para caer más tarde
 en algún estanque indiferente.
 Sabemos a un tiempo
 del florecer y el agostarnos.
 Mas los leones van por donde sea
 y mientras su señorío dura
 desconocen toda suerte de impotencia.

◇

Pero nosotros,
 al pensar lo uno enteramente,
 sentimos de inmediato
 el despliegue de la fuerza de lo otro.
 Lo hostil es lo más próximo a lo nuestro.

¿Acaso los amantes no tropiezan
 sin cesar con sus límites, uno en el otro,
 ellos que se habían prometido
 extensas amplitudes, abundante cacería y un hogar?
 Entonces, en el fugaz dibujo de un instante
 apunta el trazo ya
 de un fondo de contradicción,
 laboriosamente construido
 para que lo podamos advertir:
 que no se nos perdona la evidencia.
 Nosotros ignoramos el contorno
 del sentimiento y sólo percibimos
 aquello que lo forma desde fuera.
 ¿Quién no sintió la angustia
 de sentarse ante el retablo del propio corazón?
 El cortinaje se elevó.
 El decorado era un adiós,
 una escena fácil de entender.
 El jardín conocido que oscilaba
 levemente: sólo entonces llegó el bailarín.
 Y *no era él*. ¡Ya basta!
 A pesar de su desenvuelta ligereza
 se advertía el disfraz.
 Se convierte en un burgués
 que entró en su casa
 a través de la cocina. (Estas medias caretas no me gustan.
 Prefiero, claro está, la marioneta.
 Es más cabal.)
 Quiero sostener en mis manos
 el ingenioso mecanismo,
 tirar de los alambres
 y contemplar su rostro hecho de apariencia.
 Aquí. Dispuesto estoy.
 Aunque las candilejas se extingan finalmente
 y alguien me diga: —“Nada más”;
 aunque desde el escenario sople el vacío
 con su corriente de aire gris;
 aunque ninguno de mis taciturnos
 antepasados quede sentado junto a mí,
 ninguna mujer
 y ni siquiera el muchacho del castaño ojo bizco.⁴
 me quedo, sin embargo. Siempre hay algo que ver.

◇

¿Es que acaso no tengo yo razón?
 Tú, padre, a quien la vida supo tan amarga
 al saborear la mía,
 y en tanto yo crecía
 proseguiste sorbiendo en moroso paladeo
 la primer turbia infusión de mi tarea,
 y absorto y dominado por el regusto acre
 de un porvenir tan extraño
 ponías a prueba mi mirada aún velada;
 tú, que muerto ya, te aterras

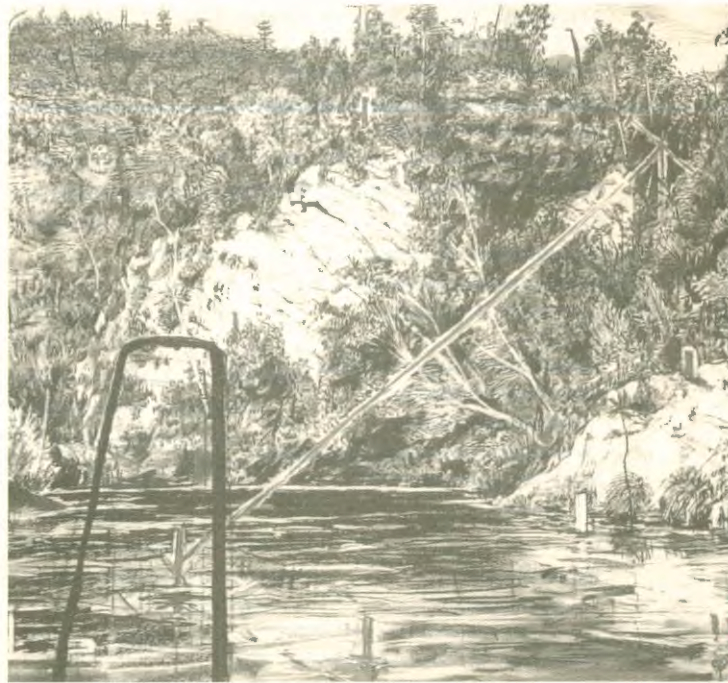
⁴ Este personaje, que aparece en diversos textos rilkeanos, ha sido identificado como Egon von Rilke, un primo del poeta, muerto en su temprana juventud.

en mi íntima esperanza
 y por amor a mi minúsculo destino
 renuncias a la suprema indiferencia de los muertos
 —a esos vastos imperios de indiferencia—
 ¿no tengo yo razón?
 Y vosotros, decidme, ¿acaso no la tengo?
 Vosotros, que me amabais
 por el breve principio de amor que os tenía
 y del que siempre me aparté,
 pues para mí el espacio
 que había en vuestros rostros
 se transformaba, cuando lo estaba amando,
 en espacio cósmico
 en el que ya no estabais...
 Es mi voluntad permanecer aquí,
 aguardando ante las marionetas—
 no, más bien contemplar la escena tan de lleno
 que, por equilibrar finalmente esta mirada
 tenga que aparecer un ángel como actor
 y gobernar los hilos de la escena.
 ¡Ángel y títere! Este caso sería
 por fin digno de un espectador.
 Entonces se verá reunido todo aquello
 que separamos al vivir
 y solamente entonces brotará de nuestras estaciones
 el ciclo de la total transformación.
 Sobre nosotros, jugando siempre, el ángel.⁵
 Mira: los moribundos jamás sospecharían
 hasta qué punto son mero pretexto
 las cosas que intentamos aquí, donde realmente
no es nada como es.
 ¡Ay, horas de la infancia
 cuando tras de las imágenes se hallaba
 algo más que el pasado
 y ante nosotros no estaba el porvenir!
 Ciertamente, crecíamos de prisa, con urgencia,
 apresurándonos a ser prontamente mayores—
 en parte por amor a los que no tenían otro título
 que el de ser *ya* grandes.
 Sin embargo, en nuestra marcha solitaria
 gozábamos la dicha que otorga lo que dura,
 estando en el espacio limitrofe
 entre el mundo y el juguete,
 en un lugar desde el comienzo
 creado para el puro suceder.

◇

¿Quién nos muestra un niño tal cual es?
 ¿Quién lo eleva en el nocturno cielo hasta su constelación?

⁵ El término alemán *spielen*, empleado por Rilke en este pasaje del ángel y los muñecos, designa indistintamente los conceptos equivalentes a “juego” y “actuación” en castellano. El poeta lo utiliza aquí aprovechando tal ambivalencia significativa. Como no existe en español un vocablo capaz de reproducirla, hemos optado por emplear primero la expresión “un ángel como actor” para después referirnos al elemento lúdico implícito en tal ocupación, hablando del ángel que “juega” sobre nosotros.



¿Quién pone en sus manos la medida de todas las distancias?
 ¿Quién, en fin, elabora su muerte
 con ese oscuro pan gris que se endurece
 o la deja en su boca redonda
 como el dulce y asfixiante corazón
 de una manzana hermosa?
 Es fácil presentir al asesino.
 Pero esto: contener la muerte
 —toda la muerte—,
 contenerla dulcemente
 aún *antes* de que la vida empiece
 y no sentir disgusto,
 no puede ser descrito.

QUINTA ELEGÍA

Para la señora Hertha König

¿Quiénes *son*, dime, esos vagabundos
 aún más fugaces que nosotros mismos,
 a quienes desde edad temprana urge y retuerce
 sin cesar —¿para *quien*, por el amor de *quién*?—
 una premiosa voluntad nunca satisfecha?
 Esta voluntad los descoyunta, los dobla, los enlaza,
 los despide y los vuelve a recoger.
 Caen, a través del aire —aceitado,
 resbaladizo— en la raída alfombra,
 desgastada
 por su eterno saltar; en esta alfombra
 —tan perdida en el cosmos—
 que colocan a modo de emplasto sobre el suelo,
 como si el cielo gris del arrabal
 hubiera desgarrado allí la tierra.

Mas apenas caídos, se yerguen y dibujan
esa gran inicial de la existencia.⁶
Y el empellón de siempre, repetido,
derriba una vez más y como en juego
hasta a los más robustos,
con la misma facilidad que Augusto el Fuerte
arrojaba los platos de estaño de su mesa.

