

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

**TRADUCCIÓN AL INGLÉS Y COMENTARIO
DEL POEMARIO *DE UN SOL A OTRO* DE LUIS GARCÍA MORALES:
LENGUAJE, IMAGEN Y RITMO EN LA TRADUCCIÓN DE POESÍA**

AUTORA:
Bra. Isabel García Casalta

Caracas, 26 septiembre de 2011

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

**TRADUCCIÓN AL INGLÉS Y COMENTARIO
DEL POEMARIO *DE UN SOL A OTRO* DE LUIS GARCÍA MORALES:
LENGUAJE, IMAGEN Y RITMO EN LA TRADUCCIÓN DE POESÍA**

Trabajo especial de grado presentado ante
la Universidad Central de Venezuela
para optar al grado de Licenciatura en Idiomas Modernos

AUTORA:
Bra. Isabel García Casalta

TUTOR: Prof. Jefferson Plaza

Caracas, 26 septiembre de 2011

**APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE
VENEZUELA POR EL SIGUIENTE JURADO EXAMINADOR:**

COORDINADOR

Caracas, a los _____ de _____ de 2011.

*A mi padre, el gran sol, Luis García Morales,
de quien heredé, por linaje, la vena poética.*

*A mi madre, María Teresa, quien nunca
ha permitido que desfallezca.*

A la poesía y los poetas.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios y a la Divina Providencia.

Agradezco a mis padres de quienes heredé el amor por las Letras.

Agradezco a mi hermana, Luisana, amiga inseparable.

Agradezco a mi tutor, Jefferson Plaza por el sacrificio, la entrega y los buenos consejos.

Agradezco a mis profesores, Reygar Bernal, Francesca Polito, Douglas Méndez y Antonio Bruni por ser los maestros que me brindaron luz y porque me alentaron siempre a hacer posible lo que parecía imposible.

Agradezco, finalmente, a los poetas y especialistas que me ayudaron en la ardua –pero maravillosa– tarea de traducir a mi padre.

RESUMEN

TRADUCCIÓN AL INGLÉS Y COMENTARIO DEL POEMARIO *DE UN SOL A OTRO* DE LUIS GARCÍA MORALES: LENGUAJE, IMAGEN Y RITMO EN LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

Autor: Br. Isabel Teresa García Casalta
Tutor: Prof. Jefferson Plaza.
Septiembre de 2011

El arco y la lira (1976), de Octavio Paz, es el libro base para el desarrollo de la presente investigación. A través de los conceptos de imagen, lenguaje y ritmo propuestos por el escritor mexicano, se elabora una teoría de la traducción paralela que explica la necesidad de reflexionar sobre esos tres elementos al momento de verter un texto poético de una lengua a otra. El poemario *De un sol a otro* (1997), traducido al inglés, del venezolano Luis García Morales sirvió de herramienta principal para generar dicha teoría. Además, el estudio incluye pequeñas disertaciones acerca de la poesía, su elaboración y comprensión que complementarán de manera certera este ensayo. El objetivo de *Traducción al inglés y comentario del poemario De un sol a otro de Luis García Morales: lenguaje, imagen y ritmo en la traducción de poesía* es el de clarificar dudas acerca del proceso de la traducción literaria y servir de guía para que el traductor pueda sortear los obstáculos que se le presenten en su trabajo. Para ello, no sólo se ha incluido la teoría literaria empleada, sino ejemplos de traducción de textos de importantes escritores –Luis García Morales entre ellos– además de la traducción al inglés completa del poemario *De un sol a otro*. Esta última realizada según unos parámetros traductológicos más ceñidos a la experiencia poética; lo que permitió conservar, en mayor grado, el lenguaje, las imágenes y el ritmo plasmados por el autor en su obra.

*Se puede hacer el tonto en cualquier parte,
menos en la poesía.*

Montaigne

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO	4
CAPÍTULO II. GENERALIDADES	17
2.1 ¿Por qué García Morales?	17
2.2 ¿Qué es poesía y cómo leerla?	22
2.3 ¿Por qué traducir poesía?	25
2.4 Traducir a García Morales	28
CAPÍTULO III. LENGUAJE	31
CAPÍTULO IV. IMAGEN	43
CAPÍTULO V. RITMO	57
CONCLUSIÓN	67
REFERENCIAS	71
ANEXOS: <i>From One Sun to Another</i>	74

INTRODUCCIÓN

El área de la traducción debe ser de interés a todos los estudiantes de la Escuela de Idiomas Modernos y no sólo a aquéllos cuya carrera se especializa en dicha actividad, pues, la traducción es un proceso que tiene lugar en todo momento en nuestras vidas. Incluso, sin conocer lengua extranjera alguna, los seres humanos nos enfrentamos a la tarea de trasladar signos de un sistema a otro: cuando el semáforo está en rojo, nuestro cerebro traduce tal señal a “deténgase”; si leemos un anuncio en nuestro idioma, nuestro cerebro traslada las letras a palabras y por último a significados complejos. Es por ello que, a pesar de haber escogido la carrera de Licenciatura en Idiomas Modernos, inscribí la materia de “Introducción a la Traducción” hace algún tiempo y para mi trabajo especial de grado quise explorar, dentro de las posibilidades que me ofrecen las reglas de la escuela, el área de la traducción, específicamente de la traducción literaria que tiene mucho que ver con mi especialización.

Durante la búsqueda de información previa al proyecto, notamos que es difícil encontrar libros dedicados a la traducción literaria. Muchos de los libros que trataban el tema, sólo analizaban la narrativa dejando a un lado la poesía. Fue entonces cuando decidimos intentar llegar a nuestras propias conclusiones sobre la teoría de la traducción literaria –tratando específicamente los temas de lenguaje, imagen y ritmo– a través de la teoría literaria y el ejercicio de la traducción de un poemario.

Así, para esta aventura literaria, escogimos a un poeta con el que trabajar de cerca y cuya poesía reflejara ciertos tintes de nuestro país, Venezuela, en términos de

lenguaje e imagen. Luis García Morales y su libro *De un sol a otro* (1997) serán nuestras herramientas de trabajo principales y, por medio de ellas, intentaremos describir y estudiar tres elementos esenciales de la poesía universal.

Como texto de teoría base, trabajaremos sobre los conceptos de lenguaje, imagen y ritmo presentados por Octavio Paz en *El arco y la lira* (1976). De este modo, buscaremos generar un punto de partida para el análisis y el desarrollo de la teoría de la traducción literaria, específicamente de la poesía. Así mismo, con nuestra investigación, intentaremos proveer a los traductores que deseen sumergirse en las profundas y turbias aguas de esta materia de herramientas básicas que les sirvan de apoyo y aliento durante su travesía.

Es por esto que, a lo largo de nuestra investigación, analizaremos cada uno de esos tres conceptos descritos por Paz. Observaremos cómo se presenta cada uno en el poema y por qué es esencial en una pieza poética. Así mismo, nos apoyaremos en autores especialistas en el área de literatura, tales como Jean Cohén, T. S. Eliot, Wolfgang Kayser, Fernando Carreter, Hanni Ossott, Rainer Maria Rilke, y Wellek y Warren, entre otros. En el área de la traducción, manejaremos conceptos presentados por Peter Newmark, George Steiner, Cristiane Nord, Octavio Paz, María del Rocío Campos, Luis Martínez y otros tantos. En algunos momentos, crearemos teoría a partir del trabajo de importantes poetas como Dante Alighieri, William Shakespeare, Jorge Luis Borges, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montejo, Ted Hughes, Dylan Thomas, Omar Khayyam y Arthur Rimbaud. Estos últimos también nos ayudarán a ofrecer ejemplos concretos que expliquen de manera óptima la teoría expuesta.

Recorreremos, pues, el mundo poético desglosándolo en sus tres elementos esenciales – lenguaje, imagen y ritmo – y demostraremos cómo influyen en la traducción de poemas. Para ello contaremos con la obra *De un sol a otro* (1997), traducida por nosotros como *From One Sun to Another*, obra llena de imágenes, juegos de palabras y juegos en la forma que, esperamos, ilustra bien lo expuesto en nuestro trabajo.

Nuestro comentario de traducción se inicia con la exposición de la teoría empleada en todo el texto, cuyos autores mencionamos anteriormente. Luego, procedimos a intentar esclarecer qué es poesía y cómo debe ser leída para después explicar por qué creemos importante traducir poesía hoy en día. Seguidamente, procedimos a responder por qué habíamos elegido al poeta García Morales para tal tarea y cómo lo hicimos, tomando en cuenta textos sobre teoría de la traducción. Después, disertamos acerca del lenguaje, la imagen y el ritmo en distintos capítulos donde exponemos ejemplos específicos. Finalmente, anexamos la traducción que realizamos del poemario de García Morales y que titulamos *From One Sun to Another*.

Por último, cabe advertir que esta investigación no busca desprestigiar la teoría de la traducción literaria, ni busca superar los conceptos expuestos previamente por los eruditos del área. Con nuestro texto, más bien, buscamos experimentar y ofrecer una posibilidad dentro del mundo de la traducción, en vista de las brechas que existen entre éste y el mundo poético. Es por ello importante recordar que quien llevó a cabo el presente trabajo se dedica a la escritura de poemas y ensayos, y se está especializando en el área de la literatura.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Nuestro trabajo consiste en la traducción del poemario *De un sol a otro* (1997) de Luis García Morales sobre la que comentaremos tres aspectos esenciales de la poesía universal: el lenguaje, la imagen y el ritmo. Tales elementos no pueden hacerse a un lado durante la traducción, pues son la base de todo texto literario como veremos a continuación.

La primera parte de nuestra tarea se llevó a cabo siguiendo los lineamientos de lo que Peter Newmark, en su libro *Manual de traducción* (1995), denomina “traducción semántica”, pues, creemos que es el modo que más se acopla a nuestro proyecto. Ésta consiste en intentar reproducir el significado contextual, transfiriendo las palabras culturales y tomando en cuenta el valor estético del texto de la lengua original. Es decir, se debe buscar que la repetición, la asonancia y los juegos de palabras guarden armonía con el resto del texto en la versión final, respetando la intención del autor en el texto original. A esto quisiéramos agregarle que, a nuestro parecer y partiendo del principio de que “el poeta no crea ideas sino palabras” (Cohén, 1977: 41), no nos fue posible traducir significados sino imágenes debido a las características de la poesía de García Morales, cuyo significado es el resultado de la interpretación del lector y no de su exposición en el texto. Dicho esto, nos apoyamos en T. S. Eliot, quien afirmó que “la intención del poema es producir el efecto de un sueño”, es decir, una sucesión de imágenes que no somos quizás capaces

de interpretar al momento, sino luego de una interpretación personal – si la hay (Eliot, 1959: 23).

Antes de abocarnos al ejercicio que nos concierne, seguimos los pasos indicados por Newmark en la obra mencionada. Dichos pasos son una serie de aspectos que deben ser considerados para trasladar óptimamente un texto de una lengua a otra. Luego de la lectura del texto (primer punto indicado por Newmark), analizamos la intención del mismo, o sea, la postura que asume el autor en su obra y concluimos que el poeta quería expresar con sus versos los colores, imágenes y sensaciones percibidas en su tierra natal. Seguidamente, nosotros, como traductores, también asumimos una postura para trasladar el texto de la Lengua Origen (LO) a la Lengua Término (LT), nos fijamos una intención que terminó siendo la misma del poeta: representar imágenes que guardan un significado. Proseguimos a identificar el prototipo de lector que lo recibirá (un lector anglohablante, amante de la poesía y con cierto nivel académico) y dónde se ubica dicho texto en la escala estilística (cuán formal, difícil y emotivo es), saltando así el paso dedicado a identificar el tipo de texto, debido a que está preestablecido en nuestro proyecto. Newmark, también recomienda fijarse en la actitud del escritor cuando emplea ciertas palabras (si tienen una connotación positiva o negativa); pero no consideramos el marco del trabajo a realizar, es decir, ciertos factores externos que tienen que ver con el formato del texto traducido, su publicación y el cliente porque nosotros perseguimos fines netamente académicos con este trabajo. Así mismo, sugiere revisar la calidad del texto (si está bien escrito) y su autoridad (si el autor es reconocido o no), pero podremos prescindir de este paso debido a que el autor se caracteriza por haber fundado y pertenecido a

destacados grupos literarios. De hecho, García Morales fue miembro fundador del grupo Sardo, presidente fundador del CONAC y recibió el premio municipal de poesía en 1997 gracias a *De un sol a otro* (1997). Por último, analizamos las connotaciones y denotaciones del texto origen en busca de un significado global y consideramos el aspecto cultural, el cual está relacionado con palabras dotadas de cierta complejidad como neologismos, metáforas, nombres propios y términos “intraducibles”.

Como referencia para realizar nuestra traducción, consideramos necesario revisar poemas contemporáneos escritos en lengua inglesa. Así, luego de un exhaustivo examen, decidimos que nuestras referencias poéticas, para efectos de forma y estilo, serían el poeta galés Dylan Thomas y el poeta inglés Ted Hughes. Esta particular elección se debe a que ambos guardan similitudes con el poeta Luis García Morales. En primer lugar, la obra de estos tres poetas tiende a ser escrita en verso libre; luego, el lenguaje y las imágenes de los tres, aparte de ser herméticos y encerrar una atmósfera de vertiginoso conjuro, son ricos en elementos naturales, musicalidad y colores locales; por último, estos tres escritores nacieron entre 1914 y 1930.

Para la revisión del texto traducido, tomamos en cuenta los problemas del metalenguaje que plantea Christiane Nord en su libro *Aprender a traducir diversos aspectos de la didáctica de la traducción* (1988), pero sólo con fines descriptivos en la aproximación al texto término, nunca con una función restrictiva. A través de la selección de casos específicos dentro de la traducción, pudimos puntualizar los aspectos que se involucran en el proceso de traducción literaria.

De igual modo, durante y después del proceso de traducción, contamos con la ayuda de Luis García Morales, autor del poemario; quien, muy gentilmente, se puso a nuestra disposición para despejar cualquier duda pragmática, cultural, lingüística o textual presente en la obra traducida. Por otro lado, contamos con la valiosa participación de dos personas anglohablantes que fungieron de “lectores ideales”. Un “lector ideal” debe ser el prototipo de receptor del poemario *De un sol a otro* (1997) y, por lo tanto, debe cumplir con los siguientes requisitos: ser lector asiduo de poesía, ser anglohablante, ser académico, entender las estructuras de la lengua y poseer conocimientos del español. Bajo estos criterios, solicitamos la colaboración de Glenville Lovell, reconocido escritor barbadense quien, al final, no pudo ayudarnos por falta de tiempo disponible; Emma Etheridge, estadounidense licenciada en estudios iberoamericanos, y Verónica Jaffé, caraqueña especialista en literatura y traducción literaria, quienes fungieron de correctores y consejeros. Así mismo, nuestro tutor se encargó de afinar los últimos detalles de la traducción.

La segunda parte de nuestro trabajo comprende el comentario de la traducción realizada. Para ello, decidimos enfocar nuestra atención en tres aspectos relevantes de la poesía: el lenguaje, la imagen y el ritmo. Tales conceptos son presentados por Octavio Paz en su libro *El arco y la lira* (1972) como elementos esenciales de la composición poética. Partiendo de la obra de Paz, ampliamos la teoría con otros autores que tratan esta materia: *Sobre la poesía y los poetas* (1959) de T. S. Eliot, *De poética y poéticas* (1990) de Fernando Lázaro Carreter, *Estructura del lenguaje poético* (1977) de Jean Cohén, entre otros. Examinada dicha teoría, procedimos a aplicarla al proceso de nuestra tarea traductológica junto con otras teorías de la

traducción. Por medio de la combinación de la teoría literaria y la teoría de la traducción analizamos cómo el lenguaje, la imagen y el ritmo pueden ser llevados al inglés en una obra poética.

Toda persona que se aventure a traducir textos poéticos, debe tener una noción más o menos clara de qué es poesía y cómo se diferencia de otras expresiones literarias. Si bien en siglos anteriores era fácil reconocer un poema – todo texto que rimase –, hoy en día no hay fronteras entre las palabras y la forma que componen un conjunto de versos. Por ello, nuestro recorrido teórico comenzará con definiciones de poesía para tratar de esclarecer su concepto, siempre vago y difuso. Tomaremos a cinco autores de distintas épocas: Gustavo Adolfo Bécquer, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Charles Baudelaire y George Steiner. Bécquer define la poesía entre sus versos: “¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / En mi pupila tu pupila azul. / ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía eres tú” (Bécquer, 1949: 392). De igual modo lo hace Borges en su *Arte poética* donde nos dice que poesía es “pasar”, “recordar”, “soñar”, “símbolos”, “nuestro reflejo”, “eternidad” (Borges, 1974: 843). En el *Arte poética* de Huidobro, poesía es “inventar nuevos mundos” (Huidobro en Serrano, 2004: 90). Baudelaire nos dice en *El pintor de la vida moderna* (s.f.), todas las cosas son poesía, siempre y cuando extraigamos la belleza y la esencia de ellas. Finalmente, Steiner, en su libro *Extraterritorial* (1973), explica que el texto literario está en “una condición de uso especial”; es decir, toda palabra puede ser poesía según el uso que se le dé (Steiner, 1973: 157).

