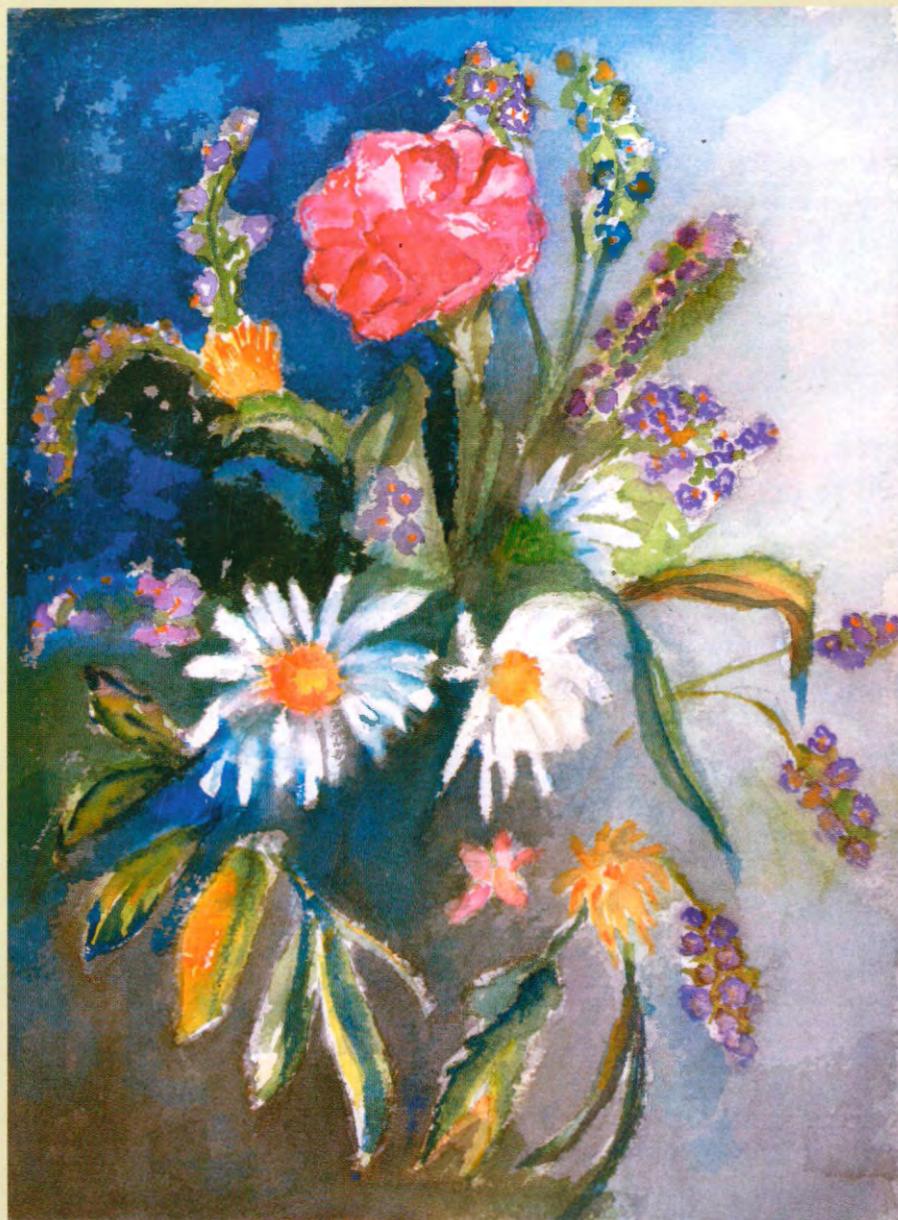


EL COLEGIO DE MÉXICO

Boletín 106 Editorial

NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 2003



Recuerdos de Alfonso Reyes

María Zambrano

La lengua española y el producto interno bruto

Luis Fernando Lara

378.7205
M611bo
2003
No.106

comienza en otra parte

Roger Munier

Voces de la razón muda

José Francisco Ruiz Casanova

torica de las ilusiones

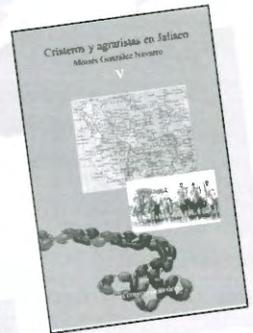
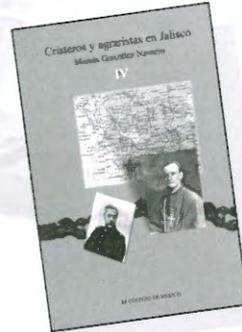
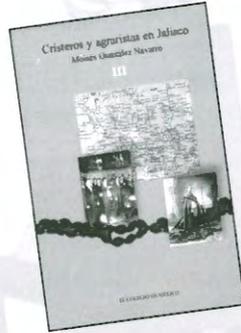
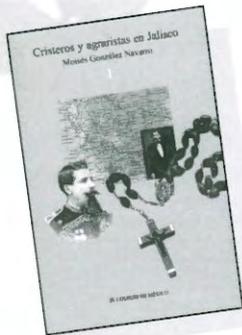
Elizabetta Corsi

Cultura popular y grabado en Japón

Amauri Alejandro García Rodríguez

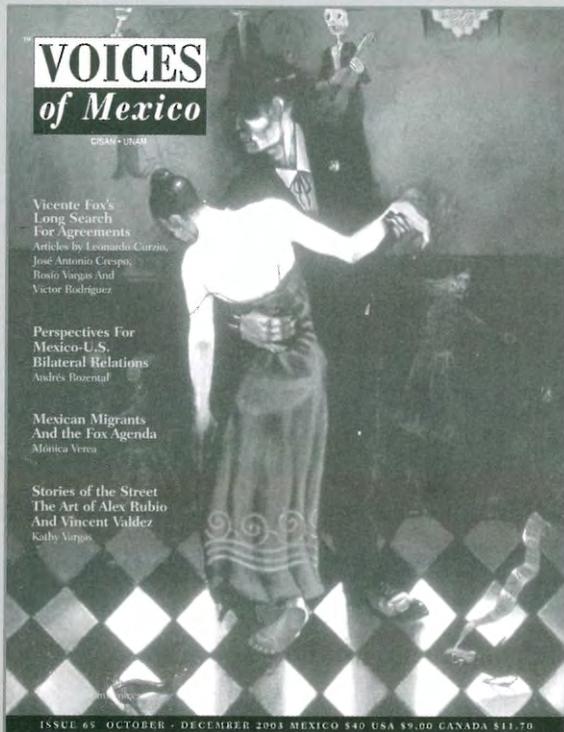
PUBLICACIONES DE EL COLEGIO DE MÉXICO

NOVEDAD



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



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

Recuerdos de Alfonso Reyes

■ *María Zambrano* ■ 3

La lengua española y el producto interno bruto

■ *Luis Fernando Lara* ■ 5

Todo comienza en otra parte

Roger Munier

■ *Traducción de Martha Elena Venier* ■ 7

El Cebra

Alexandre Jardin

■ *Traducción de María Fernanda Ortega* ■ 10

Voces de la razón muda

■ *José Francisco Ruiz Casanova* ■ 12

La fábrica de las ilusiones

■ *Elizabetta Corsi* ■ 21

Cultura popular y grabado en Japón

■ *Amauri Alejandro García Rodríguez* ■ 27



Pintura de portada y de páginas 1-19: Martha Elena Venier

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

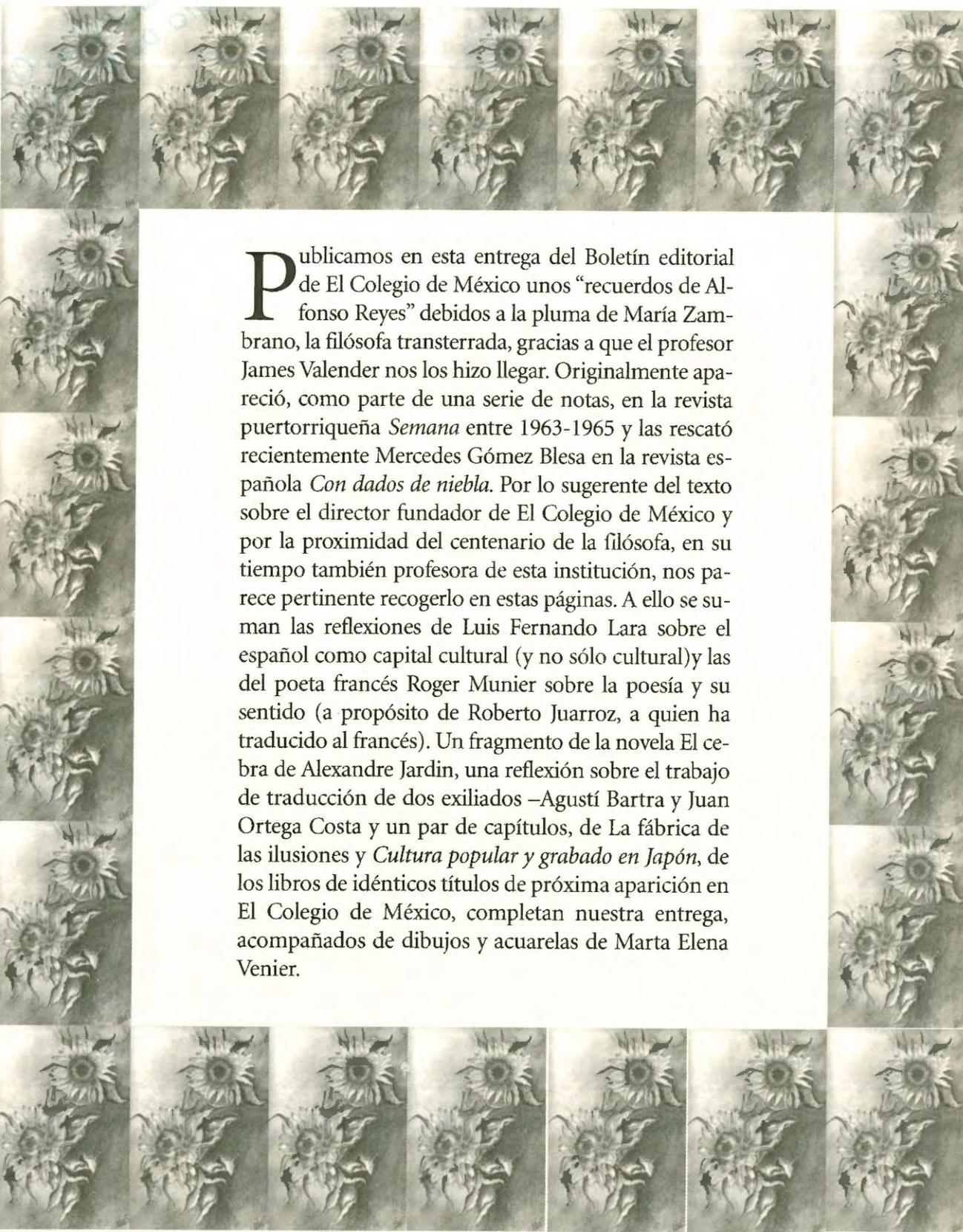
Presidente ANDRÉS LIRA GONZÁLEZ ■ **Secretario general** DAVID PANTOJA MORÁN ■ **Coordinador general académico** JEAN-FRANÇOIS PRUD'HOMME ■
Secretario académico ALBERTO PALMA ■ **Secretario administrativo** HUMBERTO DARDÓN ■ **Director de Publicaciones** FRANCISCO GÓMEZ RUIZ ■
Coordinador de Producción JOSÉ MARÍA ESPINASA ■ **Coordinadora de Promoción y ventas** MARÍA CRUZ MORA ARJONA

BOLETÍN EDITORIAL, NÚM. 106, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 2003

■ **Diseño** IRMA EUGENIA ALVA VALENCIA ■ **Diagramación y formación** EZEQUIEL DE LA ROSA MOSCO ■ **Corrección** GRACIA FRANCÉS SÁNCHEZ ■
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.



Publicamos en esta entrega del Boletín editorial de El Colegio de México unos “recuerdos de Alfonso Reyes” debidos a la pluma de María Zambrano, la filósofa transterrada, gracias a que el profesor James Valender nos los hizo llegar. Originalmente apareció, como parte de una serie de notas, en la revista puertorriqueña *Semana* entre 1963-1965 y las rescató recientemente Mercedes Gómez Blesa en la revista española *Con dados de niebla*. Por lo sugerente del texto sobre el director fundador de El Colegio de México y por la proximidad del centenario de la filósofa, en su tiempo también profesora de esta institución, nos parece pertinente recogerlo en estas páginas. A ello se suman las reflexiones de Luis Fernando Lara sobre el español como capital cultural (y no sólo cultural) y las del poeta francés Roger Munier sobre la poesía y su sentido (a propósito de Roberto Juarroz, a quien ha traducido al francés). Un fragmento de la novela *El cebra* de Alexandre Jardin, una reflexión sobre el trabajo de traducción de dos exiliados –Agustí Bartra y Juan Ortega Costa y un par de capítulos, de *La fábrica de las ilusiones* y *Cultura popular y grabado en Japón*, de los libros de idénticos títulos de próxima aparición en El Colegio de México, completan nuestra entrega, acompañados de dibujos y acuarelas de Marta Elena Venier.

Recuerdo de Alfonso Reyes

La desaparición de Alfonso Reyes me dejó en la imposibilidad de examinar su obra y de recordar o repasar su historia, de las que se ha ido desprendiendo esa aura luminosa en la que había entrado su figura desde hace ya tanto tiempo, en ese espacio claro que le hacía tan visible dentro del cual se diría que desapareció su vida para dejarnos su ser. Pues que la muerte hace eso con las personas más que maduras, cumplidas: sustraémoslas del trato cotidiano, de la convivencia inmediata para dejárnoslas lejos y cerca, al par en su soledad última que es también su casi perfecta visibilidad.

Y al ser así, la obra y la personal historia se funden, y por el momento parecen anularse ante el ser de la persona, ya a salvo de toda contingencia, por encima de su propio hacer y crear. Como si toda su vida—acción y pasión—hubiera sido solamente eso, lo que se le entrega a cambio de ser, de ser en verdad. Ha valido la pena, dice ese alguien que sabe desde dentro del corazón. Ha valido la pena que es como decir: ha merecido, la vida, ese difícil don.

Mas en el caso de Alfonso Reyes, este suceso venía envolviéndolo desde hace tiempo. Este suceso que es un modo de estar en la vida, en el espacio, en el tiempo, en la ocupación y en la preocupación. Cuando de persona lo conocí en México en los primeros días de mi exilio, o sea, hace bastante más de 20 años, me produjo esa impresión en modo tan sutil, tan suyo, que sólo lentamente se me fue descifrando; merecía la vida don Alfonso, y ya cuando le encontré en La Habana años después sabía yo que era de esos elegidos, que viven de cara y desde el fondo; de cara a la realidad y desde el fondo de sí mismo. Desde el fondo de sí mismo vivía don Alfonso, mas sin hundirse en él, sin rodar por abismáticas profundidades, sino más generosamente y con mayor hombría—hombría de bien—manteniéndose en su centro, que es

lo más difícil. Nunca se lo dije y sé que le hubiera gustado, que se hubiera un poco reconocido en ella; hubiera querido decírselo, más no encontré la forma adecuada a aquella su elegancia, a su sutileza y en esa especial distancia, especie de *noli me tangere* que entre las personas que viven como lo que son, se establece.