◇
Y alrededor, ay, de este centro florece y se deshoja
—lentamente— la rosa de los espectadores.
Y en torno de ese fuste
el pistilo,
fecundado por su propio polen floreciente,
da de nuevo el falso fruto
inconsciente del hastío
que ante el resplandor de la más tenue
superficie, aparenta sonreír
ligeramente.

◇
He allí el marchito
y rugoso luchador
que de tan viejo sólo toca el tamboril,
inmerso en su enorme epidermis,
tan amplia
como si hubiera contenido ayer *dos* hombres
de los cuales uno yacería en la fosa,
sobreviviendo el otro aquí, sordo y a veces
tropezando —sorprendido—
con el exceso de esa piel que enviudó.

◇
En cambio ved al joven, que se diría hijo
de una dura cerviz y de una monja.⁷
henchido reciamente
—restallante—
de músculos y de candor.

◇
Oh vosotros
a quienes un dolor, por entonces aún pequeño,
recibió ayer como un juguete
en una de sus convalecencias
prolongadas...

◇
Tú, que inmaduro todavía, caes
con la caída sorda que sólo los frutos conocen
una y cien veces cada día
de ese árbol de acrobacia

⁶ En esta imagen alude Rilke a un cuadro de Picasso que viera en casa de la señora König, *Los Saltimbanquis*, cuyas figuras verticales parecen contrahacer una a modo de D mayúscula, letra inicial, en alemán, del vocablo "existencia" (*Dasein*).

⁷ Rilke hace referencia en este verso al conde de Chamilly, llamado *Nuca Fuerte* por su poderoso occipucio, y a su amante, la monja portuguesa Mariana Alcoforado, configurando con ello una imagen de la suma carnalidad y la suma espiritualidad que coexisten en los amantes.



erigido en común
—(que, más rápido que el agua,
ve en pocos minutos sucederse
la primavera y el verano y el otoño)—,
y que cayendo
das en la huesa de rebote:
a veces, en una media pausa,
quiere nacer en ti un rostro pleno de ternura
que se halla vuelto hacia tu madre,
escasas veces pródiga de sus muestras de amor;
mas tu cuerpo absorbe, para su superficie,
el tímido gesto apenas intentado...
Y una vez más el hombre palmorea
llamando a un nuevo brinco
y antes de que un dolor distintamente
te alcance el corazón, siempre en galope,
se anticipa a él —que le da origen—
el fuego de tus plantas,
suscitando en tus ojos el rápido fluir
de algunas lágrimas fugaces.
Y sin embargo, apunta ciegamente
tu sonrisa...

◇
¡Oh ángel!: tómala,
corta la hierba saludable y en flor;
colócala en un vaso,

consérvala junto a esas alegrías
todavía no abiertas a nosotros.
Y allí, en una graciosa urna,
celebrala con esta leyenda floral:
“Subrisio Saltat.”⁸

◇
Y luego tú, querida,
a quien en mudo salto
sobrepasaron los goces
más atractivos y excitantes:
quizá tus faraloes
son dichosos por ti,
o tal vez sobre tus senos
—juveniles y turgentes—
la metálica seda verde
se siente interminablemente
mimada y satisfecha.
Tú, fruto mercantil de indiferencia
siempre diversamente colocado
sobre todas las balanzas oscilantes
del equilibrio,
abiertamente ofrecido al público
bajo de los hombros.

◇
Dónde, oh, *dónde* se halla el sitio
—caro a mi corazón—
en que ni lejanamente lo *podían*,
desgajándose aún uno del otro
como bestias que apareándose
están mal acopladas,
donde el peso aún gravita
y donde todavía caen los platos
girando en torbellino desde sus bastones —
columnas que en vano
continúan dando vueltas...

◇
Y de improviso, en este penoso “ningún lado”
se encuentra el lugar indescrutable
donde la pura insuficiencia
incomprensiblemente se transmuta
—saltando sobre sí—
en esta hueca demasia,
donde la suma de cifras infinitas
se resuelve en nulidad.

◇
¡Oh plazas, plaza de París,
escenario infinito
donde *Madame Lamort*,⁹
la modista,

⁸ La mayor parte de los comentaristas y traductores de Rilke coinciden en asignar a esta expresión en latín medieval el significado de “la sonrisa danza”. Sin embargo, también ha sido interpretada como una abreviatura a la manera de las inscripciones en los viejos tarros de farmacia, que completa rezaría “*Subrisio Saltatoris*”, es decir, “la sorpresa del que salta”, esto es, del acróbata.

⁹ Evidente juego de palabras que hace el poeta con los términos franceses *la mort*, la muerte.

ata y envuelve
los inquietos caminos de la tierra
—cintas interminables—
y los trenza e inventa con ellos nuevos lazos,
cocardas, flores, frutas
de artificiales tintes
para adornar los módicos sombreros invernales
del destino...!

◇
Ángel: ¿hay una plaza
que nosotros no hemos visto,
donde —ricos— los amantes mostraran
sobre una alfombra inexpressable
lo que aquí nunca lograron:
las altas y audaces figuras
del frenesí del corazón, sus torres de placer,
escalas sostenidas tan sólo una en otra
—temblorosas—
allí donde no existe el suelo?
Y en esa plaza lo *podrían*, rodeados
por una multitud silenciosa
de espectadores muertos.
¿Arrojarán ellos sobre el tapiz
—por fin apaciguado— sus últimas monedas
siempre ahorradas, atesoradas
desde siempre, desconocidas por nosotros
y eternamente válidas, efigies de la dicha,
ante aquella risueña pareja
que sonreiría finalmente
con su sonrisa
verdadera?

Die Achte Elegie

Mit allen Augen sieht die Dichtung
das Offene. Nur unsere Augen sind
wie ungeschult und ganz im fin gestallt
als Fallau, rings um ihren freien Ausgang.
Was draußen ist, wir wissen aus der Hand
Anklage allein; das fin das fin die
wunder wir um und zueinander, dass es rückwärts
gestaltung sah, nicht das Offene, das
im Hingeficht so tief ist. Sei von Tod.
Ihn haben wir allein; das fin die
hat seinen Untergang stark hinter sich
und von sich Gott, und man es geht, so geht
im finheit, so wie die Dichtung gesehen.

El comienzo de la Octava Elegía. Facsímil del manuscrito ofrecido a la Princesa de Thurn und Taxis-Hohenlohe



SEXTA ELEGÍA

Higuera: ha tiempo comprendí el significado
del exento frutecer con que cuajas sin alarde,
casi omitiendo toda floración,
tan puro secreto en el fruto oportunamente decidido.
Como la cañería de una fuente,
tu sinuosa ramazón
conduce hacia abajo y a lo alto
la savia que irrumpe desde el sueño,
sin despertar apenas,
en la felicidad de su realización más dulce.
Como en el cisne —míralo— el dios...
Nosotros, empero, solemos detenernos
jactándonos —ay— del florecer,
llegando rezagados
—traicionados así por la hojarasca—
al interior tardío
de nuestro fruto final.
En pocos asciende con tal reciedumbre
la urgencia, el acoso de la acción,
que se hallan erguidos ya en el incendio
de la plenitud del corazón
cuando la tentación del florecer,
suave como la brisa de la noche,
les llega finalmente a rozar
los párpados y la juventud de la boca;
en pocos, tal vez sólo en los héroes
y en los predestinados a desaparecer tempranamente,
a los que la muerte —jardinera solícita—

retuerce las venas
en, distinta curvatura.
Ellos se arrojan por delante,
precediendo a la propia sonrisa
como en los tiernos bajorrelieves de Karnak
la cuadriga al victorioso rey.

◇

Próximo, extrañamente próximo el héroe
a los muertos juveniles.
No se preocupa por durar, por vivir un largo tiempo.
Su ascensión en existencia; se exalta sin cesar
y penetra en la constelación, de continuo renovada,
de su constante riesgo.
Allí pocos podrían encontrarlo.
Mas el destino,
que hoscamente nos cubre de silencio,
le canta con súbito entusiasmo
y lo arrastra a la tormenta de su mundo clamoroso.
Yo a nadie escucho como a él.
De pronto, en una corriente de aire torrencial,
me atraviesa su hondo canto ensombrecido.

