

Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá...  
Lope de Vega (Epístola séptima)

**Ensayos:**

Transposición del rol heroico en *Espejo de paciencia*  
*Nydia Jeffers* 1-15

*Compañera amorosa y fervoroso camarada: sobre las traducciones de Song of Myself*, de Walt Whitman, por Jorge Luis Borges y León Felipe  
*Francisco Pérez Marsilla* 16-54

“Y ésta es mi última palabra”: Pedro Mir y su compromiso ético  
*Giovanni Di Pietro* 55-77

**Nota:**

León David y el culto a la belleza: *Arte poética*  
*Luis Beiro Álvarez* 78-81

**Reseña:**

De donde son los poemas [José Kozar]  
*Santiago Daydi-Tolson* 82-83

Transposición del rol heroico en *Espejo de paciencia*

Nydia Jeffers

*University of Nebraska, Lincoln*

Temas: *Espejo de paciencia* como: parodia del estatus racial europeo / acto de resistencia poética y discursiva contra el sistema de jerarquías sociales y raciales europeas / inversión de las funciones sociales y raciales / inversión de los tópicos renacentistas // el negro esclavo como el Calibán hispano y símbolo del Nuevo Mundo / el barroquismo del poema como instrumento de subversión / el humor y la ironía como instrumentos ideológicos / el nuevo concepto del héroe

El presente trabajo parte de la crítica literaria post-colonial de Calibán para analizar la primera obra literaria cubana: *Espejo de paciencia* (1604) de Silvestre de Balboa y Troya de Quesada (1563-1647). Este motivo es considerado por Selena Millares como uno de los símbolos más poderosos de la construcción europea del Nuevo Mundo. Otro nombre para Calibán es el Otro (Millares 91). La primera vez que se da a conocer el motivo de Calibán es en *La Tempestad* (1610) de William Shakespeare (1564-1616). Aparece caracterizado sin lenguaje y sin conciencia de sí mismo hasta que el colonizador eurocentrista lo evangeliza. La relevancia que este símbolo de Calibán/Otro tiene para la obra de Silvestre de Balboa, incluso antes de que Shakespeare lo hiciera famoso, se presenta en la selección del protagonista y del antagonista, o, lo que es lo mismo, del héroe y del antihéroe. El objetivo de este ensayo es demostrar que la obra colonial *Espejo de paciencia* parodia las funciones sociales tradicionales que privilegian el estatus social y moral del blanco y marginan la posición del negro. Se analizarán dos personajes de raza blanca y negra para determinar si Juan de las Cabezas Altamirano, obispo de la isla de Cuba, resulta ser el héroe, y el “etíope digno de alabanza, / llamado Salvador, negro valiente” (*Espejo* 930-2), que mata a su secuestrador francés, su opuesto, el antihéroe. Esto ayudará a situar la posición de otredad para el corsario francés, que al no haber nacido ni haberse asentado en tierra firme americana, queda como personaje antitético a los dos anteriores. La condición de criollo se afirma mediante la preponderancia de la raza negra pagana y la recuperación metafórica de la raza blanca católica.

Silvestre de Balboa propone una inversión de los papeles raciales en la sociedad colonial. El símbolo del espejo que aparece en el título sirve para rebatir el protagonismo del personaje blanco y sugerir que el modelo a seguir es el del personaje negro. Por tanto, mediante la inversión de los dualismos del héroe y del bufón, del yo y el otro, del cosmos y del caos, de la civilización y de la barbarie, este poema colonial cubano anuncia la resistencia poética al sistema jerárquico racial

imperante en el siglo XVII.

La dualidad de blanco/negro se reproduce en la estructura del poema, dividido en dos cantos. El primer canto trata del secuestro y de la liberación del obispo. Como acción paralela, Francisco Puebla queda como rehén. En el segundo canto, los vecinos del pueblo de Bayamo se unen con la intención de liberar a Francisco Puebla. Su doble intención es hacerlo sin entregar lo prometido para así vengarse de los corsarios franceses, causadores del rescate del obispo. La alianza de fuerzas de la colectividad con el personaje negro es significativo en cuanto que a éste se le incluye y no se le margina de la población hispana de Cuba. Al contrario, al personaje blanco, pero francés, se le repele de la colonia como adversario de la presencia eclesiástica y civilizadora del Obispo de Cuba.

Otro modo en que el estamento religioso se alía con el grupo popular se refleja en la onomástica seleccionada para los personajes en oposición aparente. Respecto a la onomástica, Cabezas Altamirano y Salvador se confunden en la alusión religiosa a la figura de Cristo resultando que el obispo viene a ser la cara opuesta de Salvador, es decir, su máscara. A Cabezas Altamirano se le denomina redundantemente el Pastor en el canto primero, mas el personaje de Salvador surge en el canto segundo como el esperado personaje que lo va a rescatar del cautiverio. El nombre cristiano para el personaje negro (Salvador) tiene sentido si tenemos en cuenta el dogma cristiano que declara la salvación del hombre por conducto de Jesús. Relacionar el término real de Salvador con el término imaginario de Jesucristo no plantea ningún problema y, de hecho, a Salvador se le alaba en los mismos términos en que Jesucristo lo sería, máxime cuando el objeto del rescate es un obispo:

¡Oh, Salvador criollo, negro honrado!  
¡Vuele tu fama, y nunca se consuma:  
Que en alabanza de tan buen soldado  
Es bien que no se cansen lengua y pluma!  
Y no porque te doy este dictado,  
Ningún mordaz entienda ni presuma  
Que es afición que tengo en lo que escribo  
A un negro esclavo, y sin razón cautivo. (*Espejo* 961-68)

Si a Salvador se le plantea como un héroe, el obispo se presenta burlado porque la función de éste es salvar al hombre, o, en su defecto, representar a Jesucristo. En otras palabras, el argumento invierte las funciones del negro y del blanco. Una manera en que la figura del obispo se ridiculiza cómicamente es mediante el título. La virtud de la paciencia, resaltada en el título, no tiene

el efecto de ensalzamiento supuesto. La futilidad de la paciencia para soportar humillaciones resulta al contrastar con la efectividad de la valentía para enfrentarse al enemigo. De nuevo, los roles se invierten. La figura activa dominadora es el personaje negro y la figura pasiva y humillada es el personaje blanco. La relación vertical o jerárquica entre los estamentos sociales se invierte a través de la acción y no de la fe. Éste es otro dogma cristiano y concretamente católico. La obra surge, recuérdese, en el ámbito intelectual y cultural de la Contrarreforma.

La heroicidad del personaje negro queda remarcada mediante la ideología de la resistencia frente al extranjero (el corsario francés). Entre los vecinos de la localidad que se unen para mostrar fuerza se encuentran negros y mulatos, además de un “negrillo” mensajero que se encarga de proveer al enemigo con un mensaje. Por tanto, queda clara la heroicidad del personaje negro como protagonista adulado, activo y apoyado por la mayoría. Las figuras eclesiásticas son meros instrumentos de la fuerza del personaje negro, en lugar de figuras imitadoras de la misión de Jesucristo.

Formalmente, además, los dos personajes contrastados son objeto de la ironía del narrador cuando se contradice el protagonismo aparente y real de los mismos. Por ejemplo, las convenciones seguidas por la obra otorgan un protagonismo formal al criollo obispo de Cuba, por el lugar privilegiado que ocupa el personaje en los prolegómenos del texto. Además, el título personifica la paciencia del obispo en el mismo criollo, y la dedicatoria de la obra en el prólogo se refiere al mismo como si el protagonista fuera él y no Salvador. Sin embargo, esta relevancia externa es aparente y engañosa al modo barroco. El cuerpo del texto revela que el verdadero protagonismo corresponde al criollo negro de nombre Salvador. Éste no llama la atención por la supuesta virtud de su paciencia, sino precisamente por la ausencia de dicha cualidad. La virtud católica de la paciencia se ridiculiza. El poder y la independencia no se obtienen por este medio pasivo ideal y renacentista, sino por medio de la acción y la rebelión real y barroca. Además, el tratamiento cómico que recibe este supuesto héroe épico enaltece al verdadero héroe de la obra, que es un negro esclavizado llamado Salvador y que en este trabajo recibe la caracterización de Calibán o del Otro referida en la introducción de este trabajo.

El Calibán anglosajón de Shakespeare se diferencia del Calibán hispano. El primero se situaría antes de la colonización, al constituir una especie de monstruo intemporal que moldea Próspero en *La tempestad* (1611), mientras que el indígena y el negro ya contaban con la lengua creada por ellos mismos para expresar su experiencia. A pesar de ello, el europeo, representado aquí por el obispo blanco, impone la autoridad de la revelación escrita en la Biblia o “the mode of expression that creoles first utilized to trace the contours of their own ontology: the written word” (Mazzoti 485). De ahí el enfrentamiento de los dos personajes destacados: el obispo, el criollo

blanco y su rescatador, el criollo negro.

Más aún, hay otra diferencia entre el Calibán de Shakespeare y el concepto de noble salvaje como lo entiende Cristóbal Colón, así como Aristóteles, antes del marino. Mientras que el primero es un “esclavo aborrecible” de acuerdo con Selena Millares (91), el segundo es una criatura irracional sin gobierno y sin cultura. Mediante esta retórica, el europeo legitima de manera inhumana la esclavitud del indígena y del negro. La esclavitud natural defendida de esta manera justifica convenientemente la imposición del virreinato español en territorio americano. Sin embargo, se ha planteado la necesidad de que el marginado desde esta perspectiva sea visto como el centro y creador del discurso americano. Para responder a estas cuestiones, surge el Calibán hispano, símbolo subversivo que permite la inversión de las connotaciones colonialistas referidas en las obras anteriores europeas. El autor de *Espejo de paciencia* denuncia mediante la ironía la apropiación del discurso europeo, la que realiza su poema épico.