Podemos constatar que el significado de poesía tiene muchas acepciones dentro del mundo literario y que es realmente difícil definirlo. Sin embargo, según

Octavio Paz, para que un texto sea poético, debe tener tres elementos esenciales: lenguaje, imagen y ritmo. Un traductor de poesía, entonces, debe tener presentes tales conceptos al momento de abocarse a su tarea, pues el texto trasladado de una lengua a otra no puede prescindir de ninguno de esos tres aspectos.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, “lenguaje” es “conjunto de sonidos articulados”, “conjunto de señales”, “manera de expresarse”, “uso del habla”, “estilo de escribir de cada persona”, entre otras acepciones. Pero cabe especificar qué es el lenguaje cuando a poesía se refiere. Fernando Lázaro Carreter, en *De poética y poéticas* (1990), nos dice que la lengua literaria no es distinta de la que usamos día a día en conversaciones o leemos en la prensa. El especialista Jean Cohén, en *Estructura del lenguaje poético* (1977), sigue esta misma línea de pensamiento y nos advierte que es imposible clasificar las cosas en poéticas y no poéticas. Cada vocablo que conocemos y empleamos es poético en potencia porque, como dice Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972): “Lo que ignoramos es lo innombrado”. A cualquiera de nosotros, las aseveraciones de Carreter, Cohén y Paz nos pueden parecer descabelladas porque hay palabras que nos parecen feas, de mal gusto, “poco poéticas” o poco elegantes y nos parece extraño que toda palabra pueda entrar en los versos de un poema. T. S. Eliot, en *Sobre la poesía y los poetas* (1959), resuelve el dilema afirmando que no existen palabras feas o bellas: “palabras feas son las que no se adecúan a la compañía en que se hallan” (Eliot, 1959: 26); es decir que, dependiendo del significado del texto, dependiendo de su intención, cualquier palabra – siempre y cuando guarde armonía con el resto del poema – es válida en poesía. Ya

Jean Cohén lo había dicho: las cosas son poéticas en potencia y el buen uso del lenguaje les dan tal condición.

Un elemento importante para determinar si el lenguaje es poético o no, es la lectura del receptor del texto. Carreter explica que el lector debe reconocer que está ante una obra poética y que, por ello, no debe hacer una “lectura trivial” sino consciente. Así mismo, Carreter concluye que los poetas no emplean un lenguaje determinado sino que le da un uso especial a las palabras. Es decir, los escritores emplean palabras conocidas (en raros casos inventan vocablos) y las disponen de tal forma que articulen una composición poética. Tales palabras son expuestas en su máxima potencia, en toda la amplitud de su contenido semántico. Hay ciertos elementos que nos facilitan la tarea de reconocimiento: la estructura del texto dispuesta en versos, el predominio de la descripción y las variaciones en la sintaxis, por ejemplo. Octavio Paz, en *El arco y la lira* (1972), nos tranquiliza cuando afirma que la relación entre el lector y el lenguaje debe ser de absoluta confianza. Esto porque, como ya hemos constatado, el lenguaje que apreciamos en los textos poéticos es el mismo que cada uno de nosotros emplea diariamente. Además, Paz afirma que “el lenguaje es poesía en estado natural” porque cada palabra, en su condición de símbolo que representa un elemento, es una especie de metáfora (Paz, 1976: 34).

Es muy importante tener en cuenta que, para Paz, cada uno de los vocablos empleados por el escritor son necesarios, insustituibles, únicos, inamovibles, irremplazables, sin sinónimos posibles. Es decir, poeta y poema forman una unidad indestructible. Las palabras utilizadas por el escritor le pertenecen exclusivamente a él y a su creación: “la palabra del poeta se confunde con su ser mismo” (Paz, 1976:

45). Según Paz, al modificar una de dichas palabras, se modifica el resto de la composición, ya no es la original. Es por ello que el mismo autor habla de la “imposibilidad de la traducción poética”: en una traducción se recurre al uso de equivalentes, al cambio de sintaxis, entre otras cosas; es decir, se crea un poema muy parecido a otro en una lengua distinta: se re-crea.

El lenguaje engendra la imagen. Es por medio de él que el poeta representa las imágenes que encierran el significado del poema. Octavio Paz, en *El arco y la lira* (1972), afirma que el lenguaje es incapaz de expresar lo absoluto: la imagen dice lo que el lenguaje no puede. Esto es posible gracias a la pluralidad semántica que posee cada vocablo lo que provoca la recreación de múltiples realidades. Inclusive, Paz asevera que las mejores imágenes son las que “siguen siendo lo que son” y al mismo tiempo son otra cosa (Paz, 1976: 100). Para el mexicano, la imagen se logra con palabras bien específicas que no pueden ser cambiadas, pues aquélla se alteraría y alteraría también el poema: “Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía (...). La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambiableidad” (Paz, 1976: 110).

La imagen puede estar compuesta por una metáfora, un símil, una analogía, una alegoría, un símbolo, un juego de palabras o alguna otra forma retórica. Según Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1976), la imagen es mucho más que la evocación de una realidad, dado su grado emotivo. Para Paz, la imagen no debe ser explicada ni interpretada; tampoco se trata de sólo “pintar los objetos, sino que, al mismo tiempo, su objetivo [el de la imagen] es despertar emociones” (Kayser, 1976: 163).

En *Teoría literaria* (1974) Wellek y Warren nos hablan del concepto de imagen según la psicología y explican que ésta no está ligada solamente a lo visual, sino que puede alcanzar cualquiera de los cinco sentidos e, incluso, puede ser psicológica. Se trata de la fusión del mundo mental con el mundo real. De hecho, Wellek y Warren mencionan lo que Ezra Pound definió por imagen: “un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo” (Wellek, 1974: 223). O sea, la imagen es presentación y representación.

Según Eliot, la imagen de la que venimos hablando nace del ritmo. El ritmo viene asociado a la música. En *Temas de cultura musical* (1971), se explica que éste es “el orden y la proporción en el tiempo y el espacio (...) Es la combinación de diferentes valores de tiempo, ya sean cortos o largos, sonidos o silencios” (Carrillo, 1971: 32). Es decir, el ritmo se identifica como una cadena de sonidos que cuya regularidad nos produce sensaciones de movimiento y detenimiento. Es una especie de pulsación, entonces, que se repite continuamente. En poesía ocurre lo mismo.

Debemos recordar que la música y la poesía están estrechamente relacionadas. De hecho, la poesía fue primero canción y, posteriormente, en algún momento de la historia, se desarrolló como arte independiente. Es por eso que, en la teoría literaria, se adopten conceptos como “musicalidad” y “ritmo”. Sin embargo, para identificar el ritmo de un conjunto de versos, debemos tomar en cuenta ciertas palabras claves como “orden”, “fluidez”, “acento”, “repetición”, “continuidad”, “periodicidad”, “regularidad”, “organización” y “sonido”. Estas palabras son mencionadas constantemente por los especialistas Wolfgang Kayser, René Wellek y Austin

Warren, y Octavio Paz en sus textos sobre el ritmo y nos sirven de guía para entender el significado de este elemento en la poesía.

En un poema con rima, es mucho más fácil reconocer el ritmo, dado el número de sílabas de cada verso y los acentos de la última palabra que ofrecen la métrica. La dificultad se avista cuando estamos ante un poema en prosa. El ritmo se esconde en este tipo de poemas. De hecho, Fernando Lázaro Carreter, en *De poética y poéticas* (1990), expresa que la repetición o aliteración (junto a sus variantes aliterativas) es una de las formas que adopta el ritmo. También afirma que éste se presenta en el poema como una aberración sintáctico-semántica; es decir, el poeta puede alterar el orden natural de una oración o emplear un vocablo ambiguo.

El ritmo no sólo aparece cuando hay rima, también lo hace a través de efectos lingüísticos y fonéticos. Sin embargo, no son exclusivamente necesarios. Según René Wellek y Austin Warren en *Teoría literaria* (1974), toda prosa posee ritmo y se puede demostrar por la alternación entre sílabas tónicas y sílabas átonas de cada verso o línea. Wolfgang Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1976), afirma, de hecho, que “las unidades acentuadas [sílabas tónicas] se repiten, más o menos, a distancias iguales” (Kayser, 1976: 323).

Todas las repeticiones que podemos extraer de los textos poéticos, como dijo Kayser, “arrullan” al lector y, sobre todo, al oyente dada la continuidad que proporcionan al poema. De esto se trata el ritmo, como ya dijimos antes, de “regularidad y periodicidad mediante artificios fonéticos y sintácticos” (Wellek, 1974: 195). Para T. S. Eliot, el ritmo también se encuentra en hacer coincidir la obra poética con el habla que rodea al escritor. Cada autor vive en una época y en un lugar

específicos con vocablos propios de estos dos factores. Se trata entonces de darle un toque personal y, en casos, conversacional al poema. A esto, Wellek y Warren agregan los elementos acento y tono o, lo que es igual, la organización de las palabras a través de efectos sintácticos, semánticos y fonéticos. “El ritmo es nosotros mismos, expresándonos” como afirma Paz. Es por ello que Fernando Lázaro Carreter, en *De poética y poéticas* (1990), afirma que el ritmo tiene un poder determinante en la poesía y que, incluso, éste puede surgir antes del tema del poema. No obstante, tanto Eliot como Wellek y Warren coinciden con Paz en que tal ritmo no puede existir independientemente del sentido. Es decir, el ritmo de un poema depende siempre del tono con el que sea recitado y de la intención de las palabras.

Entrando ya en el campo de la traducción poética, Octavio Paz afirma en *Traducción, literatura y literalidad* (1971) que, para dedicarse a tal tarea, hay que ser poeta. Esto lo dice porque, se supone, que una buena traducción de poesía la puede hacer un hombre o mujer que conozca las profundidades del área. T. S. Eliot en *Sobre la poesía y los poetas* (1959) nos asegura, por ejemplo, que para leer y comprender la poesía, hay que educar el oído. Es decir, alguien que jamás se haya sentido atraído por la poesía podrá hacer una óptima traducción. Para lograrlo, como en toda destreza, es necesaria la práctica y ésta, si queremos traducir poesía, debe comenzar por la lectura de diversos poemas. Para ello, como plantea Hanni Ossott en su ensayo “Cómo leer poesía” en sus *Obras completas* (2008), “el lector de poesía debe ser ante todo un lector humilde, pasivo, receptor de riqueza” (Ossott, 2008: 921). El individuo debe abrir su mente y sus sentidos a todo tipo de autor, sin ningún prejuicio.

Ossott nos advierte que “la poesía tiene una duración, un tiempo” que hay que saborear (Ossott, 2008: 921). Entonces, es recomendable que le dediquemos a nuestro estudio el tiempo y el espacio necesarios “porque la poesía es un templo y a ella se va con una vestidura especial y adecuada” (Ossott, 2008: 922). Además, debemos sentirnos atraídos hacia la poesía, “hay que querer leerla” (Ossott, 2008: 922). De nada sirve querer traducir textos literarios o poéticos si no estamos dispuestos a leer.

Cuando traducimos poesía, debemos tomar en cuenta nuestras limitaciones y las limitaciones de las lenguas con las que trabajamos. María Rocío Muñoz, en su ensayo *Encuentro de límites* (1992), dice que ciertas pérdidas en la imagen, el lenguaje y el ritmo son inevitables entre dos lenguas distantes y que el traductor debe, entonces, primero centrarse en el “qué” y luego en el “cómo”:

Habrá que sopesar las consecuencias de cada solución con el fin de optar por la que menos altere el texto original, por la que mejor dé razón de su contexto y, sobre todo, de su autor así como de la realidad que constituye su objeto. (p. 160).

Lo ideal es buscar la aproximación entre las dos lenguas, como expone el traductor Marco Antonio Campos. Campos, en su texto *Poesía y traducción* (1996), nos habla de la poesía literal que, para él es la que se debe adoptar en la traducción de poemas. Este tipo de traducción, al contrario de lo que se piensa, no es la que ofrece un resultado exacto (a manera de copia) del original, sino la que aproxima y relaciona las lenguas origen y término. El mismo Heidegger ya lo había aclarado. Para él, la traducción literal “no es fiel a la palabra”, sino que “los términos se adaptan al lenguaje” (Heidegger en Campos, 1996: 56).

Así como Ossott nos recomienda que, al leer poesía, seamos humildes, así mismo debemos adoptar una actitud de recepción absoluta al momento de traducir.

Como escribe Campos: “la traducción es un aprendizaje que no termina nunca (...) cada gran libro es infinito en su traducción” (Campos, 1996: 51). Es por ello mismo que quizás es mejor no abrazar ninguna técnica específica durante tal tarea, sino hacer como recomienda Martínez en *Traducir poesía* (Condiciones y límites de una práctica posible): trabajar “en los márgenes de una lengua y en las posibilidades de la otra” (Martínez, 1997: 49), solventar problemas dentro de nuestras posibilidades y recomponer “en un nuevo sistema lingüístico lo poético que el texto-poema inicial encerraba” (Martínez, 1997: 45). También, nos apoyamos en lo que asevera Campos: “la traducción se hace con la teoría o pese a la teoría” (Campos, 1996: 53). Hay tantos factores que constituyen una traducción que sería arriesgado y poco humilde afirmar que gracias a la teoría un trabajo es óptimo. Pensemos que, muchas veces, quienes traducen textos poéticos son escritores conocedores de una lengua extranjera y no teóricos de la traducción (Hanni Ossott, Baudelaire, Jorge Luis Borges...).

CAPÍTULO II

GENERALIDADES

2.1 ¿Por qué García Morales?

En la búsqueda de antecedentes para insertar el proyecto dentro de una línea de investigación existente, notamos que el campo de investigación de la traducción literaria está lejos de ser amplio en la Escuela de Idiomas Modernos cuando lo comparamos a la cantidad de trabajos de pasantía que durante años han sido presentados como requisito para obtener el título universitario. Sólo tres trabajos de grado han sido dedicados a la traducción literaria recientemente. En primer lugar, encontramos el trabajo llevado a cabo por Gabriella Pugliese titulado *Traducción comentada de la obra Greater Messapia de Andy Bragen: la adaptación como herramienta funcional en la traducción teatral* (2009). En sus páginas, observamos cómo se realizó la adaptación de la obra teatral estadounidense del inglés al español venezolano.

En segundo lugar, Neyra Peña y Arturo Rodríguez presentaron *Traducción comentada de cuatro cuentos del libro Adventures in Capitalism de Toby Litt* (2007), transfiriendo las obras del inglés al español. En el análisis, los autores siguen principios teóricos diversos: funcionalista, interpretativo y de los polisistemas. Todos estos principios son, obviamente, aplicados a la traducción literaria, tocando puntos de gran relevancia como lo son la cultura y la estilística.

Finalmente, hallamos la *Traducción comentada de los cuentos de El cocodrilo rojo de Eduardo Liendo al inglés* (2008) escrita por Alegna Zavatti que es el trabajo que más guarda relación con nuestro proyecto por ser una traducción tipo tema de algunos textos de un autor venezolano. Allí, la autora aplica distintas teorías de la traducción a su trabajo y se permite abrir el debate acerca de la teoría de la traducción literaria, la cual considera prácticamente inexistente. El trabajo de Zavatti puede resumirse como un estudio de distintos métodos de traducir partiendo desde la teoría del reconocido Peter Newmark y creando analogías con su propia experiencia como traductora y la de grandes autores del área como John Dryden, Wilhelm von Humboldt, Walter Benjamin, Vladimir Nabokov, Octavio Paz, Christiane Nord y Umberto Eco.

Además, encontramos el libro *Contemporary Venezuelan Poetry. An Antology Selected and Rendered into English* (1983), una referencia literaria de suma importancia para nuestro propósito que es la realización de la traducción y del posterior comentario del libro *De un sol a otro* (1997) de Luis García Morales. Se trata de una completa antología de poesía venezolana contemporánea publicada en el año 1983 y traducida al inglés por el poeta colombiano Jaime Tello. Allí, encontramos que uno de los textos que forman parte de este libro es un poema de *El río siempre* (1983) de Luis García Morales. El texto traducido de Tello nos permitió observar cómo la imagen, el lenguaje y el ritmo – objetos de nuestro estudio – son recreados desde el español venezolano como Lengua Original al inglés norteamericano como Lengua Término. Todos estos antecedentes tienen como eje la

traducción literaria pero, a excepción de la obra de Tello, ninguno se acerca a la poesía específicamente.

De nuestro arqueo bibliográfico, podemos decir que en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela no se ha llevado a cabo, hasta ahora, la traducción al inglés de una obra poética escrita en español por un autor venezolano. Como observamos anteriormente, el trabajo de Pugliese gira en torno a una obra de teatro; los trabajos de Peña y Rodríguez, por un lado, y de Zavatti, por el otro, tratan la traducción de cuentos (tipo tema en el primer caso y tipo versión en el segundo). Esto quiere decir que la traducción comentada del poemario *De un sol a otro* (1997) sería el primer trabajo, realizado en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela, dedicado al análisis de la traducción al inglés y comentario de la obra poética de un escritor venezolano reconocido.

Por otro lado, sabemos de la existencia de traducciones en Monte Ávila Editores, editorial que publicó *De un sol a otro* (1997), de otros poetas venezolanos. Tales traducciones se han hecho, sobre todo, al francés y se han publicado como ediciones bilingües. Algunos de los autores cuyas obras poéticas han sido transferidas a otros idiomas son los reconocidos Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Santos López y Luis Alberto Crespo. Esta referencia, también, nos impulsó a traducir la obra de García Morales, pues, nuestro trabajo ayudará a ampliar la lista de poetas venezolanos traducidos a una lengua extranjera.