Me dijo un día, acercándoseme en silencio y sin romperlo apenas, una tarde mientras desde un altozano contemplábamos, un pequeño grupo, el lago de Pátzcuaro: “María, donde quiera que exista hoy una persona está llorando”. Quizás él me sintió ir abismándome en mi dolor de aquella hora y quiso así detenerme, volviéndome al centro, al centro de la persona humana a quien todos los males del mundo afectan por igual; a quien no importa en qué situación y caso, el mundo hace llorar silenciosamente. Y me lo dijo sonriendo. Y eso, el que me lo dijera así con suave y un tanto irónica sonrisa, fue lo que más sacó de mi ensimismamiento peligroso. Porque me decía más de lo que me decía; me decía que llorando cuando se es persona cabal, hay que sonreír, sonreír sin dejar por eso de llorar. Era yo muy joven entonces para eso, pero creo que me sirvió un tantico, pues nunca lo he olvidado.

Y después, en ocasión de la salida a la luz de uno de mis libros en México, creo que “Filosofía y Poesía”, me dijo: “A mí, el indio que llevo dentro no me deja hacer filosofía”. Y eso sí que me sacudió todavía más y aún me produjo un sobresalto. Y como todo lo que sobresalta, me sumió después en meditación. ¿Qué quería decir, don Alfonso, con ello? De todas las cosas que se me han dicho acerca de mi vocación filosófica, es una de las que mayor impresión me han hecho, de las que mayor inquietud me han causado. Pues el modo como fue dicho, era lo bastante socrático como para hacer sospechar que “ese indio” fuese un “Daimon” un tanto em-

parentado con el viejo Sócrates. ¿No sería que no le permitían dejar de ser un sabio, para ser un filósofo, cambiar una antigua sabiduría vieja como el mundo, y una poética actitud como de quien madruga a ver el alba todos los días?, ¿no serían un viejo sabio y un niño maravilla quienes le apartaban de la siempre joven Filosofía?

Y también que “ese indio” viviera en compañía y hermandad con un español burlón y caritativo, como los debió haber en los siglos XVI y XVII que daba por sabida la filosofía y por insabida la vida; uno de éstos que saben que lo más difícil es vivir, vivir como lo que se es y no se puede renunciar a ser, un hombre entre los hombres y que teme que el afán especulativo se alimente del inmediato y continuo sentir —ante la propia vida y ante la vida del otro, que no es “otro”, sino el prójimo, el hermano. Todo esto y más aún pensé y he ido pensando sin acabar de pensar todavía. Descubría yo entonces y no he acabado de descubrir ese enigma de que el español, tan hundido en metafísica, tan quemado en ella, no la

haya hecho en forma declarada, sino rara vez —tan rara que ha constituido casi un escándalo. ¿Y entonces?

Y entonces, ¿quién no nos deja hacer filosofía, haciéndola? Nada se ha perdido en el caso de Alfonso Reyes, que hizo, escribió, padeció bajo la transparente máscara de su sonrisa todo lo que debía. Y lo que debía, lo que se debe, al menos entre nosotros, los de española lengua, es ir ofreciendo siempre sin vencimiento; no ser ni vencido ni victorioso; estar más allá de la victoria y derrota. Ser como un gran señor de la vida, dejando además, como quien no hace la cosa, una imperecedera obra. Y eso está claro que lo cumplió Alfonso Reyes. €

Roma, 30 de noviembre de 1963

Semana

[San Juan de Puerto Rico],

vol. X, núm. 298,

26 de febrero de 1964, p. 5



La lengua española y el producto interno bruto

En la edición del 9 de julio pasado, el periódico español *El País* dio noticia de la presentación en Madrid del libro *El valor económico de la lengua española*, publicado aparentemente por la Fundación Santander Central Hispano, el Instituto Cervantes y la Real Academia de Ciencias. En él se considera que la lengua ha aportado 15% del producto interno bruto a la economía española entre 1995-2001. En ese porcentaje se acumula 33% proveniente de la enseñanza, 19% de la publicidad, 17% de las comunicaciones, 12% de la administración pública y 10% de la industria editorial. Esta noticia, que seguramente causa extrañeza, asombro y dudas, corresponde a un esfuerzo del Instituto Cervantes y del recién fallecido académico de la lengua Ángel Martín Municio, por desarrollar lo que en el 2º Congreso Internacional de la Lengua Española de Valladolid (España), se consideró “el activo del español”.

No puede uno dejar de simpatizar con un esfuerzo como éste, orientado a los economistas y financieros que, para nuestro mal, rigen nuestro destino, y que busca convencerlos de la importancia de seguir hablando español, en vez de abjurar de nuestra lengua

materna en favor del inglés (ya preocupa que alguna cadena de televisión mexicana declare a Miami “la capital de Latinoamérica”, que nuestros científicos no quieran hacer

sus publicaciones en español y que, recordemos, durante la negociación que dio origen al TLC, los mexicanos no se hayan unido a los canadienses en favor de la protección de nuestro patrimonio cultural manifiesto en la lengua). Pero, a reserva de conocer algún día los argumentos de los econométristas españoles que han dado sustento a esos cálculos, vale la pena reflexionar un poco sobre ellos.

Me dice un amigo economista que el concepto de “activo” no es económico, sino contable. Se entiende que los libros de una biblioteca formen parte de sus “activos”, con las computadoras, el resto del mobiliario, y sus cuentas de banco (si las tienen). Me pregunto si los trabajadores de una biblioteca forman parte de su “activo”. ¿La población de un país forma parte de su “activo”? Si es así, los

mexicanos somos un gran activo de México; y si es así, el hecho de que 90% de esos mexicanos seamos hispanohablantes, nos da, de entrada, un valor de activo superior al español.

Dos datos: el primero de 134 000 títulos publicados en Estados Unidos las traducciones de literatura (poesía y narrativa) no son más de trescientas. Segundo: 50% de las traducciones que se hacen en el mundo son del inglés, mientras que la traducción al inglés sólo ocupa un magro 3%. En este punto podemos repetir en voz alta la demanda que da motivo a esta encuesta. Los meandros de Babel. La periodista de Liberación Natalie Levisalles mandó un cuestionario a editores y agentes en activo en Estados Unidos ¿La respuesta? Que la literatura europea tiene fama de ser difícil e intelectual y que la producción americana cubre la demanda. El público quiere identificarse y una traducción lo complica. Para concluir la palabra clave: no hay mercado. Y sin embargo, incluso en esta coyuntura difícil, se continúa creyendo que la cultura estadounidense debía, hoy más que nunca, abrirse al mundo. Lo señala con énfasis Jill Schoolman, de la nueva casa editora Archipiélago: “Nunca habíamos estado tan aislados... Vivimos en un imperio que prefiere exportar que importar, que tiene una manera de mirar el mundo muy selectiva, incluso cuando se trata de arte y literatura. En esta inquietante época somos las pequeñas casas editoras independientes las que debemos crear un espacio para que la literatura del mundo esté presente en las bibliotecas del país”.

Dado ese “activo”, entonces podremos comprender que el simple hecho de que la administración pública del Estado español se comunique en castellano –como llaman a nuestra lengua en España, para dar su lugar al catalán, al vasco y al gallego– cuente como aportación al PIB. Lo mismo diríamos de los teléfonos, las estaciones de radio y de televisión y los periódicos, así como de los anuncios en español de las agencias mexicanas de publicidad y de la totalidad de la educación mexicana.

Aunque uno tendería a creer que hay aportación al PIB cuando lo que gana una empresa, ya sea estatal o privada, se debe, precisamente, a una característica especial o esencial de sus productos o sus servicios. Puede uno entender que la producción de plata, oro o petróleo contribuya al PIB de una nación; que la fabricación de zapatos o de automóviles produzca una ganancia que, vía impuestos, aumente la riqueza nacional. Y puede uno entonces preguntarse si la lengua española en cuanto tal puede considerarse de esa clase de productos. Yo creo que no. La industria editorial, por ejemplo, que publica en español, aporta al PIB por el carácter de mercancía que tiene el libro, no porque esté escrito en español, *salvo* –y esto es importante– cuando se trata de la exportación de libros o países de otras lenguas, interesados precisamente por los autores hispanohablantes, en los que es la lengua lo que los caracteriza. Lo mismo se podría decir de la publicidad: sus productos son anuncios, escritos o hablados en el medio

usual de comunicación, que es la lengua española, pero no valen por ella, sino por ser anuncios, *salvo*, de nuevo, cuando se trata de publicidad en español orientada a consumidores hablantes de otras lenguas. En los servicios educativos, el producto no es la lengua, sino la educación, para la que sirve de vehículo, *salvo* en el caso de las escuelas dedicadas a enseñar español a extranjeros. De modo que, sin duda, hay una parte del PIB de un país que se debe a la lengua, pero quizá no todo lo que cuentan los econométristas españoles.

Hay que buscar la manera de que los financieros y los economistas entiendan la *importancia absoluta* de la lengua materna para las posibilidades de sobrevivencia y de felicidad de un pueblo; el papel de la lengua materna en una buena educación, que lleve a una mejor capacidad productiva y creativa de sus hablantes; el papel de la diversidad de las lenguas en la conservación de la variedad de las especies en la Tierra. Y, por supuesto, hay que insistir en la promoción de nuestra industria editorial, en el mercado abierto para mexicanos que enseñen español como lengua extranjera (hay que contrarrestar el monopolio del Instituto Cervantes), y en el interés que representa para muchos países el mercado potencial de Hispanoamérica, que es el que está haciendo crecer el interés por nuestra lengua en Estados Unidos de América y en la Comunidad Europea. Seamos modernos, pero pensemos. €



Todo comienza en otra parte

Traducción

Martha Elena Venier

Lo que la poesía de Juarroz tiene de grande, de único es, en especial, su lugar, el ámbito donde se extiende que, para todo poeta, es el mundo; pero, ¿visto de qué manera? Juarroz no hablaba del mundo como lo vemos, sino en suspenso, en lo desconocido que encierra, en su cara oculta y su reverso, que rastreaba incansablemente en la superficie, ahí donde para nosotros es su anverso. La cara del mundo vuelta hacia nosotros en la lucha constante era para él sólo el punto de partida desde donde se elevaba su poesía en cuestionamiento reiniciado en cada poema de una obra curiosamente anónima que siempre tuvo el mismo título: *Poesía vertical*.

Se la ha calificado de poesía “metafísica”, pero no creo que sea el término que le corresponda. Juarroz no ponía en sus poemas revelaciones del pensamiento; ni siquiera buscaba extraer el pensamiento del mundo, inmanente al mundo. Fijaba en él su mirada escrutadora que, sin alterarlo como mundo, invertía la imagen. Para decirlo más concreto, lo transformaba poéticamente flexionándolo, prolongándolo fuera hasta alcanzar su reverso y, más que su reverso, su figura invertida, desconocida, renuente, que no podemos ver. Para decirlo más concreto, entregaba la palabra al mundo, una palabra inaudita, improbable, abismal: la que tiene también como mundo en su extrañeza mortal.

Por lo menos, así se me presenta su movimiento. Eso no es “metafísica”. Tampoco es esto sólo “poesía”; sino como el efecto de su fusión después del alumbramiento primero que dividió, por por un lado, la poesía y, por otro, el pensamiento estructurado. La gran innovación de Juarroz es que conjuga las dos maneras de ver la realidad. Como

poeta se sirvió exclusivamente de los recursos de la poesía, pero para abonar el pensamiento, para trazar un camino que no fue más, desde ese momento, un simple camino de pensamiento. Se podría decir que pensaba como poeta, pero con un pensamiento nuevo, sin ataduras, nutrido de otra manera. Sin duda, el resultado era “poema”, pero en el sentido primigénico que la palabra tenía antes de cualquier fragmentación: juntar poesía y pensamiento componiendo un todo indisoluble.

Dije que Juarroz se valía de los recursos comunes de la poesía, pero lo hacía controlándolos, comprimiéndolos, para que pudieran servir mejor a su propósito. Hay pocas imágenes en Juarroz y ninguna de esas deslumbrantes en las que nos detenemos a riesgo de extraviarnos. Hay pocas palabras luminosas que pudieran desviarnos del significado estricto que procuraba conseguir. Los poemas de Juarroz no son en absoluto objetos verbales que se presentan como flores extrañas, reducidas a sí mismas, encerradas en sí mismas. La prosodia es dúctil y siempre ligada al sentido. Lo más genuinamente poético en ellas es el ritmo, un ritmo sostenido, constante, a veces precipitado, pero que contribuye a abrazar en el tejido verbal puro el despertar del mundo según el doble al que me referí, surgido de las profundidades.

Lo juzguemos en un poema más bien breve de la *Decimotercer poesía vertical*, último libro publicado en vida:

Todo comienza en otra parte

No importa que algunas cosas
todavía estén aquí
y hasta acaben aquí:
aquí no empieza nada.

¹ De su libro *La dimension d'inconnu*, Paris, Librairie José Carti, 1998.

Por eso esta palabra, este silencio,
esta mesa, el florero, tus pasos,
en rigor no estuvieron nunca aquí.

Todo está siempre en otra parte:
allí donde comienza.

Tout commence ailleurs.

Peu importe que certains choses
soient encore ici
et même s'achèvent ici:
ici rien ne commence.

C'est pourquoi cette parole, ce silence,
cette table, ce vase, tes pas
en rigueur jamais ne furent ici.

Tout est toujours ailleurs:
là où il commence.

¿Dónde está el mundo en el mundo?, pregunta el poema, ¿el mundo real, común, habitual en el que nos delizamos por un extraño acostumbramiento que nos permite vivir sin vértigo? ¿De qué está hecho el *aquí* donde respiramos? Ciertas palabras —mesa, florero, tus pasos, esta palabra, este silencio— bastan para evocarlo, de lo más banal a lo más sutil, el silencio. Qué palabras más sencillas. Pero están presas en un ritmo ascendente-revelador, abierto por la afirmación del principio, *Todo comienza en otra parte*, que les da pie sutil, desacostumbrado, el mismo del mundo donde somos, que se nos devuelve. Recordamos un instante, porque se trata nada menos que de perderlo. Basta el primer verso para abrir un abismo que se ahonda a medida que avanzamos. Desde la primera estrofa el mundo simple vacila y se divide. Con todo, está *todavía aquí* y quizá puede también *acabar aquí*, perdurar aquí hasta el fin. Pero el verso siguiente rompe en seguida el encanto, introduce la fractura, borra de un golpe la permanencia al dar vuelta el *aquí* como un guante: *aquí nada empieza*. Se muestra ahora como un reverso desconocido, que domina de manera negativa, porque no corresponde a la apariencia que nos rodea. Se tiende como un velo sobre el paisaje familiar. Se confirma que las cosas reales que formaban el ambiente nada tienen de reales, apenas están *aquí* casi imperceptibles, y además, dice el poema, *en rigor*



nunca estuvieron aquí. Luego, ¿dónde están?; realmente, ¿donde se muestra el mundo-mundo?

