

REVISTA SEMESTRAL DE TRADUCCIÓN

PLIEGOS SUELTOS DE LA ACADEMIA

NOVIEMBRE 2016

Nº II

CONTENIDOS:

CUESTIONARIO JESÚS MUNÁRRIZ

LA RECEPCIÓN DEL HAIKU EN LA LITERATURA

ESPAÑOLA FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO

NUALA NI DHOMHNAILL ANTONIO RIVERO TARAVILLO

PAPELES VIEJOS RAFAEL ALBERTI

RESEÑAS

POESÍA CHINA M^a ÁNGELES ROBLES

CHRISTIAN BOBIN JESÚS MONTIEL

NATALIA GINZBURG PATRIZIA MARRUFFI

EMILY DICKINSON PILAR PARDO

COORDINACIÓN:

INMACULADA MORENO

CONSEJO DE REDACCIÓN: ÁNGEL MENDOZA Y EDUARDO DEL PINO

ASESORAMIENTO: JOSÉ MATEOS,

PUERTO DE STA, MARÍA, CÁDIZ

EDITORIAL



SIN traducción habitaríamos provincias lindantes con el silencio, escribió George Steiner.

Sirva este aserto para abrir el número dos de una revista literaria que ha nacido con la vocación de derribar las fronteras de Babel. Pero la literatura no admite mudanzas incondicionales; la literatura, como todo lo que es realmente valioso, puede dejar de serlo, perder sus mejores cualidades sólo a causa de un mal trasvase, de un viaje indelicado a otra lengua.

Es por ello necesario reivindicar la tarea del traductor, su consideración de co-creador, porque sabemos que traducir es una manera de hacer literatura. Con nuestra sección “Papeles viejos” seguiremos dando testimonio del interés que los grandes escritores en nuestra lengua han mostrado por la tarea de traducir; desde nuestro “Cuestionario” a los traductores seniors, les rendimos el homenaje que merecen. Las restantes secciones son nuestra manera de derribar esas lindes del silencio de las que hablaba el escritor y crítico francés.

Por lo expuesto, hemos considerado imprescindible reclamar desde estas páginas la atención editorial que les corresponde a los traductores, pero también la social, esa que se echa en falta cada vez que olvidamos al traductor en las citas de los fragmentos literarios de otras lenguas.

CUESTIONARIO DEL TRADUCTOR

CON JESÚS MUNÁRRIZ

Jesús Munárriz nació en San Sebastián en 1940. Fue cofundador y director de la editorial Ciencia Nueva. También fue codirector de la colección de poesía Saco roto de la editorial Helios y de la revista La Ilustración poética española e iberoamericana. Más tarde fue director de publicaciones de la editorial Siglo XXI de España. Desde 1975 dirige Ediciones Hiperión.



Ha desarrollado una infatigable labor de traducción, vertiendo a nuestro idioma los versos de poetas alemanes, franceses, portugueses o anglosajones como Hölderlin, Rilke, Paul Valéry, Fernando Pessoa, Shakespeare o John Donne, entre otros muchos. Tiene en su haber numerosos libros

de poesía como Viajes y estancias, De lo real y su análisis, Flores del tiempo, Por la gracia de Dios o Nos han robado un ángel entre otros. Ha cultivado también la poesía infantil con títulos como Disparatario, o Dibujos animados.

En 1996 fue nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por la República Francesa.

En 2006 fue distinguido en Merignano (Milán, Italia) con el Premio Internacional de Poesía Clemente Rebora.

En 2009 le fue impuesta la Medalla de Oro de Don Luis de Góngora por la Real Academia de Córdoba (España).

1.- ¿Cómo llegó a la traducción?

Empecé muy joven, en el colegio, traduciendo poemas del francés. Luego, a los catorce años, hice un viaje a París con mis padres y volví con libros de Villon, Baudelaire y Rimbaud, que pronto empecé a traducir por puro gusto. Y por necesidad: hasta que no los reescribía en español, no estaba seguro de comprender lo que decían. Y así, hasta ahora.

2.- ¿De cuál de sus traducciones está más orgulloso?

La que más repercusión ha tenido es la del *Hiperión* de Hölderlin, que además dio nombre a la editorial y ha sido leída por muchísima gente, pero ¿cómo no estar orgulloso de las de Heine, Celan, Rilke, Valéry, Bonnefoy, Pessoa o Shakespeare (firmada con seudónimo? Imposible quedarse con una.

3.- ¿Qué obra le gustaría traducir? ¿Por qué?

Siempre pensé que debía traducir *Las flores del mal*, pero había tantas versiones ya publicadas que pensé que no era

necesario añadir una más. Pero finalmente me decidí, y aparecerá próximamente en Hiperión. En una colección como la nuestra no podía faltar este libro fundamental.

4.- *¿Literalidad o recreación?*

La traducción de poesía es un proceso de reescritura que debe ser hecho por poetas y en el que se debe intentar salvar el máximo posible del original, aun sabiendo que una parte se perderá en el trasvase. Las palabras en un poema tienen más funciones que la significante: miden, suenan, juegan, riman, y el traductor debe estar atento tanto a lo que dicen como a cómo lo dicen.