Consideramos vital que la obra de los escritores de todos los géneros literarios que se producen en el país pueda ser apreciada por otras culturas. Además, es necesario que en una de las principales escuelas de idiomas de Venezuela se lleve a

cabo un mayor número de análisis e investigaciones en el campo de la traducción literaria, teniendo en cuenta como punto de partida la gran cantidad de textos narrativos y poéticos que se han producido en el país desde la segunda mitad del siglo XX y en lo que va del siglo XXI. Por lo mencionado anteriormente y por considerar que es un área que, muchas veces, ha pasado desapercibida en la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela y en previos análisis de traducción literaria, estudiaremos la aplicación de la teoría literaria –específicamente de la poética– al momento de reescribir un texto poético en otra lengua.

Se podría decir que entre los elementos esenciales de la poesía se encuentran el lenguaje, la imagen y el ritmo. El lenguaje, el cual es único e inamovible dentro del poema según Paz, como medio para alcanzar la realidad creada por el poeta; la imagen como evidencia de la verdad de esa realidad y el ritmo como orden dinámico que le da sentido y fuerza al conjunto de palabras que forman el poema.

En vista de que, de acuerdo con Paz, “traducción y creación son operaciones gemelas” (Paz, 1972: 16), hemos concluido que si el poeta que será traducido tomó en cuenta los tres elementos mencionados anteriormente para la realización de su obra, el traductor, en su función de “re-creador”, debe hacerlo también. Es por ello que, para nuestra traducción y para nuestro posterior análisis, hemos escogido el lenguaje, la imagen y el ritmo como objetos de discusión. Así, analizaremos en qué medida es posible que el traductor literario no sólo transfiera a otra lengua sentidos sino también esos otros tres elementos esenciales que le dan vida y unicidad a todo poema. De hecho, las palabras “lenguaje”, “imagen” y “ritmo”, que forman parte del título de nuestro comentario, fueron tomadas del capítulo “El poema” de *El arco y la*

lira (1972) de Octavio Paz. Libro en el que el gran autor mexicano reflexiona, entre otros aspectos, sobre la creación de la poesía.

De este modo, llegaremos a la teoría de la traducción literaria a partir de la teoría de análisis literario. A lo largo de nuestro estudio veremos, entonces, cómo transferimos el lenguaje, la imagen y el ritmo del español al inglés en la obra poética *De un sol a otro* (1997) de Luis García Morales.

Al analizar la traducción literaria que se realizará tomando en cuenta estos tres conceptos literarios y desde el punto de vista de la creación, estamos combinando por vez primera dos áreas que, consideramos, deberían ir siempre juntas. Muchas veces, en los manuales de traducción se pasa por alto el tema de la transferencia de textos literarios a otras lenguas. Si tenemos la suerte de encontrar una sección dedicada a tal área, casi siempre estará enfocada a la narrativa y no a la poesía. En nuestra tarea como estudiosos de la traducción y de la literatura, decidimos contribuir a llenar esa brecha con teorías literarias, tomando en cuenta la opinión de Paz en cuanto a que el traductor de literatura, durante su labor, es un creador. Es por esto que no encontramos que la teoría que éste genera está desligada de la teoría que genera un poeta.

Por último, nuestro análisis ayudará a descubrir tres temas esenciales en la poesía universal y cómo estos pueden ser aplicados a la traducción de textos. La imagen, el lenguaje y el ritmo son tres conceptos que el traductor no deberá perder de vista la momento de trasladar una obra de una lengua a otra, pues son dichos conceptos los que le otorgan a la poesía su singularidad.

2.2 ¿Qué es poesía y cómo leerla?

El individuo que desee traducir una obra poética debe estar consciente de lo que es la poesía, pero ésta no ha podido ser definida, ni siquiera por los grandes poetas. Recordemos los versos de Bécquer, por ejemplo: “Qué es poesía?, dices mientras clavas / En mi pupila tu pupila azul. / ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía eres tú” (Bécquer, 1949: 392). Pensemos, también, en Jorge Luis Borges y su *Arte poética* donde nos dice que poesía es pasar, recordar, soñar, símbolos, nuestro reflejo, eternidad (Borges, 1974: 843). Podemos, igualmente, recordar el *Arte poética* de Huidobro en que poesía es “inventar nuevos mundos” (Huidobro en Serrano, 2004: 90). Sin embargo, estas palabras están escritas desde la experiencia y la inspiración de cada escritor y el lector termina por hacerse una idea muy vaga de lo que significa “poesía”. Ante tanta incertidumbre, es necesario replantearse el problema y analizar, más bien, qué caracteriza a la poesía; es decir, qué hace que un texto sea poético o no. Bien podríamos decir, como Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (s.f.), que cualquier cosa es poesía pero, para que sea tal, debemos extraer su esencia, su belleza. La belleza se encuentra en cómo se empleen la imagen, el lenguaje y el ritmo en un texto; o sea, como dice Steiner en su libro *Extraterritorial* (1973), el texto literario está en “una condición de uso especial” (Steiner, 1973: 157).

Para traducir poesía, es necesario ser lector y conocedor de ella; incluso, Octavio Paz afirma en *Traducción, literatura y literalidad* (1971) que hay que ser poeta. Nada más lógico, ya que traducir algo que no conocemos puede resultar un

trabajo mediocre. La tarea se hace mucho más fácil y placentera cuando dominamos la materia. Debemos empezar, en nuestro caso, por empaparnos de poesía y leerla con detenimiento siempre que podamos. T. S. Eliot en *Sobre la poesía y los poetas* (1959) nos asegura que para leer y comprender la poesía, hay que educar el oído. Para educar el oído hay que acostumbrarlo a las formas de la poesía, por medio de esa constante y meticulosa lectura.

Para ello, primero, hay que hacerse con textos de varios autores. Nuestro oído debe habituarse tanto a un Neruda como a un Rimbaud. Mientras más poesía conozcamos, más universal será nuestra percepción literaria y mejor será nuestro dominio del área. Sin embargo, como plantea Hanni Ossott en su ensayo “Cómo leer poesía” que aparece en sus *Obras completas* (2008), “el lector de poesía debe ser ante todo un lector humilde, pasivo, receptor de riqueza” (Ossott, 2008: 921). Es por ello que las lecturas deben hacerse despacio, a un ritmo favorable para que podamos percibir cada imagen, cada mensaje, cada sonido. Además de esto, hay que asumir una actitud de pureza mental, de receptividad, hay que abrir nuestros sentidos a nuevas dimensiones de entendimiento, librándonos de todo prejuicio.

La misma Ossott nos advierte que “la poesía tiene una duración, un tiempo” que hay que saborear (Ossott, 2008: 921). Por ello es recomendable leer poesía en un lugar que nos predisponga a la reflexión y al silencio. No se debería leer si estamos rodeados de mucha gente y elementos que nos puedan distraer de nuestro empeño “porque la poesía es un templo y a ella se va con una vestidura especial y adecuada” (Ossott, 2008: 922). Tiene que existir en nosotros una disposición especial para acercarnos a la poesía, “hay que querer leerla” (Ossott, 2008: 922). De nada sirve

adquirir textos y abrir en nuestras vidas un espacio y un tiempo para ella si, en realidad, no estamos dispuestos a dejarnos llevar por la poesía.

Por último, podemos agregar que no hay que pretender entender el significado de los textos poéticos que leamos. La misma Ossott cita en su ensayo uno o dos ejemplos de versos que marcaron su vida, pero que siempre fueron un misterio para ella. El lector de poesía se encontrará ante símbolos y palabras cuya imagen es confusa y, aun así, puede ser conmovido por ellas. Es un poco como admirar el florecimiento de la naturaleza, cómo cambia de color y despide agradables aromas; quizás no entendemos cómo y por qué ocurre todo eso, pero nos fascina, produce placer en nosotros y, entonces, lo amamos. No obstante, siempre es maravilloso sumergirse en un verso incomprensible y pasar horas, días, años intentando descifrar su enigma.

2.3 ¿Por qué traducir poesía?

En un mundo como el de hoy, en que todo debe tener una utilidad y un propósito específicos; en un mundo materialista, veloz y superficial, es quizás difícil dedicarle tiempo a traducir textos poéticos. La literatura es, sobre todo, arte y entretenimiento y los beneficios que puede ofrecer a nuestra vida no son fácilmente perceptibles para el hombre moderno. Por ejemplo, no notamos que la lectura favorece nuestra creatividad y nuestra imaginación, amplía nuestro vocabulario y perfecciona nuestro lenguaje, además de relajarnos.

La tarea de traducir textos poéticos a otras lenguas supone un ejercicio mental y lingüístico extraordinario. El traductor, primero, debe tomar en cuenta la rima, la métrica, el ritmo, el lenguaje, la imagen. Luego, debe decidir cuáles de esos elementos sacrificará o mantendrá, dependiendo de los aspectos del autor que quiera resaltar. Finalmente, deberá entregarse a una lucha con las palabras y dominarlas para que se amolden a aquello que decidió mostrar en su texto previamente. Como el traductor realiza esta lectura profunda de los textos con los que trabaja, los beneficios explicados anteriormente, seguramente, serán mayores.

Como ya se dijo, la literatura nos abre la mente a otras visiones. La poesía, por su abstracción, tiene esa especial característica. Ella nos conduce a lo más profundo de una cultura; en ella se esconde la vida en estado primigenio. A través de la lectura de versos de un determinado poeta, podemos conocer el sentir de un país, de un pueblo, de un hombre. La poesía nos sirve de puente entre nuestra cultura y otra, y es

siempre agradable cruzarlo, pues nunca se lidia con ella de golpe, sino con una cadencia y un tiempo especiales.

Permitirnos conocer otras idiosincrasias nos lleva a entenderlas con el ojo de la belleza poética y, gracias a esta belleza, las toleramos. Un ejemplo claro de ello sería el haikú japonés que es un poema de tres versos de pocas sílabas. Si leemos cualquiera de esas creaciones, somos capaces de conocer lo más profundo de la cultura del Japón. “Un viejo estanque; / al zambullirse una rana, / ruido del agua.” es uno de los haikús más famosos, escrito por Basho y de él podemos percibir la sencillez del oriental, su estado mental centrado sólo en el presente, su tan característico silencio (Moix, 1998: 55).

He aquí la importancia de traducir poesía. Esta actividad, como expone Luis Martínez en *Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)* (1997), implica placer, ejercitación intelectual, desafío de la imaginación y del lenguaje, conocimiento del mundo por parte del traductor y de los posibles lectores. Es trascendental hacer llegar la velocidad rítmica de la poesía a las vidas presurosas de hoy en día; es necesario conectar culturas en un presente árido e intolerante. Todo esto por simple gusto, más allá de cualquier utilidad que podamos otorgarle, por el simple placer de intentar devolverle la humanidad al hombre.

Por último, cerraremos esta sección con un extracto de la carta que Rainer Maria Rilke envió al señor Kappus desde París, el 17 de febrero de 1903 y que aparece en el famoso libro *Cartas a un joven poeta* (1982):

Examine ese fundamento que usted llama escribir; ponga a prueba si extiende sus raíces hasta el lugar más profundo de su corazón; reconozca si se moriría usted si se le privara de escribir. Esto, sobre todo: pregúntese en la hora más silenciosa de su noche: *¿debo escribir?* Excave en sí mismo, en busca de una respuesta profunda. Y si ésta hubiera de ser de asentimiento, si hubiera usted de enfrentarse a esta grave pregunta con un enérgico y sencillo *debo*, entonces construya su vida según esa necesidad. (p. 25).

Ahora, invitamos al lector a volver al texto de Rilke e intercambiar “escribir” por “traducir”; aunque, al final, ambos vocablos pueden resultar ser lo mismo. En esas pocas líneas se encuentra la respuesta más sensata a la pregunta “¿Por qué traducir poesía?”

2.4 Traducir a García Morales

El poemario *De un sol a otro* (1997) de Luis García Morales es una obra compleja en imágenes alusivas a la tierra natal del escritor, cuyo trasfondo nos invita a intentar resolver los eternos enigmas ontológicos del ser. El léxico que compone los versos del poeta está cargado de riqueza semántica y de varios vocablos estrechamente ligados a lo venezolano. Sus palabras no dejan de ser sencillas; aunque, en ocasiones, alcanzan un nivel de alto registro y ciertos tecnicismos se cuelan entre ellas (nombres de flores, por ejemplo).

En *De un sol a otro* (1997), la forma también es importante. Hay juegos en la sintaxis, juegos de sonidos y de significados. La flexibilidad y la amplitud del idioma español se presentan en todo su esplendor. Por ello, traducir la obra de García Morales fue “una lucha ciega contra los gigantes o molinos de viento” (Muñoz, 1992: 153).

Trasladar poemas de una lengua maleable a otra un tanto más rígida implicó una cierta pérdida de todo el poder lingüístico expresado por el autor en el texto original. María Rocío Muñoz, en su ensayo *Encuentro de límites: traducir poesía* (1992): explica que esto es inevitable entre dos lenguas distantes y que el traductor debe, entonces, optar por traducir primero el “qué” y luego el “cómo”:

Habrá que sopesar las consecuencias de cada solución con el fin de optar por la que menos altere el texto original, por la que mejor dé razón de su contexto y, sobre todo, de su autor así como de la realidad que constituye su objeto.
(p. 160)

Es exactamente lo que nosotros intentamos hacer cuando nos abocamos a nuestra tarea. Probamos efectos semejantes, aproximamos una lengua a otra buscando

la exactitud ideal de la que habla el traductor Marco Antonio Campos. Este autor, en su texto *Poesía y traducción* (1996), entre varios tipos de traducción, expone aquella que nosotros escogimos: la literal. Ésta no es la que ofrece un resultado exacto (a manera de copia) del original, sino una óptima relación entre las lenguas origen y término; es decir, como Heidegger proponía: “no es fiel a la palabra”, “los términos se adaptan al lenguaje” (Heidegger en Campos, 1996: 56).

De este modo, el comentario emitido por la especialista Verónica Jaffé sobre nuestra traducción encaja perfectamente: “...parece una traducción muy correcta, quizás demasiado correcta. Si se liberara un poco de la estricta literalidad traductora, sonaría mejor”. Pero, como apostamos a esa literalidad precisamente, a nosotros –siguiendo nuestro propósito– no nos pareció incómoda. Así mismo, la profesora estadounidense Emma Etheridge tuvo la oportunidad de leer *From One Sun to Another* y expresó: “It’s beautiful, well written and the tone and word choice is reflective of the particular cultural place your father is coming from. Great job!”¹ *

Esto no quiere decir que logramos un trabajo perfecto, pues, como expresa Campos, “la traducción es un aprendizaje que no termina nunca (...) cada gran libro es infinito en su traducción”. Sin embargo, creemos que estuvimos bien encaminados y nunca nos separamos de nuestro objetivo.

En nuestra tarea, no hicimos uso de ninguna técnica específica, sino que dejamos que el texto fuese “saliendo solo” siguiendo la recomendación de Martínez

¹ Es hermoso. Está bien escrito y el tono y el léxico empleados reflejan el lugar de proveniencia de tu padre. ¡Muy buen trabajo!

* Todas las traducciones incluidas en este trabajo de investigación fueron realizadas por la autora del mismo.

en *Traducir poesía* (Condiciones y límites de una práctica posible) (1997): trabajamos “en los márgenes de una lengua y en las posibilidades de la otra” (Martínez, 1997: 495), solventamos problemas siempre y cuando fue posible, recompusimos “en un nuevo sistema lingüístico lo poético que el texto-poema inicial encerraba” (Martínez, 1997: 45). Nuestra teoría base se centró en textos referentes a conceptos literarios, por razones que ya explicamos en capítulos previos. Y es que, como dice Campos, “la traducción se hace con la teoría o pese a la teoría” (Campos, 1996: 53). Ésta no determina una buena o mala traducción, sólo la práctica (y a veces no es tampoco el caso) puede ofrecer resultados óptimos. Si dudamos de ello, remitámonos al ejemplo del mismo autor: el gran imperio romano surgió gracias a las traducciones de textos griegos y en aquella época no existían tratados de traducción.

Tomando como referencia textos de Dylan Thomas o Ted Hughes, pudimos solventar ciertos problemas en el ritmo o la sintaxis. Decidimos, muchas veces, dejar ciertos vocablos locales sin traducir, dejar los pasajes originalmente confusos tal cual e intentar respetar la forma siempre que fue posible. Todo siguiendo las recomendaciones de Martínez y en pro de las correspondencias entre ambas lenguas y el imaginario local contenido en *De un sol a otro* (1997). Podemos decir, entonces, que logramos hacer de la traducción del poemario una práctica posible, resultado del ímpetu y de la pasión por el juego lingüístico y la poesía.

CAPÍTULO III

LENGUAJE

Son varias las acepciones que posee el vocablo “lenguaje” si nos remitimos al Diccionario de la Real Academia Española que lo define como “conjunto de sonidos articulados”, “conjunto de señales”, “manera de expresarse”, “uso del habla”, “estilo de escribir de cada persona”, entre otros; pero ¿qué quiere decir cuando nos referimos a la poesía? ¿Qué es el lenguaje poético? La primera cosa que el lector puede pensar, al tratar de responder estas preguntas, es en la diferencia entre prosa y verso y dirá “el verso está escrito en lenguaje poético y la prosa no”. Sin embargo, debemos discrepar con la persona que haga tal aseveración. La prosa puede ser tan poética como el verso y los famosos poemas en prosa de Baudelaire son una buena prueba de ello. También, hay novelas con gran contenido poético como es el caso, por ejemplo, de *Fiebre* (2009) escrita por el venezolano Miguel Otero Silva:

He regresado, solitario y a pie, recorriendo lentamente las calles en claroscuro. He llegado a mi casa cuando ya comienza a burbujear el bullicio ciudadano. Y he permanecido largo rato a la puerta contemplando cómo la mañana se metía en el penacho gris de mi cigarrillo y pensando en las cosas amables que mis ojos vieron en esta noche de esparcimiento social. (p. 83).