Lo dirán esos versos del final que retoman, pero nutrida en sí misma, la afirmación que sólo era enigmática al principio: *Todo comienza en otra parte*. Lo que está, *todo* lo que está en derredor visible, palpable, presente, de presencia opaca o luminosa, todo eso no está *aquí*, está *en otra parte*, *siempre en otra parte*. El reverso del mundo al final se eleva, un reverso sin lugar que sólo podría estar *en otra parte*. Quién sabe dónde, pero no aquí. El desquiciamiento que aspiraba provocar el poema no tiene vuelta; es el reverso consumado. En pocas palabras, el mundo se desborda, y al alejarse se nos escapa. No en el aquí, no en lo que resulta, sino donde comienza. Será sin duda el mismo mundo, porque ahí, en esa lejanía inalcanzable, es ciertamente el que comienza. Pero no puede ser el mismo porque ahí apenas comienza en un sueño alboral. Es este mundo y también otro, ese mundo y su otro en el mismo movimiento en donde somos y no somos más —si lo que es no existe más que donde comienza— ahí donde, por un efecto de distorsión que se produce como un relámpago, a la vez que estamos ya no estamos.

En pocas palabras y con tan poca cosa, ¡qué cataclismo! El mundo, sin dejar de ser mundo, ha invertido su



signo. Leyendo este poema, y muchos otros, se tiende al vértigo. Podríamos preguntar de qué naturaleza –poética o racional– es este fenómeno interno para dejarnos sin voz, en lo desconocido. En principio, me atrevería a decir que de naturaleza poética, porque, sin ser una simple imagen, el “comienzo” que evoca el poema es sobre todo poético, por su suspenso, por el desplazamiento hacia un mundo invisible, improbable, y, sin embargo, secretamente sentido, por su eco y el poder de ese eco perturbador... Pero al mismo tiempo hay un pensamiento profundo, fuerte y nuevo, que abre perspectivas admirables en la contingencia del mundo donde estamos y su finitud dolorosa. Dice el pensamiento: el mundo es doble y está dividido en la parte concreta y la otra, aún virgen intocable y perfecta, donde apenas “comienza”. El pensamiento lo dice, pero no con su modo habitual. Lo dice en un movimiento, en un impulso poético unido a ellos en la textura del poema, en la resonancia que tiene en nosotros. Es a la vez una “idea” más fuerte que la que el solo pensamiento puede producir en su acto, donde se veda el sueño y toda incursión que la pone en peligro en sus propios límites, por tierras que se dicen improbables. Casi una idea pura, pero sólidamente unida a lo real, porque está arraigada en el *aquí* repetido cuatro veces e inscrita en el *allá*, que es sin

duda un *allá* de otra parte, pero un *allá* innegable en tanto que existe al mismo tiempo en nosotros cuando el poema nos hiera. Si la impresión perdura después de leerlo, es porque la poesía ha llevado totalmente el juego. Pero qué poesía depurada, olvidada de sí, atenta sólo, diríamos, a abrir su camino, otro camino, hacia territorios no profanados y casi prohibidos lo mismo a la poesía que al pensamiento.

¿Es ése el sentido que podemos dar a esta “verticalidad” de la que Juarroz no se separó durante 40 años: el de una insurrección, de un despertar anunciado tanto en la literatura cuanto en el pensamiento sereno, menos separado y más abierto al riesgo en sus aproximaciones al mundo y a nuestra condición en ese mundo? La lección del poeta en esta obra excepcional, erigida como un hito solitario en nuestro horizonte, es que el mundo permanece insondable y abismal a pesar de nuestra intervención, y que nuestra presencia en él debe “reinventarse”, según dice Rimbaud.

Ojalá nos convenzamos, en el torbellino poético y visionario de los versos que escogí entre tantos otros, que todo lo que define nuestra tarea y la hace cada vez más urgente, “comienza en otra parte”. €

(7 de mayo, 1995)

El Cebra

Traducción

María Fernanda Ortega

• EL CEBRA CUENTA LA HISTORIA DE UN HOMBRE QUE SE REVELA CONTRA EL ESTANCAMIENTO EN EL QUE SE ENCUENTRA SU MATRIMONIO. ESTÁ DECIDIDO A HACER CUAQUIER COSA PARA SALVAR SU RELACIÓN

Para consolidar su amor, Gaspar le propuso a Camille que cada quien durmiera en una habitación. Estupefacta por su terquedad, no tuvo corazón para protestar. Explicaron al Tulipán y a Natacha que el insomnio que padecía su padre importunaba a su madre; esa misma noche, él se acuarteló en la habitación de visitas, en el otro extremo del corredor del piso. Así, cuando alguno de los dos tórtolos tuviera ganas de caricias, sólo tendría que levantarse, atravesar el pasillo y reunirse con el otro en su nido; pero rápidamente el Cebra perfeccionó este procedimiento.

Se había dado cuenta de que las duelas del piso del pasillo estaban separadas y de que, bajo el efecto de su peso, hacían vibrar el aire con un sonido que atravesaba las paredes. Si paraba bien la oreja, Camille podría entonces, anticipadamente, estar prevenida de su llegada.

El propósito del Cebra era ayudarla a reencontrar la emoción que había experimentado cuando, en la habitación número 7 del pequeño hotel, había escuchado por primera vez los rechinidos provocados por los pasos del Desconocido¹ en el pasillo.

Por lo tanto, se deleitó haciendo cantar el parquet las siguientes noches. Pero Camille se mostró poco cooperativa. Para pegar ojo, metió algodón en sus oídos mientras

que el Cebra se esforzaba durante horas en pisotear las duelas del corredor. Una vez entró y la encontró perdida en sus sueños, roncando como un angelito. Dolido, volvió a su cama con gran desaliento y no concilió el sueño, sino ya muy tarde.

No fue sino después de una semana que Camille aceptó despejarse los oídos. Esperaba haber disuadido al Cebra; pero poco después de haberse acostado, escuchó de nuevo crujidos en el pasillo. Irritada Camille estaba a punto de volver a colocarse los algodones cuando un estremecimiento la perturbó y la llevó a reflexionar. Después de todo, no le costaba nada entrar en el juego del Cebra; aunque tuviera que fingir estar dormida si él penetraba en la habitación. Ya no quería parecer manipulable.

En la oscuridad del corredor, progresó hacia la puerta de Camille, volvió hacia atrás, dudó y finalmente regresó. Este vals de hesitación actuaba sobre ella como una caricia ligera, indecisa y sin embargo precisa. La espera le producía un éxtasis más grande que el acto deseado que, por cierto, no tuvo lugar puesto que el Cebra llevó el tormento hasta volver a su habitación.

Esta maniobra se eternizó. Al cabo de la tercera o cuarta noche, Camille daba por hecho que él acabaría por sucumbir al aguijón de la carne. No la había tocado desde hacia casi diez días. Esto era sin tomar en cuenta el placer que él obtenía de saberla a la expectativa. De pie en el pasillo, la tenía por fin a su merced y disfrutaba vivir tan intensamente como un personaje de teatro. En el transcurso de estas noches, no tenía nada que envidiarle a Romeo. El ir y venir de los rechinidos se prolongó semanas enteras.

Cuanto más transcurría el tiempo, más pie perdía Camille. Tomaba los crujidos de la tablazón por señales de la llegada del Cebra y, en dos ocasiones, se abalanzó al pasillo

¹ El Desconocido con el que Camille había cometido adulterio en la habitación N.7 era su marido disfrazado.

para toparse con la nada. Había soñado. Puesto que Gaspar le había prohibido formalmente presentarse en su habitación —ya que hubiese sido la ruina del mecanismo que mantenía su deseo intacto— ella regresaba para deslizarse sola entre sus sábanas. Su vientre incendiado la quemaba, como las ganas de abofetear al Cebra. El resentimiento que alimentaba en su contra era tanto más fuerte cuanto que se sentía prisionera de la concupiscencia que despertaba en ella.

Una noche, Gaspar se acercó a su puerta. En seguida, el rencor de Camille se desvaneció. Bajó sus párpados y se esforzó por domesticar su respiración. Al mismo tiempo que esperaba que viniera a deslizarse a su lado, deseaba que creyera que no lo había esperado.

Orgullo obliga. Pero sabía que él era susceptible de evacuar el lugar en el último momento. Aunque penetrara en la habitación, mientras que no la hubiera estrechado, nada estaba ganado.

Efectivamente, cuando su primera aparición, cruzó el umbral, contempló largamente a su esposa y salió cerrando la puerta detrás de él. La segunda vez exasperada y puesta en combustión, ella lo atrapó por el cuello y lo violó salvajemente.

Después, Camille se mostró más calculadora. Como revancha, iba y venía en el pasillo durante una parte de la noche y se imaginaba así befar al Cebra sin ver que se ajustaba a la lógica de su diabólico juego. Bajo sus cobertores, él se regocijaba. €



Voces de la razón muda

Dos traductores del exilio: Agustí Bartra y Juan Ortega Costa

Cuando hace unos meses se me invitó a leer una conferencia sobre Traducción en el marco de estas Jornadas, pensé desde el primer momento —y así se lo participé, junto con mi agradecimiento, a Maite Solana— que mi contribución no podría ser otra que algún asunto relacionado con uno de los dos temas sobre los que principalmente trabajo como profesor: o bien sobre Literatura Comparada, o bien sobre Historia de la Traducción, si es que éstos son ámbitos distintos, si es que son ámbitos o si pueden disociarse. Las cuestiones relativas a la recepción de las literaturas extranjeras, tanto desde la óptica comparativa como desde la histórica, suelen pagar en muchas ocasiones, e involuntariamente las más de las veces, un peaje descorazonador: los traductores quedan, en tales discursos, condenados a un segundo o tercer plano. Puesto que esta conferencia debía ser presentada en la Casa del Traductor, creí necesario replantearme —si no posponer— mis intereses más primarios y volver sobre algunas de las ideas que, sin apenas espacio para su desarrollo, dejé apuntadas hace ya tres años en mi *Aproximación a una Historia de la Traducción en España*. Así que, como quiera que me interesaba, a su vez, tratar de dos traductores catalanes de desigual fortuna editorial, Agustí Bartra y Juan Ortega Costa, sus nombres y mi deseo de retomar aquellas migas de pan dispersas en mi libro me llevaron sin más al tema sobre el que voy a tratar aquí, aun a costa de correr el peligro que denunciaba al principio: que sus nombres y sus obras sean, o semejen, pretexto para una reflexión que me parece principal, cuando se trata de lenguas, traducción y literatura y que, no obstante, poca o nula atención ha merecido hasta la fecha. Estoy refiriéndome a la relación entre exilio y traducción.

Quizá les sorprenda a ustedes que en ese universo virtual con ilusión de infinito o cosmología cibernética, el buscador Google, si tecleamos la secuencia “Exilio y Traducción”, aparecerán únicamente tres *resultados*; si escribimos “Traducción y Exilio”, uno; si “Exile and Translation”, once; si “Translation and Exile”, cuatro. No merece la pena continuar buscando, máxime cuando ninguno de los 19 *resultados* trata, en realidad, del tema indagado, sino que únicamente aparece la secuencia buscada como sintagma coordinado en textos que tratan, todos menos uno, de otros asuntos. Ni se les ocurra repetir las búsquedas cambiando los términos “Traducción” y “Translation” por “Literatura” y “Literature”; ya les anticipo los resultados: un total de 395, entre los cuales, obviamente, encontrarán un curso de Literatura Comparada en el doctorado de la Universidad de Sevilla, varias referencias al libro de Claudio Guillén *El sol de los desterrados* (1995) y, en “Cervantes Virtual”, la *Biblioteca del Exilio*, algunas bibliografías y el trabajo que está llevándose a cabo en la Universidad Autónoma de Barcelona bajo la dirección del profesor Manuel Aznar Soler. No deja de resultar llamativo que en ninguno de los volúmenes de actas de estos congresos, en los que se reservan apartados monográficos para la narrativa, el ensayo, la autobiografía y memorias, la poesía o el teatro, también para las editoriales y para los epistolarios, en ninguno de dichos apartados de éstos ni de otros volúmenes se habilite un *espacio* para la traducción y los traductores literarios. A mí, al menos, me ha resultado muy llamativo. Así que, sin más preámbulos, éste será el tema de las palabras que siguen a este prólogo o *excusatio: exilio y traducción*, sintagma que no es igual que *traducción y exilio*, pues —en esta ocasión— el orden de los factores sí altera el resultado.

Si hablamos de *Traducción y Exilio*, y nos ceñimos a la historia literaria española, pronto caeremos en la cuenta de que se trata de un fenómeno más o menos reciente, y podremos remontarnos a los casos históricos de los erasmistas, iluminados o calvinistas que, en nuestro Siglo de Oro, tradujeron la totalidad o partes de las Sagradas Escrituras: por ejemplo, Casiodoro de Reina y Cipriano Valera, autores de la *Biblia del Oso*, impresa en Basilea en 1569. Si hablamos de *Exilio y Traducción*, sea aquél debido a causas personales, políticas o religiosas, tendremos que convenir que históricamente, al menos desde Leandro Fernández de Moratín y los liberales perseguidos tras la Guerra de la Independencia, fue el exilio causa principal de muchas de las dedicaciones a la traducción literaria. También, obviamente, durante el periodo que va de 1939 a 1975 y, en especial, en las primeras décadas de dicho periodo. Es esta segunda alternativa, la de *Exilio y Traducción*, la que aquí me interesa tratar; de hecho, ya en mi libro, al referirme al estudio de las traducciones al español realizadas entre 1939 y 1975, demandaba una distinción entre las traducciones realizadas por autores españoles en la Península y las realizadas por autores españoles en el exilio. Quienes se interesen por la relación entre traducción y censura saben cabalmente la magnitud del tema, y a él volveré en algún momento y con algún ejemplo.

Pero cuando se trata de *Exilio y Traducción* ni podemos ceñirnos a una literatura, ni a una lengua ni a un espacio, pues en realidad, estamos apuntando a una categoría esencial y primigenia del mismo acto lingüístico que llamamos *Traducción*: la traducción implica siempre, de un modo u otro, un arte o una experiencia personales del exilio. Entre aquellas migajas dispersas en mi libro a las que aludía antes, y perdóneme de nuevo la autocita, escribía yo entonces:

El exiliado no sólo lo es porque su entorno físico ha cambiado o porque la materialidad de su vida debe ser reordenada, como en nuevo nacimiento; el exiliado puede ser un transterrado por partida doble: por un lado, de su país; por otro, de su lengua [...]

[Las traducciones] son también la vía que reintegra al transterrado su identidad lingüística y, desde este punto de vista, la ilusión de comunicarse con aquellos que hablan su misma lengua. Es más, en el caso de la traducción, el paso de un texto de su lengua original a la del traductor en el exilio supone *vencer* ilusoriamente las resistencias de su condición física; la traducción cumple, de este modo, con un funda-

mento cuasi alquímico que restaura a quien padece exilio (escritor o lector) el orden de lo natural.

Si el exiliado o el transterrado es un individuo al que se priva de la identidad jurídica, donde leemos exiliado o transterrado podemos entender siempre, de modo absoluto o relativo –permítaseme el neologismo– *translingua-do*. Una de las expresiones literarias más certeras de dicha condición la plasmó el ilustre liberal José María Blanco-White, desde su exilio británico, al traducir estos versos de *Ricardo II* de Shakespeare que tituló, como si de poema autónomo se tratase, “El idioma nativo”:

Si algo he merecido
de parte de mi Rey, no es la amargura
de ser así arrojado al ancho mundo.
El idioma patrio que he aprendido
más de cuarenta años, me es inútil
de hoy en adelante. ¿Qué es mi lengua
ya para mí sino harpa destemplada
o instrumento sonoro puesto en manos
no acostumbradas a pulsar sus cuerdas?
Con doble cerco habéisla aprisionado
en mi boca, Señor; y la pesada,
la estúpida, la estéril ignorancia
le dais por carcelera.