5.- *Para dar a conocer a un poeta de otra lengua ¿mejor una antología o uno de sus libros bien seleccionado?*

Una antología siempre es útil, porque si está bien hecha se ve la evolución del poeta, pero si tiene un libro que destaque sobre los demás, y casi todos los autores lo tienen, creo que su traducción ayuda a conocer lo mejor del poeta. Y a un poeta se le debe medir por sus logros más altos.

6.- *¿De qué vicio o error de la traducción debe estar prevenido cuando trabaja?*

De querer encasillar al autor en conceptos o métodos preconcebidos. Hay que empezar tanteando, traduciendo con precisión pero sin forzar, e ir viendo cómo se adapta cada poeta al nuevo idioma al que se le traduce. Y ser muy abierto para dejarse llevar por lo que el propio texto sugiere, que suele ser distinto en cada caso, en cada autor, en cada libro y, a veces, hasta en cada poema.

7.- *Aproveche estas páginas: ¿qué podrían hacer instituciones y editoriales en España para que verter al español una obra literaria fuese más productivo culturalmente y más justo para el traductor?*

Los traductores de poesía deben cobrar una parte de los derechos de autor, pero aunque lo cobren, esto rara vez paga el esfuerzo y el tiempo y los saberes necesarios para hacer una buena traducción; que además, en muchos casos, vende muy pocos ejemplares. Si hablamos de prosa, el problema es otro, porque hay bastantes casos en que es un género rentable. ¿Pero la poesía? La poesía se traduce por vocación, por afición, por gusto. Y para aprender de los maestros. Si además se cobra algo, ya es casi un milagro. ¿Las instituciones? Suelen preferir emplear el dinero en otros menesteres, no siempre confesables. Pero, en fin, si las hay que ayudan, bienvenidas sean.

8.- *Defina en una frase qué es traducir literatura.*

Traducir literatura es hacer que puedan leer en su propia lengua una obra escrita en otra, quienes no la conocen.



LA RECEPCIÓN DEL HAIKU EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA

EL haiku, breve poema de origen japonés, va convirtiéndose en una forma poética casi universal, por méritos propios. En el dominio de las letras españolas, va creciendo a buen ritmo el número de antologías de haiku, o bien de poemarios que contienen algo de haiku.

Por delimitar el campo, no voy a tratar el tema de las traducciones de haikus japoneses al español, sino de los haikus de creación que se expresan en nuestra lengua. Tampoco pretendo esbozar un manual o guía de autores y obras, siendo este un tema muy proclive a olvidar nombres u obras importantes. Más bien me centraré en problemas de principios metodológicos: qué es y qué no es haiku, y hasta qué punto nuestra literatura se presta a acoger esta forma entre sus modalidades de poesía.

Por lo pronto, la Real Academia de la Lengua, en la última edición de su diccionario -DRAE-, ha tenido a bien incluir las voces “haiku” y “haikai” en sus entradas léxicas; si bien dichas palabras se dan como sinónimas -uso también correcto hoy día-, sin entrar en el hecho histórico de la creación del haiku japonés a raíz de las rondas poéticas de haikai, en la Edad Media japonesa. Sería de desear que con el tiempo se fueran incorporando además al DRAE otras voces, bastante corrientes en el ámbito del haiku, como “haibun”, “haijin”, “haiga”, “kigo”, kireji”, etc.

Así como un soneto o un romance tienen una definición formal, el haiku japonés también la tiene. Y no creo que cualquier composición breve de palabras que suene bien pueda llamarse haiku. El haiku goza de una pauta métrica de 5·7·5 sílabas, muy aceptable para nuestra lírica –salvas las diferencias entre la sílaba japonesa y la española, y asimismo entre las respectivas prosodias–. La fuga de nuestra seguidilla –sin ir más lejos– sigue dicha pauta poética, y puede servirnos de orientación.

Para mitigar el rigor de las reglas, también aparecen las excepciones. En japonés existe la licencia llamada “hachoo” o ruptura del ritmo (introduciendo ocasionalmente más o menos sílabas); y en español hay que contemplar licencias como la sinafía y la compensación, sobre todo tratándose de versos breves.

Una dificultad más ardua de superar es de orden mental, y se refiere a la toma de posición del haijin o poeta de haiku con respecto a la naturaleza. El poeta japonés se considerará integrado en la naturaleza, como un elemento más de ella. El poeta occidental se considera situado ante la naturaleza como contemplador o intérprete de la misma, y canta a la naturaleza como objeto de su composición. Resumiendo, podríamos decir que nuestros poetas suelen cantar “ante” el espectáculo de la naturaleza, en tanto que el haijin japonés canta “desde” la naturaleza. Ese salto me parece

un punto difícil de adaptación, por cuanto supone dar un giro a nuestra mentalidad. ¿En qué apartado de nuestros géneros literarios cabe el haiku? Indudablemente, al no valerse de la prosa, sino del verso, pertenece a la poesía. Si venimos a nuestros sub-apartados poéticos tradicionales, diríamos que no es poesía épica, ni dramática, sino que es afín a la poesía lírica. Aunque, dentro de esta, se encuentra más cerca de nuestra poesía popular –cantares, coplas...– que de la lírica de alta inspiración.