Como vemos, es un párrafo cargado de hermosas imágenes sublimes y metafóricas. Por lo tanto, la definición de lenguaje poético va más allá de la distinción entre prosa y verso.

Al descartar la definición anterior, el lector posiblemente se estará preguntando si la lengua literaria es distinta de la usual. Fernando Lázaro Carreter en

De poética y poéticas (1990) nos coloca frente a tal dilema. Cuando leemos algún poema, no estamos frente a palabras especiales o extrañas a nosotros. Pensemos en una composición poética cualquiera, por ejemplo, “This bread that I break...”² del poeta galés Dylan Thomas y estudiemos brevemente la primera estrofa:

This bread I break was once the oat,
This wine upon a foreign tree
Plunged in its fruit;
Man in the day or wind at night
Laid the crops low, broke the grape's joy³

(Thomas en Kies: 1995)

Todas son palabras que conocemos y que usamos diariamente en mayor o menor medida. Encontramos palabras como “pan”, “avena”, “vino”, “árbol”, “extranjero”, “fruta”, “hombre”, “día”, “viento”, “noche”... cuyo significado nos es fácil de definir y que, por lo visto, no poseen ninguna dificultad semántica.

Lo mismo ocurre con el poema VII de *Under the tree of the sky* (Bajo el árbol del cielo). Encontramos palabras sencillas que todos, probablemente, conocemos:

The plain burns as far as its confines
We breathe a dry wind
And there is yellow air
Where a blue butterfly flutters
The day is within it
It is concentrated in it
And the big eyes of its wings
Look at us
Will we pass through its eyes
To another sun?

² “Este pan que yo parto...”

³ Este pan que yo parto fue una vez avena, / Este vino sobre un árbol extranjero / Se sumergió en sus frutos; / El hombre de día o el viento de noche / Devastó las cosechas, quebró la alegría de la uva

“Llanura”, “viento”, “amarillo”, “mariposa”, “ojos”, “alas”, “sol”... son vocablos de uso corriente y cuya definición no tendría por qué presentar dificultad alguna. Otro buen ejemplo de cómo el lenguaje poético no tiene por qué ser extravagante se encuentra en el poema VIII de *The night given back to the sun*.

Veamos un extracto:

(...)
Bazaar of immigrant voices
Trinket trafficking
Paper flowers
Celluloid dolls
Coloured fabrics
Cascades of blankets and curtains
Demijohns of clear brandy
Cheese and barrels of wine
Crammed shops in line

De nuevo, leemos palabras de uso cotidiano: “bazar”, “flores de papel”, “muñecas”, “telas de colores”, “cascadas de cobijas y cortinas”, “aguardiente”, “quesos y toneles de vino” y “tiendas”. Por ello, habría sido innecesario, en la traducción, emplear vocablos sofisticados. La esencia de los poemas que expusimos y su complejidad se encuentran, precisamente, en la sencillez de los términos escogidos por el poeta.

Al problema planteado por Carreter podemos, entonces, responder que el lenguaje literario no se distingue a simple vista del usual y es que, como nos advierte el especialista Jean Cohén en *Estructura del lenguaje poético* (1977), es un error clasificar las cosas en poéticas o no. Podemos decir que la poesía está hecha de realidades, de cosas que conocemos, existentes, cosas que podemos nombrar. No existe poema alguno en que se empleen palabras desconocidas para la especie

humana, pues, sería una tarea imposible: “Lo que ignoramos es lo innombrado” dice Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972) y a esto nos debemos atener. Todas las palabras que conocemos pueden ser poéticas.

Si no existen palabras poéticas o no, ¿existen palabras feas y bellas? El gran poeta T. S. Eliot niega tal posibilidad en su libro *Sobre la poesía y los poetas* (1959) y agrega que “palabras feas son las que no se adecúan a la compañía en que se hallan” (Eliot, 1959: 26), es decir, hay que saber emplear dentro del texto aquellas palabras que nos puedan parecer o sonar estéticamente mal; pero en su esencia, ninguna palabra es fea. Podemos citar un ejemplo clásico de la literatura, el poeta que transgredió las normas de lo considerado estéticamente bello al usar vocablos que, a primera lectura, nos parecen crudos e, incluso, groseros. Nos referimos al poeta maldito Arthur Rimbaud quien usaba palabras como “excrementos”, “mierda”, “coño” y “culo” en sus versos. Como muestra, la segunda estrofa del poema “Oración de la tarde”:

Como excrementos cálidos de viejos palomares
mil Sueños me producen suaves quemazones
y mi corazón, triste, se parece a la albura
que ensangrientan los oros ocre que el árbol llora.

(Rimbaud, 1996: 69)

O la primera estrofa de “Miguel y Cristina”:

¡Coño, si el sol, entonces, abandona su orilla!
¡Huye, claro diluvio! Las sendas tienen sombras.
Por los sauces, primero, y por el patio de armas
la tormenta reparte sus anchísimas gotas.

(Rimbaud, 1996: 144)

Here only silence succumbs
For the violins speak a red and hot music
And all that slips in the rain
Is it a complaint? Is it a salamander?
We will live without you —they say in the air—
(...)

Aunque, por sí solas, ambas son palabras que nos molestarían un poco debido a sus connotaciones negativas, encajan perfectamente en los textos donde se encuentran. El traductor no debe sentir pudor, ni censurarse frente a tales vocablos, pues correría el peligro de transgredir el sentido del poema. Debemos respetar la elección del poeta; si éste empleó un vocablo determinado, no fue por mera coincidencia, sino con una intención específica para lograr una imagen.

Además de ese uso coherente del lenguaje, hay un elemento esencial que determina al lenguaje poético y es la lectura del receptor del texto. Carreter lo explica como una especie de actitud que debe tener el lector ante el texto, es decir, el individuo debe, ante todo, reconocer que se encuentra frente a una pieza literaria para poder iniciar su lectura. Si, por ejemplo, los versos de Rimbaud o de Thomas citados anteriormente aparecen en un periódico sin ninguna aclaratoria que indique que se trata de una obra creada por un escritor, el lector desprevenido creará que le están tomando el pelo. Carreter afirma que no debe hacerse una “lectura trivial” de la poesía sino “poética” (o consciente) para poder entender que estamos lidiando con lenguaje poético. El especialista, por último, concluye que el poeta no emplea ningún lenguaje especial, como ya lo hemos demostrado, pero hace un uso especial de la lengua. Esto desde el momento en que lo que escribe es asumido por el lector como literatura.

Por todo esto que hemos explicado hasta ahora, la actitud del traductor, al momento de ejercer su oficio, debe ser de absoluta confianza, como afirma Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972): éste es el ánimo que ha predominado en la relación hombre-lenguaje desde el inicio de los tiempos. El traductor, al trasladar poesía de una lengua a otra, está ante un lenguaje que le es común no sólo a él sino a sus posibles lectores, como hemos venido exponiendo. Además, Paz afirma que “el lenguaje es poesía en estado natural” porque cada palabra, en su condición de símbolo que representa un elemento, es una especie de metáfora (Paz, 1976: 34). Es necesario agregar que “la fuerza creadora de la palabra reside en el hombre que la pronuncia” (Paz, 1976: 37) y por ello, tanto el poeta como el traductor en el futuro, deben usar un lenguaje común que no se aleje del habla. En esto coinciden Paz y Eliot: ya que quien le dará vida al poema, lo recreará, lo sentirá y lo hará suyo, será el lector. Éste debe sentirse cómodo con las palabras y percibir esa confianza antes mencionada. Para lograr esto, el lenguaje debe fluir en el poema, estar cercano al mundo del lector, a su cotidianidad. Los versos no deben sobrecargarse de arcaísmos ni de vocablos complicados, a menos que sea extremadamente necesario y así lo requiera la composición o la traducción según el objetivo que se persiga. En todo caso, debe existir una cierta afinidad entre los vocablos empleados y el posible lector del texto.

Observemos así, el poema “Fallen down by chance” de García Morales:

creer que son palabras “feas” y cambiarlas por otras que en inglés suenen “mejor”, le cambiaría la intención al poema.

Es por ello muy importante tener en cuenta la reflexión de Paz con respecto a las palabras que conforman un poema. Para él, cada uno de los vocablos empleados por el escritor son necesarios, insustituibles, únicos, inamovibles, irremplazables, sin sinónimos posibles. Esta afirmación parte de la idea de que la relación que existe entre el creador y su obra es intrínseca: poeta y poema conforman una totalidad indivisible. Un escritor emplea determinadas palabras en su texto como resultado de todo su aprendizaje anterior, de todo su desarrollo interior, y a través de ellas deja vislumbrar los espacios recónditos de su memoria, “la palabra del poeta se confunde con su ser mismo” (Paz, 1976: 45). Según Paz, al modificar una de dichas palabras, se modifica el resto de la composición, ya no es la original. Es por ello que el mismo autor habla de la “imposibilidad de la traducción poética”, porque por más que el traductor trate de apegarse al texto original, irremediablemente llegará a un punto en el que, por diversas razones lingüísticas y culturales (para mantener un lenguaje cercano al posible lector, por ejemplo), deberá modificar alguna palabra cambiándola por un vocablo equivalente o un sinónimo. Entonces, el traductor no traslada el texto en LO a LT sino que, sin querer hacerlo y de manera casi instantánea, está creando un poema muy parecido a otro en una lengua distinta: lo está re-creando.

En varios poemas *From One Sun to Another*, tuvimos que “re-crear”, ya que hubimos de recurrir a equivalentes y sinónimos. Un problema constante, por ejemplo, fue el vocablo “celaje” que aparece en varios poemas. Luego de buscar en distintas fuentes que no nos convencieron del todo, consultamos directamente al poeta sobre el

significado de la palabra. Según él, “celaje” es un movimiento rápido que se capta de reojo, especialmente en el agua. Realmente no pudimos encontrar una palabra que reuniera todas estas características y que tuviera un sonido tan hermoso como el de “celaje”. Resolvimos entonces que lo más parecido a un celaje en inglés es “flash” y así lo traducimos en “Ever since the first leaves” y otros poemas: “Those who read that writing / Live in a garden of flashes”.

En otras ocasiones, buscamos equivalentes. Es el caso de “diamelas” –un tipo de jazmín–, en el poema XI de *The night given back to the sun* cuya traducción fue “jasmynes” porque no encontramos el vocablo exacto: “Crushing with a macerating stone jasmynes”. Sucedió lo mismo con los poemas II y IX de *Under the tree of the sky*. El término “maute” no puede ser traducido de otra forma sino como “young bull”, porque en inglés no existe la palabra específica para él: “The savanna is us / Looking for a lost young bull”. También, debimos resolver qué hacer con la palabra “cocuyo”, pues, hay una leve diferencia entre éste y una luciérnaga, pero, al parecer, en inglés esa distinción no existe. Así que optamos por el término general “firefly” y agregamos una nota al pie de página explicando qué es un cocuyo: “And the twinkle and the disappearance of the firefly”.

Otras veces, cuando no encontramos equivalentes o cuando las palabras a traducir eran venezolanismos, decidimos dejarlos en su versión española. Esto lo hicimos para darle color local a los poemas y para evitar explicaciones de varias palabras dentro del poema. Cuando esto ocurrió, colocamos la palabra en letra tipo itálica y agregamos notas al pie de página con su debida explicación del vocablo. Así, dejamos “negrohumo”, “Ánima Sola”, “corocora” y “bahareque” en español. Entre

estas palabras tenemos un caso particular: “corocora”. Ésta tiene su equivalente en inglés “ibis”, pero el verso donde se encuentra posee, precisamente, esta palabra y para evitar redundancias, decidimos dejarlo en español, como ya explicamos.

Otro caso interesante fue el de los plurales, los singulares y las palabras incontables en inglés. Cuando los sustantivos estaban en plural en español y en inglés tales vocablos eran incontables, decidimos tomarnos la licencia poética de pluralizarlos, como es el caso del poema V de *The night given back to the sun*: “Deciphering petrified figures / Movement of permanences”. Esto porque el poeta no habla de una sola permanencia, sino de varias: es el movimiento de una cantidad de permanencias y hay que respetar tal imagen abstracta.

Por último, el reto más interesante de todos – a nuestro parecer – fue el juego de palabras empleado por el poeta al final de uno de los capítulos del poemario. Este recurso literario da paso a otro juego de palabras en el título del siguiente capítulo. El poema “Vigilia” es el último del capítulo titulado Señal sobre señal. Su última estrofa dice: “Paso de un esplendor a otro: / De paisajes vislumbrados / a pasajes imprevistos”. Es evidente el juego de palabras entre “paso”, “paisajes” y “pasajes”; pero éste continúa en el título del siguiente capítulo: *Pasajes a paisajes imprevistos*. Tuvimos que buscar dos palabras fonéticamente similares en inglés que estuvieran dentro del campo semántico de “pasaje” y “paisaje”. Finalmente, dimos con la palabra “escapes” que podría ser un sinónimo de “pasajes” – en lo que se refiere a pasadizos o rutas de tránsito – y que juega perfectamente con “landscapes” (paisajes):

“I go from one illumination to another: / From glimpsed landscapes / To unforeseen
escapes” // “**VII Escapes to unforeseen landscapes**”.

CAPÍTULO IV

IMAGEN

Es a través del lenguaje que se crean las distintas imágenes de un poema. Si pensamos en la palabra “imagen”, enseguida nos remitimos a los medios audiovisuales, en especial a la televisión. Tendemos a asociar “imagen” con lo visual y, por eso, quizá también nos remitamos al mundo publicitario. De igual forma, la televisión y la publicidad las relacionamos con la inmediatez, pues, hemos escuchado tantas veces “un gesto vale más que mil palabras”. Estaremos de acuerdo en que una imagen llega mucho más rápido al público que una explicación llena de vocablos. Sin embargo, ¿cómo se conjugan “imagen” y “palabra” en un poema? ¿Cómo se logra aquella si la literatura se vale sólo de palabras? ¿Es posible percibir imágenes visuales, olfativas, táctiles, gustativas en las palabras?

Retornemos al concepto de lenguaje por un momento. Octavio Paz, en *El arco y la lira* (1972) nos cuenta que Chuangtsé afirmaba que, por su naturaleza, el lenguaje es incapaz de expresar lo absoluto. La imagen, pues, dice lo que el lenguaje no puede; ésta no aspira a la verdad sino que muestra una infinidad de posibilidades. Esto se logra, obviamente a través de las palabras, cuya pluralidad semántica no es eliminada.

Podríamos apreciar tal característica en el siguiente poema que traducimos del libro de García Morales. Éste pertenece al capítulo titulado *Under the tree of the sky*:

VIII

Again the same horseman
That disappears in the air of the savanna
I see him galloping on the hard ground
Really close to my eyes
Then he is a mirage
I search for his track and it does not exist
The smell of his horse does not exist
Just a trace of blood
Of hallucinated rides
Shines for a while in the dust

No hay mayores cambios en los vocablos con respecto al texto en LO. Conservamos las mismas palabras para evocar las mismas imágenes. No intentamos agregar más palabras que expliquen o que le hagan más fácil al lector la comprensión del texto sin perderse en ciertos elementos culturales. Así, el lenguaje usado originalmente por el poeta ofrece toda su gama semántica, permitiéndole al lector anglófono adentrarse en la cultura venezolana y recrear infinidad de interpretaciones.

Es decir, cada vocablo aparece en el poema cargado de todos sus significados primarios y secundarios creando una sensación de ambigüedad o múltiples realidades poderosas. Por eso, Paz considera que las más altas imágenes son aquellas que “siguen siendo lo que son” y al mismo tiempo son otra cosa (Paz, 1976: 100). El escritor luego explica que, como resultado, la imagen no puede decirse con otras palabras, ella es su mismo sentido: “Hay muchas maneras de decir la misma cosa en prosa; sólo hay una en poesía (...). La imagen hace perder a las palabras su movilidad e intercambibilidad”, ya que cualquier cambio de vocablo resultaría en una alteración de la imagen y, por consiguiente del poema (Paz, 1976: 110). Pongamos de ejemplo un corto poema de Giuseppe Ungaretti, titulado “Soldati”:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie⁴

(Ungaretti, 1996: 27)

Si lo reescribiéramos así: I soldati stanno come le foglie degli alberi in autunno⁵. El poema estaría perdiendo la única imagen que lo contiene para convertirse en texto explicativo, ya no es afirmación de una realidad, ni es poesía, es prosa. De este modo, el lenguaje deja de ser un mero instrumento que explica una realidad para ser la recreación de la realidad: la realidad del poeta que revela su esencia, una esencia imposible de modificar.

Es lo que ocurre repetidas veces en varios de los poemas de García Morales. La sintaxis y la forma juegan un papel importante en la impresión que pretende causar el poeta en el lector. Modificar este juego de posiciones de las palabras, sería sacrificar el ritmo, la sorpresa intencionada de parte del autor. Todo esto tiene que ver con la pausa, la imagen. El autor no colocó las palabras de ese modo por error, sino deliberadamente y es lo que pretendemos conservar. En el poema 4 de *From One Sun to Another* lo podemos observar:

Our substance is made
 of journey flash flight
Appearance and farewell
 Continuous transfiguration
The world exchanges everyday
Its hells and paradises
We see speed turned into serenity
Calm into our spirit's restlessness
Move struggle magic transformation

⁴ “Los soldados” Se está / como en otoño / sobre los árboles / las hojas.