◇

Y entonces,
¡cuán gustosamente de ocultarme a mi nostalgia
de ser un niño todavía!
Oh, si yo fuera un niño,
si pudiera llegar a serlo aún
y resguardado en el seno maternal leyera,
acodado en los futuros brazos,
la historia de Sansón y de su madre —
que estéril al principio, al fin dio todo a luz.

◇

¡Oh madre!,
¡no fue ya en ti un héroe,
no inició ya en tu regazo su imperiosa elección?
Miles, hirviendo en tu seno pretendían ser él.
pero mira: él tomó y rechazó, eligió y se impuso.
Y si un día derribó las columnas de aquel templo
fue sólo —madre— para irrumpir,
ya fuera del mundo de tu cuerpo,
en ese mundo más estrecho
donde continuaron su elección y su poder.
¡Oh madres de los héroes,
oh fuentes de ríos impetuosos!
Desfiladeros a los que, gimiendo,
se habían arrojado ya desde lo alto
del borde del corazón
las doncellas — futuras víctimas
destinadas a ofrendarse al hijo.

◇

Porque el héroe se arrojó al asalto
a través de las treguas que brindara el amor,
y cada una de ellas,
cada latido que dio en su honor un corazón,
lo elevó aún más.
Pero él, ya distanciado,
se erguía al límite de las sonrisas
de distinto modo.

No amoroso reclamo
ni postrado llamamiento,
sino voz madura y entrañable... —
que sea de esta índole tu grito.
Ciertamente, tú clamaste en otro tiempo
con la pureza con que lo hace el ave
cuando la estación la eleva, la sublima,
casi olvidando que no es sólo un simple corazón
sino un animal doliente
lo que ella arroja a la íntima alegría de los cielos.
Tú, no menos que el ave, pedirías
que la amiga aún no vista
te sintiera; esa compañera —callada todavía—
en quien despierta lentamente la respuesta,
aquella que poco a poco se enardece al escucharte,
la encendida sentidora de tu osado sentimiento.

◇
¡Oh sí!, la primavera entendería —
no habría en ella un solo sitio
que no tuviera una sonoridad de anunciación:
primero ese gorjeo inicial, inquisitivo y leve,
que desde lejos envuelve en el silencio
al limpio día afirmativo;
luego las escalas ascendentes,
peldaños de la llamada
al soñado templo del futuro;
y después los trinos, fuente que
—en el juego promisorio—
anticipa en su ascenso, torrencial e impetuoso,
la caída... Y ante sí,
el estío.

◇
No sólo las mañanas
—todas las mañanas— del estío,
su metamorfosis en día pleno
y sus resplandores de iniciación.
No sólo —no— los días, delicados y tiernos
alrededor de las flores, y arriba,
en lo alto, poderosos y firmes
en torno a los árboles configurados con nitidez.
No sólo el fervor de esas fuerzas desplegadas,
no sólo los caminos,
no sólo las praderas al atardecer,
no sólo la diafanidad del aire que se respira tras la tormenta tar-
día,
no sólo el sueño que se enuncia,
y ese presentimiento vespertino... —
sino las noches.
Las altas noches estivales,
y las estrellas; las estrellas de la Tierra.
¡Oh!, estar por fin muertos
y poder conocerlas infinitamente...
A todas las estrellas.
¿Ay, porque cómo, cómo,
cómo
olvidarlas!

◇
Mira, entonces llamaría a la amante.
Mas no acudiría sólo *ella* a mi voz.
De sus débiles tumbas, incapaces de retenerlas, vendrían tam-
bién las doncellas
y estarían en pie... porque, ¿cómo podría yo limitar
—dí, cómo— la llamada puesta en mi grito?
Quienes fueron sepultados antes de tiempo

◇
Estar aquí es glorioso.
Vosotras lo sabiais, muchachas,
sí, también *vosotras*, las aparentemente desposeídas
que os habíais hundido,
supurantes o abocadas a la inmundicia,
en las callejas más viles y sórdidas de las ciudades.
Sí, porque cada una tuvo su hora,
quizá ni siquiera una hora entera
sino algo apenas mensurable en el orden del tiempo,
un intervalo casi perdido entre dos instantes
en el que tuvo un ser propio
y lo fue *todo*,
con las venas hinchidas por la existencia.
Mas nosotros olvidamos tan fácilmente
aquello que el prójimo burlón
no nos confirma o nos envidia
que queremos alzarlo en vilo para que todos lo contemplen,
cuando en verdad ocurre que aun la dicha más visible
sólo se nos da a conocer
cuando la transformamos en nuestro interior.

◇
Amada, el mundo nunca será
otra cosa que nuestro interior.
Nuestra vida transcurre en perpetua transmutación.
Y cada vez más exiguo se esfuma lo externo;
donde alguna vez estuvo una casa durable
se proyecta —oblicua— una construcción imaginada,
perteneciente tan por entero al pensamiento
como si se irguiera aún sólo en la mente.
El espíritu de la época crea para sí
vastos almacenes de fuerza,
informe como la tensa inquietud
que extrae de todas las cosas.
Ya nada sabe de templos.
Pero nosotros, en cambio, hagamos
nuestro ahorro más secreto
de este derroche del corazón.
Sí, allí donde subsiste aún cualquier cosa,
un objeto al que adoramos
y servimos ayer de rodillas,
este permanecerá —tal cual es—
unido ya a lo invisible.
Muchos, ahora, no alcanzan a advertirlo
y pierden así la ventaja
de rehacer aquello
—con sus columnas y estatuas—
más sólido y firme
en su propio interior.

◇

Cada una de estas sordas reversiones del mundo produce una vasta muchedumbre de desheredados que no tienen ni aquello que fue, ni lo que será. Porque aun lo más próximo se halla lejano para el hombre. Pero que eso no nos turbe; antes bien, que nos aliente para conservar en nosotros la forma aún reconocida. Esa forma que *ya una vez* se elevó entre los hombres, en medio del destino destructor, entre la incertidumbre de las rutas,¹⁰ como si fuera a perdurar, y atraía estrellas hacia sí desde los seguros cielos. Ángel, a *tí* te la mostraré una vez más. ¡Hela ahí!: a salvo y finalmente erguida en tu mirada columnas, fustes, la Esfinge y la pujante ascensión anhelosa —gris en medio de la ciudad que se esfuma o de la urbe extraña— de la catedral...

◇

¿Acaso no es esto un milagro?
¡Oh sí, asómbtrate ángel, pues *nosotros* lo hemos realizado!
¡Oh, gran ángel!, proclama tú que logramos tales cosas, pues mi aliento no alcanza a celebrarlo. De manera que a pesar de todo no perdimos los espacios, ricos en dones, que *son nuestros*.
(¡Ah, que vastos, que espantosamente vastos han de ser cuando milenios enteros de nuestro sentimiento no fueron capaces de colmarlos!)
Pero una torre era grande, ¿no es verdad? Mas a tu lado, oh ángel, ¿sería aún tan alta? Chartres era enorme, sí, y la música se remontaba aún más allá, sobrepasándonos.
Pero incluso una amante nada más, ¡oh!, solitaria en su ventana abierta hacia la noche, ¿no te llegaba acaso a la rodilla? Créelo, *no* te llamo.
Y aunque mi reclamo te alcanzara, no vendrías. Porque mi apelación siempre está henchida de repulsa, y contra corriente tan fuerte no puedes avanzar. Como un brazo tendido es mi llamada. Y su mano, abierta en lo alto para asir, permanece extendida ante ti como rechazo y advertencia —¡oh inaprehensible!—, con amplitud...

¹⁰ La presente versión se basa, en este punto, en la traducción de las Elegías hecha por J. F. Angelloz al francés, aprobada por el poeta. Procedimos así por considerar que esta versión comunica más claramente que cualquier traducción literal al sentido del verso original, que textualmente diría “en medio del no saber a dónde”.