Gustavo Adolfo Bécquer, en su famoso prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán, hace una distinción entre “la poesía de todo el mundo” y “la poesía de los poetas”. La primera es magnífica y se adorna con galas retóricas. La segunda es breve, seca, como una chispa eléctrica. Esta última toca el alma en su profundidad. Creo que cuanto el lírico sevillano dice sobre este tipo de poesía es aplicable al haiku, salvo el aspecto romántico –tan connatural en Bécquer– de “la pasión”. Sustituyamos este concepto por el de “integración en la naturaleza”, más arriba comentado, y así la poética becqueriana se puede convertir en una invitación al haiku.

Quedan por tratar algunos aspectos opinables, como los haikus de ritmo libre, la fidelidad al “kigo” o palabra de estación, el uso de los “kireji” o palabras de cesura. Puede parecer que todo esto afecta más al haiku japonés que al español. No obstante, me gustaría decir algo al respecto.

El haiku de ritmo libre o “jiyuuritsu-haiku” fue una corriente rompedora en Japón a fines del siglo XIX, cuando dicho país se abrió a Occidente en la Era Meiji. Abogaba por la libertad métrica sin restricciones. Salvo honrosas excepciones –y merece notarse el buen hacer en este campo del “haijin” Santooka (1882-1940)–, el haiku japonés ha vuelto muy mayoritariamente a su canon tradicional de 5·7·5 sílabas, el cual –no lo olvidemos– es una salvaguarda de su ritmo. Añadiré aquí que el haiku japonés normalmente no tiene título, aunque en ocasiones puede llevarlo. El título o pre-escrito resulta por lo general algo superfluo, pero se puede usar con parquedad; e incluso puede ahorrar sílabas para el haiku que lo sigue. Algo así como la frase “En la playa de Hayama” como título, puede ambientar sobre el lugar, y dejar de paso más cabida al cuerpo del haiku.

Mi recomendación sobre la longitud del haiku producido en español es mantener la pauta canónica del haiku; y, en el caso de necesitarse más sílabas, puede recurrirse a la pauta 7·7·5. Conviene no prescindir del último verso pentasílabo, pues favorece el ritmo dándole un aire de cierre en pie quebrado. Tampoco se debe mezclar la pauta del haiku con versos cercanos de sílabas pares, como hexasílabos y octosílabos, pues romperían el ritmo del conjunto. Conviene rehuir en lo posible la rima, aunque la rima asonante no queda mal, siempre que no se dé en machaconamente en los tres versos, y siempre que el último verso entre en esa rima.

No me parece oportuno recomendar que se use intencionadamente un “kigo” o palabra de estación. Aunque el haiku japonés suele usar un “kigo”, igualmente se producen bastantes sin él. Me imagino que el haijin japonés no consulta un “saijiki” o calendario de “kigo” con vistas a su próxima creación poética. Más bien el proceso es al revés: de los haikus ya escritos surgen los saijiki.

Los “kireji” o palabras de cesura huelgan en español, toda vez que nuestra escritura

usa signos de puntuación para tales menesteres: puntos, comas, guiones, puntos suspensivos... Hay quien –por aproximarse al japonés– escribe haikus sin mayúsculas y sin signos de puntuación. Yo le diría que para acercarse más aún al japonés debería escribir cada verso de corrido, sin separación entre las palabras. Entonces la lectura se convertiría ya en un quehacer críptico. No veo ninguna pega en aprovechar los recursos que nuestra lengua nos brinda para su escritura.

Aún quedan dos cuestiones de interés, que me gustaría tratar brevemente: 1) por qué y cómo entró el haiku en nuestra lengua, y 2) qué futuro se le puede augurar.

1) En cuanto a lo primero, es bien sabido que el haiku entró en el dominio lingüístico del español a través del buen hacer de José Juan Tablada (México, 1871-1945), y que a raíz de ello alcanzó un notable éxito entre otros autores hispanoamericanos. Creo que en sus comienzos resultaba ser también como una réplica a la magnífica y sonora poesía de Rubén Darío, representando un contrapunto oportuno más sencillo y –aparentemente, al menos– más asequible. De nuevo se me viene a la memoria la dicotomía que para la poesía planteaba Bécquer, más arriba aludida. A esto se suma, en la historia, el apoyo que ciertas grandes figuras dieron al haiku, como en Argentina Jorge Luis Borges; y en nuestra patria (y cada cual a su modo) Valle-Inclán, Gómez de la Serna, o los hermanos Machado. Aunque yo pienso que las raíces profundas del haiku las tenemos ya en las jarchas mozárabes y en nuestro cancionero popular.