En un contexto cultural de censura institucionalizada como mecanismo de control, la traducción siempre es, de un modo u otro, un discurso articulado de la resistencia. En unos casos la censura se instala como interruptor de dominio ideológico en un marco territorial, cultural o lingüístico, y en estos casos la *resistencia* se manifiesta tanto en los exilios forzosos que propicia la censura como en la escritura traducida que, circule o no por el ámbito vedado, suele ser discurso de respuesta a un estado de cosas extraliterario y extracultural, cuando no aliterario y acultural. Me refería antes a los traductores bíblicos y la persecución inquisitorial, pero el discurso de contestación (esto es, en nuestro caso, el texto traducido) puede ser también cercenado en alguno de sus elementos por el propio traductor. Suelo recordar a mis alumnos, en este sentido, la famosa traducción de *Hamlet* realizada por Moratín en Inglaterra en 1793. Dejando a un lado que Moratín tradujo la obra en prosa y que no tenía mucho conocimiento (más bien casi nada o muy poco) de la lengua inglesa, en el acto III,

escena II, poco después del famoso monólogo hamletiano, el príncipe debe continuar su indagación y fingirse loco, de modo que entre otras perlas, le suelta la siguiente a la sufrida Ofelia: «Es una idea suculenta reposar entre las piernas de una doncella»; la dama le pregunta: «¿Qué queréis decir, señor?», y Hamlet responde: «Nada». En la traducción de Moratín (que les recuerdo que ha sido reeditada incluso en afamadas colecciones de libros de bolsillo), se lee:

HAMLET.- ¡Qué dulce cosa es...!

OFELIA.- ¿Qué decís, señor?

HAMLET.- Nada.

En una de sus notas, el dramaturgo español metido a traductor aclara que la razón de sus puntos suspensivos es que considera el resto de la frase indigna de ser impresa, con lo cual alivió de trabajo a los censores inquisitoriales que todavía se aplicaban con celo sobre los textos literarios y, de paso, hizo de Hamlet no el príncipe dubitativo o la *split-personality* que subrayan los manuales, sino por la vía rápida, un idiota y, de paso, el texto es una reescritura sutil, pero de tales consecuencias que deja sin sentido todo el parlamento de los dos protagonistas.

Ante situaciones como éstas, prácticas de traducción semejantes e irresponsabilidades culturales de tal índole, uno se remonta necesariamente a Babel para recordar, y recordarse, que su castigo no fue la división de los hablantes, sino que hablar lenguas distintas supuso, inevitablemente, el exilio. Antes de Babel no existía tal dimensión del exilio, pues no lo olvidemos, cuando se glosa sin descanso este episodio del *Génesis* siempre se recuerda la parte de la *confusión* lingüística, pero nunca o casi nunca las palabras con que termina este episodio: «Se le dio el nombre de Babel, porque allí fue confundido el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció el Señor por todas las regiones». La maldición de Babel no fue tanto la incomunicación, como egoístamente creemos los que nos dedicamos a las lenguas, cuanto la invención del exilio que, como dije, no es en esencia un asunto territorial, sino pura y principalmente lingüístico.

Asumida la condición de expulsados del territorio mítico monolingüe, y si revisamos la Historia de la Traducción como la Historia del Exilio, aquélla nunca ha estado o está al lado del poder, sino que preteude ser una restitución de la unidad originaria o, visto desde la perspectiva de lo político, una propuesta de corrección de aquellos discursos que son pura y llanamente tautología. Como escribiera Steiner,



un especialista en la aplicación misma de esta cita: «En la poética, en la filosofía, en la hermenéutica, la obra que vale la pena se gesta las más de las veces contra la corriente y al margen». En el margen se escribieron, en su día, las glosas emilianenses, y contra la corriente tradujo —conocido es— fray Luis de León, contra la corriente que quiso imponer el misterio del verbo, que el ser humano sólo participase de la forma pero no del sentido y que, por lo tanto, toda interpretación —toda lectura— fuese sin más herejía.

Mas si se estudia la traducción en el exilio como resultante de una lógica *causa-efecto*, donde la causa es el exilio y la consecuencia la traducción, debe descenderse forzosamente de toda altura metafísica y del placentero juego filosófico de salón y considerar, en toda suerte de coordenadas, los marcos históricos, intelectuales, editoriales y personales en los que se inscriben las obras traducidas en el exilio y sus traductores. Es obvio que todo movimiento comunicativo, y la traducción lo es, implica la búsqueda de un receptor; pero no menos cierto es que las circunstancias vitales gravitan sobre la escritura, se posan en ella, la zarandean o, simplemente, reescriben nuestra escritura. La traducción en el exilio, lo sabemos, deriva en algunos casos de la actividad desarrollada como profesor: valgan aquí el ejemplo de Luis Cernuda y las versiones de poemas ingleses insertos en sus ensayos o el de



Jorge Guillén, que se autotraduce a la lengua inglesa en su famosa serie de conferencias estadounidenses *Language and Poetry*, que se imprimirán primero en dicha lengua y luego en la propia del poeta. En otros casos, la traducción es, sin más, un medio de vida, una parte de la actividad profesional y/o editorial del exiliado, tanto sea en la modalidad de traducción por encargo como en la de aquellas versiones que se realizan como restitución, esto es, como testimonio de la afinidad estética que el traductor siente por lo traducido o por el traducido. Quisiera traer aquí, como ilustración, los nombres de dos mujeres del exilio republicano: Ernestina de Champourcín, traductora de Bachelard, Eliade, Anaïs Nin o William Golding y Rosa Chacel, traductora de Eliot, Racine y Camus.

Y cuando se habla de la traducción en el exilio, en su vertiente de *Exilio y Traducción*, y puestos a descender en consideraciones, deben tenerse en cuenta cuestiones tan elementales como la calidad de los originales, las posibilidades de cotejo de ediciones y de otras versiones anteriores, los recursos bibliográficos y, por supuesto, ese íntimo enemigo del traductor que es el tiempo, su escasez. Aquí me gustaría recordar unas palabras que no por inquietantes dejan de ser bellas: las escribió Ernst Robert Curtius en el prefacio a la primera edición de su enciclopédica obra

Literatura europea y Edad Media latina, impresa en 1948, y que en la versión de Margit Frenk y Antonio Alatorre dicen así:

No ha estado a mi alcance la literatura científica extranjera de los años de la guerra y postguerra. Además, desde 1944 una parte de la Biblioteca de la Universidad de Bonn está inutilizada, y otra fue incendiada durante un bombardeo. De ahí que más de una cita haya quedado sin cotejar y más de una fuente sin revisar.

También, en tal descenso conceptual a los infiernos del exilio, debe contemplarse la tantas veces conflictiva relación (en el plano cultural o en el doméstico) que el exiliado establece con las lenguas, con la suya y con la del país de acogida: proverbial es el caso, sin salirnos del siglo XX, de Juan Ramón Jiménez y el inglés, que por lo visto sólo hablaba en su intimidad más íntima (o sea, para sí mismo); pero tampoco debe ignorarse que la propia lengua queda reducida en muchos exiliados a lengua familiar o a puro valor de cambio profesional o, rizando el rizo, puede pensarse en las contradicciones y paradojas de los hablantes y escritores de la lengua catalana, pongo por ejemplo, en Europa, o en México, su condición de doble exilio lingüístico, su dedicación a la escritura de versiones en español de obras extranjeras. Tal es el caso, como veremos, de Agustí Bartra. Por otra parte, todos los escritores exiliados tienen dos obras y algunos tres: la anterior al exilio, la realizada en el exilio y, en algunos casos, la posterior. La obra *en* el exilio dispone, cuando ocurre, de canal de difusión propio, sufre —cuando la sufre— la censura y, si difíciles son de recuperar para su reedición las obras originales, mucho peor es lo que ocurre, en general, con las traducciones.

Más. Puestos a preguntarnos por enigmas, ¿qué literatura *completa* la labor de los traductores exiliados, por ejemplo, en Hispanoamérica tras la Guerra Civil española? ¿La del país de acogida? ¿La del país de nacimiento, si se salva la censura o se pacta implícitamente con ella? ¿Establecen las traducciones un puente entre las literaturas nacionales hispanoamericanas y la peninsular o, por el contrario, subrayan la propia censura y sus efectos y denuncian el *atraso* que padece la literatura peninsular en lo que respecta al conocimiento de obras y autores extranjeros?

Hasta aquí vengo defendiendo, con mayor o menor fortuna, que el exilio es el texto o la lengua de partida y que el *regreso* es el texto o la lengua de llegada; que la traducción reafirma, en esencia, dos condiciones, la del exilio

EL COLEGIO DE MÉXICO

Dirección de Desarrollo Institucional

Noviembre/diciembre 2003

En la explanada de El Colegio... noticias y actividades

Campaña Anual Colmex 2003-2004

El pasado 14 de julio inició la **Campaña Anual Colmex 2003-2004**, como una estrategia para apoyar el desarrollo de El Colegio de México.

Dicha campaña va dirigida a aquellas personas que ya conocen El Colegio, ya sea porque estudian o estudiaron aquí, porque trabajaron o trabajan aquí, o porque de una u otra forma han tenido contacto con la Institución.

La Campaña Colmex 2003-2004 tiene los siguientes objetivos:

1. Informar a directivos, profesores, administradores, patronos, estudiantes y egresados de El Colegio de México sobre los planes de desarrollo a mediano y largo plazo.
2. Generar entusiasmo y sentido de pertenencia.
3. Incrementar la dinámica de transformación y cambio.
4. Conseguir recursos adicionales que permitan dar mantenimiento a las instalaciones y establecer programas de mejora institucional.

Específicamente, la Campaña tiene como primer proyecto mejorar las instalaciones del comedor general y del comedor de profesores: se sustituirá el equipo de la cocina del comedor general por otro más eficiente y se remozarán y sustituirán el mobiliario y otros enseres de ambos comedores.

El costo de dicho proyecto es de aproximadamente dos millones y medio de pesos, y está planeado que se lleve a cabo dentro del plazo de esta Campaña.

Los miembros del Fondo Patrimonial están muy interesados y comprometidos con la Campaña Anual. Por eso, el Fondo aportará un peso por cada peso que se logre captar en la Campaña.

La Campaña Anual Colmex 2003-2004 es sólo una de las estrategias que los miembros del Fondo Patrimonial y las autoridades de la Institución están llevando a cabo para atraer recursos.

La Campaña Anual va más allá de recaudar dinero; implica hacer patente el compromiso de todos los que estamos cercanos a El Colegio; significa poner el ejemplo y dar muestra del interés que tenemos en nuestra Institución. Las inversiones fuertes para proyectos de gran magnitud tendrán que venir de grandes donativos de empresas y organismos que apuesten en el tipo de educación que ofrece El Colegio de México.

Por esta razón, dentro de los planes de desarrollo se ha considerado también solicitar fondos a diversas fundaciones y hacer visitas a empresarios para darles a conocer lo que es y lo que hace El Colegio de México. Se busca así, establecer relaciones que produzcan beneficios mutuos.

Sea parte de este cambio. Participe.

Avances de la Campaña Anual Colmex 2003-2004 al 30 de enero

Peticiones realizadas	Recursos comprometidos	Aportación Fondo Patrimonial	Total recursos comprometidos	Recursos captados	Total recursos captados
114	\$425,400.00	\$425,400.00	\$850,800.00	\$255,000.00	\$510,000.00

Los recursos captados ya están en la cuenta del Fondo Patrimonial. Los recursos comprometidos son las cantidades que los donantes ofrecieron y que se darán al Fondo en diferentes fechas durante el año que dura la Campaña.

Para mayores informes sobre la Campaña Anual
y sobre la manera en que se puede contribuir,
comuníquese con Annette Candanedo, al teléfono 5449-2938
o envíe una carta a la siguiente dirección
electrónica: acandanedo@colmex.mx

Dirección de Desarrollo Institucional
El Colegio de México

y la del habla; que el exilio entraña una cierta –por *verdadera*– insularidad; que el exilio puede *insularizar* el habla (y la escritura), pero también convertirlas en útiles de la supervivencia (artículos periodísticos, conferencias, presentaciones, prólogos, traducciones..., esto es, “encargos”) y que en estos casos la escritura pasa, en determinadas condiciones, de ser arte estético a arte utilitario o práctico. Para aliviarnos un poco de todo lo dicho hasta ahora, recomiendo visitar de vez en cuando ese monumento literario a la ironía sazónada de inteligencia y de crueldad que es el *Diccionario del diablo* de Ambrose Bierce. Si buscamos la definición que de “exiliado” da el escritor estadounidense, leeremos: «Individuo que sirve a su país viviendo lejos de él, y sin embargo no es embajador».

George Steiner, quien con Harold Bloom casi siempre tiene la última palabra cuando se trata de la Literatura, tomando a Nabokov como emblema del siglo pasado, que afortunadamente ya pasó, escribe en *Extraterritorial*: «Un gran escritor, a quien las revoluciones sociales y las guerras expulsan de lengua en lengua, es un símbolo cabal de la era del refugiado».

Quizá los dos textos más bellos y precisos sobre el exilio o la *translinguación* que se han escrito en nuestra lengua, si no los únicos, son el libro de Claudio Guillén, *El sol de los desterrados*, y un breve artículo de Luisa Futoransky, ambos de 1995. Para Guillén, en el exilio –escribe– «es todo un conjunto semiótico lo que está en juego»; para la argentina, «traducción y exilio siempre son sinónimos de pérdida». Guillén, apelando a nuestro Siglo de Oro, tiempo en el que se escribió todo en nuestra lengua, copia estos tercetos de Enrique Gómez, poeta hoy olvidado:

Dejé mi albergue tierno y regalado
y dejé con el alma mi albedrío,
pues todo en tierra ajena me ha faltado [...]

Hallé mi cuerpo convertido en uso,
que el que muda de patria decir puede
que a mudar de costumbre se dispuso [...]

Hablo y no me entienden, y esto siento
tan sumamente que me torno mudo,
barriendo sin fe mi entendimiento [...]

Dos preguntas últimas antes de pasar a Bartra y Ortega Costa, quienes, como están pudiendo comprobar, esperan pacientemente y temen haber sido convertidos –ya– en pre-

texto de esta conferencia. Primera pregunta: ¿dónde se ubican los estudios de Literatura Comparada cuando se trata de la relación entre Exilio y Traducción, máxime cuando es éste un proceso cultural más que podría servir como pilar de la negación de las literaturas nacionales? Segunda: ¿y los hipercorrectísimos (políticamente) *estudios postcoloniales*? Como diría Jorge Manrique, ¿qué se hizo dellos?