OCTAVA ELEGÍA
Para Rudolf Kassner

Puesta por entero en sus ojos,
la criatura mira “lo abierto”.¹¹
Sólo nuestros ojos están como invertidos
y colocados íntegramente alrededor de su propio mirar,
a manera de trampas, en cerco
y al acecho en su libre camino hacia fuera.
Conocemos aquello que *está* fuera, más allá de nosotros,
únicamente a través del rostro el animal,
porque desde su más tierna edad
volteamos y ponemos al niño de espaldas,
forzándolo a que mire retrospectivamente
un mundo de formas y no lo abierto,
que es tan profundo en la fisonomía del animal,
y se halla tan libre de muerte. A *ella*
sólo nosotros la vemos;
el libre animal tiene siempre su ocaso tras sí
y ante sí a Dios, y cuando camina
avanza en la eternidad, como las fuentes.
Nosotros, en cambio, nunca —ni un sólo día—

¹¹ “Lo abierto”, concepto acuñado por el filósofo Rudolf Kassner, amigo de Rilke y destinatario de esta Elegía, designa a un continuo existencial en el que no hay fronteras entre los reinos de la vida y de la muerte, un continuo que por lo mismo— es atemporal. Se trata de una noción próxima al budismo zen, elaborada por Kassner bajo el influjo de sus estudios del pensamiento oriental.

estamos ante aquél puro espacio
 al que se abren infinitamente las flores;
 para nosotros todo es siempre el mundo
 y jamás aquél ningún lado limitado por nada,
 ese algo puro y sin vigilancia —irretenible—
 que se respira en todo, que uno *sabe* infinito
 y que no se codicia.
 A veces, algún niño se extravía calladamente en ello
 y se le trae de regreso con brusquedad.
 O tal otro parece, y entonces *es* eso.
 Porque en la proximidad de la muerte ya no se ve a la muerte
 y sólo se mira hacia *afuera*, los ojos fijos en la lejanía, *adelante*,
 quizá con una enorme mirada animal.
 Los amantes, de no ser por el otro, que se interpone
 y obstruye la vista, lo percibirían. Están próximos a ello
 y se asombran. Sí, a espaldas del otro y como por descuido
 la visión se les abre y revela... Pero ninguno
 puede superar la presencia del otro
 y todo se le transforma de nuevo en el mundo de siempre.
 Perpetuamente de cara a la creación,
 sólo percibimos en ella el reflejo de lo que es libre y abierto
 oscurecido por la sombra de nuestra propia presencia.
 A veces ocurre que un mudo animal alce los ojos
 y mire, sereno, a través de nosotros.
 Y a esto se le llama destino: a estar enfrentados
 y nada más, siempre enfrentados.

◇

Si en el seguro animal
 que se nos aproxima marchando
 en dirección contraria a la nuestra
 hubiera una conciencia semejante a la humana,
 su firme paso nos arrastraría.
 Mas para él su ser es infinito, inabarcable
 y carente de una mirada en la cual se contemple a sí mismo,
 puro —en fin— como su perspectiva.
 Y allí donde nosotros no vemos sino un futuro,
 él ve una totalidad de la que es parte integral,
 en la que está inmerso y por siempre a salvo...
 Y sin embargo, en el cálido y alerta animal residen
 el peso y la preocupación de una enorme melancolía,
 porque algo de aquello que nos subyuga a las veces
 también se adhiere a él siempre: el recuerdo —
 como si ya una vez eso hacia lo que tendemos esforzadamente
 hubiera estado más próximo, hubiera sido más leal,
 y en su arrimo hubiera encerrado una ternura infinita...
 Aquí todo es distancia; allá fue aliento y respiración.
 Tras de aquella patria primera, esta otra le parece
 destemplada e incierta... ¡Oh ventura sin par
 de la *pequeña* criatura que *permanece* por siempre
 en aquél seno que la dio a la luz, oh dicha del mosquito
 que prosigue saltando en ese *interior*
 —así la ocasión sea la de sus nupcias—,
 pues todo en su derredor es claustro materno!
 Y observa la semicerteza del pájaro, que por su origen
 casi conoce ambas cosas —como un alma etrusca,
 recién evadida del muerto y a la cual recibe un espacio
 definido a su vez por la efigie serena que configura la lápida
 y guarda la tumba. Mas ¡qué turbación
 la del que ha de volar más allá del resguardo

de ese maternal nicho! Como asustado de sí,
 hiende espasmódicamente el aire, cual la fisura
 a una taza. Así raya la huella fugaz del murciélago
 la tenue porcelana del anochecer...

◇

En cambio, nosotros somos donde quiera y siempre espectadores
 que, vueltos hacia todo, jamás miran
 hacia afuera y más allá de ello.
 El mundo nos rebasa y nos desborda. Lo ordenamos. Se desploma,
 hecho añicos. Lo organizamos nuevamente,
 y entonces nosotros mismos nos derrumbamos hechos trizas.

◇

¿Quién nos dio vuelta así, poniéndonos de espaldas,
 de modo que hagamos lo que sea
 estamos siempre en la actitud de quien se va?
 Como aquél que sobre la última colina
 —que le muestra todo el valle una vez más—
 se vuelve, se detiene y se demora...—
 así vivimos, siempre en despedida.

NOVENA ELEGÍA

¿Por qué, si es posible
 pasar el tiempo de nuestra escasa existencia
 como un laurel
 —un poco más oscuro que cualquier otro verdor,
 orlado del borde de cada una de sus hojas por menudas ondas
 (semejantes al leve sonreír de la brisa)—,
 tener, pues, que ser humanos,
 y queriendo evitar el destino,
 anhelar el destino?

◇

¡Oh, *no* es porque *exista* la felicidad
 —ese beneficio anticipado de una inminente pérdida—,
 ni por curiosidad, o por mero ejercicio del corazón,
 que también *estaría* en el laurel...!

◇

Sino porque estar aquí ya es mucho.
 Y porque parecen necesitarnos todas las cosas de aquende
 —tan huidizas—, que nos requieren
 de tan extraña manera —
 ¡sí, a nosotros, los más fugaces...!
 Nos requieren *una vez* cada una,
 sólo *una vez*;
una vez y no más...
 Y nosotros también: *una vez*;
una vez solamente,
 y después nunca más.
 Pero esto: haber estado en el mundo
 —aunque sólo fuera *una vez*—,
 haber tenido una existencia *terrena*,
 no parece que pudiera ser revocado...

◇

Y así nos afanamos intentando realizarla,
 tratando de abarcarla con nuestras simples manos,
 con nuestra mirada desbordante, cada vez más plena,



y nuestro corazón, ya sin palabras. La existencia...
 Queremos ser ella, hacerla nuestra.
 Para darla ¿a quién? Sería preferible
 retenerla del todo y para siempre...
 ¡Ah!, pero ¿qué podemos llevar, míseros,
 a ese reino de distintas relaciones? No por cierto el mirar,
 que aprendimos tan lentamente aquí,
 y nada acontecido aquende, nada.
 Luego acaso el sufrimiento,
 acaso ante todo esta opresiva pesantez,
 y la larga experiencia del amor —
 nada, en fin, sino lo indecible.
 Pero más tarde, bajo las estrellas,
 ¿de qué nos serviría todo eso?
 Ellas son aún *más* indecibles...
 El caminante no trae de la lejana ladera
 de la montaña al valle
 un puñado de tierra
 para todos indecible,
 sino alguna pura palabra que mereció
 y conquistó: la genciana amarilla
 y azul... ¿Acaso estamos *aquí*
 para decir tan sólo casa, puente,
 fuente, puerta, cántaro, ventana, árbol frutal
 o —a lo más— columna y torre...? No,
 sino para *decir* —oh, entiéndelo—, para decir *así*
 todo aquello que las cosas mismas, en su más hondo interior,
 jamás creyeron ser. ¿No es acaso
 una secreta astucia de este mundo sigiloso
 urgir a los amantes para que transfiguren todo

en su arrobado sentimiento? Umbral:
 ¿qué significa para los amantes
 desgastar levemente el umbral de aquella puerta,
 tan anterior a ellos; gastarlo ellos también,
 tras de la multitud de los que fueron
 y precediendo a los que advendrán...?

◇

Aquí está el tiempo de lo que *puede* ser dicho;
aquí está su patria. Habla y reconoce:
 más que nunca declina y pasa aquello que puede ser vivido,
 desplazado por un quebacer informe —
 quehacer bajo cortezas que voluntariamente estallan
 tan pronto como la acción que encubren
 las supera y adquiere otro perfil.
 Nuestro, corazón perdura entre martillos
 como entre los dientes la lengua, que
 —sin embargo y a pesar de todo—
 es la otorgadora de alabanzas.