2) En cuanto al tema del futuro que aguarda al haiku en español, yo lo preveo muy abierto y creciente. Mi compañero Pedro Aullón de Haro ya ha descubierto y presentado posibles haikus en nuestra literatura, a través de su bien trabajada obra “El haiku en España. Dicho y hecho”. Hay concursos, talleres, publicaciones y revistas de haiku (algunas de estas, por internet) en una medida muy aceptable, y creo que con tendencia al auge. Lo dicho vale asimismo para Hispanoamérica, naturalmente. Ahora bien: también advierto a mis lectores frente a un posible peligro, que es la trivialización del haiku. No necesariamente cualquier improvisación sencilla de palabras va a ser un hallazgo feliz. Creo que los manuales de literatura y de métrica debían empezar a presentar el panorama del haiku: en qué consiste, cuál es su ritmo predominante, cómo la prosodia española puede casar con dicho ritmo..., etc.

Y una última observación en positivo: creo que el haiku puede convertirse en la poesía de mucha gente, especialmente de todos aquellos que sienten un temor reverencial ante la poesía, pero no han perdido su interés hacia ella. Y al mismo tiempo, el haiku puede servir de trampolín para que ese tipo de lector se sumerja en otras modalidades poéticas, a partir de metros afines, como son la seguidilla o la soleá, y de ahí pasar al romance y a otras formas. Necesitamos también profesores de literatura concienciados y formados en el tema.

Termino mis consideraciones con un luminoso haiku de Susana Benet:

Quando corté
la rama del almendro
tembló mi mano.

NUALA NÍ DHOMHNAILL

POR ANTONIO RIVERO
TARAVILLO

LA poesía irlandesa es de una vasta riqueza en sus dos lenguas: la inglesa y la propiamente irlandesa o gaélica, autóctona de la isla, y que tuvo una edad dorada entre los siglos VI y XIII. Perteneciente a esta segunda, que desde mediados del siglo pasado se ha venido recuperando de un largo periodo de decadencia, Nuala Ní Dhomnaill (1952) es uno de los máximos exponentes. Hija de emigrantes irlandeses en Inglaterra, y criada en áreas de la Gaeltacht (distritos en que el primer idioma es el irlandés), Nuala destacó pronto como una voz fresca que abordaba temas insólitos en la tradición gaélica, aunque con alusiones que dialogan con la misma, y prestaba atención al mundo femenino. Del interés que ha suscitado su poesía es buena muestra el hecho de que

VENIO EX ORIENTE

*Tugaim liom spíosraí an Oirthir
is rúin na mbasár
is cúmhraín na hAráibe
ná gealfaidh do láimhín bán.*

*Tá henna i m'chuid ghruaige
is péarlaí ar mo bhráid
is tá cróca meala na bhfothach
faoi cheilt i m'imleacán.*

*Ach tá mus eile ar mo cholainnse,
boladh na meala ó Imleacht Shlat
go mbíonn blas mísmín is móna uirthi
is gur dorcha a dath.*

GEASA

*Má chuirim aon lámh ar an dtearmann beannaithe,
má thógaim droichead thar an abhainn,
gach a mbíonn tógtha isló ages na ceardaithe
bíonn sé leagtha ar maidin romham.*

*Tagann aníos an abhainn istoíche bád
is bean ina seasamh inti.
Tá coinneal ar lasadh ina súil is ina lámha.
Tá dha mháide rámha aici.*

*Tarraigíonn sí amach paca cártaí
“An imreófa breith?”, a deireann sí
Imrímid is buann sí orm de shíor
is cuireann sí de cheist, de bhreith is de mhórualach orm*

*gan an tarna béile a ithe in aon tigh,
ná an tarna oíche a chaitheamh faoi aon díon,
gan dhá shraic chodlata a dhéanamh ar aon leaba
go bhfaighead í. Nuair a fhiafraím di cá mbíonn sí*

*“Dá mba siar é soir,” a deireann sí, “dá mba soir é siar.”
Imíonn sí léi agus splancacha tintrí léi
is fágtar ansan mé ar an bport.
Tá an dá choinneal fós ar lasadh le mo thaobh.*

D'fhág sí na maidí rámha agam.

VENIO EX ORIENTE

Traigo conmigo especias del Oriente,
secretos de lejanos bazares
y aromas de la Arabia
que no blanquearán tu alba mano.

Llevo henna en los cabellos
y perlas sobre mi cuello,
y frascos de miel de abejas del campo
ocultos en mi ombligo.

Pero hay otro almizcle sobre mi cuerpo,
el perfume de la miel del Cerro de Slat,
que tiene el sabor de la menta y la turba,
y cuyo color es oscuro.

IMPOSICIONES

Si pongo una mano sobre un templo,
si levanto un puente junto a un río,
cuanto alzan de día los constructores
se derrumba ante mí por la mañana.

Sube por el río una barca de noche,
una mujer está de pie dentro de ella.
Una vela está encendida en sus ojos y manos.
Tiene dos remos.

Saca una baraja de cartas.
“¿Quieres jugar a las prendas?”, pregunta.
Jugamos y me gana siempre
y me plantea esta cuestión:

no tomar dos comidas en una misma casa,
no pasar dos noches bajo un mismo techo,
no dormir más de una vez en una cama
hasta encontrarla. Cuando le pregunto dónde,

me dice “Si en el este, en el oeste; si en el oeste, en el este”.
Se marcha entre relámpagos
y a mí me deja en la orilla.
Las dos velas aún arden junto a mí.