⁵ Los soldados están como las hojas de los árboles en otoño.

To the lips of horses
That wander about half asleep

My song is the water sounding in the harp
And the twinkle and the disappearance of the firefly
My song is the movement of the rope
On the really pure animal of the shadow
My song is a roaming echo

Un poema que conjuga todo lo que hemos expuesto anteriormente es el XII de *The night given back to the sun*. En sus versos encontraremos palabras que evocan infinidad de significados e imágenes, además de cortes en la forma y en la sintaxis:

XII

Among steel and glass plates
I hear the *Ánima Sola* again
Whistling to the lonely ears
I see the virgin again
Kneeling down before three angels burning
Ancient corpses amaze me
Recent lives discover a new illumination
In old skies there is farming of fireflies

I spend the day harvesting
 The cereals of memory
I become frail innocent
 Before the disorder of the senses
I fear the advances of the open air
The white fire of the endless writing
I wish for a country of light
 Without lackeys to time

I wish for a hurt animal
In an unforeseeable hunt
Silent conspiracies surround me
Martyrized families
Sharp crystals surround me
Ashy feathers Cold hugs
Of cold vegetation
 That swarm in the neighbourhoods
I hear parties with sterile melodies

In the lost city
I hear the passing of the pack of hounds
Howling behind a gold skull
The bell tower of lonely voices torments me
The altars where the peacock celebrates
I pick up my trips
And transform them into an emerald
I return to the deserted night
That illuminates the naked body of a woman

Within a forbidden zone
Since yesterday I have been cultivating a god under a tree

Todos estos juegos realizados por el poeta en su dominio del lenguaje, contribuyen a la representación de la imagen en el poema. Por ello, como se ha podido apreciar, hemos mantenido la forma original preestablecida por García Morales en aras de conservar su esencia, su voz. Técnicamente, tales imágenes están compuestas por metáforas, símiles, analogías, alegorías, símbolos, juegos de palabras y otras formas retóricas. Son palabras que, unidas, presentan un sentido, por poco lógicas que a primera vista parezcan. Según Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1976), la imagen es mucho más que la evocación de una realidad, ya que aquélla tiene un fondo emocional. Para Paz, la imagen no debe ser explicada ni interpretada, ya que limitaríamos las posibilidades semánticas que mencionamos antes; a esto podemos agregarle que tampoco se trata de sólo “pintar los objetos, sino que, al mismo tiempo, su objetivo [el de la imagen] es despertar emociones” (Kayser, 1976: 163). Kayser igualmente nos recuerda que las imágenes tienden a independizarse del elemento al que pertenecen y, por ello, no aceptan explicación alguna; de lo contrario, perderían su condición poética y su significado total. Esta

autonomía la podemos explicar con algunos versos del *Rubaiyat* (1994) del poeta persa Omar Khayyam:

El vino tiene el color de las rosas.
Tal vez no sea sangre de viñas, sino de rosas.
Quizá no sea cristal este cáliz, sino azul de los mares profundos.
Tal vez no haya noche sino un parpadeo del día.
(Khayyam, 1994: 136)

Tenemos así cuatro imágenes independientes cuya relación entre sí puede ser suprimida sin problema, es decir, cada imagen es autónoma. Su unión sólo presta fuerza y globalidad al poema pero cada una de ellas tiene una carga emocional significativa e independiente. El primer verso habla del color del vino, el segundo del jugo de las uvas, el tercero del material de un cáliz y el cuarto habla de la noche. El verso principal de este cuarteto es el último, con el cual se comparan los tres anteriores. La relatividad con que se expone la composición de los elementos de las tres primeras imágenes sirve para reforzar la última, pero eso lo nota el lector sólo al llegar al final del poema. Antes, no se alude al concepto de la noche: el color del vino, el jugo de las uvas y el cristal del cáliz son situaciones independientes, autónomas de la imagen del último verso.

En nuestra traducción del poemario de Luis García Morales, igualmente, conservamos la independencia de cada imagen dentro del poema. No quisimos agregar conectores ni palabras explicativas para mantener el aura de misterio y sorpresa que plasma el poeta bolivarenses en su obra. Como ejemplo, el poema “Woman”:

In the immobility of the aluminium
the wheel turns in its vertigo

We turn in restless solitudes
from before dawn
And after all lights go out

Tenemos siete pares de imágenes distintas (el árbol y la semilla, el gorjeo y el plumaje, la madera y las alas de ángel, el dios y la piedra, el vidrio y la arena, el aluminio y la rueda, y el hombre y el paso del tiempo) que evocan situaciones que bien podrían captarse por separado. Al parecer ninguno de estos pares guarda relación con el otro, pero es el lector el que asocia cada uno y percibe un factor común: los grandes cambios que suscita el transcurrir del tiempo.

Los versos de Khayyam y de García Morales son imágenes, en su mayoría, visuales. En *Teoría literaria* (1974) Wellek y Warren nos hablan del concepto de imagen según la psicología y explican que ésta no es necesariamente visual, sino que puede ser olfativa, cinética, gustativa y hasta psicológica. Se trata de un “acaecimiento mental” relacionado con la sensación que fusiona mundos: el mundo mental con el mundo real. De hecho, Wellek y Warren mencionan lo que Ezra Pound definió por imagen: “un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo” (Wellek, 1974: 223). Con esto se quiere decir que la imagen es presentación y representación. Es decir, “presentación” porque el poeta plasma imágenes que ha visto realmente o en su imaginación y “representación” porque tales imágenes poseen una carga emocional y de significado, quieren decir algo. El ejemplo que usan los especialistas de este libro se basa en el ambiente de distintas obras literarias. Nosotros podríamos mencionar *Hamlet* (1949), donde el ambiente de la primera escena es

determinante para el resto de la obra, porque le conferirá un carácter psicológico a ésta, preparando al lector para el desarrollo de los hechos subsecuentes. La obra de Shakespeare comienza un invierno extremadamente frío, lo que nos indica que el fin de algo ha llegado y que es momento de sufrimiento. Ésta es nuestra conclusión porque el invierno es la última estación del año y el frío es una de las sensaciones más crueles para el ser humano. De hecho, en la *Divina Comedia* (2004), Dante describe el fondo del infierno, donde se encuentra el diablo, como un lugar gélido. Como hemos comprobado, el ambiente no es sólo descripción sino también metáfora y símbolo. Veamos, en el caso que nos concierne, cómo el poeta crea una atmósfera especial, a partir de la combinación de palabras que forman una serie de imágenes en el poema “Calling” de *Sign after sign*:

Calling

We were together in the choir
Hearing a deep organ
Woodwinds and brass and voices
Have been singing since yesterday

And the sudden *quena*
Called us one night under the rain
In the lane of a far-off country
The floor covered with jasmines
And two old people kissing under the eaves

Son unos versos meramente psicológicos, donde la descripción de la situación vivida por el hablante lírico nos proporciona un aire de misterio y melancolía. El órgano, los instrumentos musicales, las voces, la noche, la lluvia, la lejanía son palabras que evocan un sentimiento profundo en el lector. Estas dos estrofas, claramente, introducen el poema y las situaciones que se suscitaran seguidamente en

el texto, confiriéndoles el estado anímico necesario para que el lector se involucre completamente con el sentido del poema.

Por todo lo que hemos mencionado anteriormente, el estudio de la imagen en las obras literarias es de suma importancia. Como observamos, ella nos ayuda a encontrar el significado global de un texto, la psicología de éste, su funcionamiento. Las imágenes están compuestas de palabras que nos hacen sentir diversas sensaciones y emociones a través de símiles, alegorías, mitos, juegos de palabras o simples descripciones que esconden más allá de sí mismas.

En el campo de la traducción, la imagen nos puede ayudar a captar la emoción del poema y su significado. Es, entonces, una herramienta valiosa que no podemos pasar por alto. Es en la imagen donde, a nuestro parecer, el traductor debe hacer énfasis sacrificando a veces el lenguaje, y otras el ritmo, para lograr la presentación o representación que más se asemeje a la esencia del poeta. En el capítulo *The night given back to the sun*, tuvimos que hacer esto en varias ocasiones, ya que el poeta hace uso de palabras regionales y de cortes en el ritmo que decidimos mantener, a pesar de lo chocante que pueda resultar para un anglohablante. Nuestra decisión responde a la necesidad de mostrar la poesía venezolana en su desnudez y profunda expresión. El uso de equivalentes o de modificaciones en la sintaxis para suavizar el ritmo, en ciertos casos, habría significado sacrificar la belleza y la esencia de la imagen que, creemos, es lo más importante en esta parte del libro. De este modo, tuvimos que recurrir al uso de notas al pie de página para explicar el significado de algunas palabras. En otros casos en que creímos que el uso de equivalentes no

afectaba el sentido del poema, decidimos colocar en dichas notas al pie de página la palabra regional original.

Así, en el XI poema, dejamos “negrohumo” por considerarla una palabra cargada de la cultura venezolana; sin embargo, la palabra “diamelas” evoca una imagen universal, era innecesario mantenerla y, por ello, empleamos su equivalente general: “jasmínes”.

XI

Perhaps today is
The glow of the senses:
To see the Drunkard —Time drunk time—
Tainting the names of the city
Drawing with chalk
 The face of the streets and houses
Daubing on the walls
 Turned-off constellations
Giving off *negrohumo* and slag
 On the wonders of chance
Crushing with a macerating stone jasmínes

Algo similar ocurrió con los vocablos “corocora” y “tinamou” en *Under the tree of the sky*. “Corocora” es un nombre típicamente venezolano al igual que “soisola”. Para ambos encontramos una palabra que describía exactamente al animal en inglés (a diferencia de la palabra “negrohumo” que es puramente regional). Entonces, decidimos colocar los vocablos ingleses “ibis” y “tinamou”. Sin embargo, en el mismo verso de “corocora” encontramos “ibis”, en español, y no podíamos hacer otra cosa que emplear el venezolanismo para evitar redundancias. Presentamos ahora extractos de los poemas para que el lector pueda observar el resultado:

I

A scarlet flower gleams under the sun
On the tip of a dry stick
It is the ibis called corocora
Talking to silence and distance

III

Our life is a ground without palms
Without streams
Without anyone to catch the complaint
Of the tinamou

Otros ejemplos en que el lenguaje y el ritmo, a pesar de las reglas gramaticales de la lengua inglesa, son sacrificados para conservar la perfección de la imagen son los poemas V, IX, X, XII y “Fallen by chance” de *The night given back to the sun*. Observemos extractos de ellos:

V

I die
Deciphering petrified figures
Movement of permanences

El poeta dice “permanencias”. En inglés es una palabra incontable; sin embargo, nos tomamos la licencia de hacerla plural porque, como explicamos anteriormente, el autor está hablando de varias permanencias y no de una sola; así que quisimos dar esa misma sensación en inglés. Además, conservamos el corte en el ritmo, pues el último verso parece desligado a la idea anterior.

Fallen down by chance

We are cancellation and settlement
Antiquity in ruins and nows of splendor

X

Older voices speak
About vanity and mirrors
About novelties
And ageings under the sun

Como en el ejemplo anterior, “nows” y “ageings” es una licencia poética que nosotros preservamos. El plural de la palabra “ahora” y de “envejecimiento” no es natural en español, pero nuestra lengua madre acepta, sin problemas, tales modificaciones y libertades. Por ello, para mantener la imagen establecida por el poeta, pluralizamos también los vocablos en inglés, aunque no obedece lo que dicta la regla.

Hemos visto, así, cómo el lenguaje y el ritmo afectan la imagen. Ésta es un elemento complejo dentro del poema y, por ello, como traductores, debemos reflexionar acerca de los aspectos que queremos mostrar al lector de la LT. Con algunos ejemplos, observamos que el traductor es libre de jugar con las palabras, siempre y cuando mantenga la esencia del autor traducido y su propósito esté bien definido. Por último, recomendamos el estudio meticuloso de las imágenes en los poemas que traduzcamos, puesto que la imagen es, en la mayoría de los casos, el eje de la poesía y una simple alteración en ella, puede cambiar el sentido de la obra completamente.

CAPÍTULO V

RITMO

Según Eliot, la imagen de la que venimos hablando nace del ritmo. El lector habrá oído varias veces, a lo largo de su vida, afirmaciones como “Pablo tiene ritmo al bailar” o “Bailar merengue es sencillo, sólo sigue el ritmo”, pues, asociamos el ritmo con la música. Esta propiedad viene marcada por instrumentos de sonido grave o de percusión (como el contrabajo o los timbales) en una composición melódica y tiene la característica de repetirse continuamente como una especie de pulsación. Un ejemplo bastante claro de esto es la famosa obra de Maurice Ravel, *Bolero*, que tiene de base un redoblante que repite la misma secuencia de golpes una y otra vez hasta el final. En poesía ocurre algo similar.

Es necesario reconocer la estrecha relación que existe entre la poesía y la música. Recordemos a los trovadores que cantaban sus amores y a los actores de la Antigua Grecia que cantaban sus líneas. Recordemos, inclusive, los salmos del rey David o el *Cantar de los cantares* del Antiguo Testamento, ambas obras estrechamente relacionadas con la música. Podríamos decir que la poesía fue primero canción y, posteriormente, en algún momento de la historia, se desarrolló como arte independiente. De allí que el estudio literario tome prestados términos musicales como “musicalidad” y “ritmo” al tratar textos poéticos.

Sin embargo, en la poesía no hay redoblantes ni contrabajos que indiquen el ritmo de un texto. ¿Cómo es posible apreciar tal condición en un poema? Para

identificar el ritmo de un conjunto de versos, debemos tomar en cuenta ciertas palabras claves como “orden”, “fluidez”, “acento”, “repetición”, “continuidad”, “periodicidad”, “regularidad”, “organización” y “sonido”. Al tener presentes estas palabras mencionadas de manera constante por Wolfgang Kayser, René Wellek y Austin Warren, y Octavio Paz en sus textos sobre el ritmo, ya podemos intentar definir el concepto de uno de los elementos esenciales e intrínsecos de toda creación poética.

Quizás sea fácil determinar el ritmo de un poema en rima, ya que los acentos van bien marcados en cada verso dependiendo del tipo de composición (redondilla, copla, décima, soneto...), hay un número de sílabas establecido y un orden de la rima de los versos dentro de cada estrofa, en fin, está presente la métrica. Pero, ¿qué ocurre cuando nos encontramos frente a un poema escrito en verso libre? No hay número de sílabas preestablecido, no hay rima, no hay una cantidad determinada de estrofas.

Tomemos como ejemplo un fragmento del poema “Lovesong” de Ted Hughes:

His words were occupying armies
Her laughs were an assassin's attempts
His looks were bullets daggers of revenge
Her glances were ghosts in the corner with horrible secrets
His whispers were whips and jackboots
Her kisses were lawyers steadily writing
His caresses were the last hooks of a castaway
Her love-tricks were the grinding of locks⁶

(Hughes: s.f.)

⁶ Las palabras de él eran ejércitos invasores / Las risas de ella eran los atentados de un asesino / Las miradas de él eran balas dagas de venganza / Las de ella eran fantasmas en las esquinas con horribles secretos / Los suspiros de él eran látigos y opresión / Los besos de ella eran abogados escribiendo sin cesar / Las caricias de él eran el último anzuelo de un naufrago / Las trampas de amor de ella eran el rechinar de los cerrojos

A pesar de que no hay indicios de rima en ninguna parte y que no hay una estructura de estrofas determinada en este poema, al ser recitados estos versos, reconocemos que hay ritmo. Esto se debe a que apreciamos una continuidad dada por la alternación de “his” y “her”, y una repetición marcada por “were” y el sonido de la “s” en la segunda palabra de cada verso.

Veamos a continuación cómo ocurre lo mismo en uno de los poemas de García Morales traducidos al inglés. Los siguientes versos pertenecen a *Ever Since The First Leaves*:

The river creates a time of fugitive fish
The river is white tawny or blue
The fish jump out of time
Silver water is the cloud
Where the fish resurrects

No apreciamos rima pero sí hay una repetición de vocablos evidente: “river” y “fish”. He allí la pulsación de la que hablábamos anteriormente, perfectamente señalada en estos fragmentos. De hecho, Fernando Lázaro Carreter, en *De poética y poéticas* (1990), expresa que la repetición o aliteración (junto a sus variantes aliterativas) es una de las formas bajo las cuales se esconde el ritmo. También afirma que éste se presenta en el poema como una aberración sintáctico-semántica; es decir, para que algunos versos tengan ritmo, el poeta puede alterar el orden natural de una oración o emplear un vocablo de significado ambiguo o arbitrario con respecto al resto de la obra. Esto lo percibimos en la misma estrofa anterior, en el verso “Silver water is the cloud”. A pesar de que siempre tratamos de mantener el orden sintáctico tradicional del inglés, como manera de resolver los problemas del ritmo, en esta

ocasión nos pareció que era mejor alterarlo. Esto porque consideramos que en la poesía también existe un “factor sorpresa” y empezar el verso con “silver water” ofrece una imagen más fuerte (tal y como lo hizo García Morales) que decir simplemente: “the cloud is silver water”.