Los detalles barrocos del poema apoyan el punto de vista del marginado, en oposición a la naturaleza idealizada de la convención europea. De acuerdo con Cintio Vitier las referencias mitológicas y épico-heroicas son aparatosas (43) y crean un efecto cómico al yuxtaponerlas Silvestre de Balboa con la flora y fauna cubanas. Por ejemplo, los sátiros contrastan con los aguacates. Hermanar la tradición clásica ficticia con la riqueza natural provoca una antítesis irrisoria. Además, a diferencia de Garcilaso de la Vega, las deidades greco-romanas rinden homenaje a los pastores y no al obispo, es decir a la Iglesia y no a su cabeza. En otras palabras, las imágenes arquetípicas del cosmos y del caos se intercambian con un fin cómico. Concretamente, el ambiente bucólico pastoril no se emplaza en un cosmos idealizado de pastores enamorados, sino en un caos realista donde un “Judas” de su propio rebaño traiciona al obispo para llevar a cabo el secuestro. Raúl Marrero Fente confirma que el paisaje local isleño marca la diferencia con respecto al paisaje ideal bucólico europeo («Alegorías» 8).

Más allá del tratamiento de la naturaleza, abundantemente criticado por Vitier, éste trae a colación el tono sentencioso que se desprende de los coloquialismos sobre situaciones cotidianas, lo cual también contrasta con las reflexiones morales de poemas largos como éste. En este sentido, *Espejo de paciencia* contrasta con *La Araucana* de Alonso Ercilla y Zúñiga (1569), por ejemplo. Mabel Moraña afirma que “la adhesión o resistencia a los modelos metropolitanos [...] rige, en cada etapa, la relación entre conocimiento y poder en el mundo colonial” (20). En esta disyuntiva, se propone que Silvestre de Balboa se resiste a dichos arquetipos a través del uso del humor en su poema.

En su conjunto, la naturaleza autóctona sustituye a la naturaleza artificialmente perfecta o idílica de Grecia e Italia. Se subvierte de este modo el tópico del lugar ameno. Otra sustitución tiene

que ver con las expresiones populares que, ocupando el lugar de las alusiones cultas homéricas, disipan la erudición asociada con los poemas eurocentristas. El resultado de la “imitación diferencial” que acuña Juanita Quiñones Maldonado en el título de su disertación, se apoya en que sobresalen las características propias americanas, en una imitación burlesca de las europeas.

Si la ambientación y el tono del poema potencian lo americano sobre lo europeo, el tratamiento de los personajes también se invierte dentro de la paradójica estética barroca. Si lo esperado es la idealización del obispo blanco, el texto da un giro dinámico para ennoblecer al soldado negro. Las estrategias para lograr que los personajes africanos reciban la misma, o incluso mayor, atención que los europeos, incluyen la parodia de los modelos tradicionales europeos de la literatura épica. El efecto de esta nueva visión es que se elimina literariamente la distancia entre las razas blanca y la negra, tan normalizada en la época de la esclavitud en Cuba. La reflexión de la autoridad religiosa se desprestigia frente a la acción de la fuerza militar de Salvador Golomón.

Como obra barroca, se rechaza la visión estática y equilibrada de la supuesta paciencia del obispo en la cárcel y la necesidad de que éste sea liberado por un héroe salvador que desmerece la moralidad contenida de Cabezas Altamirano. En otras palabras, surge un nuevo héroe en el personaje negro. Con poemas como *Espejo de paciencia* se neutraliza el estigma de otredad del personaje negro. El “león furioso” (92) de Salvador es el verdadero centro de atención, y el Otro es el obispo, porque el primero usurpa la función cristiana del segundo.

Mediante el conocimiento del Otro/Calibán en la acción, en lugar de situarse en la reflexión, desaparecen también el miedo y el instinto de violencia contra lo que se percibe como amenaza. En otras palabras, el protagonista del negro esclavizado presenta un fin moralizador sobre la necesidad de la rebelión del subordinado, que en términos literarios se logra mediante la subversión de la jerarquía social de los personajes analizados. Desde este punto de vista, la obra argumenta a favor de un pragmatismo americano, el de utilizar la literatura para cambiar las relaciones sociales y proponer un modelo de igualdad entre el privilegiado (el blanco) y el marginado (el negro).

La obra provoca en el lector un distanciamiento con respecto al europeo y una identificación con el afrocubano (si se me permite usar un término tan moderno), por ser su acción contra los franceses la deseada desde el punto de vista del sometido. La ridiculización del centro del poder, que imita paródicamente los recursos literarios, subraya el sinsentido de la jerarquía y de la arbitrariedad de la discriminación contra la raza negra. El modelo de Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia* propone ejemplos de ironía en la descripción del obispo y ejemplos de parodia en la imitación de los modelos épicos europeos. Relacionando el título del poema con el contexto social, la paciencia es una actitud ridiculizada en el blanco, mientras que la acción violenta se alaba en el negro.

Si se vincula el prólogo con la presentación de los protagonistas del salvado y el salvador,

aparecen más contrastes barrocos. Tanto las seis dedicatorias a personas de alta alcurnia en forma de sonetos (poema de arte mayor), como la alegoría cristiana por la que se identifica al Cabezas Altamirano con el Pastor (Jesucristo), y al secuestrador con el lobo del canto primero, chocan en su tono artificioso con la espontaneidad de las sentencias populares del canto segundo. La virtud de Altamirano se exagera cómicamente al sugerir que una persona pueda representar dicha virtud mientras duerme plácidamente. Además de la función de contraste explicada, la inclusión de los sonetos laudatorios con la idealización del obispo responden a la búsqueda de mecenazgo por parte del autor.

Por tanto, mediante las fórmulas clásicas referidas, el autor está recreando y adaptando una convención para darle un significado nuevo que interesa a su fama y aceptación como autor, por parte de la siempre vigilante Inquisición. Kathleen Ross apunta que la visión de las historias en los años que le ocupan (1550-1620), corresponde a autores mestizos preocupados con los problemas de linaje, herencia y remuneración, y todos usan la historia como vehículo para establecer reclamaciones sobre el pasado (168).

Si Silvestre de Balboa simula que exalta la paciencia del obispo, también finge la defensa del sometimiento de aquel que está privado de libertad. El canto segundo da un giro inesperado, que habría escapado la atención de los censores, los que leen literalmente la obra como fiel a la historia. De hecho, las notas para el lector, del comienzo de la obra, afirman: “No te pido que encubras mis faltas” (49). El choque se maximiza cuando la religión católica no es un fenómeno propio de las tierras indígenas cubanas, sino es por evangelización, al predicarse la paciencia y la paz. Paradójicamente, el secuestro del obispo provoca cruentas luchas con Francia. La liberación de éste por parte de otro personaje marginado (el negro esclavizado) redobla la ironía, por no decir el sarcasmo, según algunos críticos. Juana Goergen, por ejemplo, denomina el sujeto situado en la encrucijada de lo cubano y lo español, como un sujeto novohispano (79).

El sujeto novohispano prescinde del lugar de origen y engloba tanto al blanco como al negro. El obispo de raza blanca se subordina en términos de heroicidad al soldado de raza negra. La visión del blanco sobre los recursos cubanos, engloba a los que usurpan la religión propia del cubano y a los que explotan las riquezas materiales de la Isla: “Muchos navíos a trocar por cueros / sedas y paños, y a llevar dineros” (60). La explotación humana se añade a la material para expresar el punto de vista antieuropeo y proamericano en la ambientación de esta obra, que supuestamente imita la retórica blanca para con ello justificar un buen servicio al monarca español. El poema se rebela contra el entorno cultural y espiritual de la sociedad colonial, tradicionalista, dogmático e intolerante.

Sin embargo, el canon no se idealiza sino que se utiliza y se subordina a intereses personales

y a una ideología social no clasista ni racista. Esta preocupación por la identidad entre lo español y lo cubano la expresa Juanita Quiñones Maldonado de manera más conciliadora en la conclusión de su tesis: “Es el eterno debate entre serle fiel a la tradición y la necesidad de ceder al anhelo de renovación” (142). Maldonado concuerda con Mabel Moraña cuando ésta última recalca que la cultura criolla manifiesta de múltiples maneras la contradictoria pulsión que oscila entre, por un lado, la voluntad de pertenencia y participación en los discursos metropolitanos y, por el otro, la definición de una identidad criolla americana diferenciada de la peninsular. Por el contrario, José Antonio Mazzoti explica así el deseo de publicar y congraciarse con las autoridades civiles y eclesiásticas:

For a creole poet of the seventeenth century, moreover, any chance of ascending the social and administrative ladders of vice-regal power depended upon procuring the favor of a powerful patron; and they could achieve such favor only by presenting poetic productions wrapped in prestigious garb which fulfilled the formal and argumentative expectations of the time. (493)

Juana Goergen expresa la dualidad en estos términos: “Las imágenes clásicas (ninfas) e imágenes propias de América (naguas) [convergen] en un sincretismo muy particular que privilegia *lo suyo* por encima de *lo otro*” (23; su subrayado). La misma idea que conjuga lo idealizado y lo inmediato aparece en el estudio de Elisabet Rodríguez sobre la heterogeneidad de la literatura colonial peruana. Respecto al uso de los motivos clásicos, Quiñones Maldonado demuestra que *Espejo de paciencia* imita los modelos tradicionales y los tópicos clásicos, pero con diferencias propias de la identidad americana. En primer lugar, la obra imita la utopía arcádica, con la diferencia del emplazamiento, pues lo cubano se elogia hiperbólicamente. En segundo lugar, el texto emula los tópicos clásicos, como el del mundo al revés, ya que por encima del europeo se le sitúa el personaje africano, como héroe salvador del primero. Este tópico también se desarrolla como *lugar ameno* pero invertido, cuando Cuba se categoriza como nuevo centro de riqueza. En contraste, se relaciona la España económicamente decadente de la época, que, paradójicamente, va a América a enriquecerse.

La imitación diferencial de la que habla Maldonado es burlesca. La adaptación original que realiza el autor resulta en un efecto cómico. Este efecto lo provocan los juegos de palabras, la ironía en la caracterización del obispo, y la parodia de los tópicos clásicos, ya que éstos desubican el ambiente ideal de Europa y el de la supuesta cuna de la civilización helénica y latina. En el año que se publica la obra, el Renacimiento está en decadencia y el Barroco comienza a jugar con los



contraluces: la luz y el orden renacentista se contrasta con las sombras y el abigarramiento barroco. Por tanto, no es de extrañar que Silvestre de Balboa revise también los valores asignados al héroe épico. Si la raza blanca era el atributo del tipo heroico en la literatura medieval y renacentista española, situados en Cuba no tiene ya sentido encumbrar como héroe al conquistador blanco. El autor cubano se sentiría más próximo a la raza negra, la sojuzgada, y por ello juega con los valores cristianos, para parodiarlos.