Me dejó los dos remos.

la hayan traducido al inglés algunos de los más importantes poetas irlandeses, como Michael Hartnett, Paul Muldoon, Medbh McGuckian, Eiléan Ní Chuilleanáin, Ciaran Carson, Michael Longley, John Montague o Seamus Heaney, entre otros. La palabra *geis*, que en plural da título al segundo de los poemas que aquí se presentan, requiere cierta explicación: en la mitología irlandesa y su antigua literatura se refiere a prohibiciones, constreñimientos rituales, maldiciones, encantamientos, imposiciones mágicas. En inglés suele verterse como *taboo*, tabú en español, pero no me convence esta acepción. Mis traducciones son, naturalmente, directas del irlandés, y proceden del volumen antológico *Rogha dánta* (New Island Books, 2000).

PAPELES VIEJOS

Reproducimos aquí una traducción del comienzo del libro *Amores* de **OVIDIO** hecha en prosa por **RAFAEL ALBERTI**. Se encuentra en el llamado *Manuscrito Penagos*, un cuaderno misceláneo que el poeta regaló a Rafael Penagos en 1953. En su portada se lee: “A Rafael Penagos, poeta, este cuaderno de mis noches de *speaker* en la radio de París – Mondiale – 1939 y en París, ya a oscuras, comenzada la guerra. Rafael Alberti. Buenos Aires, 1953”.

Aparte de lo escrito en la portada del cuaderno, los textos que rodean la traducción sitúan cronológicamente su composición en torno a 1939, cuando ya Alberti está exiliado en París. Hay varios vocabularios de palabras francesas que muestran el interés del portuense en aprender la lengua del nuevo país. De hecho, en su traducción española de Ovidio emplea la palabra “brandió”, traída del francés directamente, en vez de la habitual “blandió”. Y una confusión similar pudo haber en “lira de aonio” en lugar de “lira de Aonia” o “lira aonia”.

Varias composiciones poéticas de las que hay en el cuaderno fueron publicadas en el libro *Entre el clavel y la espada*. Este marco cronológico permite entender por qué el recién exiliado Rafael vuelve sus ojos a las elegías eróticas de Ovidio. El comienzo de los *Amores* es una *recusatio* de los grandes temas y una preferencia por los sencillos poemas de amor. Ovidio juega en el

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus—risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
'Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum vates, non tua turba sumus.
quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,
ventilet accensas flava Minerva faces?
quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,
lege pharetratae Virginis arva coli?
crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
instruat, Aoniam Marte movente lyram?
sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
cur opus adfectas, ambitiose, novum?
an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?
vix etiam Phoebos iam lyra tuta sua est?
cum bene surrexit versu nova pagina primo,
attenuat nervos proximus ille meos;
nec mihi materia est numeris levioribus apta,
aut puer aut longas compta puella comas.'
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum vestris bella valete modis!
cingere litorea flaventia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!*

Iba a cantar, en un ritmo majestuoso, las armas, el furor de los combates; al tema convenía el metro: el segundo verso del poema era igual al primero. Se dice que Cupido se puso a reír y cercenó furtivamente un pie.

“Niño cruel, ¿quien te dió ese derecho sobre la poesía? Cantores inspirados de las Piérides, no somos de tu banda. ¿Qué se diría si Venus robara las armas de la rubia Minerva y si la rubia Minerva agitara las antorchas ardientes? ¿Se aprobaría ver a Ceres reinar sobre los bosques que cubren las montañas y a la virgen del carcaj presidir el cultivo de los campos? ¿Se aconsejaría poner una lanza aguda en las manos de Febo el de la hermosa cabellera, mientras que Marte tocaría la lira de Aonio [sic]? Grande y demasiado poderoso es ya tu imperio, niño. ¿Por que tu ambición intenta un nuevo trabajo? ¿O acaso el universo entero es tuyo? ¿Tuyo el delicioso valle del Helicón? Apenas si desde ahora el mismo Febo se sentirá dueño seguro de su lira. Un primer verso, este, plantado valientemente a la cabeza de una nueva página; el que le sigue viene a debilitar así mi arranque. Y no poseo el tema apropiado para un ritmo más ligero, se trate de un muchacho o de una muchacha de largos cabellos bien cuidados.”

Apenas si había terminado mi queja, cuando, abriendo de pronto su carcaj, el dios tomo los dardos destinados a traspasarme, brandió [sic] vigorosamente sobre su rodilla un arco curvado y dijo: “toma, poeta inspirado, he aquí un tema para tus cantos”. ¡Desgraciado de mí!, ¡tan bien dirigidas las flechas del niño. Ardo, y en mi corazón antes libre reina ahora el Amor. ¡Que mi obra comience por versos de seis y se ponga en versos de cinco! ¡Adiós, guerras crueles, vosotras y el ritmo que os estaba reservado! Musa de los mirtos que florecen junto a las orillas, ciñe tus sienes de rubios cabellos, ya que los cantos exigen once pies.

comienzo de su libro con la métrica. Los poemas épicos se escribían en largas tiradas de un mismo verso, el hexámetro. Los poemas elegíacos (en donde encajaban sus poemas de amor) consistían en dísticos de hexámetro más pentámetro, siendo así los versos pares más cortos que los impares. Por eso dice Ovidio que empezó a componer en versos todos iguales pero Cupido decidió asae-tearlo con una flecha y quitar un pie al segundo verso y a los versos pares.