◇

Haz ante el ángel la alabanza del mundo,
 mas no la del mundo inefable
 pues ante *él* no puedes jactarte de la magnificencia sentida —
 en ese universo que *él* experimenta más vivamente que tú
 eres apenas un recién arribado.
 Por eso muéstrale algo sencillo que,
 configurado de generación en generación,
 viva al alcance de nuestra mano y en nuestra mirada
 como algo que nos es propio.
 Háblale de las cosas. Se asombrará,
 como tú, ante el cordelero de Roma
 o el alfarero del Nilo. Enséñale
 cuán feliz puede ser una cosa,
 qué inocente y qué nuestra,
 y cómo aun el fiero dolor que se queja y revuelve
 decide —puro— adoptar una forma
 y sirve, transformado en objeto,
 o muere encerrado en él,
 para luego escapar venturoso
 más allá de la sonoridad del violín.
 Y estas cosas que viven en tránsito
 comprenden que tú las celebres.
 Pasajeras, confían su salvación a nosotros,
 los más transitorios de todos.
 Quieren que dentro de nuestro corazón invisible
 las transformemos —oh, infinitamente— en nosotros mismos,
 quienes quiera que fuésemos al final.

◇

Tierra, ¿no es esto lo que tú quieres:
 renacer, *invisible*, en nosotros?
 ¿No es acaso tu sueño llegar a ser invisible?
 ¿La Tierra, invisible!
 ¿Cuál es tu imperioso mandato si no la absoluta transforma-
 ción?
 Tierra, amada, sí quiero.
 Oh, créelo, ya no son necesarias tus primaveras
 para conquistarme —
una, ay, sólo una
 es ya demasiado para mi sangre.

Más allá de cualquier nombre y desde hace mucho
estoy resuelto a ser tuyo. Siempre tuviste razón,
y tu inspiración más sagrada
es la muerte familiar y cercana.

◇

Mira, yo vivo ¿de qué?
Ni la infancia ni el porvenir disminuyen...
Una más que numerosa existencia
me brota en el corazón.

DÉCIMA ELEGÍA

Que un día, superada la terrible intuición,
ascienda mi canto de júbilo y de gloria hacia los ángeles concordes.
Que ninguno de los martillos límpidamente pulsados del corazón
falle al tañer las cuerdas suaves, vacilantes o tensas.
Que mi rostro inundado de lágrimas me torne más radiante,
que florezca el llanto sencillo.
¡Oh noches! ¡Cuán caras me seréis entonces, noches de aflicción!
Cómo no me arrodillé más rendidamente
—inconsolables hermanas— para acogeros;
cómo no me deshice en vuestra cabellera deshecha
con mayor abandono.
Pero somos los derrochadores del dolor:
con qué intensidad miramos más allá de él en su triste durar
tratando de ver sino concluye quizá.
Mas él es nuestro follaje invernal, nuestra oscura pervinca,
una de las estaciones del año secreto — y no sólo estación
sino lugar, asiento, tienda, suelo y hogar.

◇

Ah, qué extrañas son en verdad las callejas
de la Ciudad del Dolor,
donde el falso silencio
que se hace cuando se sobrepone al ruido el estruendo,
alardea potente
—forma vaciada del molde de la vacuidad—
el estrépito alabancioso del oro
y se exhibe con presunción el monumento infatuado.
Oh, y de qué inadvertida manera les pisotearía un ángel
el mercado del consuelo que han erigido
circundando a la iglesia que compraron ya hecha,
tan limpia y cerrada en su desilusión
como una oficina postal en domingo.
Pero afuera siempre se riza el contorno irregular de la feria:
¡Columpios de la libertad! ¡Buzos y juglares del afán!
Y también, una atracción superior:
el campo de tiro de una muy acicalada ventura
donde las figuras que cuelgan del blanco
se agitan y suenan a hoja de lata
cuando un tirador más hábil acierta.
Yendo del aplauso a lo accidental,
el triunfador prosigue a tropezones su marcha
porque las barracas que encierran cualquier curiosidad concebible
pregonan su mercancía, tamborilean y rugen.
Hay además un espectáculo especial para adultos:
la multiplicación del dinero,

que se realiza de un modo anatómico
y no sólo por diversión; el órgano genital del dinero,
todo conjunto, el procedimiento, el acto —
y esto instruye y torna fecundo...

¡Ah!, pero en las afueras,
inmediatamente tras de la valla postrera
tapizada de carteles que rezan “NO HAY MUERTE”
(anuncios de aquella amarga cerveza
que parece tan dulce a quienes la beben
mientras mastican diversiones más frescas)
se tiende lo *real*: juegan los niños,
los amantes se abrazan apartados y graves sobre la hierba escasa
y los perros dan satisfacción a su instinto.
Pero el adolescente se siente atraído más lejos aún;
tal vez se ha prendado de una Lamentación juvenil...
Siguiéndola llega a unos prados.
Ella le dice: —“Lejos, allá afuera, muy lejos,
vivimos nosotros...”
—“¿Dónde?” Y el joven la sigue.
Lo conmueven su porte, los hombros, el cuello...—
acaso proceda de señorial ascendencia.
Pero la abandona, retorna al lugar de partida,
se vuelve apenas y hace un gesto de adiós.
¿A qué proseguir? Ella es una Lamentación.

◇

Sólo quienes murieron jóvenes
y se hallan en ese estado primero de la indiferencia intemporal
en que se va perdiendo la costumbre de vivir,
la siguen por amor.
Aguarda a las doncellas y se atrae su amistad.
Suavemente les muestra cuanto posee:
las perlas del dolor y los finos velos de la resignación.
Con los adolescentes marcha en silencio.

◇

Pero allá, en el valle lejano en que moran,
alguna Lamentación de las de edad más provecata
atiende al adolescente cuando pregunta.
“Fuimos antaño” —le dice— “una estirpe preclara.
Nuestros padres se dedicaron a la minería
en la gran cordillera.
Entre los hombres encuentras a veces
un trozo tallado de dolor primigenio
o escorias de ira petrificada
brotadas del antiguo volcán.
Sí, eso provino de allá.
Una vez fuimos ricas.”

◇

E ingravidamente lo guía
a través del vasto paisaje de las Lamentaciones.
Le muestra las columnas de los templos
o las ruinas de aquellos castillos desde los cuales antaño
los Príncipes de las Lamentaciones
gobernaron sabiamente el país;
le enseña los altos árboles del llanto,
los campos de melancolía en flor
(a la que los vivos apenas conocen como una fronda apacible)
y los animales del duelo, paciendo.
A veces un pájaro se asusta de pronto

y cruzando horizontalmente a través de esa larga mirada
traza ampliamente en el aire la imagen escrita
de su gritar solitario.

Al atardecer, la Lamentación lo conduce a las tumbas
de sibilas y augures

—antepasados que son su propio linaje—

y al acercarse la noche

ya van caminando con mayor levedad.

Pronto tramonta, lunar,

el funeral monumento que todo lo vela,

fraterno de aquél otro a orillas del Nilo:

le egregia Esfinge,

faz de la cámara secreta.

Y contemplan con admiración la coronada cabeza

que calladamente colocara por siempre

el rostro del hombre en la balanza

de las estrellas.

◇

Inaprehensible para él,

la temprana muerte aún colma de vértigo sus ojos.

Pero ella, levantando la mirada

desde más allá del borde del *pschent*¹²

ahuyenta a la lechuza —

que al deslizarse en lento roce

a lo largo de aquella mejilla de más madura redondez

dibuja suavemente en el nuevo oír del muerto

como sobre una doble hoja desplegada

el contorno indescriptible.

◇

Y más en lo alto, las estrellas. Nuevas.

Todas las estrellas del País del Dolor.

Lentamente, la Lamentación las enuncia:

—“Aquí, mira, están el *Caballero* y el *Báculo*,

y la constelación más nutrida

se llama *Corona de Frutos*.

Luego, más adelante, hacia el polo:

la Cuna, el Camino, el Libro que Arde,

la Muñeca y la Ventana.

Pero en el firmamento del sur,

pura como en la palma de una mano bendita,

rutila con diáfano brillo la *M*,

que representa a las madres...”

◇

Pero, el muerto ha de seguir adelante

y la más vieja Lamentación lo conduce en silencio

hasta el desfiladero del valle,

donde se ve brillar al claro de luna

la Fuente de la Alegría.

Con respeto la nomhra y dice:

—“Entre los hombres

es un río caudal.”