Para empezar, el título sugiere el protagonismo de alguien que reflejaría la categoría absoluta de la paciencia de manera inequívoca. La referencia del título se duplica en la dedicatoria del prólogo al obispo de Cuba. Por tanto, se produce la metáfora del obispo en relación con el concepto abstracto de la virtud que representa. Sin embargo, al final de la obra se entiende que el verdadero héroe de la trama, el salvador del obispo, es en suma un hombre violento que no sigue el modelo de la paciencia que el título sugiere.

La situación extrema del secuestro del obispo obliga a la hilaridad. Ser paciente cuando existe la amenaza francesa de piratas y corsarios no se corresponde con el comportamiento esperado, de defensa o de huida, por lo menos. La posibilidad combativa es inexistente. Por tanto, parece que el sufrimiento estoico de un secuestro adjudicado a la persona de un eclesiástico maximizaría su caracterización virtuosa. Sin embargo, ésta no es la intención de la obra y, en este sentido, se provoca la ridiculización del mismo personaje.

Como resultado, la caracterización del obispo es una de ridículo al tratarse de conservar la vida frente al agresor mostrando la paciencia absoluta. Lejos de idealizar las virtudes cristianas, el autor disocia al representante de la Iglesia católica de la paciencia. En términos generales, se deduce que la irrupción de la religión católica en Cuba no crea un *lugar ameno*. Al contrario, la reacción francesa (protestante) es aislar el catolicismo simbolizado en el obispo. Desde el punto de vista histórico, se infiere que el cosmos existía antes de la colonización y que Cuba dejó de ser un lugar ideal precisamente por la venida del español. De ahí la doble lectura de la cita que sigue. Por un lado, es imposible que el obispo no sea consciente de la violencia que supone traer el catolicismo. Por otro lado, es imposible que el obispo pueda estar durmiendo un “dulce sueño” bajo las circunstancias violentas de su secuestro:

A todo este alboroto y vocería  
De esta gente sacrílega y malvada,  
Nuestro ilustre pontífice dormía  
Que casi dello nunca sintió nada. (209-12)

La intención burlesca hacia la Iglesia se reproduce en la comparación del obispo con Cristo. Sentencias moralizantes como “Que el verdadero amor se muestra en las obras” (68) se vacían de significado cuando se trata de la colonización. La víctima de este hecho histórico se extiende a la comunidad con el que Salvador se identifica para actuar. Para Raúl Marrero Fente, las acciones guerreras forman parte de un plan divino, y así interpreta la voz poética la escena del combate entre los vecinos y los piratas franceses («Teoría» 322).

El autor apela al sufrimiento del pueblo; concretamente, se refiere al curioso amante, al triste mercaderante y al soldado altivo y desafortunado. Estando lejos la introducción del obispo de contar o de perpetuar la historia de la Iglesia o de sus virtudes, el poema épico narra la historia de la victoria del nativo sobre el extranjero y el mérito del africano sobre el europeo. Para Raúl Marrero Fente, el sufrimiento del criollo frente al francés es recompensado al idealizarse la historia, y el cambio de la historia de la marginación cubana sólo se puede realizar desde dentro, es decir, desde la colaboración del héroe nativo con el pueblo («Alegorías»10). Lo singular de esta acción conjunta es que el colectivo lo lidera un personaje negro. El atributo de la raza parece negar el racismo del autor y además, se denuncia la condición de esclavo. Mediante esta decisión estética, se afirma la capacidad de acción y autodeterminación del esclavo, independientemente de que la causa defendida por el mismo sea la de salvar el catolicismo y el orden imperante. La justicia poética del final de la historia se produce a raíz del protagonismo concedido a Salvador. La selección del nombre es significativa en ese mismo sentido.

De ahí que *Espejo de paciencia* señale la ironía de que la literatura emule el orden deseado para expresar necesidades propias. Esto se refleja en la histórica autonomía de Cuba frente a la influencia cultural externa. En este sentido, es interesante como las primeras obras latinoamericanas, llamadas por algunos autores ‘textos fundacionales’, diluirían la diferencia entre historia y ficción. Este efecto es considerable en la época del Barroco, donde reina el desengaño con respecto al dilucidar el orden, la validez y la fiabilidad en el problema del conocimiento. La filosofía moderna relativa a la lucha entre el racionalismo y el empirismo, así como al escepticismo, se muestran en este carácter de ambigüedad de la historia que es literatura, y viceversa.

José Rabasa, crítico del eurocentrismo de la literatura americana, critica las oposiciones binarias absolutas entre lo real y lo fantástico, lo histórico y lo alegórico, lo escrito y lo oral (15). El crítico explica que América no es un símbolo nuevo para inventarse, sino un símbolo ancestral para descubrirse. La categoría universal de la verdad se torna elusiva cuando los puntos de vista, europeo o americano, son mutuamente excluyentes. La obra atiende los intereses españoles de manera aparente, solamente. A la obra le concierne más reflejar los intereses cubanos de autonomía. Por ello, *Espejo de paciencia* cuestiona la diferencia entre la crónica y la literatura. En lugar de

resolver esta dicotomía, la obra muestra la modernidad de las preocupaciones nacionales o protonacionales. No se conforma con perpetuar la tradición heredada de Europa, sino que la imita con las diferencias que convienen a la especificidad de las características demográficas y geográficas del lugar.

En efecto, el orden social, político y económico será español debido a la administración delegada del monarca, pero la literatura escrita por Silvestre de Balboa propone la arbitrariedad de dicho sistema en los artificios literarios que utiliza, como son la parodia y la inversión de los tópicos renacentistas. La importancia de los rasgos propios del ambiente la confirma David Boost. De acuerdo con el crítico, los cronistas de Indias y los historiadores religiosos se preocupan por relatar la historia de las órdenes religiosas y de la vida espiritual de la colonia. Incluyen la relación, la literatura testimonial y las obras descriptivas de la geografía del Nuevo Mundo (169).

La dicotomía tampoco se resuelve al considerar los objetivos del autor. La intención de éste es doble si contemplamos los fines sociales y religiosos del autor. Por un lado, desde la perspectiva social, la obra se adapta al orden deseado: la primacía de lo autóctono sobre lo extranjero, que es francés y es español. En este sentido, la obra propone un orden alternativo al imperante. Por otro lado, desde la perspectiva religiosa, se mantiene la situación de España en cuanto a la defensa del catolicismo.

La dualidad se reproduce al considerar las características individuales del héroe. El hecho de que el agente que salva al obispo del secuestro francés pertenezca a un estamento social y económicamente inferior también recibe dos lecturas: una tradicional y otra subversiva. El Inquisidor puede significar la añadidura de la intención autorial por asociar, a la primacía de lo autóctono, la supremacía de la religión católica sobre la protestante. En este sentido, la obra es tradicional y no innovadora. Pertencería a la Contrarreforma y no a la Reforma luterana y por eso, sería una obra aceptable desde la ideología de la autoridad.

Esta decisión que sigue la norma tiene sentido desde el punto de vista personal para Silvestre de Balboa cuando intenta defenderse de una acusación por la Inquisición. Desde el punto de vista de su interés personal, al conseguir el permiso de publicación, es claro que el poema épico fundador de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*, relata la historia de la victoria del catolicismo (obispo criollo) sobre el luteranismo (pirata francés ¿hugonote?). La alegoría que representa valores abstractos, en una serie de símbolos religiosos para los personajes en oposición, es una estrategia del autor para enmascarar la raza negra del héroe y remarcar en su lugar su defensa del catolicismo hasta el punto de la violencia. En otras palabras, la fundación de la cultura colonial en Cuba se asienta sobre una base religiosa católica. De esta forma, la obra apoya la Contrarreforma que desea el rey español.

Sin embargo, junto a esta lectura convencional, hay una segunda lectura subversiva que se oculta bajo la apariencia. El centro de atención parece ser el obispo por representar la referencia principal en el título, en el prólogo y en el nudo de la trama. Sin embargo, el protagonismo del salvador del obispo recibe su propia autonomía, a pesar del artificio con que viene disfrazado el problema central del argumento. Esta técnica literaria de engañar al lector es apropiada a la época barroca. La autonomía del autor se demuestra en el protagonismo de la raza negra, que en lugar de presentarse como la sojuzgada, la privada de libertad, es la autora de la liberación del obispo y no sólo en la persona de Salvador, como veremos.

En el contexto del Barroco carnavalesco, que acumula y disfraza identidades, el poema se constituye en una obra propia del movimiento cultural europeo. Por otro lado, en el sentido histórico, la obra exalta lo africano como colaborador en la identidad autónoma americana frente a la europea. Según Raúl Fente Marrero, en un nivel historicista, la selección del héroe negro colectivo, representante de los vecinos evangelizados, implica el rechazo de la Europa de un tiempo y un espacio superables. En un nivel literario, la selección del personaje negro significa no sólo el rechazo de los modelos literarios extranjeros, sino también la búsqueda de un espacio propio para hacer oír su voz («Teoría» 319). Además, la adquisición del protagonismo por la raza negra viene señalada por la participación de otros personajes negros y mulatos en la acción colectiva final cuando se rescata al obispo sin entregar lo prometido. Además del verdugo del Capitán Girón, interviene un mediador negro en el rescate del rehén. Se concluye con esto que tanto Salvador en su acción decisiva, como el mediador o mensajero entre los antagonistas, son personajes negros complementarios en la liberación del religioso.

En el nivel religioso, el poema defiende la libertad de conciencia del indígena, del negro y del blanco. Se da la convivencia entre los mitos paganos grecolatinos y la idolatría indígena dentro del rechazo a la autoridad monoteísta, católica y evangelizadora. La figura mesiánica que libera al obispo y restablece el orden resulta ser un pagano bárbaro desde el punto de vista europeo. Desde el punto de vista católico, un esclavo negro debería estaría esperando la salvación eterna por conducto de un religioso blanco. Sin embargo, la voz poética de Silvestre de Balboa se opone a esta norma, sobre todo en el canto segundo.