- 3 -

AGUSTÍ BARTRA nació en la Rambla de Santa Mónica el 6 de noviembre de 1908. Su familia residió desde 1917 en Sabadell y el joven Bartra comenzó a trabajar en una fábrica de tejidos en 1922. En 1928 se instaló en Barcelona, realizó el servicio militar, y trabajó de 1930 a 1935 en una fábrica de sedas de la capital. Ese año, 1935, entró a trabajar en el Ayuntamiento de la Plaza Sant Jaume e inició sus colaboraciones literarias en publicaciones como *Mirador*. Después de la guerra, en 1939, fue a Francia, y fue recluido en el campo de concentración de Saint Cipriane, de donde escapó, y luego lo confinaron al campo de Agde. Tras su liberación, viajó a París, Burdeos y Casablanca, con destino final en la República Dominicana. Publicó una autotraducción de su libro de poemas *L'arbre de foc* bajo el título *El árbol de fuego*, y después de varios recitales y colaboraciones en revistas hispanoamericanas, viajó a Cuba en 1941 y llegó a México en agosto de ese mismo año. Allí se reencontró con Pere Calders, publicó algunas obras, incluso probó fortuna con la instalación de un taller de carpintería, y a partir de 1943 comenzó su actividad como traductor. En 1948, una beca Guggenheim le permitió vivir en Brooklyn y New Jersey. Fue durante este periodo (1949-1950) cuando tradujo al catalán una amplia muestra de la poesía estadounidense contemporánea (Walt Whitman, Emily Dickinson, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, Marianne Moore, T. S. Eliot, E. E. Cummings y Hart Crane, entre otros muchos): la primera edición de este libro, titulado *Una antología de la lírica nord-americana* se publicó en México en noviembre de 1951; su breve “Prefaci” está firmado en Long Island en mayo de 1950. Bartra volvió a EE. UU. con otras becas Guggenheim, más tarde impartió cursos y conferencias en Yale y ocupó la cátedra Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Maryland. Por en medio quedan otros trabajos en México (en una librería, en la editorial Jackson) y, sobre todo, una continua dedicación a la traducción que ocupa no menos de 30 años de su vida, desde mediados de la década de los cuarenta hasta media-

dos de los setenta. Bartra regresó a Cataluña en 1970, y pronto se instaló en Tarrasa, donde murió el 7 de julio de 1982.

Bartra tradujo, preferentemente, de la lengua inglesa y, en segundo término, de la francesa, y tanto poesía como prosa narrativa o ensayística. Hasta donde he podido ver, no parece que fuese muy dado a eso que algunos llaman ahora “reflexiones traductológicas”, seguramente porque —como ocurre con los buenos traductores— no estimaba necesaria explicación alguna de un trabajo (la traducción) que, o bien se defiende por sí mismo, o bien recuerda al lector en cada palabra y en cada línea que no es la obra original.

Sus primeras traducciones fueron de obras francesas en prosa y para pequeños sellos mexicanos: *El crepúsculo de la civilización*, de Jacques Maritain, y *El hombre de púrpura*, de Pierre Louis, en 1944; y el ensayo de André Rousseaux, *Tres poetas iluminados: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud*, en 1945. Después, de su experiencia estadounidense es la antología poética traducida al catalán a la que me he referido, en 1951, y la *Antología poética de la poesía norteamericana*, de 1952 (y reeditada en México en 1957 y 1959; y en España, en 1974), que no es en absoluto retraducción de sus versiones catalanas ni contiene, tampoco, los mismos poetas ni poemas, y es —además— bilingüe. Traducirá varios libros en prosa, tanto ensayo como narrativa, para Grijalbo, Cumbre, Joaquín Mortiz y Era, todos en México, entre 1956 y 1968; de entre unas dos docenas de títulos rescato aquí *Desayuno en Tiffany's* (reeditada en España por Círculo de Lectores, por Bruguera y, finalmente, por Seix Barral), los *Viajes de Gulliver*, *La vuelta al mundo en 80 días*, la *Autobiografía* de Benjamín Franklin, tres novelas de Bretón (*Nadja*, *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*), cuentos de Hans Christian Andersen, volúmenes de cuentos policíacos y de misterio en lengua inglesa, etc. Justo es añadir, en este apartado, que Bartra fue el primer traductor que tuvo George Steiner al español: tradujo la tesis del intelectual judío parisino, *Tolstoi o Dostoievski* (1960), en 1968, y ésta es la versión que Siruela ha reeditado en 2002. Ya en Barcelona tradujo, al catalán, *La Ventafocs* y *La Bella dorment*, de Perrault, y *El mur*, de Sartre.

En cuanto a la poesía, en México tradujo, e imprimió, además de las dos antologías de poesía estadounidense, a Blake, Rilke, *La epopeya de Gilgamesh* (ésta fue la versión seleccionada por Borges para su *Biblioteca personal*), Leonora Carrington y Apollinaire, entre otros; y ya en Barcelona, Hart Crane, Carl Sandburg y la reedición de sus dos versiones (catalana y española) de *The Waste Land* de

T.S.Eliot y la de los fragmentos del *Cant de mi mateix* de Whitman que completó, póstuma, Miguel Desclot.

Una trayectoria como traductor próxima en número al medio centenar de libros, de la que a mí me gustaría subrayar, sobre todo, la importancia de las dos antologías de la poesía estadounidense, publicadas en México en 1951 y 1952. Y quiero detenerme en ellas por, al menos, tres razones. En primer lugar, creo que con estas antologías Bartra realizó, para la poesía catalana y para la española, un servicio semejante al que sólo unos años antes, entre 1945 y 1948, había realizado, en la Península, Marià Manent (otro grau traductor olvidado o no suficientemente valorado): estoy refiriéndome a los tres volúmenes de la editorial Lauro (después José Janés) titulados *La poesía inglesa*, a los que seguirían *La poesía irlandesa* (José Janés, 1952) y, en catalán, *Poesia anglesa i nord-americana* (Alpha, 1955).

En segundo lugar, la importancia de las antologías de Bartra no puede cifrarse sólo (aunque sería ya bastante) en la calidad poética de sus versiones, sino también, en su acierto como antólogo y su más que avezado gusto para seleccionar incluso de entre las obras de poetas jóvenes, como son los casos de Karl Shapiro o Robert Lowell, ambos menores de 40 años en 1950.



Y he dejado para el final un último y grandioso mérito de Bartra como traductor de poesía de la lengua inglesa: es Bartra, y no Joan Ferraté, quien traduce por primera vez, completa y con las notas de Eliot, *The Waste Land* al catalán bajo el título (con el que coincidirá Ferraté un año después) de *La terra eixorca*. A estas alturas, sigo sin entender cómo un lector tan informado (y más en lo relativo a Eliot) como Jaime Gil de Biedma pudo obviar, en su prólogo a la traducción al catalán de los *Four Quartets* que realizó Alex Susana en 1984, cómo pudo obviar —decía— las dos versiones de Bartra, ambas reeditadas en Barcelona: *La tierra baldía y otros poemas* (Picazo, 1977) y *La terra eixorca* (Vosgos, 1977). Cualquiera con cierto gusto y algo de educación poética que compare las versiones catalanas de Bartra y de Ferraté alcanzará a vislumbrar una explicación. Como muestra, reproduzco de una y otra los cuatro primeros versos:

El mes d'abril és molt cruel, portant
lilas de la terra morta, ajuntant
memòria amb esperança, estufant
les arrelsertes amb la pluja.

(Ferraté)

El més cruel dels mesos és l'abril: engendra
lilas que broten de la terra morta,
mescla records i anhels,
somou les rels enterques amb ses pluges vernals.

(Bartra)

Pero es que todavía se puede ir más allá. Anda por ahí impreso un breve volumen titulado *T. S. Eliot en España* (1996). Son 138 páginas, ejemplo de lo que algunos dan en llamar *investigación científica*: Bartra aparece citado dos veces. Una, en la bibliografía (las dos reediciones barcelonesas de 1977) y otra, en el “Apéndice” que se titula “Traducciones de obras de Eliot”. Y de nuevo aquí Bartra aparece por sus reediciones, a no ser que una entrada que se consigna a la, según el autor del estudio, «anónima» *Antología de la poesía norteamericana* (México, 1952, sin citar editorial) sea, en realidad, la selección de Bartra. Eu cualquier caso, ni rastro de la tampoco anónima antología de la poesía en lengua catalana, donde —como he dicho— se traduce por primera vez a esta lengua el poema de Eliot completo. Sí que aparece, en cambio, la edición de Ferraté; y, sin afir-



marse con claridad, se sitúa ésta tras la primera completa de los *Cuatro cuartetos* (la de Gaos de 1951) y que cada cual entienda lo que pueda o lo que quiera. Pero es que tampoco se cita la *reedición* —en realidad nueva edición corregida y aumentada, como ya explicó Bartra en su “Prólogo a la tercera edición”: el libro de 1974, que contiene ocho poemas de Eliot (en lugar de la solitaria traducción, en su versión española de 1952, de *La tierra baldía* y en lugar de los cuatro poemas de la versión catalana de 1951), ni siquiera ha merecido ser consultado con el objetivo de comprobar si se trataba, en rigor, de una reedición o —como ocurre— es en realidad una nueva edición, que, entre otras cosas añade poemas como “Los hombres huecos”, “Miércoles de ceniza” o “The Dry Salvages”.

Más todavía. No tengo la certeza de que José María Valverde en 1977 (que es la fecha en la que firma la “Introducción” de sus versiones *Poesías reunidas, 1909-1942*, libro impreso en 1978) conociera las ediciones mexicanas de Bartra y puede que las reediciones de éste aparecieran cuando Valverde ya tenía ultimado su trabajo. Aunque con casi toda seguridad no las conoció, veamos los famosísimos cuatro versos iniciales:

Abril es el mes más cruel, criando
lilas de la tierra muerta, mezclando
memoria y deseo, removiendo
turbias raíces con lluvia de primavera.

(Valverde)

Abril es el mes más cruel: engendra
lilas de la tierra muerta, mezcla
recuerdos y anhelos, despierta
inertes raíces con lluvias primaverales.

(Bartra)

Pero lo que sí es seguro, porque las cita Juan Malpartida en su "Introducción", es que para la última versión española de *La tierra baldía* (Círculo de Lectores, 2001) sí tuvo en cuenta Malpartida a Bartra (¡y se cita, por fin, la edición mexicana de 1952, pero sigue sin citarse la de 1974!) y a Valverde. Su comienzo es éste:

Abril es el mes más cruel, hace brotar
lilas en tierra muerta, mezcla
memoria y deseo, remueve
lentas raíces con lluvia primaveral.

Y, por ahora, como reclamación de justicia literaria y crítica para Bartra como traductor, creo que con esto es suficiente.

- 4 -

Hace aproximadamente un año recibí un correo electrónico de una persona a la que no conocía y que había visto mi libro sobre la Historia de la Traducción en España. Me hablaba en aquel mensaje de su tío y de las traducciones que éste había realizado durante su exilio. Se trataba de un nieto de Joaquín Costa, de nombre JUAN ORTEGA COSTA, nacido en Barcelona en 1901 y muerto en Lyon en 1966. Había estudiado Derecho en la Universidad de Barcelona, donde conocería a uno de sus mejores amigos, el poeta Tomás Garcés. Se doctoró en Madrid, colaboró en los artículos de Derecho Internacional de la Espasa y fue destinado a Ceuta, tras oposición al Cuerpo Jurídico Militar, en 1924. Allí, azares de la vida, su afición literaria le llevó a colaborar y a ser secretario de Redacción de la *Revista de Tropas Coloniales*, cuyo redactor de editoriales era el entonces coronel



Francisco Franco. En 1929 ingresó en la carrera diplomática, tuvo varios puestos en Hispanoamérica, y entre 1931 y 1939 estuvo destinado en la oficina comercial de la embajada española en Bruselas. Tras la guerra, residió en París y en Bélgica, desempeñó el cargo de observador del gobierno republicano español en la ONU, publicó clandestinamente (bajo el seudónimo de Juan de Valdés) un ensayo sobre el lenguaje político titulado *Nuevo diálogo de las lenguas* (1949),¹ apoyó el nacimiento de la editorial Ariel y trabajó como traductor en la UNESCO, desde 1952, y dos años más tarde en la sede de la OMS en

¹ Tal y como me indica Pilar Ortega Chapel: «El *Nuevo diálogo de las lenguas* no se publicó en Zaragoza, tanto el nombre de la editorial (Eleusis) como la ciudad (Zaragoza) son ficticias debido a la censura. Fue un riesgo que asumió [Alejandro] Argullós en Barcelona, trabajando un operario de su confianza por las noches».

Ginebra. Por su casa suiza pasarían, entre otros, Marià Manent, José Ángel Valente y Aquilino Duque.

Ortega Costa es un traductor de obra poco numerosa, pero de principal importancia. A diferencia de Bartra, publicó todos los títulos (antes y después de la guerra) en España, con lo que cabría pensar que su difusión debiera ser mayor de lo que nuestro casi nulo recuerdo de su obra, al día de hoy, nos dice. Ortega Costa tradujo, del catalán al español, el libro de poemas de Tomás Garcés *La rosa y el laurel* (Ediciones de la Gaceta Literaria, 1927); y, tras la guerra, *Británico. Ifigenia. Fedra*, de Racine (José Janés, 1954); *La Serpiente y la Parca joven*, de Valéry (Rialp, 1956); *La canción del Mal Amado y otros poemas*, de Apollinaire (Rialp, 1960) y *La noche de San Juan* (Polígrafa, Barcelona, 1969), de Garcés. Dejó concluida una versión, todavía hoy inédita, de la balada de Coleridge, que tituló *El rimado del viejo marinero*, y que es versión que debería editarse cuanto antes.

A diferencia, también, de Bartra, y sobre todo en la década que va de 1950 a 1960, Ortega Costa no sólo tradujo las obras que se han citado, sino que acompañó dichas versiones de notas o prólogos del traductor en los que siempre tuvo cabida una breve declaración de su poética de la traducción. Así, por ejemplo, en el librito de Valéry puede leerse esto:

De haber querido a todo trance mantener en esta traducción las reglas propias del texto original, se hubiera llegado a una situación insostenible. Ha sido, pues, necesario aceptar un compromiso, cuyas condiciones han sido la prohibición de yuxtaponer dos rimas agudas sucesivas, y la recomendación de no separarlas demasiado.

Y en el de Apollinaire escribe:

Para traducirlos me he atenido fielmente a sus peculiaridades de fondo y forma; en general, he colocado rimas y asonancias allí donde las había puesto el autor, y me he aplicado a imitar su ritmo y a dar a cada verso el porte del modelo.

Esta poética de la acomodación imitativa no es algo que nazca con estas traducciones o que sea el típico párrafo *despachado* en el prólogo de una traducción por su autor. Entre la documentación que se me ha facilitado existe una carta fechada el 27 de septiembre de 1953 en la que Ortega Costa se dirige, y responde, al hispanista belga Edmond Vandercammen, quien estaba planteando una encuesta sobre la traducción poética. En estos folios Ortega Costa di-

ce, literalmente, que las traducciones deben aspirar «a producirles [a los lectores extranjeros] *efectos equivalentes* a los que les produciría el original si estuvieran en condiciones de abordarlo directamente»; dice también que el objetivo del traductor es «obtener, no un instrumento de precisión, sino un objeto independiente que se afirme solo» y que «cada caso concreto puede servir de apoyo o de pretexto a una teoría». Respecto de si la poesía debe traducirse en verso o en prosa (viejo debate éste), afirma:

Votaría sin vacilar por la traducción de los versos en verso y, en la medida de lo posible, con las mismas convenciones formales —ritmo y rima— del original. Bien es cierto que para obtener una mínima satisfacción hay que tomar algunas libertades con el texto, manejar con acierto el repertorio de equivalencias, los alargamientos, los recortes, las construcciones y las amputaciones y, lo que supone aun mayor desenteladura, efectuar a veces auténticos injertos.