En esta tesitura se ve Rafael Alberti al llegar a París: él tenía otros proyectos en la cabeza (hasta poco antes había estado componiendo poemas de fuerte implicación política, lo que cabe comparar en cierto modo con la épica antigua) pero Cupido decide que su tema sea el erótico-amoroso. Incluso los dibujos que Alberti hace en este cuaderno nos hablan del mismo contexto. El poeta español no tradujo el texto de Ovidio desde el latín (aunque en una hoja del cuaderno hay también un pequeño vocabulario latino sin relación con el poema); sino desde la versión francesa de Georges Lafaye, *Ovidio. Les Métamorphoses*, Paris: Belles Lettres, 1928.

Agradecemos la amabilidad de los herederos, de la agencia literaria Carmen Balcells y de los técnicos de la Fundación Rafael Alberti, al permitirnos disponer del manuscrito.

EDUARDO DEL PINO

RESEÑAS



LA EDAD DORADA DE LA POESÍA CHINA

POR M^a ÁNGELES ROBLES

TRESCIENTOS POEMAS DE LA DINASTÍA TANG.

*Edición bilingüe de Guojian Chen. Cátedra
Letras Universales. Madrid, 2016.*

La dinastía Tang (618-907) es referencia obligada de la poesía china. Su esplendor se materializa en numerosos avances culturales y sociales que la convierten en una verdadera edad de oro en la que la poesía adquiere dimensiones deslumbrantes. El florecimiento de esta disciplina viene avalado por la importancia social que tenía su conocimiento y su práctica, no solo para poder alcanzar un nivel preponderante socialmente hablando, sino incluso para poder acceder a un puesto de simple funcionario. A este periodo debemos también los autores que más han influido en el desarrollo posterior de la poesía del país asiático, aquellos cuyos versos, incluso hoy día, los niños aprenden en las escuelas, maestros que también son los más conocidos

en Occidente, léidos y traducidos a muchas lenguas: Du Fu, Li Bai, Wang Wei, Li Shangyin, Meng Haoran, son solo algunos de los nombres memorables que han logrado ocupar un lugar de honor como ejemplos indelebles de esplendor poético.

Cátedra ha apostado por recuperar para el lector español una de las obras más importantes para conocer y reconocer la valía de la poesía de esta época. Se trata de *Trescientos poemas de la dinastía Tang*, una antología firmada por el Literato Solitario del Estanque Fragante, que hasta los años cincuenta del siglo pasado no pudo ser identificado como el erudito Sun Zhu (1711-1778). De la edición bilingüe de esta magnífica obra –pensada como manual para que los niños aprendieran poesía en la escuela– se encarga Guojian Chen, que, como afirma Carlos Martínez Shaw en el breve prólogo del libro, es ya una celebridad en el mundo de la traducción de la poesía china. En esta edición realiza una loable labor para acercar la obra al lector desprovisto de conocimientos previos sobre la poesía china y, en concreto, sobre la poesía Tang.

Leyendo el pormenorizado estudio preliminar de Chen, entendemos en toda su dimensión el valor y la importancia de la poesía de esta época, también podemos

aprender nociones básicas de preceptiva que ayudan al lector a valorar en toda su magnitud la obra que tiene entre las manos. Se echa en falta, como ocurre en la mayoría de las publicaciones actuales, un trabajo de edición un poco más cuidadoso que hubiese limado los naturales pequeños descuidos de un autor centrado en la magna tarea de enmarcar adecuadamente y traducir con evidente sensibilidad los trescientos trece poemas de los setenta y siete autores incluidos en *Trescientos poemas de la dinastía Tang*. Añade, además, veinticinco piezas extras que el traductor considera excepcionales, pese a no estar incluidas en esta antología. Acierta.

Entre las páginas de este libro, podemos oír las viejas voces del pasado, voces que nos llegan con ecos no tan distintos a los nuestros, que nos hablan del amor, de la muerte y de la vida. Abundan los poemas de despedida, los que recrean la vida en la frontera, también los de nostalgia amorosa, muchos de ellos quejas en boca de una mujer solitaria; y los que contraponen la veleidad de los bienes materiales a los placeres espirituales de la vida retirada. Un tema recurrente es también la amistad, cantada conmovedoramente en estos versos de Du Fu (“A We Ba, letrado en retiro”): “¡Bendita la noche de hoy que nos reunimos / aquí, a la luz de un mismo candil”. Otros poemas podrían ser magníficos ejemplos del tópico del *carpe diem*, como esta breve joya de la poetisa Du Qiulian, “Vestimenta de hilos de oro”, cuyos versos finales nos recuerdan que “las flores hay que cogerlas a tiempo. / Si no, solo te quedarás / con las ramas desnudas y secas”.