El esclavo no sólo llega a ser el héroe, sino que la figura opuesta, la del obispo, recibe el tratamiento irónico de presentársele paciente, transigente, con respecto la espera de la segunda venida de un Cristo Salvador, que resulta ser un esclavo. Si la primera venida de Cristo fue humilde y sacrificada (tal como la posición del esclavo), la segunda venida será triunfante y liberadora. El obispo consigue tener la paciencia necesaria para esperar a Salvador y en este sentido se somete al protagonismo del nuevo libertador de Cuba. El catolicismo funda la civilización en la isla gracias

a la actuación de un ser ordinario que consigue algo extraordinario.

Es paradójico que un esclavo, en principio pagano, recupere el cristianismo con su acción de rescate. Por ello, los críticos no se ponen de acuerdo en lo tocante al prestigio de las religiones cristianas y paganas en relación a la aceptabilidad, o no, de la esclavitud. José Rabasa nota que los amerindios de las civilizaciones antiguas se consideraban inferiores por tenerse como herederos de la maldad y no aprender por consiguiente la cristiandad (211). Cuando los esclavos asumen las nuevas imágenes cristianas, las relacionan con sus propias imágenes. De esta forma, surge el sincretismo religioso de los santos/Orishas y Jesús/Mesías libertador. Se mezclan las concepciones vitalistas del africano con las de renuncia al mundo terreno. Sin embargo, estas recreaciones culturales participan de la explotación del negro, ya que, si la obediencia es una virtud cristiana, la esclavitud está legitimada bajo esta falsa retórica.

De cualquier modo, la simultaneidad de prácticas católicas, indígenas y africanas inauguran el momento fundacional del Barroco americano. El defensor del indígena habla de la conversión como persuasión racional e invitación suave a cambiar la voluntad (Ortega 184, 190). Sin embargo, la voluntad y la razón son facultades humanas negadas a las razas indígena y negra, bajo la legitimación de que sólo la verdadera religión permite su salvación, al no participar ellas del alma cristiana. Esta distorsión de la moral junto con el reconocimiento de la diferencia colonial existente entre el blanco y en el Otro configura otro aspecto del Barroco americano. Además, inaugura el período histórico de los estudios coloniales y la creación de textos con orientación anticolonialista. Esta subordinación violenta invocada por la evangelización católica no cancela la conciencia barroca americana de ser diferente. La imitación de los cánones europeos son sólo medios de atraer la atención de las autoridades metropolitanas patrocinadoras de los escritores coloniales.

Se puede concluir que dada la base de la ridiculización de las virtudes cristianas, parodiadas en el obispo, e insólitas en el esclavo, Silvestre de Balboa no quiere perpetuar el discurso oficial cristiano que esclaviza a las poblaciones indígena y africana a fuerza de la evangelización. Balboa se opone a la colonización cultural, que pasa por la institucionalización del cristianismo a través de la jerarquía eclesiástica representada en el obispo. Al mismo tiempo, el poeta debe defenderse de la censura y de la Inquisición y por eso en el prólogo se ampara en el beneplácito del lector y en una serie de autoridades por medio de sonetos laudatorios. Este artificio es sólo un medio para poder publicar su ideología en verso.

En la misma línea, la obra confunde deliberadamente la historia con la ficción. Como producto del Barroco ofrece un espectáculo o espejismo donde el lector puede verse reflejado a la manera de Aristóteles, quien afirma que “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario” (cit. por Rivas 413).

Las figuras retóricas empleadas parecen conseguir una imitación fiel del modelo clásico pero su función es reinventar la identidades del héroe y del bufón. El héroe es un personaje africano esclavizado. El personaje cómico es el obispo de Cuba. Por tanto, el modelo tradicional de lo heroico se transforma en heroico-jocoso. Este efecto no sólo se consigue a través de las figuras literarias mencionadas, sino que el propio autor lo declara en el prólogo:

Fingí, imitando a Horacio, que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al obispo [...] y el júbilo con que le salieron a recibir, no sólo los vecinos del Bayamo, sino también las ninfas de los montes, fuentes y ríos, para que se note la falta que hace un bueno en una república. (49)

Las imágenes del modelo tradicionalista se adaptan para expresar la realidad desde el Otro punto de vista. A partir del nuevo prisma, se puede fundar la historia de la colonización cubana sobre mitos no europeos. La identidad cubana se define por oposición a la española y en consecuencia, la selección del protagonista heroico no es el obispo sino el esclavo. En su tesis, Elisabet Rodríguez concluye que la heterogeneidad no crea un producto-resultado de la síntesis como el discurso nacional peruano muestra, sino que está caracterizado por discursos divergentes y en conflicto (294).

Esta visión crea un nuevo contenido y un nuevo espacio. Antes de la llegada de los corsarios franceses, había orden (en el conjunto de las cosas creadas, en el cosmos). El caos comienza con un agente externo europeo que altera el ambiente bucólico y pastoril comúnmente localizado en la civilización europea: “Se dio prisión; sin duda el peor estado / A que puede llegar un hombre honrado” (66). El resultado de esta violencia es la cárcel para el obispo impuesta por el poder económico que representa. Los franceses piden un rescate para liberarlo, pero un agente interno (el esclavo africano) restablece el orden matando al cabecilla francés. Después de afirmar que la fama publicará caso tan feo, Silvestre de Balboa cita a algunas divinidades, afamadas precisamente por su poder de enmascaramiento. Las categorías de orden/desorden se disocian de las razas blanca y negra, respectivamente.

A efectos prácticos, el poema se presenta como un espectáculo que divulga el caso de secuestro y liberación de un obispo. La idea principal de este trabajo ha sido resaltar el hecho de que no se cuenta el caso para enaltecer la figura eclesiástica, a pesar de su comparación burlesca con el Nazareno en el canto primero. Al contrario, se da pie a exaltar la figura pagana de un esclavo en el canto segundo. Esta osadía marca un contraste con el prólogo de la obra que parece respetar el canon cristiano. De nuevo, los sonetos para ensalzar la paciencia del obispo no son sinceros, sino fingidos,

como él mismo afirma en la nota al lector. La paciencia es sustituida por la violencia como mérito y centro de atención de esta creación literaria que parece crónica histórica. Se ha demostrado que el uso de figuras literarias, como la parodia y la paradoja, sirven para descartar el género de historia para el texto de Silvestre de Balboa. De hecho, “no se han delimitado con claridad los pasajes del poema fieles a la supuesta verdad histórica frente a los que proceden del genio inventor de Balboa” (Rivas 413).

En conclusión, los cantos primero y segundo son la cara y cruz del espejo, por parafrasear el título. Los dualismos del poema épico son contradictorios y múltiples, como corresponde a una obra barroca. La antinomia más destacada en este análisis y en la crítica consultada es la del héroe y el bufón, papeles que aparecen intercambiados entre los personajes blanco y negro. Las connotaciones culturales del personaje blanco como centro de poder pierden prestigio al ser objeto de ironía por parte de Silvestre Balboa. Por su contra, el personaje convencionalmente marginado y excéntrico se vuelve el centro de mira en la segunda parte del poema. Salvador, el etíope valeroso que lograr matar al secuestrador del obispo, es el libertador. De esta forma, el yo y el Otro, el caos y el cosmos, la barbarie y la civilización intervienen en un juego de idealización aparente por el que triunfa el realismo de la arbitrariedad, el de la clasificación de personas en la sociedad de acuerdo con la raza. En cuanto a los modelos clásicos utilizados para adornar la primera parte, se ha analizado la imitación burlesca del *lugar ameno* y de las imágenes mitológicas. De esta forma, no es posible confiar en que la imitación del modelo clásico sea fidedigna, pero es factible pensar que el héroe resulte, a la postre, un esclavo africano.

#### *Obras citadas*

Balboa y Troya de Quesada, Silvestre. *Espejo de paciencia*. Miami: Universal, 1970.

Boost, David. “Los historiadores del período colonial: 1620-1700.” *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1 Del descubrimiento al modernismo. Ed. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006.

Goergen, Juana. *Literatura fundacional americana: El espejo de paciencia*. Madrid: Pliegos, 1993.

Marrero Fente, Raúl. “Alegorías de la heterogeneidad cultural en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28.55 (2002): 7-20.

—. “Teoría y práctica de la épica en la dedicatoria y prólogos de *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa.” *Bulletin of Spanish Studies* 80.3 (2003): 309-22.

Mazzotti, José Antonio. “Epic, Creoles, and Nation in Spanish America.” *A Companion to the*

- Literatures of Colonial America*. Ed. Susan Castillo y Ivy Schweitzer. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2005.
- Millares, Selena. *Rondas a la letras de Hispanoamérica*. Madrid: Edinumen, 2000.
- Moraña, Mabel. "Fundación del canon: Hacia una poética de la historia en la Hispanoamérica colonial." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22.43 (1996): 17-43.
- Quiñones Maldonado, Juanita. *Imitación diferencial: recurso subversivo en el Espejo de paciencia*. Diss. State U. of New York, 1991.
- Ortega, Francisco. "History of a phantom." *A companion to Latin American Literature and Culture*. Ed. Sara Castro-Klaren. Hong-Kong: Blackwell, 2008.
- Rabasa, José. *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman: U of Oklahoma Press, 1993.
- Rivas, Mercedes. "Espejo de paciencia, entre la historia y la leyenda." *Tebeto: anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. 5.2 (1992): 413-21.
- Rodríguez, Elisabet. *La heterogeneidad en las crónicas y en la narrativa andina contemporánea*. Diss. U of Cincinnati, 2007. Dissertations & Theses: A&I, ProQuest. Web. 16 Jul. 2009.
- Ross, Kathleen. "Historiadores de la conquista y colonización del Nuevo Mundo: 1550-1620." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 1 Del Descubrimiento al Modernismo. Ed. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006.
- Vitier, Cintio. Introducción. *Espejo de paciencia*. Silvestre Balboa y Troya de Quesada. Miami: Universal, 1970.