Y añade:

El traductor, si conoce bien las astucias de un oficio que se tarda bastante en aprender, no necesita recurrir a los ángulos de opción salvo en muy última instancia y a título de licencia no recomendable. Su talento para la combinación y los inmensos recursos de la lengua que maneja deben bastarle.

El lenguaje *teórico* de Ortega Costa no es el de los traductores españoles que le son contemporáneos, sino una equilibrada unidad compuesta por argumentos de la Historia de la Traducción en España y por razonamientos más bien propios de un estructuralista o, desde luego, de alguien que tiene y practica —a pesar de la distancia del exilio— una profunda conciencia lingüística y que la aplica a la traducción. Nada de lo que dice en esta carta nos resulta ajeno; nada de lo dicho admite matiz o rectificación; pero sobre todo, no debemos olvidar que estas palabras fueron escritas hace exactamente medio siglo, y que de conocerse y estudiarse detenidamente nos conducirán a restituir a Ortega Costa —como a Bartra, por otras razones— en los lugares principales que merecen en la todavía hoy maltrecha e incompleta *Historia de la Traducción en España*.

Las traducciones de los exiliados españoles deberían pasar de ser las «voces de la razón en tabla muda» con que definía el destierro el conde de Villamediana a ser, en muchos casos, la razón de las voces de una época que fue muda. €

La fábrica de las ilusiones

PERSPECTIVA, PERCEPCIÓN
Y NATURALISMO

Nam ea solum imitati studet pictor
quae sub luce videatur - Solo studia il
pittore fingere quel che si vede.

(L. B. Alberti, *De pictura*.)

El arte pictórico antiguo reproduce la
idea y no la forma.

(Shen Gua 沈括, *Mengqi bitan* 梦溪笔)

El espacio en perspectiva es, en sí, un
milagro. Son los hombres quienes crean
el espacio en que se mueven y en el que
se expresan. Los espacios nacen y mueren
como las sociedades: viven una historia.

(P. Francastel, *Naissance d'un espace:
mythes et géométrie au Quattrocento*.)

INTRODUCCIÓN

Es la palabra *toushixue* 透視學 la que se utiliza hoy en día
en China para traducir el término “perspectiva”. Es un
neologismo que expresa bastante eficazmente el concep-
to de *perspicere*, es decir “ver a través de”, que corres-
ponde al significado literal de *tou* 透, más *shi* 視.

Se trata de un término de reciente acuñación, ya que
Nian no lo utiliza ni siquiera una sola vez. Los términos
que él prefiere son: *xianfa* 線法 e *aotu* 凹凸. También me
parece oportuno agregar a la lista el término *gougu* 勾股,
que se encuentra todavía en la literatura de aquella
época, propiamente como sinónimo de perspectiva, si
bien Nian no echa mano de él.



En este capítulo me propongo examinar los términos chinos utilizados en algunos textos de teoría de la pintura del siglo XVIII para traducir la palabra “perspectiva”, a raíz de la influencia que la introducción de la técnica de la perspectiva lineal ejerció sobre algunos teóricos (y artistas) de la época. Abordaré el problema no desde el punto de vista figurativo sino desde el teórico y textual. Los textos que examinaré son los siguientes: el *Shi xue*, el *Huishi fawei*, 繪事發微, “El misterio de la pintura” (1717) de Tang Dai 唐岱 (1661-después de 1752) y el *Xiao Shan huapu*, 小山畫譜, “Manual de pintura de Xiao

Shan” (ca. de 1756) de Zou Yigui 鄒一桂 (1686-1772).

Puesto que los términos clave aquí adoptados: “perspectiva” y “naturalismo” han dado origen a fecundas corrientes de estudio y a una copiosa literatura que floreció durante el siglo XX —en el caso de la perspectiva en referencia no sólo a su significado histórico-artístico sino también a sus implicaciones filosóficas; en el caso del naturalismo, principalmente en el ámbito literario y filosófico más que en el histórico artístico—, es preciso un acercamiento mayor para definir los límites del tema.

PERSPECTIVA Y PERCEPCIÓN

La definición de perspectiva que he adoptado aquí es la más sincrética posible, a fin de justificar la atención que se le da a ciertos pasajes contenidos en éstos y otros tex-

tos que, debido a su acento naturalista, implican una influencia europea, que a veces no es claramente admitida por los autores.

Tal como se ha señalado, la perspectiva lineal es un expediente técnico eficaz que consiste en crear sobre una superficie bidimensional la ilusión de un espacio tridimensional, o aun mejor —para decirlo con las palabras de uno de los máximos estudiosos modernos de la perspectiva, Martín Kemp— “crear una ilusión sistemática de formas que se degradan más allá de la superficie plana de una mesa, de una tela, de una pared o de un techo”.

Ahora bien, si se tratara tan sólo de un expediente técnico para uso de los pintores y de los maestros de taller, no se justificaría el enorme número de libros y artículos especializados que se le han dedicado. El hecho es que su historia conlleva problemas artísticos y científicos “de gran fascinación y complejidad”, que implican la naturaleza de la percepción visual misma.

Si bien por el término perspectiva se entiende, en general, la técnica que se inventó en Florencia a principios del cuatrocientos, no son pocos los que no han dudado en hablar de perspectiva en diversos contextos históricos y culturales.

En los años treinta del siglo XX vieron la luz, a poca distancia el uno del otro, dos ensayos sobre la llamada *perspectiva lineal china*: el primero de B. March, que con el título de “Linear Perspective in Chinese Painting” apareció en *Eastern Art* en 1931 y el otro considerado más como una respuesta polémica al anterior de W. H. Wells, “Some Remarks on Perspective in Early Chinese Painting”, aparecido en 1933.

Como ya señalé en el capítulo anterior, quiero en cambio reconocerle a la perspectiva lineal del cuatrocientos un carácter histórico relativo, como una de las representaciones posibles dentro de una gama prácticamente ilimitada de opciones.

Si para Franconstel el espacio en sí no existe y cada época o cultura crea no tanto la representación del espacio sino el espacio mismo, para Panofsky es una “forma simbólica” en el sentido de que expresa la relación entre la percepción psicofisiológica que se tiene de él y su *intelectualización*. La perspectiva lineal sobreentiende, de hecho, la noción matemática de un espacio homogéneo, infinito y continuo que tiene una escasa correspondencia en la percepción humana del espacio como una entidad discontinua y fragmentaria.

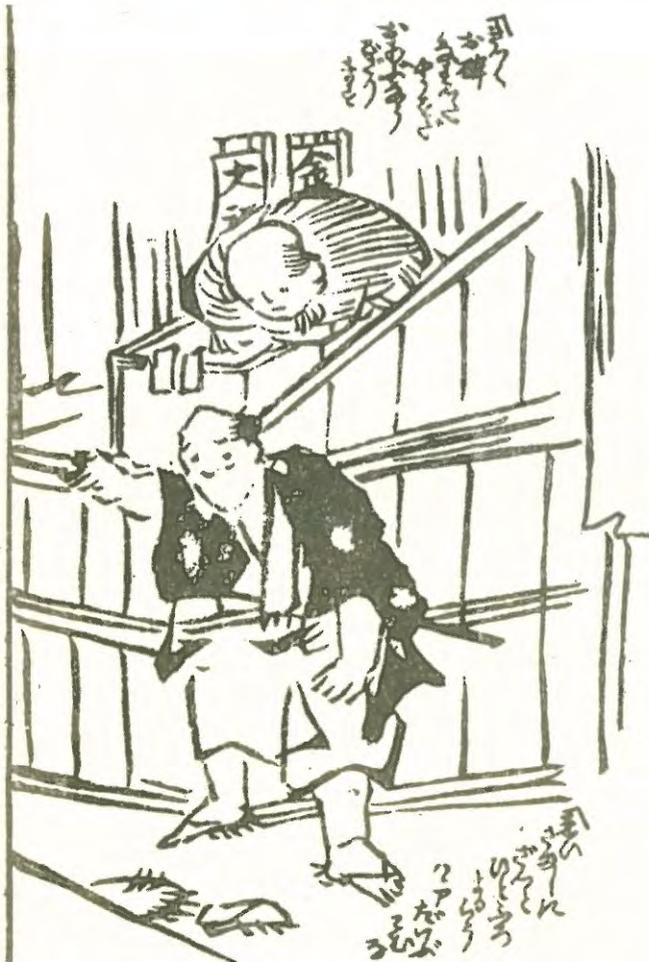
El método de la reducción perspectiva representa, pues, un acto ordenador de la realidad, por lo que posee



también un valor gnoseológico: “el mundo se puede transformar en un conjunto coherente gracias al modo en el cual se lo mira”.

Todas estas consideraciones no están obviamente dirigidas a reducir la importancia que tiene dentro de la cultura occidental esta nueva concepción unitaria del espacio, surgida en el Renacimiento. De lo que se trata más bien es de definir los términos del problema: existe una distinción entre la *construcción espacial correspondiente a las proyecciones sobre el plano de las coordenadas lineales* y la composición espacial que tiene como objetivo *la representación sensible del espacio*.

Tal punto de vista tiene que ver precisamente con la manera como los teóricos y los artistas del cuatrocientos y del quinientos interpretaron, comprendieron la perspectiva. Esta no se vio sólo como un expediente técnico



eficaz que consistía, como ya dijimos, en obtener sobre una superficie bidimensional efectos extraordinarios de tridimensionalidad, sino más bien como una representación experimental del mundo humano y perceptible en cuanto a que éste era distinto de su noción moral. De esta manera se le reconocía a la nueva estética la exigencia de investigar y definir el mundo de los sentidos modificando el espacio —que es siempre la clave de todos los otros problemas en cuanto a que es el lugar donde las “determinaciones del ambiente... se ejercen sobre el sujeto cognoscente en la forma de impresiones” que son asimiladas creativamente y elaboradas de manera expresiva, y que representan plásticamente el universo según reglas fijas, sobre la base del material suministrado por los sentidos, y ya no más, como era en el Medievo, según los criterios suministrados por el espíritu.

Es justo de interpretación y de comprensión de lo que queremos hablar; esto es, del modo cómo algunos teóricos chinos que entraron en contacto con la teoría y la práctica de la pintura occidental interpretaron semánticamente la perspectiva y, más en general, de cómo reaccionaron éstos frente a las instancias naturalistas que postulaba la perspectiva. En efecto, no se puede negar que, frente a las diversas interpretaciones que se nos han dado de ella y a las que hemos aludido sólo brevemente, ésta expresa en sentido general una manera distinta de concebir la naturaleza y la relación del hombre con ella.

NATURALISMO

En este contexto el término naturalismo se utiliza en su sentido más común, “correspondiente al concepto más universal y empírico de la naturaleza como sistema de los objetos de la experiencia gobernado por las leyes naturales”.

Este concepto implica asumir la prioridad de la naturaleza sobre el hombre, así como la prioridad de la tradición cultural de éste. El hombre es lo que es gracias a la tradición que lo ha producido y, por tanto, su experiencia del mundo y de la naturaleza implica siempre la noción de otras experiencias. La experiencia en cuanto tal no es sólo un producto cultural sino ella misma constituye un acontecimiento en el mundo natural. Este argumento, transferido al campo visual, que es el que aquí nos ocupa, implica obviamente el hecho de que la percepción misma de las montañas y los ríos (*shanshui* 山水) por parte de los artistas chinos se lleva a cabo a través de mecanismos distintos de los característicos de un artista occidental y según un bagaje de experiencias particular. Dicho en otras palabras, no vemos todos la naturaleza de la misma manera. “La experiencia está en la percepción misma de la naturaleza, y no la naturaleza misma en la experiencia”.

Estoy consciente del hecho de que las afirmaciones precedentes suenan un poco como lugares comunes, sin embargo no son compartidas por todos. La selección de un término como naturalismo para definir la tendencia, encontrada en estos textos, hacia la observación directa de los fenómenos naturales y hacia un renovado interés por la naturaleza como sujeto pictórico *en sí* —sin por ello reducir, la importancia de la aportación personal del artista— puede dar lugar a prolongadas polémicas. Pero me parece que tiene una cierta virtud de neutralidad si consideramos, por ejemplo, la asociación que se hace del



empirismo con un modelo de ciencia específico o la correlación que se establece entre el realismo y corrientes muy específicas de la historia del arte o la literatura. Así que el término naturalismo me parece el más adecuado para definir una nueva tendencia en la especulación estética Qing; nueva en cuanto se oponía al subjetivismo que había caracterizado el pensamiento y la pintura de maestros como Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) y Mo Shilong 莫是龍 (m. 1587).

Es obvio que, dentro de este contexto, no se puede no tomar en cuenta, la nueva dirección filosófica que tomó el neoconfucianismo hacia fines del periodo Ming. Me refiero a la reinterpretación del concepto de *gewu* 格物, “investigar las cosas”, en la obra de filósofos como Fang Yizhi 方以智 (1611-1671) —en cuyo caso la influencia de los textos de filosofía natural traducidos por los padres jesuitas no fue marginal—, y a una dirección general de la filosofía del Ming tardío, que ha sido denominada de diversas maneras: “naturalismo”, “materialismo” o “empirismo”.

Ziran 自然, es el término que se adoptó en el chino moderno para traducir la palabra “naturaleza”, como sinó-

nimo pues de *tianran* 天然. Su significado original es, sin embargo, el de “espontaneidad”, en el sentido de un acto que se realiza sin esfuerzo (*wu mianqiang* 無勉強) y sin intencionalidad. Las referencias a *ziran* en la literatura sobre pintura, ya a partir de Zhang Yanyuan 張彥遠 (ca. 815-?), y luego durante todo el periodo Song, han sido entendidas como alusiones al *proceso de actuación* de la naturaleza, en cuanto ideal estético que el pintor debe seguir si quiere obtener resultados satisfactorios. Lo que deben buscar no es la imitación de la naturaleza como objeto, sino la imitación del *proceso creativo* de la naturaleza, espontáneo y no intencional. Por el contrario, el esfuerzo consciente produce un resultado pobre, carente de sentido vital (*shengyi* 生意). Aquí se percibe una fuerte influencia del taoísmo y del budismo *Chan* 禪: Zhang Yanyuan habla de *bu zhi ran er ran ye* (不知然而然而也). “es aquello que es sin tener conciencia”, haciendo eco de la definición de *ming* 命, “hado, destino”, contenida en el *Liezi* 列子: *bu zhi wu suo y i ran er ran* (不知吾所以然而然而也).

Incluso si estos conceptos se vuelven a encontrar en el *Huishi fawei* 繪事發微, de Tang Dai, en el tratado todavía prevalece una posición más empírica cuando se aborda el problema de la representación de los fenómenos naturales.

TÉRMINOS CHINOS UTILIZADOS COMO SINÓNIMO DE PERSPECTIVA Y EL *SHIXUE* DE NIAN XIYAO

La puesta en uso del término *toushixue* 透視學, no coincide con la introducción de la perspectiva en la corte, por obra de pintores como Giovanni Gherardini (1655-ca. 1723) y Giuseppe Castiglione (1688-1766).

Si examinamos los textos teóricos sobre la pintura del periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVII hasta fines del siglo XVIII, estaremos de acuerdo en que los términos usados son sustancialmente tres: *xianfa* 線法, *aotu* 凹凸, y *gogu* 勾股. A continuación examinaré cada uno de ellos.