En la traducción de Guojian Chen, como él mismo admite, prevalece el sentido poético por encima de la traducción

literal. Su empeño es convertir la poesía china en poesía española, que no es poca cosa. El equilibrio entre fidelidad al original y una traducción cercana al oído de lector de poesía en español es arriesgado. A esto se une, además, la tradicional ambigüedad de la lengua china, que permite la traducción de muchos versos con varios sentidos distintos, como explica el propio Chen, que también ha optado por modificar la estructura del libro, ordenado originalmente por modalidades poéticas y ahora por el más accesible orden alfabético.

No obstante, y por encima de cualquier consideración, nos encontramos ante una obra de indudable interés que nos permite un emocionante acercamiento a la poesía china de la época Tang, que es como decir a la gran poesía clásica de un país en el que la poesía verdaderamente importa.

C. BOBIN: DISCÍPULO DEL SUFRIMIENTO

POR JESÚS MONTIEL

LA MÁS QUE VIVA

Christian Bobin

Traducción de Cristóbal Gutiérrez Carrera

Libros Canto y cuento, Jerez 2016

Es algo insólito, pero la muerte de un ser querido puede ser motivo de crecimiento. Christian Bobin escribe *La más que viva* en 1995. Con un género inclasificable, que irrita y maravilla a partes iguales, ofrece una sucesión de fragmentos poéticos, pequeños sorbos de luz pese a la

crudeza del asunto que trata: la muerte de su amiga Ghislaine a los 44 años. Así, lo que puede parecer un libro de duelo se convierte en sus manos en una acción de gracias. El escritor francés busca materia de alabanza en todo, “también en lo peor”. No escribe desde la queja: “El discurso de la queja —dice— es insoponible”. Escribe cantando. Lejos de abatirlo, la muerte de su amiga espabila su espíritu (“tu muerte me ha destetado”). Fruto de este despertar es la intrusión del mundo de los muertos en el mundo de los vivos, el destrozo de la línea que hasta entonces los separaba. Tanto es así que, si uno repara en el título, comprende que Ghislaine, para Bobin, no ha muerto y está más viva que los propios vivos. Bobin retrata así un corazón que aprende del sufrimiento. Cada acontecimiento es una lección, aun cuando éste destruya los planes del hombre. Aunque partiendo de su propia historia, Bobin mira más allá de sí mismo, se asoma al misterio y comprende que el corazón del hombre, frente a la adversidad, ha de elegir la maldición o el canto. Y elige el canto. Lo deja claro al término del libro, dirigiéndose a Ghislaine:

“Seguiré bendiciendo esta vida en la que ya no estás, seguiré amándola, la amo cada vez más, un amor así se canta”.

El poeta jerezano José Mateos, ajeno a la lógica mercantil, sabe que traducir al español la obra de Christian Bobin es un asunto de urgencia, y por eso se ha atrevido a publicar *La más que viva* en su pequeña editorial. Bobin es alguien conocido en Francia, mucho, y hasta tiene el privilegio de poder vivir de la escritura. Desde que publicase *El bajísimo*, su famosa biografía del santo de Asís, ha ido aglutinando en torno a su prolífica obra una comunidad ferviente de lectores. En

España, sin embargo, sigue siendo el autor de unos pocos. Y es injusto. Porque ahora que las librerías están repletas de libros llenos de eslóganes publicitarios y giros lingüísticos, pero vacíos, son necesarios autores como Bobin. *La más que viva*, en apariencia un libro sencillo, es en cambio una casa con incontables habitaciones en un mundo helado, lleno de nieve, donde los hombres vagan sin rumbo. No todo está perdido. Quedan autores como Bobin, alejados de las ideologías dominantes y capaces de transformar un hecho trágico en un motivo de alabanza. Frente al desgarro, uno elige qué corazón. Bobin, insisto, elige el canto:

“Uno puede abandonarse en la ausencia. O puede también hallar en ella un acrecentamiento de vida”.

PALABRAS ÍNTIMAS

POR PATRIZIA MARRUFFI

Léxico familiar.

Natalia Ginzburg.

Traducción de Mercedes Corral.

Lumen, Barcelona, 2016.

Léxico familiar (1963) arranca desde una intuición muy interesante: el uso en el ámbito de la familia de unas palabras, ya sean existentes o inventadas, con un significado distintivo que solo los miembros de esa unidad comprenden. Un código lingüístico con vida propia que muere cuando deja de ser utilizado y solo puede sobrevivir, parcialmente, transformado en escritura. La historia de la novela se desarrolla en la señorial

Turín, entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado. Natalia Ginzburg (1916-1991), la autora, es la última de cinco hermanos, voz narradora que con absoluto respeto a la verdad cuenta la historia de su familia hebrea, cuyo faro es el padre, llamado Giuseppe, médico y profesor universitario de anatomía; la madre Lidia, los hermanos y hermana, la camarera, la costurera... una casa, la de los Levi, muy concurrida, en donde las visitas representan el mundo intelectual de la época. Por allí irán desfilando personalidades de la talla de Filippo Turati, Cesare Pavese, Felice Balbo, el editor Einaudi, Anna Kuliscioff y también Eugenio Montale, por nombrar algunas de las más celebradas internacionalmente.