¹² Pschent es una transcripción fonética utilizada por Rilke de la grafía griega *ΨΕΝΤ* que a su vez transcribe la palabra agipcia que designa la doble corona en forma de mitra, símbolo de la unión del Alto y el Bajo Egipto, que usaban los faraones. Varios dioses del panteón egipcio —particularmente Osiris, Señor del País de los Muertos— eran representados también con el *pschent*, lo que determina su presencia en este contexto.

◇

Llegados al pie de la cordillera,
ella lo abraza llorando.

◇

Solitario asciende a las cimas del Dolor Primigenio.

Y ni siquiera su paso se escucha en el Destino callado.

◇

Pero si los infinitamente muertos

hicieran nacer en nosotros un símbolo

—mira— señalarían tal vez los amentos

que penden del exhausto, vacío avellanado

o pensarían acaso en la lluvia

que cae en la primavera sobre la tierra sombría.

◇

Y nosotros, que pensamos en la felicidad que *asciende*,

sentiríamos el enternecimiento

que casi nos sobrecoge

cuando la dicha *cae*.

CRONOLOGÍA DE LA CREACIÓN DE LAS ELEGÍAS DE DUINO

Las Elegías de Duino fueron escritas en diversas ocasiones y con prolongadas interrupciones entre enero de 1912 y febrero de 1922; se publicaron en junio (edición bibliófila especial) y en octubre (edición normal) de 1923. Las fechas de su composición son las que siguen:

Primera Elegía. Enviada a la Princesa Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe desde el castillo de Duino, en la costa del Mar Adriático, el 21 de enero de 1912.

Segunda Elegía. Escrita en Duino, a fines de enero y comienzos de febrero de 1912.

Tercera Elegía. Iniciada en Duino, a comienzos de 1912; proseguida y terminada en París, al finalizar el otoño de 1913.

Cuarta Elegía. Escrita en Munich, el 22 y el 23 de noviembre de 1915.

Quinta Elegía. Escrita en el castillo de Muzot, en Sierre, Suiza, el 14 de febrero de 1922.

Sexta Elegía. Los versos 1 al 31 del poema original fueron escritos en Toledo o en Ronda, España, entre enero y febrero de 1913; los versos 42 al 44, en París, entre el final de otoño de 1913 y el comienzo del verano de 1914; los versos 32 al 41, en Muzot, el 9 de febrero de 1922.

Séptima Elegía. Escrita en Muzot, el 7 de febrero de 1922; la versión definitiva de la conclusión ahí mismo, el 26 de febrero.

Octava Elegía. Escrita en Muzot, el 7 y 8 de febrero de 1922.

Novena Elegía. Los versos 1 al 6 y 77 al 79 del poema original fueron escritos en Duino, en marzo de 1912, o posiblemente en Ronda o en París, durante 1913; el resto en Muzot, el 9 de febrero de 1922.

Décima Elegía. Los versos 1 al 15 del poema original fueron escritos en Duino, a comienzos de 1912; el texto se prosiguió y concluyó en una forma posteriormente rechazada en París, entre el final de 1913 y el comienzo del verano de 1914; la nueva versión —definitiva— de los versos 1 al último fue compuesta en Muzot, el 11 de febrero de 1922. €

La traducción en el contexto

Durante casi un par de años escribí, en *La Jornada Semanal*, una columna con el título de El Arca de Babel, dedicada a información, reflexión y crítica sobre la traducción literaria en lengua española. El título, es obvio, mezclaba dos referencias mitológicas, El arca de Noé y la Torre de Babel, para mí íntimamente conectadas, sobre todo en esa modernidad signada por la dispersión, la diáspora, la diseminación, términos que comulgan todos en una misma idea de movimiento y fragmentación que recuerda a los términos del Big bang astronómico. Sólo que aquí ese gran estallido se vuelve cúspide y no base del tiempo, es el tiempo lo que da contexto, sin él, sólo habría paisaje. Pero, además, el tiempo de la traducción anticipó, precisamente en el castigo inflingido por la divinidad al orgullo de los constructores de la torre mencionada. La dispersión de las lenguas es, pues, culpa de los arquitectos, sean de futuro (como decía el nunca suficientemente vilipendiado Stalin) o simplemente de viviendas de interés social.

Cuando relaciono a Babel con Noé pienso en la similitud que hay entre la gramática y la biología, y como el anciano decide salvar la diversidad de las especies como un don, mientras que el ser supremo decide castigarnos con esa misma diversidad, pero en las lenguas. ¿Por qué lo que es riqueza en un lado se vuelve pesadilla en otro? Claro que lo primero que habría que hacer es señalar que esa condena ha sido, al menos para los traductores, también un don, y que la modernidad se empeña en ver esa multiplicidad de lenguas como una de sus cualidades, una de esas cualidades que —además— nos ha sido dada por la naturaleza. Creo, por eso, que hay un Dios distinto, anterior al diluvio y uno, menos fecundo, posterior a Babel. Precisar a cual de ellos se refiere Nietzsche cuando dice que

Dios es gramática ayudaría a entender el contexto. Entre la palabra y el uso media una norma, norma que corresponde en la lengua a las leyes divinas. Por eso la torre vuelta embarcación sujeta a los caprichos de las corrientes marinas y a los cambiantes vientos termina por encallar en la montaña: si la torre hubiera ya sido construida, aunque en ruinas, habría sido un buen termómetro para el diluvio. Decir que la actividad y la calidad de la traducción son termómetros culturales es una verdad de Perogrullo, pero como suele ocurrir con esas verdades, tendemos a olvidarlo, y sobre todo a perder de vista la diferencia, esencial, entre calidad y cantidad, porque es precisamente esa diferencia lo que crea un contexto. La calidad suele ser fruto de una paciencia, los traductores de Toledo en los siglos XII y XIII no tendrían la presión que tiene, digamos, un traductor de un instructivo de un electrodoméstico. El tiempo, que en los dos casos tiene un sentido económico, invierte los valores de la duración. En un extremo está la labor a través de los siglos, en el otro la traducción simultánea, encarnada ahora en esos programas de traducción, que si bien empezaron siendo grotescos, cada vez —hay que suponerlo— se sofisticarán más. No hay en esta descripción un valor de juicio (al menos no de momento).

Seguramente muchos de ustedes han oído lo siguiente: hay determinados libros que no vale la pena traducir, porque su especialización es tal que el lector potencial seguramente lo puede leer en el idioma original o en una versión a otra lengua ya hecha. Se trata de una razón económica que se traduce en contexto, y en términos inmediatos parece lógica. Sin embargo, una mínima reflexión nos debería llevar a comprender que no lo es. Primero hay que ser conciente de que esta lógica se apoya en una hegemonía lingüística, fruto de una circunstancia histórica, pero que

utiliza la traducción (o la ausencia de ella) como factor de permanencia de esa hegemonía. Concebir la lengua como un sistema ideológico no es novedad, tampoco pensarlo como un mecanismo de combate interiorizado, competidor en un hábitat específico, con otra(s) lengua(s), como ocurre en ciertas fronteras (un ejemplo ideal: la de México con Estados Unidos, encarnado en ciudades paradigma, o ciudades metáforas, como Tijuana o Juárez, esta última ya sinónimo de una de las violencias más detestables, en las que se mezclan el sexismo, la sordidez y la política, amalgamados seguramente por intereses económicos que se nos escapan).