*Compañera amorosa y fervoroso camarada: sobre las traducciones de Song of Myself,*  
de Walt Whitman, por Jorge Luis Borges y León Felipe

Francisco Pérez Marsilla  
*Universidad de Navarra*

Temas: Las traducciones de Borges [B] y León Felipe [LF] como paradigmas / aspectos de la traducción de poesía / categorías de las traducciones de B y de LF / simplificación y complejización en sus traducciones / recursos estilísticos en ambas traducciones / resolución de la ambigüedad sexual del original de Whitman / el propósito estético de B / el propósito político-social de LF / traducción fiel vs. traducción libre / comparación de ambas traducciones

*Leaves of Grass* es una colección de poemas con una historia particular. Su autor, Walt Whitman, la revisó durante toda su vida hasta completar nueve ediciones diferentes, entre 1855 y 1891-92, la que podemos llamar del lecho de muerte. Whitman alteró títulos, omitió fragmentos y añadió otros en cada una de las versiones. La primera versión fue muy bien acogida por el influyente Ralph W. Emerson, afamado crítico del siglo XIX y líder del trascendentalismo, movimiento panteísta que sostenía la unidad de Dios con el mundo. Esta positiva reacción animó al poeta a publicar al año siguiente una segunda muy ampliada.<sup>1</sup> La obra salió a la luz siete veces más con, decíamos antes, una gradual mayor cantidad de textos, cambios diversos, e incluso algún que otro problema editorial; Whitman tardó en encontrar editor que aceptara imprimir la versión de 1867; ésta contaba con al menos cuatro diferentes formatos de texto, una profunda reestructuración formal y, además, sólo ofrecía seis nuevos poemas.

El éxito cosechado a través de los años, en la admiración de críticos y público, sobre todo a principios de la década de 1870, establece una curiosa paradoja con el significado del título, *Leaves of Grass*. Los editores utilizaban *grass* para referirse a obras menores, y *leaves* se refiere a las propias páginas mismas (Loving 179). Hoy día, siglo y medio más tarde, aún se considera una de las colecciones de poesía más importantes de todos los tiempos.

Entre las doce secciones del libro original de 1855 (sin contar el prefacio escrito por el autor), destaca *Song of Myself*. Hasta 1860 se tituló *Poem of Walt Whitman, an American*, y hasta 1881, *Walt Whitman*. En la edición de 1867 recibió el título actual y se procedió a dividirla en 52

---

<sup>1</sup> “Whitman’s *Leaves of Grass* elicited an enthusiastic response from [Emerson], although he attempted to persuade the poet to tone down the poem’s sexual imagery” (Atkinson vi).

partes. Pero es indudable que, desde la primera versión, *Song of Myself* muestra una novedosa reelaboración poética de y para la sociedad norteamericana; Whitman refleja y propone a través de aquella una nueva relación de camaradería y compañerismo, de confraternidad ciudadana y humana, de civismo, de amor al prójimo, espiritual y físico, entre el poeta y los actores de sus composiciones. Entre escritor y lector (Navarro 110).

*Leaves of Grass*, parcial o totalmente, ha sido traducido al español en más de diez ocasiones, aproximadamente, desde la primera versión de 1912, en Valencia, por el poeta uruguayo Álvaro Armando Vasseur, quien realizó su adaptación a partir de una traducción al italiano (Costa, «Introducción» xlviii). Los poemas traducidos por Vasseur llegaron entonces al público ibérico bajo el título genérico de *Poemas*.

El presente trabajo se propone analizar de manera comparativa dos traducciones relevantes al español de *Song of Myself*. Se elige este poemario porque es el más famoso y conocido del libro de Whitman, y existen varias traducciones disponibles, cada una con su personalidad, aciertos y desaciertos. Se han seleccionado la de Borges, una de las más celebradas, y la de León Felipe, que ha sido objeto de cierta controversia (Frau, «Una traducción») e incluso motivó un conflicto verbal entre ambos escritores, según lo señala el crítico Emir Rodríguez Monegal, hecho que también atestigua Marco Cipollini. Según el primero, la traducción por León-Felipe del *Song of Myself* de Whitman “provocó un curioso entredicho entre el traductor y Jorge Luis Borges. En el número 88 de la revista *Sur*, J.B. reseñó el libro, mostrando las infidelidades de L.F. hacia Whitman (contaminación de Núñez de Arce, aumento infeliz del original inglés, introducción de pueriles onomatopeyas)”; Borges, comunica Rodríguez Monegal, concluía que “la transformación [era] notoria; de la larga voz sálmica hemos pasado a los engreídos grititos del cante jondo”. A las concretas acusaciones de Borges, contestó León Felipe con un brillante artículo: «Tal vez me llame Jonás», “incorporado luego (en parte) a *Ganarás la luz*. No levanta los cargos. En realidad, su concepto de la traducción –como su concepto de la poesía– nada tenía que ver con el de Borges” (Rodríguez Monegal 15). Sin duda, entre los poetas y especialistas que se han dedicado a verter a Whitman al castellano, Borges y Felipe resaltan especialmente por la notoriedad cultural y estética de sus mismas voces, su presencia canónica en la literatura iberoamericana del siglo XX, la calidad de sus respectivas trayectorias creativas, y, porque como se verá más adelante, representan dos perspectivas opuestas, en el enfoque que cada uno sigue a la hora de traducir a Whitman. Por ello, en cierto modo, ilustran o ejemplifican la labor de los otros traductores, sin que esto signifique que Borges o Felipe producen ‘mejores’ o ‘peores’ versiones que sus colegas.

Este estudio se estructura en base al original inglés (edición de 1855), un análisis que primero individualiza a los dos traductores, Borges y Felipe, y luego hace una comparación de las

dos versiones. Cuatro temas me interesarán en el análisis, a saber: 1} el tipo de traducción (literal, fiel, balanceada o libre) que en cada poeta predomina; 2} el grado de simplificación, o de complejificación, a que se somete el original; 3} los recursos estilísticos y literarios que se emplean, para conseguir uno u otro efecto dado; y 4} la manera en que cada traductor resuelve la ambigüedad sexual presente, famosamente, en Whitman, optando por remarcarla (Felipe) o por disimularla (Borges).

En cada ejemplo propuesto se tratará de razonar la solución elegida por el traductor, en un intento de averiguar las motivaciones de éstos a la hora de trasladar al español *Song of Myself*. Es decir, me interesa responder la siguiente interrogante: ¿por qué se han decantado por uno u otro recurso?, o ¿por qué se decide transformar o modificar el original en la traducción? Eso me llevará a tratar de aclarar la motivación ideológica detrás de cada trabajo, aquello que ha impulsado a Borges y a Felipe a producir su respectiva traducción así y no de otro modo. El análisis comparativo funcionará como un resumen de los dos capítulos anteriores, en el que se resaltarán las semejanzas y diferencias entre ambos. Esta parte servirá para determinar con exactitud las distintas decisiones tomadas por los traductores en casos representativos, y la disparidad (aunque también posibles lugares comunes) de sus resultados.

Como se verá en el transcurso del presente análisis, el propósito de cada uno de los traductores, a la hora de enfrentarse a *Song of Myself*, es distinto y, como resultado, sus trabajos distan mucho de parecerse entre sí. Las ideas que sostienen los dos procesos y resultados atienden a circunstancias vitales, convicciones personales y, en definitiva, a la intención de transmitir un mensaje concreto al lector, según una perspectiva muy personal en cada uno de ellos. Borges persigue un interés estético: la rigurosidad, la traducción idónea, mostrar a su destinatario su destreza en la traducción de Whitman; elaborar, si acaso, una traducción de referencia, un patrón ‘clásico’ al que hubiera que remitirse siempre que se tratase de la presencia de Whitman en nuestro ámbito lingüístico. León Felipe, en cambio, sugiere una intención política: el poema vehicula sus ideas republicanas o humanistas, su visión liberal y romántica del mundo, la concepción vital basada en su compromiso con los oprimidos o relegados, el sentimiento de hermandad entre los humildes; pues él “contempla al hombre [como] prisionero de la repetición, encerrado en un círculo del que trata de salir con la ayuda de la poesía” (Frau, *La teoría* 326). Por eso supedita Felipe una traducción técnica en favor de una más espontánea y subjetiva, que represente su forma de pensar.

Delfina Muschietti apunta que en la traducción de *Song of Myself* cobra además especial importancia el conocimiento previo del lector acerca de la realidad norteamericana, aunque arguye que existen intenciones previas a la escritura del poema que el lector de otra lengua “nunca llegará a conocer” (2). De ahí que considere la traducción una “forma derivada o segunda”. Como

adelantaba arriba, de esta colección de poemas se han realizado multitud de traducciones (Mauro Armiño, Pablo Mañé, Armando Vasseur, Enrique López Castellón, Concha Zardoya, y tantos otros) que contentan a unos y a otros no, como suele suceder. Todos ellos han perseguido una versión canónica o, en su defecto, una que aporte un valor añadido respecto de las anteriores. Es natural que destaquen las de Jorge Luis Borges y León Felipe, por propio derecho de ambos, como adelanté antes, y por su labor como traductores, además, con dilatada experiencia. Borges tradujo a Oscar Wilde, a los poetas norteamericanos Carl Sandburg, Langston Hughes, a T. S. Eliot, al inglés G. K. Chesterton. León Felipe realizó versiones de obras de Shakespeare (*Macbeth* y *Othelo*), así como traducciones de William Blake y de “varios metafísicos ingleses” (Frau, «Una traducción» 1). Cada uno, basándose en su trayectoria particular, comprende de manera dispar ese patrón de referencia que desean establecer cuando se enfrentan a Whitman: causa de dos traducciones muy diferentes entre sí y en consecuencia de otros tantos fines u objetivos; uno estético, para el primero, y político, para el segundo.



La traducción de poesía resulta un trabajo poco agradecido: el polímata francés Paul Valéry decía que era “como bailar cargado de cadenas” (Gallegos Rosillo 26). De forma inevitable, una obra en verso traducida siempre perderá o, en su defecto, sufrirá modificaciones respecto al original. Aunque también ocurre en cualquier texto literario, la poesía se antoja más compleja por el extremo cuidado con el que el autor de la traducción ha de seleccionar cada palabra, en un ejercicio que puede ser agotador, al que Gallegos se refiere como “traducir el lenguaje corriente al <lenguaje de los dioses>” (24). Ocurre que esta labor toma tanto esfuerzo que es posible lleve más tiempo y dedicación que la escritura de la obra original (Campos 53), ciertamente una de las tantas paradojas en el terreno de la traducción.