Como hemos observado, el ritmo no necesariamente tiene que ver con la rima, pero sí con ciertos efectos lingüísticos y fonéticos que el poeta puede crear. Sin embargo, no hace falta llegar al punto de emplear dichos artificios. Según René Wellek y Austin Warren en *Teoría literaria* (1974), toda prosa posee ritmo y se puede demostrar por la alternación entre sílabas tónicas y sílabas átonas de cada verso o línea. En el siguiente fragmento de “La terredad de un pájaro” del poeta venezolano Eugenio Montejo, marcaremos en negritas las sílabas tónicas de los versos:

La-te-rre-**dad**-deun-**pá**-ja-roes-su-**canto**,
lo-queen-su-**pe**-cho-vuel-veal-**mun**-do
con-los-**e**-cos-deun-**co**-roin-vi-**si**-ble
des-deun-**bos**-que-ya-**muerto**.
(Montejo, 2008: 55)

Notamos en este conjunto de versos una constante que describiremos así: 3 2 3
2. Tres sílabas tónicas en el primero y tercer versos y dos sílabas tónicas en el segundo y cuarto versos.

Ahora, observemos cómo se da esta constante en los versos de García Morales. Tomemos como ejemplo el poema III de *Under the tree of the sky*:

The sun **sets** on **us**
Now we are **darkness**
We are sheer **silence**
Before the savanna that **flees**

The **day** escapes on a **horse**
Besieged by **fireflies**
And we **find** ourselves **lost**
Without the **face** that we **had** in the **morning**

Observemos la constante decreciente: 2 2 2 3 3 2 2 4. Tres versos con dos sílabas tónicas, dos versos con tres sílabas tónicas. Luego, se presenta lo mismo pero en menos versos: dos versos con dos sílabas tónicas y un verso con tres sílabas tónicas. Es una estrofa con un esquema bastante bien definido.

A pesar de carecer de rima, en la estrofa tenemos esa secuencia de pulsaciones que se repite y que por ello le da ritmo al poema. Wolfgang Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1976), apoya este fenómeno agregando que “las unidades acentuadas [sílabas tónicas] se repiten, más o menos, a distancias iguales” (p. 323). Esto lo podemos constatar con la misma estrofa de Montejo en la que ahora marcaremos con números las sílabas átonas para calcular la distancia entre sílabas tónicas:

La¹-te²-rre³-**dad**-deun¹-pá-ja¹-roes²-su³-**canto**,
lo¹-queen²-su³-**pe**-cho¹-vuel²-veal³-**mun**-do
con¹-los²-**e**-cos¹-deun²-**co**-roin¹-vi²-**si**-ble
des¹-deun²-**bos**-que¹-ya²-**muerto**.

(Montejo, 2008: 55)

Nuevamente, nos topamos con una constante. En el primero y segundo versos, notamos que el ritmo dominante es: luego de cada tres sílabas átonas, sigue una sílaba tónica. En el tercero y cuarto versos resulta así: después de dos sílabas átonas se presenta una sílaba tónica.

Hagamos lo mismo con la estrofa de García Morales:

The¹ sun² **sets** on¹ **us**
 Now we¹ are² **darkness**¹
 We are¹ sheer² **silence**¹
 Be¹fore the¹ sa²vanna¹ that² **flees**
 The¹ **day** es¹cap²es on¹ a² **horse**
 Be¹sieged by¹ **fireflies**¹
 And¹we² **find** our¹selves² **lost**
 Wi¹thout the¹ **face** that¹ we² **had** in¹ the² **morning**¹

Veamos la constante de sílabas átonas: 2, 1 / 2, 1 / 2, 1 / 1, 2, 2 / 1, 1, 2 / 1, 1, 1 / 2, 2 / 1, 1, 2, 2, 1. Sentimos que hay una secuencia, una combinación que no parece fortuita. Si no separamos por versos las apariciones de sílabas átonas, queda lo siguiente: 2 1 2 1 2 1 1 2 2 1 1 2 1 1 1 2 2 1 1 2 2 1. Notemos la parición ascendente y después descendente de una sílaba átona, luego de la tónica: 1 - 1 - 1 1 - 1 1 - 1 1 1 - 1 1 - 1.

Este estudio podemos aplicarlo a cualquier poema. Mostremos otro ejemplo:

Lon-don's¹-**ar**-ches¹-are²-**fall**-ing
In,-in¹-**Pe**-dro's¹-or²-**Wen**-dy's
 With¹-a²-**sil**-ver¹-fox²-**far**-mer
Trying-his¹-**hand**-at¹-**fail**-ing
 A¹-**gain**,-a¹-col²-**lec**-ted¹-**po**-et
 And¹-**some**-dis¹-**man**-tled¹-**wo**-men,
Ra-zor¹-man²-and³-**bell**-y-king,
 I¹-**propped**-hu¹-**ma**-ni¹-ty's²-**weight**
 A¹-**gain**st-the¹-**fruit**-ma¹-**chine**,
O-pened¹-my²-**breast**-and¹-**in**-to
 The¹-**sponge**-bag¹-**let**-them¹-all²-**melt**.⁷

(Thomas en Larkin, 2004: 469)

⁷ Los arcos de Londres se desploman / En casa de Pedro o Wendy / Con un agricultor como un zorro plateado / Intentando con su mano fallar / De nuevo, un poeta recogido / Y algunas mujeres desmanteladas, / El hombre hojilla y el rey barriga, / Sostuve el peso de la humanidad / Contra la máquina de frutas, / Abrí mi pecho y dentro / Del estuche los dejé derretirse.

Al analizar este fragmento de “The Countryman’s Return”⁸ del poeta galés Dylan Thomas, obtenemos lo siguiente: 3 3 2 3 3 3 2 3 3 3 3 para sílabas tónicas y 1, 2 / 1, 2 / 2, 2 / 1, 1 / 1, 2, 1 / 1, 1, 1 / 3 / 1, 1, 2 / 1, 1, 1 / 2, 1 / 1, 1, 2 para sílabas átonas. Aunque en las sílabas átonas podemos apreciar variedad, hay secuencias que se repiten como 1, 2 o 1, 1, 1; además, predomina el 1, es decir, una sola sílaba átona entre tónicas. Otra característica que podríamos tomar en cuenta para el ritmo, es el número de sílabas por verso. En este fragmento de Thomas, casi todos los versos están compuestos por siete sílabas.

Todas estas repeticiones que podemos extraer de los textos poéticos, como dijo Kayser “arrullan” al lector y, sobre todo, al oyente dada la continuidad que proporcionan al poema. Es como oír las gotas caer de los techos luego del aguacero o como oír una nana para hacer dormir a los niños. De esto se trata el ritmo, de crear “regularidad y periodicidad mediante artificios fonéticos y sintácticos” como hemos podido ver en los ejemplos anteriores (Wellek, 1974: 195). Para T. S. Eliot, el ritmo también se encuentra en hacer coincidir la obra poética con el habla que rodea al escritor, el habla de su época y de su lugar de origen. A esto, Wellek y Warren agregan que en esa habla familiar hay que nivelar el acento y el tono para poder incluirla en el poema. Ello se logra organizando las palabras a través de los fenómenos sintácticos, semánticos y fonéticos de los que hablamos anteriormente y ejemplificamos.

Sin embargo, es importante aclarar que, como dijo Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972), no podemos reducir el ritmo sólo a medidas ni podemos transformarlo en

⁸ “El regreso del campesino”

esquemas racionales. Los ejemplos analizados en este estudio, sólo sirven para corroborar la existencia del ritmo en el poema, pero no indican de manera alguna que exista una premeditación de parte del poeta para ordenar sus versos de una forma determinada. “El ritmo es nosotros mismos, expresándonos” afirma Paz y se suscita por la cualidad dinámica inherente al lenguaje. Según el famoso escritor, el poeta encanta al lenguaje a través de ese ritmo, que es él mismo en conexión con el lenguaje, y va creando imágenes que procrean otras imágenes en un fluir ordenado. Este proceso deviene en un conjunto verbal, una unidad cargada de sentido.

Es por ello que Fernando Lázaro Carreter, en *De poética y poéticas* (1990), afirma que el ritmo tiene un poder determinante en la poesía y que, incluso, éste puede surgir antes del tema del poema. El poeta se puede sentir atraído por una frase o una palabra que contienen una carga rítmica y ésta servirá de base para hacer fluir el resto del poema. Mas, tanto Eliot como Wellek y Warren coinciden con Paz en que la música de la poesía no puede existir independientemente del sentido, pues, el sonido en sí no tiene ningún efecto estético. Es decir, el ritmo de un poema depende siempre del tono con el que sea recitado y de la intención de las palabras. Podríamos probar leyendo un poema cualquiera sin entonación y olvidándonos del significado de las palabras. Como resultado notaríamos los acentos y las repeticiones pero no percibiríamos la belleza de la creación y dudaríamos antes de considerarla artística.

Puede resultar abrumador para los traductores tener que lidiar con los tantos detalles del ritmo. Sin embargo, hay dos puntos claves que mencionamos anteriormente y que, a nuestro parecer, son los más importantes al momento de tomar en cuenta el ritmo en una traducción poética. En primer lugar, recordemos que la

música del poema debe estar impregnada del habla que rodea al escritor. Si el traductor actúa como un creador o re-creador (según Octavio Paz), deberá adoptar el habla del país al que va dirigida la traducción para que las palabras fluyan naturalmente en cada verso. Se deberá recurrir a los efectos fonéticos y sintácticos sólo si es necesario para recrear la periodicidad en el poema y con total libertad y fluidez. Ningún artificio o efecto debe parecer un obstáculo o debe entorpecer la traducción, sino que debe ser una herramienta más para darle belleza al texto.

En segundo y último lugar, es menester tomar en consideración lo que dicen los expertos acerca del sentido. El ritmo es un elemento que se da casi instantáneamente y por medio de la educación del oído gracias a la continua lectura de poesía como afirma Eliot en *Sobre la poesía y los poetas* (1959). En algunos momentos no será tan difícil imitar algunos artificios sintácticos o fonéticos de la obra en LO; pero, otras veces, si se presentara alguna complicación (debido a que, como ya hemos mencionado, el ritmo está dentro del propio poeta), será mejor sacrificar el ritmo en aras de darle el sentido correspondiente a la creación literaria.

Para resolver este dilema, nosotros optamos por mantener, siempre que se pudo, la sintaxis tradicional inglesa: sujeto, verbo, complementos. Es el ritmo natural de esa lengua. El español funciona de manera distinta y los elementos son intercambiables dentro de la oración sin que ello implique sacrificar el ritmo del texto. En inglés, muchas veces, por querer imitar la forma del texto en LO, sacrificamos la musicalidad del poema. Está en manos del traductor saber de qué prescindir según el poema y la intención del autor.

El ritmo es el elemento que le otorga fluidez al texto traducido. Por eso, es esencial revisar y considerar qué rol juega en la obra en LO. Luego, precisar cómo el autor logra el ritmo y, finalmente, resolver de qué manera se plasmará en el texto en LT.

Para realizar todo esto, y como el ritmo es un elemento que para muchos puede resultar abstracto, es necesario que, como se dijo anteriormente, el traductor haya leído y estudiado poesía. Quien desee traducir textos poéticos, debe estar familiarizado con esta rama literaria de manera que pueda captar el ritmo y los demás aspectos que la componen.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar, la teoría literaria puede resultar esencial al momento de traducir una obra poética. Esto se debe, en parte, a que la cantidad de publicaciones dedicadas a la teoría de la traducción literaria es bastante reducida especialmente en nuestro país.

Es de gran ayuda para todo traductor estudiar los términos y los diversos elementos que conforman los textos literarios. Desde el momento en que se comprende la estructura y el funcionamiento de una creación literaria, será menos difícil entregarse a la tarea de trasladarla de la LO a la LT. Esto, porque el traductor será capaz de jugar con los elementos artísticos que componen una obra y podrá moldearla a la lengua con la que esté trabajando sin hacer perder la esencia del escritor.

En el caso de la poesía, el traductor deberá tomar en cuenta sus tres elementos más relevantes: el lenguaje, la imagen y el ritmo; ya que son los que le otorgan el sentido poético al texto. Si la composición prescindiera de uno de ellos, el poema se modificaría instantáneamente e, incluso, perdería su esencia o la intención del autor desaparecería. Él también deberá recordar que no está frente a un texto informativo o descriptivo sino artístico y, por ello, debe estudiar la composición y el funcionamiento del poema.

Si hacemos una comparación con un hermoso edificio, el lenguaje sería las piezas que conforman la estructura, la imagen es la decoración y el estilo del edificio acabado, y el ritmo es el material que une las piezas de la estructura. Cuando uno de

estos elementos falla en una traducción, se pierde la belleza del conjunto y hasta podría “derrumbarse” la arquitectura del poema y no resultar óptimo como obra literaria. Por ello, una vez analizados estos componentes, el traductor probará estar más cómodo ante el poema, que es el tipo de texto literario más complejo por excelencia, y será capaz de ensamblar todas las piezas en la LT con perfecta armonía.

Percibimos así que todo trabajo lingüístico supone un gran reto. Llevar a cabo una traducción es una proeza, especialmente si se trata de un texto poético; ya que, como vimos, se debe tomar en cuenta una serie de elementos importantes para que el resultado sea óptimo. Tal tarea resulta una experiencia sumamente reconfortante por todo el trabajo intelectual que implica y por el placer que brinda al lingüista el poder jugar con las palabras.

Antes de iniciar este proceso de traducción, no se sabe muy bien si se va a arribar al punto meta deseado. Lo importante es establecer las herramientas de trabajo claramente –en nuestro caso fue mantener el lenguaje, el ritmo y las imágenes originales– y entregarse a la acción, a traducir. Paul Valéry afirmaba que un poema no termina, se abandona; nosotros podemos decir que, ya que la traducción es una actividad paralela a la creación –según Octavio Paz–, un texto traducido puede revisarse infinidad de veces para modificarse o mejorarse.

Todo esto nos hace ver que traducir es una tarea de gran responsabilidad donde confluyen varios factores relevantes como una cultura y la percepción de un autor, además de algunas dificultades lingüísticas que ya observamos previamente. Es por ello que este trabajo requiere de entrega, dedicación y voluntad. Un traductor

debe estar siempre dispuesto a afrontar todos los retos que impone su trabajo y asumir las consecuencias de su intervención.

Estas consideraciones nos hacen pensar que el trabajo aquí presentado debería ser ampliado por otros investigadores. Es menester que las escuelas especializadas en idiomas se dediquen a ahondar en el mundo de la traducción literaria, puesto que la materia ha sido dejada de lado, quizás, por una supuesta falta de practicidad y utilidad. La traducción de poesía responde a una necesidad de profundizar en las lenguas y ampliar nuestro universo literario. Además, supone un maravilloso reto intelectual para todo traductor.

Quien decida adentrarse en el mundo de la traducción poética, deberá llenarse de humildad, ímpetu y pasión. Un buen traductor literario es un buen lector y un individuo abierto, dispuesto a aprender. Haber traducido *De un sol a otro* (1997) de García Morales supuso, precisamente esto: saber de antemano que no bastaba conocer el español y el inglés, sino conocer de poesía; asumir sin pretensiones las dificultades y los errores y abrirnos a las posibilidades e imposibilidades del inglés.

Fue realmente de gran ayuda haber contado con la disponibilidad del autor de la obra y de otros especialistas que se tomaron la molestia de revisar y aconsejarnos en nuestro proceso de traducción. A veces, toda la teoría de los libros y nuestros propios conocimientos no son suficientes para lograr un trabajo óptimo. Podemos concluir que es bueno que un traductor, como lo expresa Umberto Eco a lo largo de su libro *Decir casi lo mismo* (2008), pueda consultar y negociar con el autor de la obra que está siendo traducida. Es también preciso que tengamos uno o dos lectores que se den a la tarea de revisar que la obra fluya en la LT. Éstas, obviamente, son

herramientas extras de las que podemos prescindir, pero que son de gran utilidad, especialmente si nos estamos iniciando en la práctica.

Esperamos que la Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Central de Venezuela siga abriéndose paso en el mundo de la literatura, especialmente en el área de la traducción literaria. Consideramos esencial que se le dedique mucho más tiempo y espacio al estudio y a la investigación de esta área. Es recomendable intentar crear esa sensibilidad en los estudiantes y profesores de traducción, pues la literatura es fuente de creatividad y perfeccionamiento del lenguaje, elementos imprescindibles para un buen traductor.

Por todo lo mencionado anteriormente, hemos querido abrir una ventana de posibilidad con nuestra investigación a fin de que la teoría de la traducción literaria pueda ser desarrollada y vista desde otra perspectiva por medio de la conjugación de la teoría literaria y el trabajo de la traducción. Esperamos que nuestro estudio pueda servir de ayuda a la evolución de esta área y que brinde aliento a aquéllos que aún no se han atrevido a adentrarse en el maravilloso universo de la traducción literaria.

REFERENCIAS

Textos:

- Alighieri, D. (2004). *Obras completas, I*. Barcelona: Aguilar.
- Bécquer, G. (1949). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Borges, J. (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Campos, M. (1996). "Poesía y traducción". *Hieronymus Complutensis Número 3*. Madrid: UCM.
- Carreter, F. (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.
- Carrillo, G. y Cataño, F. (1971). *Temas de cultura musical*. México D.F.: Trillas.
- Cohén, J. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.
- Eliot, T. (1959). *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.
- Galtier, L. (1965). *La traducción literaria: ensayo, con una antología del poema*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García, L. (1997). *De un sol a otro*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Kayser, W. (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Khayyam, O. (1994). *Rubaiyat*. Barcelona: Edicomunicación S. A.
- Landers, C. (2001). *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Larkin, P. (2004). *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*. Oxford: Oxford University Press.
- López, J. y Minett, J. (2003). *Manual de traducción*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Martínez, L. (1997). "Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)". *Trans N° 2, revista traductológica*. Málaga: Universidad de Málaga.