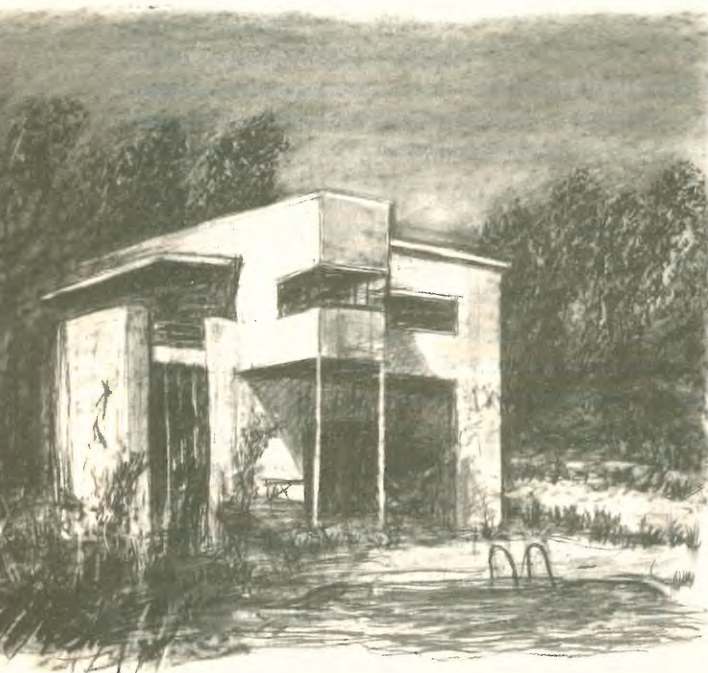
No traducir un libro por su especialización significa aceptar que en esa determinada lengua de llegada no se puede pensar esa disciplina, relegarla por ausencia, lo que a su vez produce que si hay algo que en esa lengua se pueda decir originalmente ya no ocurra, por lo que se empobrece la lengua de llegada pero también la de partida. Esto lo ha entendido muy bien la literatura, a los poetas y novelistas, a los ensayistas les gusta verse en otra lengua, porque ese sentido de otredad realmente ocurre en la traducción, se revela en ella. Si esto también ocurre en la ciencia o en los manuales didácticos y técnicos, a sí sea en un grado menor, es un asunto que no se puede ignorar.

Voy a poner dos ejemplos típicamente literarios: Edgar Allan Poe no alcanza su valor extraordinario como escri-

tor en inglés hasta que los franceses, de Baudelaire a Mallarmé, lo traducen a su idioma y le crean una tradición. Menos evidente, pero creo que igual de ilustrativo, es el caso de Eliot, un poeta que a finales del siglo xx fue mucho más importante para el español que para el inglés. ¿Qué es lo que ocurre? ¿Por qué un idioma se lee mejor en otro? Esto se debe a que existe un elemento de la lengua que está en ella pero la excede, y la excede precisamente en otra lengua. Esto en la antigüedad me parece evidente, por ejemplo, en el periplo de los textos griegos que llegaron al latín a través del árabe y el hebreo, es decir eligiendo el camino más largo, tanto histórica como geográfica y hasta ideológicamente.

Cada cambio de país, de lengua, de latitud fue un cambio de contexto, y así fueron comprendidos mejor y más plenamente. Esto no implica, desde luego, que crea en la historia como causalidad del sentido. Esto ocurrió así, pero podría haber ocurrido de otra manera. Lo que es cierto es que la civilización árabe de entonces tenía una disponibilidad que no tuvo la lengua latina, es decir, la del imperio. Su contexto era receptivo. Es cierto que muchas veces se traduce como contrapropaganda: para mostrar el contenido diabólico de una doctrina o el absurdo de una ideología, pero incluso en esos casos existe un proceso de interpretación que enriquece a la cultura. Ese proceso descrito líneas arriba en donde el sentido se excede a sí mismo en ese tránsito lingüístico, lo llamaremos aquí significación. De no existir esa posibilidad no sólo no podría traducir sino que en su propia lengua el texto sería incomprensible. Hacer residir en la posibilidad de traducción la de la significación tiene varias implicaciones. La que me interesa aquí es la que se ejerce sobre el contexto, es decir, aquella en la medida o termómetro mencionado antes.

Importa, pues, la creación de un pensamiento y una práctica de la traducción. Una apropiación de contextos al propio contexto. Veamos el plano didáctico: un método de aprendizaje traducido tal cual suele ser inoperante, porque no toma en cuenta las condiciones idiosincráticas, la tradición y la práctica misma de esa enseñanza. Eso no significa que el autor de un método deba desconocer o ignorar el otro. El horizonte ideal de que todo lo que esté en una lengua lo esté en otra no puede desaparecer como horizonte, pero para que tenga un viso de realidad debe empezar por cada caso particular. La traducción como oficio está ligada así a la experiencia literaria, lo es incluso en su condición más pedestre, digamos el subtítulaje de una película, o más aún el de una ópera o una obra de teatro. Re-





cientemente se presentó en México el teatro Bunraku japonés, espectáculo de sofisticación escénica admirable. Se pusieron esas pantallas con subtítulos. El español era francamente lamentable no como traducción sino como español. Sin duda se entendía lo que se leía, pero sólo gracias al aspecto escénico. ¿Por qué no se tomaban el cuidado de corregirlo, lo que no habría tomado más de una hora a un corrector avezado? Simplemente porque no se le da importancia. De allí a traducir mal una receta culinaria y envenenar a los comensales no hay sino un paso.

El ejemplo anterior fue redactado en una primera versión de la siguiente manera: De allí a traducir mal una fórmula química y envenenar al enfermo no hay sino un paso. ¿Se puede traducir mal una fórmula química, ejemplo de un lenguaje abstracto y por lo tanto idéntico en diferentes lenguas? Sí, sí se puede –hay que esmerarse pero se puede– precisamente porque a esa abstracción le da contenido objetivo el contexto. El contexto de los subtítulos en el ejemplo mencionado es la representación escénica, y nos mostraba que la traducción, más allá de que se entendiera, estaba mal hecha. A veces ocurre que se lee un poema universalmente famoso y el lector no entiende el por qué de su fama. Aunque no se pueda descartar que su fama sea fraudulenta, es mucho más posible que su contenido esté ador-

meado bajo una mala traducción, o –lo que resulta más interesante para nuestro tema, por una abundancia (que no un exceso) de traducciones. Dos ejemplos muy claros en la lírica del siglo xx, Cavafis y Pessoa.

El primero encuentra su fama mundial gracias a las versiones francesas de Marguerite Yourcenar, las que según los expertos no son ni muy fieles ni muy rigurosas. Eso no ha importado para que sirvieran como punto de partida para distintas versiones a una tercera lengua. Justificar esto sólo en el talento literario de la autora de *Las memorias de Adriano* me parece una salida fácil. No, hay algo más, un contexto. El escritor griego hereda del romanticismo su admiración por la Grecia clásica, y la revive en sus textos con una facilidad asombrosa, como si estuviera viva y no hubieran pasado siglos desde su desaparición. Que eso ocurriera en el griego moderno me permite proponer la hipótesis de que sí estaba viva porque sobrevivió en la (misma) lengua, y que –a través del puente creado por Hölderlin– llegó a la pluma de la escritora travestida en emperador latino, me parece una ruta similar a la señalada antes del griego al árabe y hebreo, de allí al latín y al español. El sentido de Cavafis permite a su lector identificar un pasado mítico desde una experiencia cotidiana.

Cavafis restituye al presente la condición griega clásica, en él las estatuas echan a andar en algo similar a una resurrección. La modernidad (y me refiero a la del siglo xx) reconoce en esa poesía su más íntimo deseo, y la reconoce más allá de la teoría, en una intuición de la aventura que ya no le pertenece, y que sólo puede ser suya a través del arte. No es estrictamente nostalgia, aunque algo pueda haber de ella, sino ambición de presente. Es aquí donde entra el traductor y su contexto. Por ejemplo, comparar distintas versiones de Cavafis –las de Cayetano Cantú, las de Juan Carvajal, las de José María Álvarez, las de Ferrate– ayudaría no tanto a saber cuál es la mejor sino a entender por qué se le admira tanto. Lo que Cavafis dice pasa incluso por una pésima versión. Para cada uno de los traductores antes mencionados lo griego significa algo distinto y parten de una intención casi opuesta, desde luego divergente, desde el rigor filológico argumentado por unos hasta la libertad reivindicada por otros, incluso en su desconocimiento del idioma original en que los poemas fueron escritos.

Avanzo una idea que, en su exageración, más adelante no podré defender: el contenido de la poesía de Cavafis está más en su contexto que en el texto mismo, transfirió el elemento creador a sus lectores, o mejor, a eso tan evanescente pero fácilmente identificable que llamamos aire de época. En un caso extremo, el de Osian en la Inglaterra del XVIII, la época se

inventa a la escritura porque la necesita, pero en otras la ignora o la elude, por miedo o desconocimiento. El traductor es en buena medida el artífice de esa ambigüedad entre el presente y el olvido. Ya se dijo antes que la imposibilidad de una traducción totalizadora —todo en todas las lenguas— tiene como corolario un constante olvido que se multiplica en el reino de Babel ¿Cuántas importantes obras literarias en otra lengua nunca han visto su versión en español? Muchas, y mirarlas sería importante, nos daría una gráfica de lo que el mundo del mercado empieza a olvidar para desgracia de la cultura y sus lectores.