Un relato, un texto jurídico, un ensayo y un poema, por citar cuatro ejemplos, requieren traducciones muy diversas debido a sus diferencias naturales y, en concreto, al fin que les caracteriza y que conllevan explícita e implícitamente. La esencia literaria de un poema ya señala la atención a lo estético (aún más que en el caso de la ficción) y, a la vez, la imposibilidad de la literalidad (y la dificultad de la fidelidad), circunstancias que protagonizan la traducción de poesía. La diferencia con otros géneros literarios estriba en lo señalado en el párrafo anterior sobre la particularidad del lenguaje poético: con aspiración a la trascendencia, a lo único, lo especial y elitista, pero complicado de traducir, por lo mismo.

Existen trabajos de traducción literaria de resultados más satisfactorios que otros, incluyendo los de poesía. Un traductor se plantea una nueva versión de la obra en un idioma meta (por ejemplo en español), cuando considera que puede ofrecer un trabajo novedoso, más concienzudo y, en

definitiva, ‘mejor’ que los anteriores. Pero no todos los intentos son igualmente válidos. Baste pensar en una serie de patrones factibles para analizar dichas traducciones: transmisión fidedigna del mensaje (tener en cuenta lo escrito y la intención del autor), conservación del ritmo y la musicalidad interiores o externos, y el evitar calcos y la literalidad (buscar soluciones que sacrifiquen lo menos posible y lo menos relevante en cada caso, de ser posible). En general, puede decirse que se trata de tomar decisiones que no distorsionen el sentido del texto, aquella supuesta intención primigenia del autor. Como advertía Manul González Prada, el “mal traductor de poeta / hace papel de lacayo / grotescamente vestido / con los arreos del amo” (Flores 242).

Para Marta Dahlgren Thorsell, la poesía traducida ha de causar un efecto similar al del original; por eso, el traductor ha de esforzarse en transmitir con éxito el mensaje del escritor, “los conceptos que el autor tiene la intención de hacer entender y percibir al lector” (27). En este punto, puede decirse, como se irá desvelando en este trabajo, que Borges tiene en cuenta esta idea en su representación más estricta (cuidado por conservar el ritmo, la manera de expresión de Whitman, y el mensaje original), mientras que Felipe lo entiende de otra manera, recreando el texto a su gusto y deformando en ocasiones la filosofía o ideología contenidas en el original. Delfina Muschietti menciona una clasificación de traductores que se ajusta a la perfección a los dos que se analizan en este trabajo: Felipe sería un traductor “narcisista”, y Borges, uno (casi) “invisible”: “El *traductor–narcisista* hace escuchar su voz en lugar de la respiración del original. Por el contrario, el *traductor–invisible* trabaja minuciosamente para respetar esa forma hallada, y ser fiel a una respiración fantasma que llega y se desprende de ese hecho que es el poema” (Muschietti 3).

Una obra literaria, un poema en la cultura de origen, al ser un texto ajeno para el traductor, “debe cuidarse con el máximo escrúpulo” (Campos 51). Y ésa es la premisa desde la que trabaja Borges en *Canto de mí mismo*, desde un celo especial en transmitir con la mayor fidelidad que le fue posible –y que asumió correcta– el poema de Whitman, no sin dejar de atender tanto al contenido como a la forma. El ideal consiste en “una exactitud rítmica, léxica, sensual, colorida” (Campos 54), que el argentino consigue, en mi opinión, como se verá más adelante. Marco Antonio Campos habla de traducción como creación, “cuando el autor traduce fielmente a un poeta de otra lengua dándole al mismo su estilo personal”. Y se refiere directamente a otros trabajos de Borges, uno de ellos relacionado con el objeto de este estudio: “Cuando uno lee los libros en prosa [o] la antología de poemas que hizo de Walt Whitman, uno siente la doble delicia: el estilo de los autores y el estilo del gran bibliotecario argentino” (55).

Los grandes escritores-traductores dejan, inevitablemente, su propia impronta en el texto traducido. Eso no impide que el resultado pueda conducir a la adhesión, a la circunvalación, o al palimpsesto. Cabe pensar que unos lo hacen de una manera más ‘justificada’ que otros: ¿hasta qué

punto es razonable sacrificar la fidelidad de la traducción para expresar una idea política, partidista, personal? Existe “una variedad de la traducción como creación [y] obra personal” (Campos 57). Es decir, se puede afirmar que Felipe, republicano apasionado y de hondas convicciones comprometidas, tomó el texto de Whitman como base para proyectar sus propios pensamientos e ideas, para ejercitarse una vez más en la poesía como en un “terreno comunal” (Frau, *La teoría* 332). Las palabras de Marco Antonio Campos son perfectamente aplicables al poeta zamorano: “Se parte del texto original, pero después el traductor se da amplias libertades hasta hacer un poema más suyo” (Campos 57). Esta definición corresponde a la traducción de Felipe, un trabajo de gran esfuerzo, sin duda alguna, y aplaudido en el mundo hispanohablante, mas uno que se encuentra alejado de lo que se consideraría una traducción ajustada al original, de rigor. Acerca de este asunto, José Antonio Gallegos Rosillo expone una idea interesante, en la que justifica el sacrificio de la forma en una traducción: “El traductor ha de ser también un verdadero poeta. Entonces la traducción se convierte en una verdadera recreación de la obra original”, el sentido del poema original, “sus ideas y medios expresivos se desprenden de su primitivo ropaje formal –el de la lengua origen– con el que formaban una única identidad y se reencarnan con nuevo ropaje en la lengua de llegada”. Defiende así la libertad en la traducción poética, el camino de León Felipe, arguyendo que, igual que sucede en prosa, el autor deja (o debe dejar) siempre su sello personal. Aún va más allá: “Estimo que es la sola forma legítima de traducir poesía lírica” (Rosillo 25).



Durante el progreso de este trabajo aparecerán algunas frases o conceptos que se refieren a la tipología de la traducción, y que conviene definir como los manejaré, antes de seguir adelante. La traducción literal, en el extremo izquierdo de lo que podemos llamar ‘la escala horizontal de la traducción’ (Hervey 13), se emplea fundamentalmente en textos científicos o muy técnicos. Las palabras se traducen sin apenas tener en cuenta el contexto. En literatura (por tanto, en poesía) es extraño encontrarla, por no decir imposible, ya que se da por sentado que aquí se escribe de manera creativa, simbólica, metafórica (“la poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador” – Paz, «Poesía» 52), todo lo cual se da bastante mal en la literalidad. Progresando hacia la derecha, en segundo lugar en la escala, encontramos la traducción fiel, que guarda ‘lealtad’ al original, aunque cuida que la versión traducida suene natural en la lengua meta: el significado del término se adapta al contexto. Borges utiliza a menudo este tipo de traducción, en su misión de elaborar una versión rigurosa, aunque también elige la balanceada cuando aquélla resulta insuficiente. Ésta, siguiente en la escala, es recomendable cuando la fiel se presenta como insuficiente o contraproducente para traducir el mensaje de forma ajustada. La traducción balanceada representa un acomodo, lo que en inglés llamaríamos ‘a compromise’. En ese caso, aunque no se haya podido

llegar a la fidelidad, el traductor ha conseguido reproducir el texto de la forma más natural, oportuna y verídica posible. Para casos puntuales, los traductores utilizan la traducción idiomática, siguiente división en la escala, cuando localizan en un texto una frase con carga cultural (proverbio, refrán, frase hecha) de la lengua de origen que tiene una homóloga en la meta. Por fin, nos encontramos con la traducción libre, en el extremo derecho de la horizontal, que es aquella que se ocupa únicamente por transmitir la idea del original sin que el traductor se preocupe tanto ni mucho por la fidelidad, y que, desafortunadamente, es la más usada en traducción de narrativa actualmente, sobre todo en los Estados Unidos y en Gran Bretaña (un ejemplo harto lamentable son las traducciones del portugués José Saramago al inglés, que empobrecen sin remedio los originales). Es una opción, asimismo, muy empleada en poesía, dadas las grandes dificultades que implica hallar el ritmo interior, ése que defiende Octavio Paz, o el externo del verso –su musicalidad propia– en la lengua meta, entre otros obstáculos. Es la traducción libre una solución angustiosamente manca para algunos, derivada como aparece de la casi infinita dificultad misma de la traducción de poesía, “[that] interminable enterprise of trying to conjure up in one’s language a voice, and authority that would convey the life, the poetry of the original” (Merwin xii). En el caso específico de Walt Whitman, porque, al decir de Camilo José Cela, el norteamericano es un “poeta un tanto extraño y espectacular, tan tumultuario en su decir como minoritario en su entender, al que no siempre [es] fácil llegar”; porque sus ediciones no solían ser completas, “sus traducciones eran difíciles y llenas de dificultades de léxico, y su verso largo”, siempre “cargado de toda una suerte de sentidos, no perceptibles casi nunca a primera vista”. Cela es de la opinión (en 1949) que la versión de Concha Zardoya era “hoy por hoy, quizás la más completa entre las traducciones españolas” (*Mesa revuelta* 252-3).