A. EL MÉTODO DE LAS LÍNEAS (*XIANFA* 線法)

Este concepto, que obviamente se refiere a las líneas de fuga de la perspectiva, fue estudiado por primera vez por Yang Boda 楊伯達, en relación con el ciclo de las pinturas de la residencia veraniega de Bishushan 避暑山.

El término *xianfa* se vuelve a encontrar en los documentos del archivo del Neiwufu 內務府, Departamento de la Familia Imperial, y reaparece con frecuencia en la



nomenclatura del Xiyanglou 西洋樓, “Palacio en estilo occidental, testimonio del extremo interés que suscitó la perspectiva occidental. Los compiladores de los documentos del archivo se limitan simplemente a indicar la fecha en la que se comisionó determinada pintura en estilo *xianfa*, la mayoría de las veces a Castiglione o Sichelbart, aunque también al pintor chino Wang Youxue 王幼學 sin ofrecer explicaciones posteriores acerca de la naturaleza de tales pinturas. Sin embargo, dada la inequívoca relación del *xianfa* con la pintura de los misioneros en la corte, resulta claro que este término se refiere a la técnica perspectiva por éstos adoptada. Al no tratarse de un antiguo término matemático o geométrico caído en desuso y redescubierto, debe considerárselo de igual manera como un neologismo.

Hay que hacer notar que los estudiosos citados no tomaron en consideración su presencia en un texto dedicado totalmente a la perspectiva, el *Shixue*. Por desgracia, nuestro protagonista y su libro no supieron suscitar interés ni entre los estudiosos chinos ni entre los occidentales. Aquel entusiasmo compartido por los *savants* de la Royal Society por las obras cronológicas y matemáticas de Nian Xiyao se apagaría en poco tiempo, dejando tras de sí sólo ignorancia y olvido. Las pocas referencias dedicadas a Main Xiyao y al *Shixue* son inadecuadas e imprecisas. He aquí como J. Martzloff, por ejemplo, en su tan exhaustiva, *Histoire des Mathématiques Chinoises* habla de ellos en una brevísima nota, ignorando, por otra parte, sus otras obras sobre matemáticas:

Nian Xiyao (?-1738), plus connu comme directeur d’une manufacture de porcelaine (*sic*), mais qui avait été élève de Giuseppe Castiglione (1688-1766), célèbre peintre et architecte de la Cour de Qianlong: son *Shixue* (*La science de la vision*, édité en 1729 et réédité en 1735) est d’un ouvrage d’une grande rareté (il n’en subsisterait actuellement que 3 exemplaires au monde), inspiré par un ouvrage peu connu (*sic*) d’Andrea Pozzo, S.J., le *Perspectiva pictorum et architectorum* (Rome, 1693 et 1700). [Subrayado de la autora]

En cuanto al concepto de *xianfa*, Nian Xiyao suministra una definición completa y precisa en el prefacio de 1735:

至斜倒置下觀高視等線法莫不由一點而生迨細究一點之理又非泰西所有而中土所無者凡目之視物近者大遠者小者理有固然

La visión desde abajo, la de arriba, las curvas y los ángulos agudos que se disponen invertidos y todo aquello que llamamos método de las líneas (*xianfa*) se origina en el punto. Cuando nos dedicamos a estudiar el concepto de punto, no es necesario partir del presupuesto de que éste sólo se ha conservado en Occidente y es, por tanto, desconocido en China. La facultad del ojo humano para percibir como grande aquello que está cerca y como pequeño aquello que está lejos es común a todos los seres vivientes y no existe duda de que sea así.

Aunque es probable que Nian tuviera en mente la definición mohista de punto: “aquella parte de la línea

que no se puede dividir en partes más pequeñas y que, por tanto, forma el extremo (de la línea), es el punto (端體之物序而最前者也), se observa, sin embargo, una fuerte influencia de los principios de la geometría euclidiana, sobre todo cuando Nian realiza una clara distinción entre *punto principal*, *línea* y *superficie*.

其從一點而生故名曰頭點從點而出者成線從線而出者成物雖物類有殊祥P
點線 隴t別名或不同其理則一

Aquel punto del cual todo se origina se llama, por ello mismo, punto principal. Lo que se origina del punto es la línea y aquello que tiene su origen en la línea se llama superficie. Si bien los cuerpos tienen formas diferentes los unos de los otros, son diferentes de un simple punto o de una recta y se llaman con nombres diferentes, sin embargo están sujetos a un principio único.

Comparemos este pasaje con el que sigue, tomado del *Trattato della Pittura*:

El principio de la ciencia de la pintura es el punto, lo segundo es la línea, lo tercero es la superficie, lo cuarto es el cuerpo que se reviste de tal superficie: y esto es respecto de aquello que se finge, o sea, ese cuerpo que se finge, porque en verdad la pintura no se extiende más que en la superficie, mediante la cual se finge el cuerpo como figura de alguna cosa evidente.

Otro pasaje del *De pictura* parece sugerir el origen del término *xianfa*:

Digo que en principio debemos saber que el punto es aquel signo que no se puede dividir en partes. Signo llamo aquí a cualquier cosa que está en la superficie de manera que el ojo pueda verla... Y los puntos, si en orden constante se juntan uno al otro, hacen crecer una línea... Más líneas, casi como en la tela más hilos acostados, hacen superficie.

B. EL MÉTODO DE LOS TRIÁNGULOS RECTÁNGULOS (GOUGUFA 句股法)

Así es como escribe Zou Yigui, en el *Xiao Shan huapu*, a propósito del *gougufa*:

西洋人善句股法故其繪畫於陰陽遠近不差錫黍所畫人物屋樹皆有日影所
用顏色與筆與中華絕異布影由闊而狹以三角量之畫宮室於牆壁令人變欲走進

Los occidentales son hábiles en el “método de los triángulos rectángulos”, por esto en sus pinturas las luces y las sombras, así como las relaciones entre las distancias, son representados a la perfección. Todo lo que pintan, desde las figuras humanas hasta los edificios, los árboles, se representa mediante luces y sombras. También los colores y los pinceles que ellos usan son completamente diferentes de los de los chinos. Los frescos de los edificios nobles, cuyas imágenes presentan tamaños proporcionales obtenidos al medirlos con la escuadra, dan verdaderamente ganas de meterse dentro (a tal punto son realistas).

El término *gougu* apareció por primera vez en el *Zhoubi suanjing* 周髀算經, “El clásico aritmético de los gnomones y de las órbitas circulares del cielo” (atribuido al duque de Zhou), en referencia al teorema de los triángulos similares. El *Zhoubi* es una de las más antiguas obras chinas de argumento astronómico. En gran medida, ésta trata de cálculos astronómicos elementales basados en la sombra proyectada por el *gnomon* (bi 表), que servían para la determinación de los solsticios de verano e invierno. Sin embargo, se inicia con un interesante párrafo sobre las propiedades de los triángulos rectángulos en el cálculo proporcional de alturas y anchuras, terrestres y celestes. Allí se enuncia en forma bastante clara el Teorema de Pitágoras. El libro continúa con una descripción de los gnomones, del círculo y del cuadrado y sus relaciones con las medidas de la altura y la distancia, de la sombra producida por el sol y de su largo variable en las diversas latitudes.

El asunto de las propiedades de los triángulos rectángulos similares lo retoma Shen Gua 沈括 (1031-1095) en su obra el *Mengqi bitan* 夢溪筆談, “Conversaciones en el jardín del río de los sueños”, en relación con el método que él utilizó en el relevamiento de las distancias para la construcción de mapas.

Esto, que ha sido definido como una “obsesión por el triángulo”, hizo que cuando los artistas chinos se pusieron en contacto con la técnica de la perspectiva y, en particular, con el concepto de *pirámide visual*, lo reconocieran de inmediato como algo bastante familiar que llevaba consigo los ecos de una antigua sabiduría perdida cuyo recuerdo podía ahora serles restituido.

Los caracteres *gou* 句, y *gu* 股, indican, respectivamente, la base y la altura del triángulo rectángulo, mientras que el carácter *xian* 弦, era usado para indicar la hipotenusa.

Cultura popular y grabado en Japón

La xilografía del periodo Edo

¿QUÉ ES EL UKIYO-E?

Desde comienzos de este estudio hemos estado mencionando el término “xilografía *ukiyo-e*” 浮世絵木版画. Ahora bien, ¿qué es esta manifestación?, ¿cuáles son sus características distintivas?, ¿de dónde proviene el término?

Este vocablo, bien conocido en Occidente como “estampa japonesa”, se comienza a difundir entre nosotros a partir de la influencia que tuvo sobre las escuelas impresionistas y postimpresionistas francesas de finales del siglo XIX. El sentido del diseño, el énfasis en el espacio bidimensional, su fuerte empleo de la linealidad y de la composición, y la planimetría del color, entre otras, fueron cualidades sumamente admiradas e incluso imitadas por artistas de la talla de Edouard Manet, Vincent van Gogh y Toulouse Lautrec, por citar sólo a algunos (lámina 1).

Esta fama de lo que se ha llamado “estampas del mundo flotante”, traducción literal de *ukiyo-e* (volvemos sobre esto de inmediato), data de la segunda mitad del siglo XIX, aunque se sabe de la existencia de colecciones del siglo XVIII, como pueden ser la de Carl Peter Thunberg o la de Isaac Titsingh, ambos oficiales que residieron en la base holandesa de Deshima 出島 en Nagasaki 長崎. Sin embargo no es sino hasta la Exposición Mundial de París en 1867 cuando se dan a conocer de forma extensiva entre el público, y sobre todo entre los grupos de jóvenes artistas que experimentaban con nuevas tendencias estéticas que los lanzaran fuera del



anquilosado mundo del neoclasicismo y del romanticismo, predominantes en el hegemónico círculo de las academias.

Por lo tanto, llamaremos “xilografía *ukiyo-e*” a aquella producción estético-simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante los años de 1660 a 1868. Además, nos concentraremos en aquellos materiales impresos durante el periodo Edo que utilizaron a la imagen como el elemento comunicativo principal (dejando a un lado aquellas publicaciones básicamente textuales).

La razón para seleccionar las fechas de 1660 y 1868 se debe a dos aspectos fundamentales: el primero es que hacia 1660 los diferentes elementos que conforman a la xilografía *ukiyo-e* alcanzan una integración orgánica y definitiva, que está íntimamente relacionada con el nombre de Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (activo, 1664-1704) y la ciudad de Edo; el segundo obedece a los cambios que ocurren en el sector artístico con la introducción de elementos de la estética occidental a partir de la Restauración Meiji (de 1868 en adelante).

EL MUNDO DEL UKIYO

Como ya mencionamos, la traducción literal de *ukiyo-e* es “estampas del mundo flotante”. Este término está estrechamente vinculado con una cosmovisión muy peculiar de la sociedad *chōnin*, que es el *ukiyo* 浮世 o mundo flotante.



El término proviene de la filosofía budista, en donde *ukiyo* 浮世 significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea (la gente, los animales, las cosas, los sentimientos, etc.) como artificios irreales, que son la causa de nuestros sufrimientos y que nos atan a un mundo que es nada más que fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos toda nuestra actividad como seres humanos. El periodo Edo se apropia de esta idea recondicionando el término con los caracteres 浮世 (*ukiyo*), que significan “mundo flotante”, pero le da un giro un tanto diferente de la idea original, que aunque no rompe por completo con la visión pesimista budista sí le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes *chōnin* ante la vida. Este “mundo flotante” sería también el mundo que vivimos, “este mundo”, que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa.

Esta idea se muestra de inmediato en el devenir artístico popular-urbano. La literatura sería una de las primeras manifestaciones en reflejar este pensamiento con una de las obras comúnmente citada en los estudios sobre el tema y de la que este trabajo tampoco escapará: *Ukiyo monogatari* 浮世物語 (Cuentos de este mundo, 1665) del escritor Asai Ryōi 浅井了意 (1610-1691).

Aunque mi cuerpo y alma me pertenecen, su control es ajeno a mi voluntad. Más aún, no existe nada en este mundo que me satisfaga. Es por esto que el sentido de lo que llaman *ukiyo* no lo considero correcto. A pesar de que el futuro es incierto, como vivo en este mundo, el ver y escuchar tanto cosas buenas como malas se me vuelve placentero. Cada vez que me preocupo demasiado por tonterías me vienen dolores de estómago, por lo que las echo a un lado. Me basta con mirar a la luna, a la nieve, a las flores de cerezo, a las doradas hojas otoñales; con cantar, beber, o simplemente con el disfrute de no hacer nada. Ni siquiera sufro al quedarme sin dinero. No me sumo en depresiones, bago flotar mis ansiedades a la deriva cual jícara en una corriente. Esto es lo que realmente siento cuando escucho nombrar al *ukiyo*.

La literatura no sería la única manifestación que refleja esta peculiar idea, ya que de hecho los temas principales de la xilografía *ukiyo-e* (por lo menos en sus primeras etapas) no serían otra cosa que una representación de este mundo donde la excitación de los sentidos se convierte en el *leit motif* de la existencia y razón de la vida. Ahora bien, debemos tener cuidado de no simplificar y no generalizar esta situación, para lo que hemos de tomar en consideración otros componentes que matizarán nuestra comprensión actual de este complejo fenómeno.

Si bien el pasaje anterior exalta la necesidad de aprovechar al máximo las bondades y placeres físicos y espirituales de “este mundo” = “ilusión”, y si bien es cierto que esta idea influyó notablemente en la conformación de la cultura *chōnin* y en su propia manera de ver la vida, no podemos pensar que la posibilidad de materializar el disfrute de este “mundo de ensueños” estaba al alcance de toda la población.

Miyazawa Sei'ichi 宮沢誠一 asume que este mundo del *ukiyo* respondía más bien al alto estrato de los *chōnin*, quienes tenían la capacidad financiera concreta para llevarlo a su aspecto físico real a partir de las propias conductas consumistas y ostentosas que los caracterizaban. Por supuesto que no estoy aquí restringiéndolo a este ámbito únicamente, ya que se desprende que las clases adineradas que se salen del marco popular-urbano (como los aristócratas y los samurai) también tenían la capacidad de alcanzar “este mundo” y muchas veces eran sus más fervientes entusiastas.

Miyazawa plantea que esta manera de pensar que legitima el placer, la despreocupación, el tomar a la ligera las cosas serias y el ver a lo cotidiano como ensueño, es una construcción que de cierta forma rechaza la ideología neo-confuciana imperante y que funcionaba como contradiscurso ante la imposición de la clase en el poder. De igual manera, era una vía de escape a las propias condiciones desfavorables en que vivía la gran mayoría de la masa urbana y campesina que era sometida por un sistema económico y político en el que no sólo recibía obligaciones, cargas y atropellos de parte de los funcionarios del gobierno shogunal, sino también de aquellos comerciantes adinerados y terratenientes que especulaban a costa del pueblo.

Reflexionando en torno a esta idea de *ukiyo* me aventuraría a desglosarla un poco más. Como ya mencionamos, frente a este mundo “real” y cotidiano donde las necesidades para la subsistencia, más la observancia de las constantes regulaciones que el Bakufu imponía sobre la



población *chōnin*, ocupaban las mentes de la gente, esta estructura esta nueva dimensión que aunque ilusoria funcionaba como especie de quimera de emancipación de la rutina. Este mundo del derroche, el consumo y la consecución del placer tendrá dos caras. Una de ellas es la materialización de un enclave real en “nuestro mundo terrenal”, que se simbolizará precisamente en los barrios de placer y los teatrales.