- Montejo, E. (2008). *Poemas selectos*. Caracas: Bid & Co.
- Muñoz, M. (1992). “Encuentro de límites: traducir poesía”. *Revista de filología francesa*, 2. Madrid: Editorial Complutense.
- Newmark, P. (1995). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nord, C. (1988). *Aprender a traducir diversos aspectos de la didáctica de la traducción*. Madrid: Universidad de Heideberg.
- Ossott, H. (2008). *Obras completas*. Caracas: Bid & Co.
- Otero, M. (2009). *Fiebre*. Caracas: CEC, S. A.
- Paz, O. (1971). *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, O. (1972). *El Arco y la Lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, N. y Rodríguez, A. (2007). *Traducción comentada de cuatro cuentos del libro Adventures in Capitalism de Toby Litt*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Trabajo de grado no publicado).
- Pugliese, G. (2009). *Traducción comentada de la obra Greater Messapia de Andy Bragen: la adaptación como herramienta funcional en la traducción teatral*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Trabajo de grado no publicado).
- Rilke, R. (1982). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.
- Rimbaud, A. (1996). *Poesías completas*. Madrid: Cátedra.
- Serrano, F. (2004). *24 poetas latinoamericanos*. Caracas: Coedición latinoamericana.
- Shakespeare, W. (1949). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, S. A.
- Steiner, G. (1973). *Extraterritorial*. Barcelona: Barral Editores.
- Tello, J. (1983). *Contemporary Venezuelan Poetry. An Antology Selected and Rendered into English*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República.
- Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Ungaretti, G. (1996). *37 poesie*. Milano: Mondadori.
- Wellek, R. y Warren, A. (1974). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.

Zavatti, Alegna. (2008). *Traducción comentada de los cuentos de El cocodrilo rojo de Eduardo Liendo al inglés*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. (Trabajo de grado no publicado).

Fuentes electrónicas:

Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna*. [Documento en línea]. (s.f.). Disponible: http://newsblog.e-pol.com.ar/usr/72/252/ baudelaire_el_pintor_de_la_vida_moderna.pdf [Consulta: 2011, marzo 1]

Hughes, T. *Lovesong*. [Documento en línea]. (s.f.). Disponible: <http://www.poemhunter.com/best-poems/ted-hughes/lovesong/> [Consulta: 2010, diciembre 27]

Kies, D. *Making Meaning through Grammar: This Bread I Break by Dylan Thomas*. [Documento en línea]. (1995-2010). Disponible: http://papyr.com/hypertextbooks/grammar/this_bread_i_break.htm [Consulta: 2010, diciembre 27]

Fuentes audiovisuales:

Ravel, M. "Bolero", [CD de audio]. 2007, [Enero de 2011]. Deutsche Grammophon.

ANEXOS

FROM ONE SUN TO ANOTHER
by Luis García Morales

Translated into English by Isabel García Casalta for academic purposes only

I From One Sun to Another

To María Teresa
To Isabel Teresa
To Luisana Gisela
my other suns

3

The whole city spins
in a time that is no longer its own

Ten

A hundred years ago
We breathed the same air as today's
Breathed yesterday by saints animals and flowers

From far-off clays
Venerable faces visit us
and so do beautiful women

A sun of waters
Travels among clouds made of distance
And we see
in the fire of the hearth
The rains of tomorrow

4

Our substance is made
 of journey flash flight
Appearance and farewell
 Continuous transfiguration

The world exchanges everyday
Its hells and paradises
We see speed turned into serenity
Calm into our spirit's restlessness
Move struggle magic transformation

We see the spring streaming from the foliage
And on every leaf
The moist name of the flesh
 waiting to be turned into dew
And the dew drawing in the sky
 an arch of seven birds

Ever Since the First Leaves

Ever since the first leaves
I have been surrounded by
Wakes brightness rumors

The river creates a time of fugitive fish
The river is white tawny or blue
The fish jump out of time
Silver water is the cloud
Where the fish resurrects

Air
Starry air is the river
A god prays lying down
Illumination that moves
Forming skies
Skies of sunken constellations
A beautiful scenery of drowned men and
Forests of illusory vegetations
Light that flows as crying drops
From my hands
And a fish
From the confines
Writing its fast escape in the water

Those who read that writing
Live in a garden of flashes

2

From eye to eye my face gets
To blind days
To the city that was my eyes and my feet
I never arrive
Save the persistence of images on pilgrimage

With skillful maneuvers
Unthread my solar dressing
Distort the memory
Cloud
 The act and the speech

I am under a bell tower of dead words
Of heads feeding on nettles
And nothing moves
 Nobody shouts or says anything
Only stormy water to drink alone
Before the tattoo of darkness

The widowed souls are drying in the open air
The birds have lost the light
We are made of instantaneous deaths
Of inconclusive alliances
Of elusive beams

The evils of the year travel from a heart to another
 Omens sorrows
 Desperation
 And misplacement
March at a countinuous pace
We are made of foreign nothings

4

I open my eyelids in the desert:

Cascades of shadows

Enchanted lights

I am my own mirage

Rubbing idols on the sand

I dig up invisible lamps

For a less fleeting duration

I beat my head against the floor

To see if the star sprouts

I ask the pigeons

The sparrowhawk

For commiseration

To beings of the other world

I am only held by the codes of the light

They hold your sinking body:

The carnal moment

Vivid and ruthless

Of your lark blood

The city I remember

Is a motionless party

And angels fallen into abandonment

II The Night Given Back to the Sun

To Petronio Puppio, the fisherman

I

Here the secret illuminations are lit
The transfiguration of the hours

The wood creaks
At the breath of the water
 I can hear a fish flapping
On the banks of the city
 The eyes of time flow
The trees flow in their continuous flower
On leaves half-open at random
My past flows in my direction
Translucent cascade
 The world turns while dreaming

 In echoes and words
The river gives its mirrors back to me
Where the ephemerid was seen
And so was the traveler of immutable face

II

At nightfall she lies naked
On the deck of the ship
 On sacks of corn

With light flames
The still brightness of the copper pitcher
Illuminates her slender body of a woman
Undulating space of opal
 Dark anemones and gladioli
Intimate whirl of cereal
Stirring its floescence
 In avid buds
Under her skin the abysses dwell
In her the successive tree grows

III

The roads go backward through opposite paths
Open into four different stars
Spring starts the process
By installing hallucinated birds
 In the foliage

I go back to the original stone
 Washed by time
Twenty thousand days have gone by
On a night given back to the sun

I subdue myself to the flash of the fish
Seen at the age of five
I restrict myself to the transparency
 Of the wood in the flame
 Of the granite of the lamp
 Of the diamond in the eyes
Of a woman

IV

Time moves
In the invisible area of speed
The spaces
 On the clothes of every flower

Each day the sunflower
 Moves the light around itself

The soul is amazed before the eternal round
Of enchanted variations
Will my blood follow that swinging
As the cayenne does everyday?

I go in and out through a street of eyes
That see and I see
 Since yesterday
 Since today
 Since tomorrow

Sudden and perpetual eyes of three worlds
Continuous vision of a river
 That is a well

A flight of a bird
 Fixed on a canvas

V

Occurrence engraved on the rock
 Allows the eternity of the tiger
On the lines of a turtle
 There is a sun covered with moss

The dances stopped by an arrow
 Without moving
Revive fires in the dark

I die
 Deciphering petrified figures
Movement of permanences

At each solar turn
Roaming universes
Suddenly meet
 At the same brightness

VI

Almost absent
Reduced to a thread for sewing butterflies
 On an ancient cloth
I have seen the plot of the hours again
The white nets
Where a star dies captive
Uneasy fish pushing the waters
 Toward an invisible well
And the needle of the bell tower
Threading with the sun and a cloud
A great bird of sounds
That slowly flies covering the city

I have seen the fallen houses again
Surrounded by small cemeteries
Where souls of phosphorus and silkworms
arrive at night
I hear their crushed petals
To venerate saints' day

On the crumbled stone of the bones
I listen to your silence knitting dust

VII

I have seen her spirit again
Kept in a tub of lioness' milk
As an amulet

Her body survives the works of the sun
And reappears in summer mirages
Concealing her figure
Among images flagellated by the wind

Alive Living fire
Ordered in the uses of memory
Relives in the violence
Of the transparency of the hours

Her lurked sweetness
Lies in wait again
Under the shining beast of her eyes

VIII

Seen and not seen
The city in its multifolia hour
A mutilated landscape
Bazaar of immigrant voices
Trinket trafficking
Paper flowers
Celluloid dolls
Coloured fabrics
Cascades of blankets and curtains
Demijohns of clear brandy
Cheese and barrels of wine
Crammed shops in line
Like a caravan
Like a fixed dream
Painted in an infinite corridor

The city sails
Between two waters of invisible shapes
 Where ships and beings wreck
With sleeping guitars
 The sailors sing and dream
Bearers and longshoremen
 Smoke and drink
Beggars that live from the sun go by
Washerwomen under baskets of white clothes go by
Human doodles
 Make faces before a virgin
And the yellow nights under the tempest
With a paraffin child in the arms
Knocking on the doors

IX

Seen and not seen
Echoes beats mirrors brilliance

What comes to us
Is the song of the pansies
Dance of amulets in full sunshine
Drums beating
From distant ears
Their hot air
Tattooing their gods
On the hips on the chests
From head to toe
As the parade passes the floor shakes
Are they ancient dead people
 Disguised as music?
Travelers that arrived
 Dancing and praying
 From solitude to solitude?
Captive of the annatto and the pepper
The cinnamon and the chili
Sounds now beating in the blood?

The hot air of the drum
Shines in the oil of the skin
In the drunkenness of remote eyes

The air that they breathe
Is the crystal that we do not see
Perhaps today is the day of the instincts
The hour of the letter-of-fire scar

X

Older voices speak
 About vanity and mirrors
 About novelties
 And ageings under the sun

The water mirrors talk
 About repetition and resurrection

Only the tree
Immobile traveler on the riverside
Transfigures its foliage
 its skeleton
 its flowers

Into water that passes and returns
Into shadow that arrives and flees
Into reflection that looks at us

XI

Perhaps today is
The glow of the senses:
To see the Drunkard —Time drunk time—
Tainting the names of the city
Drawing with chalk
 The face of the streets and houses
Daubing on the walls
 Turned-off constellations
Giving off *negrohumo*⁹ and slag
 On the wonders of chance
Crushing with a macerating stone jasmines¹⁰
 Bird
 tiger
 and fish bones
Time walking along the seafronts
Where a child
 Captivated
Watches the passing of a river that watches him
A river that talks to him
The animal covered with sonorous mirrors

And the body of the water
In sudden blooming of pitahayas
Stirring in the mud
Flashes of lamps without shine:
 Dead silver fish
 Dead fish cold fish
 Patterned fish
On the fleeting sheet of a day and another day

Time closes
Really?
In the inevitable circle of the sunflower

⁹ Substance obtained by mixing pulverized charcoal, solid sugar cane juice and water. In Venezuela, people paint their faces with *negrohumo* at carnival.

¹⁰ Originally “diamelas”, a kind of jasmine.

XII

Among steel and glass plates
I hear the *Ánima Sola*¹¹ again
Whistling to the lonely ears
I see the virgin again
Kneeling down before three angels burning
Ancient corpses amaze me
Recent lives discover a new illumination
In old skies there is farming of fireflies

I spend the day harvesting
 The cereals of memory
I become frail innocent
 Before the disorder of the senses
I fear the advances of the open air
The white fire of the endless writing
I wish for a country of light
 Without lackeys to time

I wish for a hurt animal
In an unforeseeable hunt
Silent conspiracies surround me
Martyrized families
Sharp crystals surround me
Ashy feathers Cold hugs
Of cold vegetation
 That swarm in the neighbourhoods
I hear parties with sterile melodies
 In the lost city
I hear the passing of the pack of hounds
Howling behind a gold skull
The bell tower of lonely voices torments me
The altars where the peacock celebrates
I pick up my trips
And transform them into an emerald
I return to the deserted night
That illuminates the naked body of a woman

Within a forbidden zone
Since yesterday I have been cultivating a god under a tree

¹¹ Famous Venezuelan ghost that allegedly haunts people when they walk alone.

III Space is a great invisible tree

1

Space is a great invisible tree
The eyes move forward through fallen crystal leaves
A bird breaks in the distance

White Incessant white
Glow of charred bones
A sudden strike divides the day
Into two slices of light
We only see the shores of splendour
On the ember of the spark
And in the flame of a tree that is dying

2

The distance where I live is made of white fire
There time pulls the leaves off trembling days
Each leaf is a random word
Each day is a query
Of bones hurt by the sun

I am used to following the march of the trees
Until they return to my hands
I notice the ineptitude of certain ambiguous flowers
I know about their death in snowy paradises
 Far from any fire
I know where the water star flows
The one that lights and calms the traveler down
I know where the gods of the earth were born
And every morning I touch their vivid clothes

Where I live a woman picks time up
From illuminated leaves that fall down

4

In fact to your eyes
Time crystallizes
In the shape of the river

But in the flame
Of your eyes
Also time shines

Only the abandoned mirror
In the room alone
Seems to keep a dead time
And the stone bench with its dissected lizard

However the garden
Starts summer
In the sound of a flute
And the cicada sings
On the leaf of a Bible
The orange trees cry on the earth
 At the passing of the breeze
A dog at the foot of the guaiacum
Revives the rainbow
 Between its leg and the sky

In fact to us
Between your body and the world
Time is the invisible shape
That the senses invent

7

The key of music

Is the ear

The key of dreaming

Is waking up

The key of solitude

Is the unreality of your presence

The purpose of the bird is to fly

The purpose of the seed

Is to return again

To the brightness of your eyes

8

In the purest absence
I see ochre hills
And inclined houses
On a bay of blue poplars

I pass their remoteness over my eyes
I see empty faces
Beings without a name or word
Moving in blurry watercolours

That who remembers
Keeps a half asleep star
 On a spot of their soul
After the sparkle
They wake up in an empty house
Coping with loneliness of different dreams

A boy on his feet
In front of the bay of the poplars
Would like to be tree and air

9

The air writes on the summer leaf
 The story of the blood of every being
The air that we breathe repeats on the cloud
 The birds of our life
From there the stars will fall tomorrow
Into the jaws of the animal without light

Long days await us
Days as long
As if we looked at ourselves in a mirror
 That moves away
And our bodies break

Remote days ancestral
Coexist within us
And take us to the cave and the tree
Where all the silences talk to each other

10

The wind moves its wings among the leaves
And solar crucifixes fall down
 Illuminating the grass
I raise a hand to see
 The sense of the shadow
 There is no shadow
My hand is a hesitant bird that flies
Between the defenseless eye
And a distance without time

11

In many ways
The tongues of fire
Speak about the arrival of winter
In many ways
I pick up lights with my frozen hands
I pick up the brightness of useless things
Forgotten among unfaithful words

Real chronicle of the senses
All at its most ardent glow
It goes out

The flame writes its brief story
With the eternity of the ash

12

Inside and outside myself
The omens circulate
The omens of our judgment
—the forgotten shadow
the afflictive shadow
that inscribes in our human gestures
the key of its decision and its purposes—

The last curtain of sunset
On already abolished landscapes
When the iridescent bird
Sings its halleluja
On the stone of the abysses

13

I predict an event of cocks

Between darkness and light

There are signs of a storm in the sky

The city is transfigured

A man passes by with his days numbered

A woman passes by dressed and naked

In every house fire has stopped

Everyone fears looking at themselves

A grey wind starts to move winter

I predict a day out of time

A lamp lit relentlessly

By the pilgrim

A page of the Cabbala

Before a mirror

15

I have been born again
The chair that came to me
 And went through my body
And the table that came to me
 And cut my chest in two
And the open book
 That broke the crystal of my eyes
 And continued flying to the night

17

The drop falls over and over on the clay
Little by little it models a blurred and fraternal god
At the end of the day he is disintegrated
Then a donkey is born a bird a reptile
Beings and things are disfigured
While the sunflower turns

The drop stops falling
Only a last bubble
Hangs trembling
From the saliva of your lips

18

Under the grass
We can hear the murmurs of the earth
Alive and dead the insects crackle
Whisper talk
To their old monotone gods
That mumble a hidden language

Voracious angels chew the night
Under the trees
And yellow leaves and flowers fall
On the spring that carries them
Further down the red ant grows
Preparing its silent illumination
Further down below the ancient bones
There is the skull that dominates
The movements of the moon
And of the white heron
And of the insomniac beak that catches the fish

Really down below those murmurs
There is us listening and listening
Without knowing what we are told
The smallest beings of the earth

19

If someone
Writes the fireflies of their name
With petals or sea foam
Or with summer air
If they write fish bird feathers
Sand figures with eyes of a woman
Silent river waters
Music night fury innocence
And they write pieces of days
 Similar to nights and stars
If they write dying animals
If they write the tiger tattooed with butterflies
 Fed by the amazement of the deer
And write with sempervivums¹²
 The mirrors of dreaming and wakefulness
 And the latent wound of the days
If someone at last
Writes their name with their own light
With their own hallucinated bones
Getting fire from the stones
They will learn the nature of lightning

¹² Siemprevivas, plant

IV Under the Tree of the Sky

I

The plain walks in front of the bulls
And the herons behind in the mirages
Making signs to the sky

The day resounds in invisible hooves
And shouts of battles
that have been left alone in the savanna

A scarlet flower gleams under the sun
On the tip of a dry stick
It is the ibis called corocora¹³
Talking to silence and distance
The immensity has no name
You can call it absence range of loneliness
Air
And through the air the horizon comes to us
The sad and deep bellow of the bulls

¹³ A scarlet ibis commonly found near the Venezuelan rivers and swamps.