#### *La traducción de Jorge Luis Borges*

En la traducción del título, *Song of Myself*, Borges elige una traducción casi literal (*Canto de mí mismo*), válida en este caso, ya que no altera de ningún modo el significado de la frase original y ayuda al lector a percibir con exactitud el lenguaje, el estilo y la intención del escritor original. Lo que denota el título en ambos idiomas es un acto de Whitman para con sus lectores, una poesía que parte desde su interior mental y psicológico y que se extiende a todos, para incluirlos: “A dialogue between speaker and reader which leads to vitalization and at last to comradeship” (Navarro 109). Luego, al progresar en la obra, nos podemos encontrar con ligeros cambios en la perspectiva:

I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you. (188)	Yo me celebro y yo me canto, / Y todo cuanto es mío también es tuyo, / Porque no hay un átomo de mi cuerpo que no te pertenezca. (31)
---	---

El traductor se mantiene fiel al original en el primer verso, pero ya en el segundo marca cierta distancia, quizá inclinándose hacia una traducción balanceada; el “también”, por ejemplo, que existe en la versión en español, no existe en el original. Es un añadido, aunque se mantiene la estrecha relación entre lo “mío” y lo “tuyo”, implícita en el original (de ahí que la diferencia afecte a la forma y no tanto al fondo, al significado). En cualquier caso, respeta con escrúpulo el significado y lo adecúa a la forma española, conservando el ritmo. Borges observa, por norma general, un sistema de traducción que busca la equivalencia y la semántica de las palabras utilizadas por Whitman, pero existen casos en los que prefiere modificar el significado. Un ejemplo:

A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms. (189)	Un beso fugaz, un abrazo, los pechos que se buscan. (32)
--	--

El escritor bonaerense suprime el plural de los dos primeros elementos de la enumeración y no traduce “few”; “los pechos que se buscan” (“a reaching around of arms”) se refieren a un simple abrazo, pero el traductor decide subrayar el contacto físico y el carácter activo del gesto. Así, cambia el singular por el plural. Por añadidura, traduce el determinante indefinido que abre el grupo nominal como uno definido (“los”). Todo ello no varía el sentido de lo escrito, aunque en la lengua meta existen connotaciones ausentes en la original. Sin embargo, existen otros ejemplos que muestran la dificultad a la hora de traducir expresiones que no disponen de un sustituto en español. En el capítulo 8:

[The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom,] I witness the corpse with its dabbled hair. (195)	[El suicida está tendido en el ensangrentado piso del dormitorio,] Veo el cadáver y la cabellera sucia de sangre. (39-40)
---	---

Aparte de la sustitución sin motivo aparente de la conjunción por una cópula (“y”), la expresión “dabbled hair” se convierte en algo llamativo: “Cabellera sucia de sangre”. En el diccionario monolingüe de inglés, *dabble* hace referencia a algo mojado, salpicado o rociado con un líquido. Por eso, Borges resuelve mediante la referencia a la sangre de la oración anterior para transcribir de la manera más fiel posible *dabbled* que, por supuesto, no permite una traducción literal. El argentino



no tiene más remedio que inclinarse hacia una balanceada, y acierta en su propuesta.

Otro caso muestra el uso de una típica construcción inglesa mediante el guión, que se debe romper en español, y, normalmente, traducirlo mediante una explicación sucinta:

At he-festivals, with blackguard gibes, ironical license, [...] (221)	En fiestas de hombres solos, con bromas groseras, / libertinaje irónico, [...] (73)
---	---

Borges separa “he-festivals” con éxito, aportando mucho más con “fiestas de hombres solos” que con, por ejemplo, fiestas sólo para hombres o fiestas de hombres. Consigue dar un tono más profundo, entre sórdido y primitivo, que no connotan otras alternativas. Así enriquece la traducción y permite al lector imaginar vívidamente la escena, el ambiente y esos individuos. El cuidado en su propuesta resulta apreciable; de nuevo, encuentra la solución más rica y, al mismo tiempo, fiel al texto.

The carpenter dresses his plank, the tongue of his foreplane / whistles with its wild ascending lisp. (200)	El carpintero cepilla la tabla, la lengua del cepillo / silba con seseo impetuoso. (46)
---	---

En el ejemplo anterior, se comprueba de nuevo cómo el traductor opta por sintetizar dos adjetivos en uno: “wild ascending” por “impetuoso”. Renuncia a la literalidad para centrarse en la idea, en el sentido general, y no atarse al significado específico de cada palabra. También se observa que ese ruido impetuoso del cepillo (“foreplane” es uno especial que utilizan los carpinteros, una herramienta de madera por cuya base sobresale una cuchilla metálica muy afilada, y que sirve para limpiar superficies) provoca un “lisp”, o “seseo”, como se escribe en la versión al español. Sin embargo, tanto en el diccionario monolingüe de inglés como en el bilingüe, *lisp* se asocia indudablemente con el ceceo, emplear el sonido /ø/ en lugar de /s/, y no con el seseo, fenómeno contrario. Quizá Borges pretende identificar el ceceo con el silbido y, por tanto, modifica *lisp* para traducirlo como “seseo” e imaginar un silbido.

Existen ocasiones en que la versión en español no refleja todas las palabras contenidas en el original. Una muestra, de la sección 24:

I believe in the flesh and the appetites, / Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag / of me is a miracle. (211)	Creo en la carne y en los apetitos, / Ver, oír, tocar, son milagros, y cada parte de mí es un / milagro. (60)
---	---

“And tag” desaparece; Borges no lo tiene en cuenta. Aunque no supone una ausencia clave, que dificulte el entendimiento del verso, sí que reduce la información que el texto de Whitman posee y, por tanto, el lector hispanohablante no cuenta con la misma cantidad de matices.

Merece la atención una cita particular, que analizaré con detalle más adelante:

As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...] (191)	Cuando la compañera amorosa que comparte mi lecho duerme a mi lado [...] (34)
--	---

En primer lugar, Borges resume “hugging and loving” en “amorosa”, teniendo la oportunidad de traducir ambos sustantivos para darle el énfasis que parece otorgarle Whitman. Una posible solución: “atento y cariñoso”. Pero lo que más llama la atención de esta cita responde sin duda a la decisión de Borges de feminizar la compañía amorosa (“compañera”), cuando el poeta utiliza un aséptico “bed-fellow” (“a person who shares one’s bed”, según el diccionario) que, cuando se emplea, suele referirse a un hombre y no a una mujer. Sobre este tema me extenderé luego.

Borges respeta la puntuación y el ritmo. Según se refleja en los casos destacados en esta sección, el traductor ha intentado elaborar un texto sentido, que nace de su admiración por la obra. Esto es: una traducción que, según dice él mismo en el prólogo de *Hojas de hierba*, “oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado” (22). Efectivamente, en la lectura de la versión española, se puede encontrar el rigor del que habla apoyado en los ejemplos recopilados: el éxito a la hora de traducir expresiones complicadas y su afán de estar a la altura del original aportando profundidad. Se trata de ese fin estético que guía la traducción, con el propósito de elaborar un trabajo de referencia. Asimismo la interpretación que, en ocasiones, podría ser mejorable; sin ir más lejos, se puede hacer referencia al caso del ceceo y al de la ambigüedad sexual del compañero de cama.

En general, se puede hablar de una traducción que oscila entre fiel y balanceada con guiños a la versión libre. Puede asegurarse que se trata de un trabajo de calidad, porque Borges se concentra en una finalidad estética, en que su trabajo se tenga como una reproducción en español de calidad, de referencia obligada a la hora de recurrir a Whitman en nuestro medio cultural lingüístico.

Walt Whitman escribe *Song of Myself* mientras el mundo ve afianzarse en Estados Unidos una democracia que constituiría un símbolo y una referencia para otras naciones. En palabras del propio Borges (escritas en su introducción a *Hojas de Hierba*), ese nuevo fenómeno necesitaba contarse de una manera igualmente novedosa, y el poeta neuyorquino dio en el clavo: rechazó el modo clásico, la inclusión de numerosas “interjecciones vocativas y letras mayúsculas” (20), y elaboró con éxito un experimento inteligente. Estudiosos de la obra, como Santiago Juan Navarro,

coinciden en señalar que existen varios personajes en juego, y destacan la implicación del lector, a quien se convierte en uno de ellos. La complejidad (y a la vez la novedad) del poema reside en el desdoblamiento del poeta estadounidense en cada uno de sus conciudadanos. Borges lo explica así: “Es el modesto periodista Walter Whitman, oriundo de Long Island, que algún amigo apresurado saludaría en las aceras de Manhattan”, y es, asimismo, “un hombre de aventura y de amor, indolente, animoso, despreocupado, recorridor de América”. Así, “en alguna página de la obra, Whitman nace en Long Island; en otras, en el [s]ur. Así, en una de las piezas más auténticas del *Canto de Mí Mismo*, refiere un episodio heroico de la guerra de México y dice haberlo oído contar en Texas”, donde no estuvo nunca. Luego “declara haber sido testigo de la ejecución del abolicionista John Brown”. Los ejemplos podrían multiplicarse “abrumadoramente; casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas” (21).

A la hora de traducir el poema, estas características, citadas por Borges, las parece tener en cuenta y las respeta, traduciendo con cuidado las distintas referencias personales y atendiendo a la conjugación de verbos. En las secciones 15 y 16, por ejemplo, se dan entrada a decenas de personajes (el piloto, el arponero, la ciudad, el mestizo, el tirador, el muchacho, el cazador, la india, la hermana, el cobrador, la regata, el hombre de Missouri, las casas, el colono, el buhonero...), y algunos de estos ‘actores’ corresponden, como se ve, a objetos o lugares, no personas. En multitud de ocasiones, Whitman no pierde la oportunidad para recordar que todas sus reflexiones y juicios son también los de los demás (“these are really the thoughts of all men in all ages and lands, / they are not original with me” –204), que él *es* los otros y los otros *son* él (“Askers embody themselves in me and I am embodied in them” –230), que posee la capacidad de presenciarlo todo, vivir en cualquier parte (“I pass death with the dying and birth with the new-wash’d / babe” –194). Hombre que, en definitiva, se mimetiza con su nación en todos los aspectos.

Borges traduce con ese rigor que anuncia, prueba de ello la constituye la última cita recogida en el párrafo anterior:

I pass death with the dying and birth with the new wash’d babe. (194)	Muero con los que mueren y nazco con el recién nacido que acaban de lavar. (38)
---	---

Aquí el traductor se fija bien en la estructura “new-wash’d babe” y desarrolla la expresión en “el recién nacido que acaban de lavar”. Podría haber optado por un sucinto “recién lavado”, pero el uso del verbo conjugado en tercera persona (“acaban”) implica la intervención de otras personas en el proceso y no lo deja en un simple hecho o circunstancia. Así pues, el mensaje conserva su

compromiso con una filosofía patente en la obra: el protagonismo de los seres que componen Estados Unidos y cada nación del mundo, el poder que reside en las personas; el celebrar el mundo físico, lo que se puede percibir por los sentidos.