Como recordamos, en especial los barrios de placer permitían a la gente “vivir” en carne propia todas las bondades y gozos de este “paraíso sensorial”. De hecho, resaltemos que el detalle de estar segregado dentro de la misma espacialidad urbana, constituyéndose en un sector “especial”, contribuyó a esa aura de magia que caracterizó a los *yūkaku* 遊郭 (barrios de placer), como se les conocía, por lo menos en su mayor época de esplendor que se sitúa a partir de la era Genroku en 1688 hasta mediados del siglo XVIII.

Por su parte, las zonas de teatros en un principio estaban muy ligadas a los barrios de placer y al comercio sexual. Sin embargo, poco a poco, se fueron convirtiendo en espacios en los que la gente vivía, por medio de las obras escenificadas, los sentimientos, las aspiraciones, los placeres y las aventuras que formaban parte de sus sueños. Esta capacidad catártica del *kabuki*, de traspolar

situaciones de un contexto imaginario a otro escenificado, nos hace pensar que esta recreación física en un “mundo real” del ideal del ukiyo no es más que la punta visible y tangible de un iceberg ficticio y simulado.

Con excepción del teatro, estas materializaciones del *ukiyo* no estaban al alcance de la mayoría de la gente, por lo que podemos afirmar que este glamoroso “mundo flotante” funcionaba en mayor medida como una gran idealización, y que muchas de sus representaciones en la literatura y en la gráfica servían a manera de plataformas de despegue para la imaginación y las recreaciones mentales. Al fin y al cabo no es nada extraño, ya que esta necesidad de acariciar “mundos de ensueños” nos puede parecer en extremo familiar si la confrontamos con nuestras sociedades contemporáneas.

PROCESO DE MANUFACTURA Y TÉCNICA

Uno de los aspectos más interesantes de estas “estampas del mundo flotante” es el que se articula alrededor de su manufactura. A diferencia del Occidente contemporáneo, en el que la individualidad del artista y su autonomía frente al proceso creativo serán de los parámetros más comunes, en el Japón de la época de los Tokugawa los procedimientos para la elaboración de grabados poseían un grado de compartimentación muy elevado.

En primer lugar, cuando nos enfrentamos tanto a un original como a una reproducción en un libro o catálogo, por regla general nos encontramos que la autoría de estas piezas es atribuida a un solo individuo, es decir, al *e-shi* 絵師 (ilustrador, quien ejecutaba el diseño de la obra). Sin embargo, la realidad era bien distinta, ya que en la realización de estos grabados participaban, como mínimo, cuatro personas, todas ellas maestros en su especialidad y hábiles artesanos.

El sujeto alrededor del que gira todo el proceso de manufactura de los *ukiyo-e* y a quien se puede considerar como el protagonista más importante en la creación de estas obras es el editor o *hanmoto* 版元. En primer lugar, él era quien poseía el capital para lanzar una producción de esta índole, que sin lugar a dudas, requería una inversión inicial bastante considerable. Como hombre de negocios al fin, y tratándose de una industria con un marcado carácter comercial, era el editor quien decidía qué tipo de obra hacer, con qué formato, qué tema representar (todo esto, por supuesto, en relación con lo que el mercado demandara), y a qué ilustrador, a qué grabador y a qué impresor contrataría.

Como veremos en el capítulo siguiente, muchas veces estos editores eran figuras que aglutinaban todo tipo de artistas e intelectuales en sus talleres, estimulaban la formación de círculos creativos con una gran vitalidad, y en muchas ocasiones las producciones xilográficas más



exitosas eran consecuencia de fructíferas tertulias, matizadas con *sake* y a veces con una *ageya* 揚屋 como telón de fondo. Además eran ellos quienes se ocuparían con posterioridad de la distribución y venta de estos grabados.

Sigamos a continuación un ejemplo hipotético de elaboración de una de estas xilografías:

Una vez que el editor decidiera qué producir y a quiénes contratar, el diseñador o ilustrador (*e-shi*) pasaba a ejecutar un esbozo de la obra con pincel y tinta sobre papel de Mino 美濃紙 de alta calidad (figura 8). Este esbozo se discutía con el editor, quien daba su visto bueno final. En muchos casos este esbozo llevaba anotaciones del ilustrador sobre el fondo y los colores a utilizar. Finalmente le estampaba su firma y el logotipo del editor. A continuación se realizaba el dibujo detallado del esbozo. Algunas veces esta labor la efectuaba el mismo diseñador, aunque en la mayoría de las ocasiones era acometida por un copista (figura 9). Este dibujo final detallado o *hanshita-e* 版下絵 era ejecutado en tinta sobre papel delgado de Mino.

Ya lista la versión final de la obra, el editor tenía la responsabilidad de llevarla ante el censor oficial en turno, (*tsuki-gyōji* 月行事 o *e-nanushi* 絵名主), quien daría su opinión sobre si la pieza podía ser publicada o no. Esta fase no incluye aquellas producciones privadas o clandestinas que como podemos suponer eludían este paso. Aprobado el dibujo, se le estampaba el sello de “aprobación” oficial que debía ser grabado en las planchas de madera.

Vencido este episodio, se pasaba a la talla del juego de planchas o tacos (*hangi* 版木). Este trabajo era llevado a cabo en el taller de grabación (*hangi-ya* 版木屋) que se decidiera contratar. El grabador, o *hori-shi* 彫師, pegaba el dibujo final por su parte delantera a un bloque de madera de cerezo debidamente preparado, utilizando una pasta de arroz. Con los dedos quitaba el grueso de las capas traseras del papel pegado al bloque de madera para que se transparentara. Se procedía entonces a tallar y desbastar el taco de madera. Esto lo hacían los aprendices de los talleres de tallado, mientras que las partes más complejas y delicadas (como las manos, los rostros y sobre todo el pelo) eran responsabilidad del maestro grabador.

Listo el taco principal, se procedía a imprimir la primera prueba o *kyōgō* 校合, de la que se obtenían todos los contornos de la imagen. Esta prueba se llevaba al editor, quien la revisaba junto con el ilustrador. A partir de ella se marcaban las diferentes zonas de color y se tallaban las



planchas para los colores. Un elemento importante en esta etapa era el *kentō* 見当. El *kentō* eran marcas que se grababan en el borde superior y en la esquina opuesta del taco principal y de los tacos de colores y que permitían que la hoja de papel cayera justo en el lugar exacto para que no se corrieran los colores o se montaran las zonas de color con los contornos de la imagen. Completado el juego de planchas se procedía a imprimir nuevas pruebas de cada bloque para indicarle al impresor la gradación de colores requerida.

El impresor, o *suri-shi* 摺師, era el maestro que completaría este camino. Los pigmentos que se utilizaban en la impresión de estas xilografías eran de origen natural y no poseían base grasa, por lo que su diluyente casi siempre era agua. Este detalle le provoca algunas dificultades al conservador actual, ya que muchos de estos colores (sobre todo los azules) se van desvaneciendo con el transcurso de los años, muy en especial si estas piezas estuvieron o están sometidas a la iluminación. Los mejores ejemplos que se conservan en la actualidad son de obras que estuvieron guardadas por muchos años y que hoy disfrutan de una adecuada política de conservación y de un eficaz trabajo museográfico.



El papel destinado a la impresión final era confeccionado a mano y existía una multiplicidad de formatos. Estos formatos dependían de la forma en que era cortado el papel y su utilización estaba muy relacionada con la tipología para la que estaba propuesta la obra. Por lo tanto, si la pieza había sido pensada para un *surimono* 刷物 el formato ideal sería el *chuban* 中判 (aprox. 26 x 19 cm); sin embargo, si se trataba de una de las populares estampas de mujeres de Utamaro, el formato sería el *ōban* 大判 (aprox. 38 x 26 cm). Otros formatos muy utilizados fueron el *hashira-e* 柱絵 (aprox. 70 x 12 cm), el *ōōban* 大々判 (aprox. 33 x 65 cm), el *hosoban* 細判 (aprox. 33 x 16 cm), y el *aiban* 間判 (aprox. 33 x 23 cm), entre otros.

Una vez cortado el papel y seleccionado el formato, se humedecía éste con una especie de barniz llamado *dōsa* 礬水 cuya función era proporcionarle una mayor resistencia al papel y además ayudar en una mejor fijación de los tintes. La aplicación de los pigmentos se realizaba con pinceles o brochas sobre las planchas según el área a cubrir. Para lograr densidad en los colores, sobre todo en el caso del negro, se recurría a varias impresiones del mismo color. Esta técnica, conocida como *urushi-e* 漆絵 (estampas laqueadas), se utilizó mucho para tonos de negros tupidos que produjeran una apariencia de laca, y fue explotada sobre todo en las estampas de actores del *kabuki*.

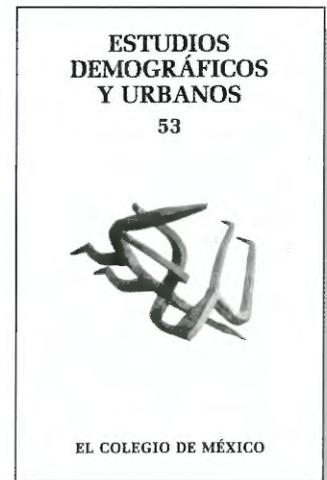
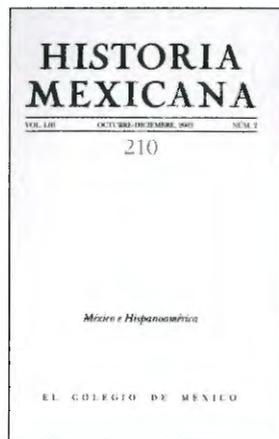
A diferencia del desarrollo de la gráfica en Occidente, en Japón no se utilizaba la prensa para la impresión de grabados. En su lugar se empleaba un pequeño dispositivo llamado *baren* 馬連 (figura 10), que consistía en un

redondel de cuerdas que el impresor sujetaba con su mano, presionando con él la superficie trasera del papel con movimientos circulares. El orden de impresión era primeramente la plancha guía, es decir la de los contornos, y posteriormente cada uno de los colores, concluyendo en muchos casos con otra impresión final de la plancha guía. Como podemos ver, la habilidad que se requería para concluir satisfactoria y rápidamente estos pedidos exigía una gran preparación y entrega por parte del impresor (lámina 2).

Además de estos procedimientos básicos de impresión, el *hori-shi* también desarrollaba lo que podemos llamar “técnicas especiales”. Éstas permitían una mayor cualificación de la obra, brindándole un lujo y exquisitez en la factura que muchas veces fue también condenado por el gobierno shogunal. Estas técnicas iban desde la gradación de colores (*bokashi* ぼかし), los relieves o marcas de agua (*karazuri* 空摺), el barniz laqueado de superficie, atomizar los pigmentos para lograr efectos como la niebla, la nieve, el vapor o la humedad, hasta pulverizar caolín, mica y polvos metálicos (lámina 3).

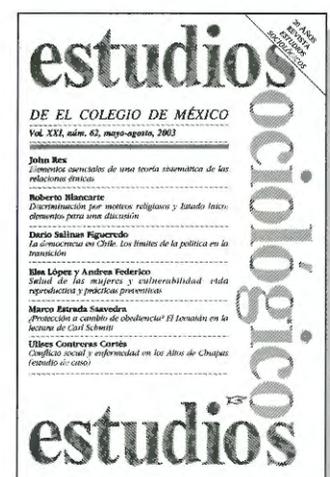
Después de todo este proceso, los grabados ya terminados iban finalmente a manos del editor, quien se encargaba de su distribución y comercialización a través de vendedores ambulantes, clientes fijos o de su propia tienda, pero esto será tema de nuestro siguiente capítulo. Detengámonos ahora y revisemos un poco la evolución de esta manifestación.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

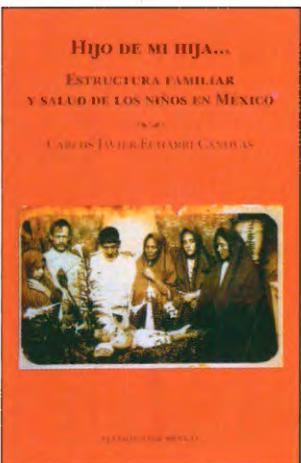
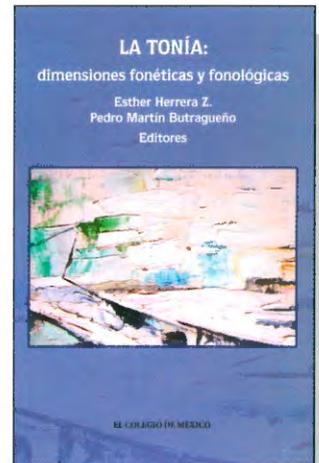
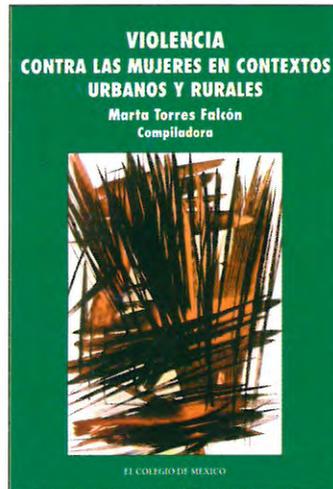
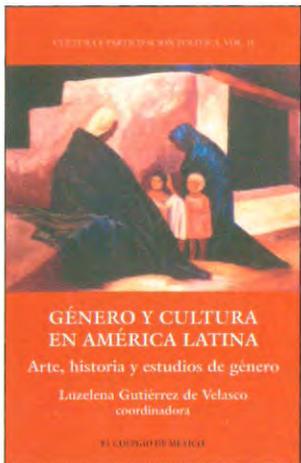
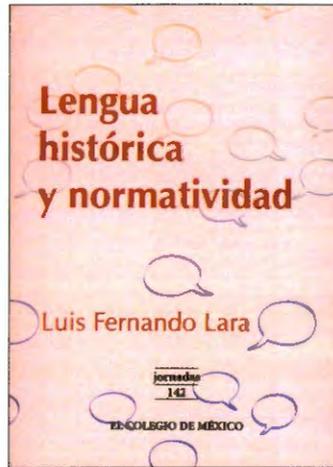
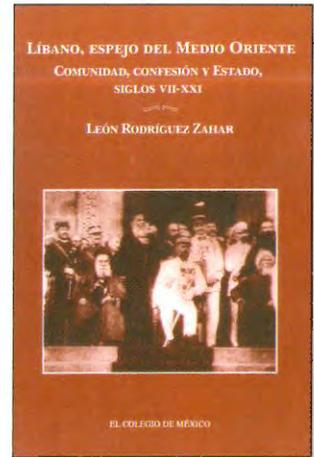
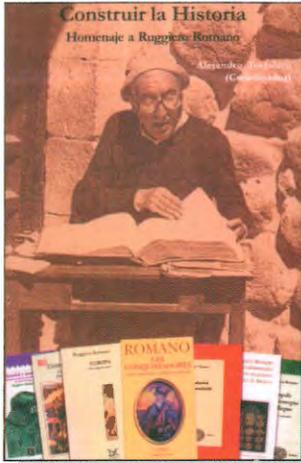


EL COLEGIO DE MÉXICO

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