II

A long way to walk
A long distance without a tree
Dry straw hot ground
The sun looking at itself in some white horns
A blind vulture
Draws on us huge black rainbows
And the sun breathes us in the breath of the savanna

The savanna is us
Looking for a lost young bull¹⁴
We found it
Neither in our eyes
Nor in the white labyrinth

¹⁴ Originally “maute”. It is the specific word by which a young bull is called in Venezuela.

III

The day ripens in a sun of red sand
Diluting in the west

Our life is a ground without palms
Without streams
Without anyone to catch the complaint
Of the tinamou¹⁵

At the very end of the plain
Echo of the lonely look
A bahareque house¹⁶
Rebuilds the night
Under a sky of sempervivums

The sun sets on us
Now we are darkness
We are sheer silence
Before the savanna that flees
The day escapes on a horse
Besieged by fireflies
And we find ourselves lost
Without the face that we had in the morning

¹⁵ Originally “soisola”, a red-legged bird.

¹⁶ A wattle and daub house.

IV

Looking at infertile land
The woman leans on the wall
Her thoughts go by spiritless
She sees herself in uncertain hours
She sees herself really old
Kneeling before a dazzling flower
The mere inclemency of time
Written with faint ink
Blurs her face of earth and air
Dissected soul her heart feeds
On the insects of the Sphynx

V

I see myself as only dust
Crossing the plain
The cows the houses the distance
Are dust
Sun dust that cannot bear the lively eye

I dip my foot in the invisible water
That suddenly springs and runs
On the sand

In the cup of my hands
I lift the water up to my mouth
What I drink is a pulverized star

VI

Here are the living names
Of solitude
The look is repeated incessantly
Along the length of the transparent wall
The wind carries the sands up to the sky
Two cows move their shadow
Toward illusory grass
The horseman crosses the mortality
Of the hours that live within him
Hallucinated by the eternity of the savanna

The names of the straw
The horses the cattle¹⁷
Are the mirror of his name
And he is the sun that surrounds him
And the open eye of the plain
Looking at himself in the sky until becoming dust

¹⁷ Originally “reses”, cows and bulls.

VII

The plain burns as far as its confines
We breathe a dry wind
And there is yellow air
Where a blue butterfly flutters
The day is within it
It is concentrated in it
And the big eyes of its wings
Look at us
Will we pass through its eyes
To another sun?

VIII

Again the same horseman
That disappears in the air of the savanna
I see him galloping on the hard ground
 Really close to my eyes
Then he is a mirage
I search for his track and it does not exist
The smell of his horse does not exist
Just a trace of blood
Of hallucinated rides
Shines for a while in the dust

IX

Under the tree of the sky
The plain is slowly carbonized
A bull isolated from the other bulls
Brings its sadness to the world
A horse on its own crying
In the middle of the silent plain

The solitude of the fields thrills
The birds do not move
The green grey lizards
Remain ecstatic
A tortoise painfully heads
To where the tears fall
Four or five steps away
From where I wait for the night

The ground seems to whine
In the whine of the cows
The oregano night goes up
To the lips¹⁸ of horses
That wander about half asleep

My song is the water sounding in the harp
And the twinkle and the disappearance of the firefly¹⁹
My song is the movement of the rope
On the really pure animal of the shadow
My song is a roaming echo

¹⁸ Originally “belfos”, a specific term for “lips of a horse”.

¹⁹ Originally “cocuyo”, an insect similar to a firefly. It is different from the latter in terms of size, shape and the color of its glowing.

X

I belong to the breed of the horse
We are sky and air animals
We are the shortcut through where the wind
Travels without ever showing

Through savannas that fly
We go where the eyes go
Where the ears go there is a murmur of rain

We eat transparent grass
We drink water from invisible rushes
These roads lead to never
We go forward
A jaw comes up from the earth covered with dew
Year after year searching for a light that does not exist

At strange gallops we go forward
Over days and darkness
In an illusory quest

Some sunsets
The butterfly of golden eyes comes back
And it stares at us

The years have changed:

I am surprised

An old man lit by cayennes

An invisible sign under the skin

Five lions in a circle

Listening to a wind harp

Somebody next to me

In front of me

Inside me

Flicks through the earth looking for an ancient word

Somebody next to me suffers from sudden glowing

A vermilion fruit on the tip of a spear

A wounded man comes crawling

Biting a medal

Followed by a blue ink jaguar

His ghost is not very clear yet

He groans He struggles with his three-coloured body

He has seen his day die

Die of need

Between the breasts of the Black Lady

A weak stream blinks red under the grass

Dampening his gaiters

Myths Legends A dying world

Among shouts prayers flags

And at the very end

A woman savanna and mare

Woman horse and wind:

Fleeting fascination

Daughter and earth

Disappearance and never

The furthest in near

My peer my fellow

Bleeds hour after hour in the mirror

The faces?

There are no faces

Only unprotected chrysalides

Waiting

Waiting I sharpen a javelin
A word
 To wound the dream
Deep wound in the imaginary animal
 The arrow on the bow
 Almost in the air
 Almost in the target
 The bird wounded in its heart
That drop of blood will sing tomorrow among the leaves
Shining in the fog

Opacity and transparency
Crystalline beast the rain walks under the sun
It sings It sings to the distant ear
 And the seed
Does the nightingale still sing in the house of yesteryear?
The nearest things move away
While I watch my hand
My hand caressing the river
The river your body your naked soul
Birth and ash
A clear evaporation
Of lights and sounds in the memory

In the Middle of Naked Roads

But there in the middle
Was the Rock
It remained sonorous
Speech and stone and furtive memory
Warm presence
Renewing silent works

In our soul and out of it
Our time
And the enduring time in the cathedral
 On its hour
Duration Annunciation Tragic
And fragile flights
On the edge of the solemn and tolerable

Superimposed
Two kinds of vegetation talk
Without understanding each other:
One talks for the centuries-old instant
The other one dies at the instant of the voice

Hearing coldly the incessant jargon
We know more
We discovered your face, Affection and Harshness,
The sad calm And the distressing rambling

The wind the sun were not enough
The desert sand
To hear the deep crackle
The old and new spirit
The owl and the sparrowhawk
Identical look on the turtledove
We had to go back
Return to the Stone to the Tree
Intact accumulation
Origin process continuation escape
And by seeing what is outside
To see inside ourselves:

Fisherman and Pilgrim
Serenity and storm

V Eyes the Night

Eyes the Night

1

I enter the clarity of the wood
Diminished in books
Searching for their floral matter

The pages that the tree invents
In continuous moves of voices and beats
In words
That are the bark and the depth
Of the days
I open that wound my long wound
Where without being seen the blood gathers

Eyes the night
The transparent animal
Immense
Breathing like a frightened bird
In my hand

A tree full of wind and distant music
Was crying over our life with joy
And we saw the jump of the white deer
Heading to the woods
Hurting the first word
And the vertiginous leaves of my years

2

I suffer from the hesitation of hearing
Calmer voices in the fountain
Rigor associated to a future judgement
In me other signs bloom
Times that I did not live
Experiences that I ignore
But they illuminate the conversation of the trees
On old pieces of paper
That I hear and read since yesterday:
I see their ink giving shape to things
In silent writings

Made of past souls
My soul is not my soul
But fusion of names
Constellation of disguised petals
 In the wine of the night

3

To open the forest page by page
And find the foliage of the spirit
 Spread

In leaves insects and birds
That draw your different ages

Immemorial reflection

 Of your life

 Syllables and names of joy and sorrow

 Of restless times

And of the restlessness of the times in the poem:

The other eye of the animal in the dark

4

To find the bones the skin
Of a day brighter than the others
And a tortured living being
Tied to a tree speaking about happiness

Perpetual water illuminates their face
The darkness of their veins
Where blood never flows
But dew of words
 Pollen grains of light
And the heart of a flagellated bird
Dying to be

5

Every sacrifice
Is the mirror of a sudden identity
Every search for something or somebody
Is the struggle in the dark against the angel
We are in a river of hours
Without past? Without future?
And the only present is our flesh
Faithful testimony of the eyes that look at us

Eyes the night
The transparent animal
Breathing like a bird

VI Sign after sign

A.M.D.P.

Sign After Sign

Without knowing
 Without knowing at all
The city travels from one side to another
 On my feet
In my head that goes round
 And round
Through the streets like a lost comet

I am received by dark rooms
Empty living rooms
Blank backyards
I am received by strange voices
Looks
Dead families

What am I doing walking all alone?

Only marks coexist on the stone
Remote steps taken by someone
That used to run crying at midnight
Marks of shots on blurred walls
Shouts from the shadows eater
Neighs from trembling horses
And dogs tied in the houses
Used to whine imitating man

Passing of time
Does time surpass us?
Does the motionless hour of the present
Surpass the vertiginous hour of memory?

—Water lilies —she told me—
Taste the water lilies of my chest
Calm pigeons that await
 And expire

Expire? Does the clear seed
Of resurrection pass, succumb?
The carnal floral vertigo
Is it not immortal at the time of changing its clothes?
From air to air
Is yesterday's bird not the same one that flies today?
Ever changing solar bird
What other melody do you practise in the cage of the world?
Step by step I repeat footprints
I discover unexpected goodbyes
How white that blue wall is now
How yellow the red saints are

Sign after sign on flames
The sun is heavy on the shoulders
The old city sun
In the eyes of the old poet:
 Before dying
 He gives me his granite head
 To light the forest
 Where his mind is a garden that dreams

Memories are meticulous eyes
And sleepless ears
Hearing shadows of melodies

The nothingness is more and more pristine
We will die looking
At the slightest tempest in the rosebush

I flee, I withdraw, I confine myself
I turn off the lamp
A drop of cinnabar
Rolls down the stairs of memory
It is mingled with the silent nothingness
In the darkness of some closed eyelids

An extremely white day has died

Without knowing
 Without knowing at all
I take shelter in the impalpable house
Of the endless move
It is only ruled by the hidden laughter
 And silence

I Am Decanted

The moon unstitches the sonorous valley of my body
I am decanted in illuminated pieces
 Into glasses of mint liqueur or anisette
Remnants of old splendour
Burn in dark streets
Almost groaning at every house
Under garlic-tailed fireflies
And the dew crying over us
Until dawn

Every shadow has its shadow since childhood
And changes its mirrors at sunset
Every mirror ties my feet to invisible paths
The dung resurrects in my hands
My unstitched valley groans then under the rain
But my body is the evidence of an island
 Torn into pieces
 With memory

I Pick Up My Body

I pick up my body covered in oregano and corn
And give it to the golden salt of the city
I am rescued with a lively writing
Imprisoned between the lips of a woman

There I am in the wine of myself
 Searching for the sun
 Searching for the freedom of the birds
In the wood of my body
Where the everyday events lie
And the night is fixed on a single star

So I write living figures
I write sufferings
Events full of constellated words
 Moving towards the page
 Where my face wants to be born

But each animal has its own music
Each melody is another space
Each poem is a different angel

The same enigma as always:
 We are the breathing
Of mysterious totems guarding in the veins

Music I

From afternoon to afternoon the angel comes
To memorize in my bones
He sings in them shredding poppies

There is neither day nor night
Nor sea
In his throat
But a desolate melody
Playing in the heart
Of the uncertain realities

A voice
Calling without any precise names
Distressed beings:
Sad animals
Stamping in lonely stables
With their heads full of moon

And there he is
Insane with torments
Strumming on the harp of the bones
His profound mystery

Relief

The oboe relieves me
Murmuring its blue melodies

The night-yellow of the tiger relieves me
When I see it coming

The inarticulate tongue of the stone relieves me
Talking a lot in silence

The slow mirror of the water relieves me
Where I look at myself with an adonic face
Daffodil petals
Ashes and feathers of those that used to be
Canorous birds
Falling by my side

I seek to relieve
To untangle the nets
To dispossess myself of the suit of echoes
Knit due to many sleepless nights and dreams

Only your voice will be
—Silent fragile bone
Silent harmony—
The one that listens
And lasts

And be
Over my shadow

Calling

We were together in the choir
Hearing a deep organ
Woodwinds and brass and voices
Have been singing since yesterday

And the sudden *quena*²⁰
Called us one night under the rain
In the lane of a far-off country
The floor covered with jasmines
And two old people kissing under the eaves

We were not up-to-date with the memories

And we heard the sad sound again
At a winter square
Covered with snow and music

And empty

And through a window
We saw the mother of the language
Stirring words in a pot
We felt the frost on our face
And on the great crystal of the night
The bee of the spirit
Was buzzing

A step deeper into your soul
—I said to myself—
And you will find the illuminated mess
Of the five dogs that watch you
One more step
And you will find a gale
exfoliating in rare delirium
The melodies the voices
Stammering a new chorus
inorganic imprecise
Omen of an animal
that learns your ear
your throat your tongue
and lacks words...

²⁰ Reed flute of the Andean countries.

On the night of ice
I was stopped by a shape of a woman
Sculpted by fire

Music II

Somebody is taking the place of the shadow of the harp
And is following his footprints backward
Winged
 And pulled by the thread
Of his low melody
Up to the inception of his light
That began as a soft star

If somebody saw him in that illumination
Of wood string and hands
Spreading his sonorous tree
They would fly too
In gusts of speed and music
Up to the beginning of their shadow

The Ether Vibrates

The ether vibrates without order
Like a premonition
And we gather at the last corner
Feeling abandoned
By a fugitive life
And by the benevolent fortune that we had
That we lived with our fingers crossed
While the world was diluted
Solid and visible
Just a chirp away from our fear

Skin

The skin, vigilant,
Glimpses.

The movable skin lacerated
Assumes the pain deeply
And kisses us tenderly
Towards the inside

Vigil

I pretend I make a fortuitous gesture
Before the writing
That is born or ends

Nothing
Is the word that crowns
These very fragile days
This successive imminence
That hounds us

What is written is no longer the future
But the lightning
The imminent
Is now a faint memory
Of forgotten actions

I keep however
My vigil:
I write on another margin
Different chances

I go from one illumination to another:
From glimpsed landscapes
To unforeseen escapes

VII Escapes to unforeseen landscapes

Now

I sound the stone for grinding wine
I sound the red the white the bone-coloured
The blood-coloured grape
In the pupil of hunger and love

Maybe goodbye —I whisper—
Caressing the sad glow of the cayenne
Half way between blood and wine
Dead in the eyes of the unfortunate
And still terrified at the sacrifice
The wails of jazz
And the stone of the city stained
By tenacity and sweetness

Quickly destroying the signs
Of a bitter season
Constantly beginning
To sound the imagination always

Reason surrendered to delirium

Woman

The woman lying down in the middle of the sky
Above which an eagle
 From the beginning
As in the beginning of every wonder
Lifts up the beak of the space

And how poor are the eyes
Where time celebrates
Its wondrous returning game

Up-to-date

Again the bird of letting go
The space of letting go enters in itself
And disappears from its flight

A marihuana ceiling cracks
And falls loudly
Deep inside the orbits
The crack remains isolated floating in the air
Here only silence succumbs
For the violins speak a red and hot music
And all that slips in the rain
Is it a complaint? Is it a salamander?
We will live without you —they say in the air—
The slope is clear and collapses by stepping on living gods
Suffering bursts in
Echoes of sad lust and abandonment
We will live without you —says the anisette—
In the bitter rooms and on the deep days
From where I always extract mint slabs
Mustard seeds and a woman

The poppy breathes deeply
The universe breathes in a hand
Where I listen to the beating of a bird

This smell of creosote endures
The “it is over” the “how long” endure
Is our life smoke?
Our life is the tobacco leaf
And something that moves the sun under the waterwheel

We will live without you

This Melody

This desolate melody has been sailing for a long time
Not really through time
But through the spaces that move
 on their perpetual flower
 in infinite resurrection

Corpse from which piece of oblivion
 is this sudden evocation
 this water circle
 that evaporates and lasts
 and helps me close the flight
 of a bird
 in which centre
 the leaves of the past and the future fall down?

Always

And listen to me, swipe
Old physiognomy of the tiger
in four sharp tongues
I belong to you and to your passion
defenseless
whip over whip
and the groan making its way
among hesitating syllables
mother syllables
and the foam that is formed on the lips
of a servile language I fall into
to search for fire
useful food outrageous food
of delirium and doubt
and I do not find but the trembling footprint
of a shapeless animal
interrupted by its paw
and a ramble that never gets old

Acid Test

Getting back to the corner of clumsiness and fear
Without counting the widowhood years
 —women in mourning
 decanting their chants under the vine arbor—
Or hearing the flute of the earth
Immobile for so long in its only melody

We will turn into that melody
For our line says that only
Goodbye and reunion remain
 Exchange that ends in a little funeral
 Inside a slum cinema
And maybe our wish is no other but to go back
To find among colourless images
Our own face changed
And every wonder more and more distant
And the die already cast two or three times
 —at retail as usual—
And without any virginal thing under the word
But uneasiness and adventure

To cancel the future
 That is the acid test