Léxico familiar es un homenaje íntimo rendido a la memoria, a esa memoria entre cuyas facultades no se halla la devolución del pasado. No hay espacio para detallar fechas, escrutándose el período de la acción o la localización simplemente con referencias históricas o geográficas. Los recuerdos se presentan a través de las palabras y las frases que constituyen una peculiar jerga, con el caudal aportado por las personas más significativas en la vida de la palermitana y de las que el tiempo, inexorable, las ha separado. No asoman los sentimientos, muy contenidos, porque Natalia se postula como una espectadora de los sucesos, de las efemérides de su clan. La forma narrativa se asemeja a un diario escrito con años de posterioridad a los asuntos, una suerte memorística que nos hace inevitablemente pensar en Proust, y en su *Recherche* (que Natalia adoraba y tradujo al italiano) por el contenido, con esos acontecimientos que no respetan la cronología, sino el caprichoso fluir de la memoria, si bien con la distinción de un

estilo diferente: austero y directo.

La historia italiana, junto a la propia, emerge como telón de fondo: el auge de Mussolini, las leyes raciales, la lucha antifascista, la reclusión del padre, el asesinato del primer marido. En el relato el argumento se acompasa con el tiempo: los personajes jóvenes crecen, se emparejan, cobran madurez; los padres se convierten en abuelos... la ley natural en la que la vida y la muerte cumplen su destino.

Ya desde el título puede advertirse que la palabra posee un valor absoluto y el lenguaje aflora como tema vertebral. La atracción de Ginzburg por los giros lingüísticos o las repeticiones colocan al habla cotidiana, clara y sencilla como principal eje y fundamento de cuanto se relata. En ese camino se cuestiona la relación entre el idioma, la realidad y su representación. Se provoca, además, una tensión constante entre la narración y el silencio. En la versión original se aprecia el sumo interés de la autora por la vocalización, por la sonoridad de las palabras; este hecho fundamental se pierde en la traducción. El resultado, a veces, se resuelve en juegos de frases sin fuerza ni alma que no alcanzan a representar ese “código genético” de la familia, esas expresiones singulares capaces de construir un lugar de encuentro y reconocimiento. Tal vez se podía haber optado por no traducir al español esos términos inventados por los Levi, conservando los genuinos, ya que el significado se explica o acaba por brotar en el texto.

Natalia Ginzburg aseguraba: “Potrei ripetere all’infinito le parole che amo”. Una frase que resume la esencia de esta obra maestra de la literatura italiana.

CARTA AL MUNDO

POR PILAR PARDO

Carta al mundo.

Emily Dickinson.

Traducción de José Cejeiro y Miranda Taibo.

Renacimiento, Sevilla, 2016.

Acaba de publicarse en español, en la Colección Poesía Universal de la editorial Renacimiento, una nueva selección de poemas de uno de los poetas más prodigiosos que han existido, la norteamericana Emily Dickinson. Es una nueva oportunidad de asomarse a una obra capaz de dar voz y cadencia a esa delicadeza sutil, a esa hondura capaz de reconciliarnos con nuestra humanidad y sus bajezas.

José Cejeiro y Miranda Taibo traducen los primeros 74 poemas incluidos en la primera edición que dio a conocer una selección de su obra en 1890. Los aciertos fundamentales de esta nueva edición son, a mi juicio, la supresión de los signos de puntuación, aleatorios para nosotros, pero que servían, seguramente, a Dickinson para encriptar significados, o, tal vez, dudas y matices en la corrección de sus poemas. También está el uso de un léxico conciso que no esconde las resonancias bíblicas, de Shakespeare o de Wordsworth, por nombrar algunos, que rebosan en diversas composiciones. No es nada fácil tratar de plasmar todo lo que pone en un poema en otro idioma, poema que, a su vez, viene a ser una especie de traducción de algo que encuentra cauce en uno. Y que nos habla a todos.

La completa totalidad de la creación artística puede concebirse como una traducción, y el hecho de que podamos disponer de los llamados clásicos, de una serie de obras que

se han vertido a los principales idiomas y que son algo vivo en el devenir del tiempo, es uno de los mayores regalos que podemos disfrutar. Pero no es menos cierto que tener la suerte de poder frecuentar a alguien como Emily Dickinson en su idioma original me hace consciente de lo mucho, muchísimo que se sacrifica en el proceso de traducir.

Sumergirse en estos poemas es como recibir la caricia de la brisa en la cara, es como recrearse en el vuelo de los pájaros, de las abejas libando entre las flores. Este ramillete de poemas de Emily Dickinson son una pura delicia, contienen el rumor, la transparencia, el flujo de las aguas. Contienen dolor y revelación. Extrañamente, nos dan cosas nuevas a medida que los frecuentamos, como ocurre con toda la gran poesía. Contienen la inocencia y el asombro desde el que la belleza del mundo puede hablarnos o, más bien, callar ante nosotros.

El rojo en la colina
roba mi voluntad;
y si alguno se burla
cuidado: aquí está Dios.
Sólo eso digo.

Quisiera una el don de lenguas para gozar en plenitud lo que Dickinson llamaba las campanitas del idioma. Pero esto que deja la marea no es poco.