Cavafis está antes de Freud y de Marx, tiene más que ver con Sófocles que con ellos, pero nos habla de aquello que queremos oír precisamente en boca de la poesía, un mundo que excede a la historia, que la precede y en más de un sentido la determina, toda historia se funda en su pre-historia. Nada hay de ambiguo en la poesía de Cavafis y sin embargo nuestra lectura es la ambigüedad misma, es la zozobra, la disposición de la incertidumbre. Traducirlo es un acto de afirmación de esta condición en el tiempo apoyada en una duración distinta, es su poesía la que nos permite un destino trágico, la que no lo convierte en arqueología. Por eso muchos lectores del escritor griego se cuentan entre aquellos a los que no les gusta la poesía. Lo mismo pasa con Pessoa, y a pesar de ello ambos son también una piedra de toque para el escritor contemporáneo. El sentido mítico del individuo se desdobra en el portugués en una multiplicidad de personajes que excede cualquier definición psicológica y que el propio autor llamó heteronimia.

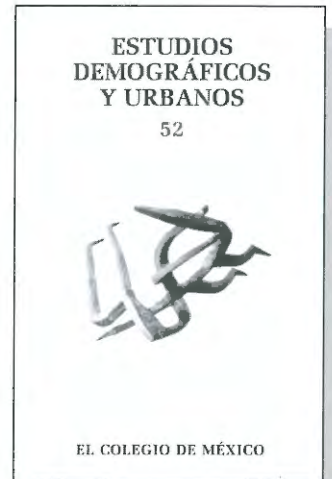
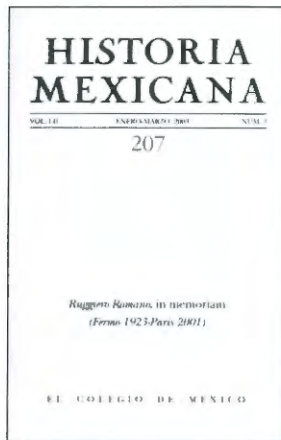
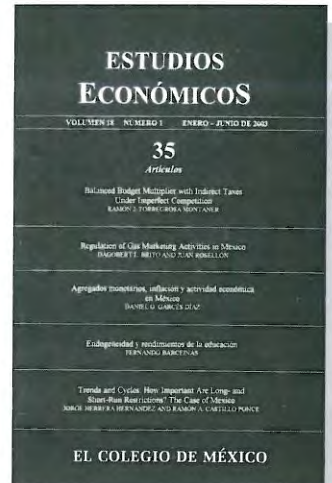
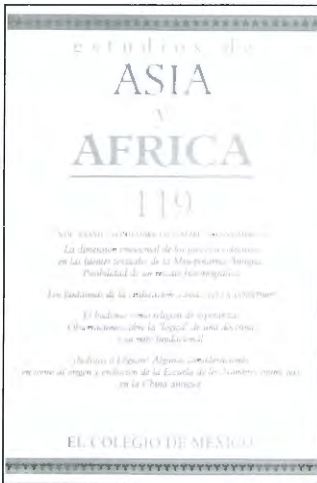


No fue ni el único ni el primero, y de Pirandello a Machado se pueden encontrar casos extraordinarios de heteronimia. La comunidad —la casa del sentido— se traslada de la plaza o el proscenio a la página. El santo patrón del traductor es san heterónimo. Escritura de otra anterior no es sin embargo una nueva, su condición de puente le priva de ser llegada y niega ser origen. En un nivel explícito Freud no es sino un capítulo de esa torre de Babel que nos tiene aquí reunidos y traducir es un ejercicio de dislexia. Primero se hace la traducción y después el original, se invierten los términos de la sucesión, porque en el universo instaurado por el poema el pasado está siempre por delante. Allí no es el contexto quien condiciona sino quien es condicionado. Poetas tan difíciles como Cavafis y Pessoa acaban incorporándose a un universo de referencias popular, cercano al de la canción. Por eso el traductor se basa en valores de uso, son estos los que imponen un tono que no necesariamente está en el original.

El asunto de la velocidad señalado al principio vuelve a cobrar sentido. Si traducir un poema podía ser cuestión de meses y de años, de siglos si se quiere, en cambio traducir un folleto turístico lo es de días o de minutos, pero en los dos casos la duración sigue siendo del mismo tipo. No es, o no debería ser, la falta de rigor lo que establece la diferencia, sino el contenido anímico que se comunica entre las lenguas. La mitología nos dice que la multiplicidad de idiomas se da como un castigo ante el orgullo del hombre, sin embargo la modernidad —en buena medida refractaria a lo mitológico— hace de la diferencia una virtud no un pecado.

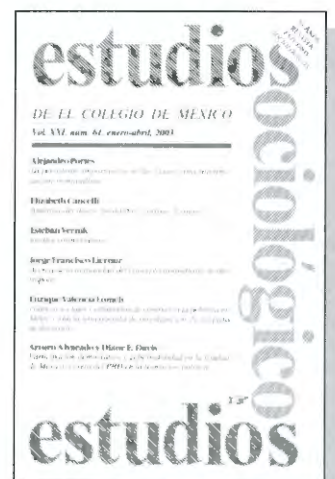
Por eso un autor, que escribió uno de los libros inevitablemente referenciales para pensar el oficio de traductor, *Después de Babel*, George Steiner, escribe también 25 años después una hermosa autobiografía en la que propone una especie de aprendizaje disciplinado de la cultura como instrumento contra la barbarie y nos habla del ruido como elemento perturbador de la cotidianidad. El ruido es intraducible no porque sea universal en su significado sino porque lo que le da universalidad es su ausencia de significado. Traducir el silencio no es en cambio una frase metafísica o de budismo zen sino un requerimiento para comunicar. Y en el contexto actual la duración hegemónica es la de la virtualidad, que propone (al menos virtualmente) una velocidad instantánea. Ya no hay tiempo para traducir, pero ya no hay siquiera tiempo para aprender una lengua, es decir el tiempo de la diferencia está fuera de contexto, se presenta como un enemigo. €

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

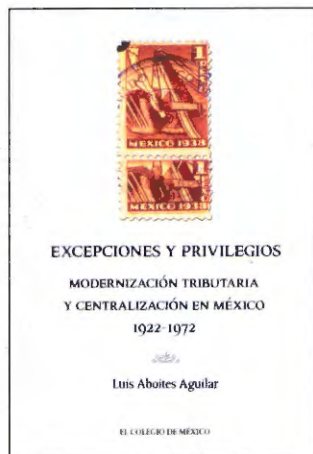
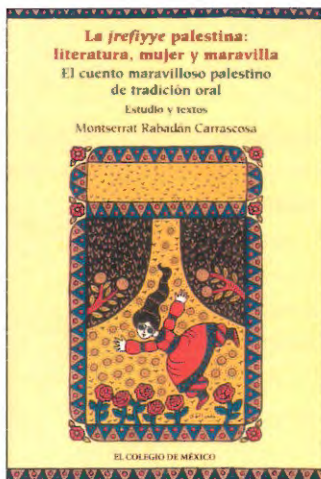
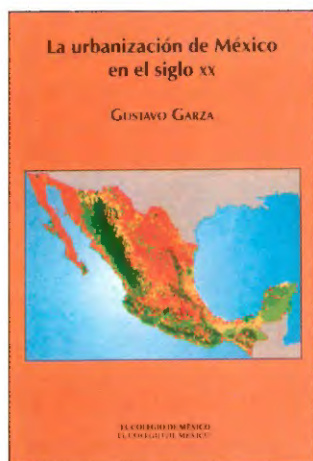


EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México, A. C.,
 Dirección de Publicaciones,
 Camino al Ajusco 20,
 Pedregal de Santa Teresa,
 10740 México, D. F.
 Para mayores informes:
 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,
 Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:
 publi@colmex.mx



NOVEDADES



EL COLEGIO DE MÉXICO

El Colegio de México, A. C.,
 Dirección de Publicaciones,
 Camino al Ajusco 20,
 Pedregal de Santa Teresa,
 10740 México, D. F.
 Para mayores informes:
 5449 3000, exts. 3090, 3138 y 3295,
 Fax: 5449 3083 o Correo electrónico:
 publi@colmex.mx