Otro ejemplo recogido en la sección 44 muestra que la traducción simplifica el mensaje omitiendo palabras, aunque no sacrifica el significado global:

Were mankind murderous or jealous upon you, my brother, my sister? (238)	¿Fueron los hombres crueles o celosos contigo, hermano, hermana? (95)
--	---

Es cierto que resulta natural suprimir el posesivo en inglés, y hacerlo no presenta demasiados problemas: la versión en español pone de relieve el sentido de fraternidad. “Hermano mío, hermana mía” inspiraría, quizá, un mayor grado de compromiso, subrayaría los lazos afectivos del poeta con y hacia el prójimo: representaría una unión espiritualmente sanguínea, fuerte, más de lo que ya lo hace la mención de dicho parentesco. Con todo, esta posibilidad haría perder el ritmo del original que conserva de modo feliz el traductor, un factor que siempre beneficia al texto.

Asimismo, existen otros casos de simplificación que atañen a la estructura, en los que el traductor parece pensar en el lector hispanohablante. En el caso que se describe a continuación, Borges prefiere reorganizar el texto y construirlo de manera sencilla, a diferencia del original:

For I who am curious about each am not curious about God, / (No array of terms can say how much I am at peace about / God and about death.) (244)	Porque yo que pregunto tantas cosas, no hago / preguntas sobre Dios, / (No hay palabras capaces de expresar mi seguridad ante Dios y la muerte). (102)
---	--

En vez de adoptar un sistema de traducción que respete al máximo la estructura original del fragmento, el traductor se decanta por un resultado natural, preocupado por que el texto sea más agradable al lector y se vea con naturalidad. La alternativa fiel podría ser: “Porque tengo curiosidad en cada una [de las cosas], no tengo curiosidad por Dios, (No hay variedad de palabras que puedan decir cuánto en paz estoy con Dios y con la muerte)”. La diferencia básica entre esta opción y la de *Canto de mí mismo* reside en la simplificación estructural, como ya he apuntado; el discurso brota de una manera suave. Borges, de nuevo en la introducción a su versión, interpreta el lenguaje del poeta como algo vivo y actual: “El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta” (22).

La traducción de poesía no se adecúa siempre a un estilo literal o fiel, sino que se apoya con frecuencia en la interpretación del traductor, transcribiendo la idea central. Borges persigue una

traducción modelo; como decía con anterioridad: un fin estético. Espera que su lector reconozca en su trabajo una labor exigente que integre el estilo, el ritmo y el mensaje de Whitman de una forma rigurosa.

*Song of Myself* es un poema de un poeta ciudadano, escrito sin grandes adornos retóricos o rodeos simuladores. Por eso, cabe pensar que Borges se amolda a la idea romántica de libertad presentada en la obra, desechando ataduras en el lenguaje, inclinándose hacia lo simple, a aquello que dé protagonismo al hombre, a la mujer, a las cosas del día a día. La simplificación realizada responde al esfuerzo por acercar al lector esa filosofía de la que hablo. Se atiende a un fin superior que evoca un significado global de concordia y sencillez que sugiere el autor del texto y que el traductor maneja con inteligencia y, sobre todo, con elegancia. A pesar de la aparente simplicidad del texto, existen multitud de recursos estilísticos que lo enriquecen y dificultan, más si cabe, su traducción. Merece la atención reparar en este ejemplo de onomatopeya:

The wild gander leads his flock through the cool night, / <i>Ya-honk</i> he says, and sounds it down to me like an / invitation. (199)	Por la noche fría el pato silvestre guía su bandada, / Grazna «Ya-honk», y es como una invitación desde lo / alto. (54)
--	--

El sonido “ya-honk” pretende imitar al graznido de un pato (que debería ser ganso, no “pato silvestre”; ‘gander’ es un ganso macho), y Whitman lo escribe así, añadiendo naturalidad y desenfado al texto. Borges no se complica y decide conservar la expresión tal cual fue escrita por el poeta, añadiéndole comillas latinas. Una onomatopeya presenta dificultades a la hora de traducirse (el consenso sugiere que se puede hacerlo con algunas consolidadas como, por ejemplo, la del perro –*woof, woof*/ guau, guau-), así que en ocasiones, como ésta, resulta preferible dejar lo escrito en el original.

En la sección VI, existe una metáfora ante la pregunta de un niño acerca de la hierba:

A child said <i>What is the grass?</i> fetching it to me with full / hands; [...] I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful / green stuff woven. (192-3)	Un niño me preguntó: ¿Qué es la hierba?, trayéndola / a manos llenas, [...] Sospecho que es la bandera de mi carácter tejida con / esperanzada tela verde. (36-7)
--	---

Borges, fiel a su estilo de traducción de la obra, decide no traducir palabra por palabra. A modo de muestra, valga subrayar la ausencia del complemento directo en la frase que viene a continuación de la pregunta (sería “trayéndomela” en una traducción más fiel). Quizá el traductor quiera mantener el ritmo; la solución que propone mantiene una igualdad en ocho sílabas.

La metáfora entre hierba y bandera del carácter, “tejida con esperanzada tela verde”, queda

clara, y responde a la comparación que establece el poeta estadounidense en la versión original. No obstante, el efecto que consigue “must be” es diferente al simple “es” del traductor; representa una certeza diferente, bien de obligación, bien de posibilidad. “Es” por sí solo muestra igualdad, identificación: un matiz bien distinto. Por desgracia, el traductor no puede saber qué grado de certeza quiso otorgarle el poeta a su idea y se ve obligado a inclinarse por una alternativa.

*Song of Myself* cuenta asimismo con un considerable número de personificaciones. Tomo dos ejemplos a la vez, en los que se personalizan la noche y la tierra:

Press close bare-bosom'd night—press close magnetic / nourishing night!  Smile O voluptuous cool-breath'd earth! (208)	Abrazame, noche de senos desnudos, abrázame, noche / magnética y fecunda.  ¡Sonríe, tierra voluptuosa de fresco aliento [...]! (56)
The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains / of my gab and my loitering. (247)	El manchado halcón pasa al vuelo, me reprocha mi / charla y mi demora. (104)

En el primero de los casos, la noche recibe atributos femeninos (“senos” y “fecunda”) y la capacidad de abrazar, típica de un ser humano. Borges rompe con éxito la expresión “bare-bosom'd” en “de senos desnudos”, aunque deja de lado el signo de exclamación. Esto no ocurre en la personificación de la tierra, en la que, de nuevo, el traductor hace frente a otra estructura de doble adjetivo unida por un guión (modelo que se repite con frecuencia en el poema).

En la siguiente cita, es un halcón el que recibe la facultad de reprochar o acusar a la voz poética; en otras traducciones de la obra, como la del también argentino Leandro Wolfson, se prefiere la literalidad y se escribe “me acusa” en vez de “me reprocha”. Pero igualmente “swoops” representa motivo de discusión: según los diccionarios monolingüe y bilingüe, se refiere a volar en picado, y Borges se queda en “pasa al vuelo”, posiblemente influenciado por la preposición “by”, (y no *down*, que sellaría el significado del término). De nuevo, Wolfson opta por “el halcón moteado cala sobre mí” o “el halcón moteado se abalanza como un rayo” (*Hojas* 135); ésta última, una llamativa traducción libre. De cualquier forma, el recurso estilístico se entiende, el ave posee las mismas características que en el original y Wolfson lo resuelve con éxito.

Las figuras o tropos de un poema constituyen el punto básico a la hora de sopesar la dificultad de traducirlo. El lenguaje figurado determina su belleza, junto con otros factores, y su adecuada traducción resulta vital para la conservación del estilo, la elegancia y el mensaje del original. Según lo visto en estos casos, fiel reflejo de *Canto de mí mismo*, Borges intenta conseguir

el mismo efecto sorprendente que las metáforas, onomatopeyas y otros recursos literarios contemplados en el original. La traducción consigue transmitir el tono que le imprime Whitman. Baste tomar el ejemplo de la metáfora de la hierba: la musicalidad conseguida y la elección de palabras del autor de *El Aleph* hace pensar en una correspondencia rigurosa con el original, cuidada y reflexionada. No deja nada de lado, cada término lo sopesa y concibe como el más apropiado en cada instante, persiguiendo respetar lo que considera fueron las intenciones del artista. Igual que en ocasiones anteriores, las soluciones que propone denotan gran detallismo, un celo notable en no distorsionar el poema, tanto en su contenido como en su forma, a la vez que conserva la intensa lírica de Whitman, ahora transmutada al castellano.

Adelantaba anteriormente uno de los casos que requiere atención y es punto de contención ideológica en nuestros tiempos: la ambigüedad sexual. Se trataba de la sustitución de “bed-fellow”, una palabra con claras implicaciones masculinas. El término, que data del siglo XV, se ha usado por lo general en referencia con el hombre; así lo utiliza William Shakespeare, por ejemplo, en *The Tempest* (“Misery acquaints a man with strange bedfellows”). En 1490 se hacía la distinción ya entre “bedfellow” y “bedewoman” (*Oxford English Dictionary*). “Compañera” deriva de la elección de Borges por convertir en heterosexual la escena. La cita es:

As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...] (191)	Cuando la compañera amorosa que comparte mi lecho duerme a mi lado [...] (34)
--	---

Cualquier biografía de Walt Whitman señala *Leaves of Grass* como un libro donde el sexo, la libertad sexual (“Whitman wants to make sex public”, según palabras de Michel Wagner, recogidas en el libro de Mark Maslan –9), se muestra sin tapujos, y el contacto masculino está presente y, además, exaltado, sublimado. *Song of Myself* es uno de los poemas que fue etiquetado de obsceno; *Calamus*, de abiertamente homosexual. El esteta inglés John Addington Symonds reconoció en 1893 que el público norteamericano y británico no podía dejar de ver “inevitable points of contact between sexual anomaly and [Whitman’s] doctrine of comradeship” (76). Acompaña a sus obras la especulación sobre su propia sexualidad; su intensa relación con Peter Doyle, un conductor de autobús, ha sido identificada por muchos como el amor de su vida. Por otro lado, parece habersele conocido relaciones con mujeres, por ejemplo con Ellen Grey, una actriz neoyorquina.

Obviando el debate acerca de su homosexualidad o bisexualidad, es cierto que la orientación de Whitman no se corresponde con una inequívoca actitud heterosexual. Por eso, el traductor ha de poner especial cuidado en aquellos momentos donde el autor sugiere contenido erótico a una escena entre dos hombres. Que compartieran una cama era, por cierto, una práctica común a mediados del

siglo XIX (Randall 70-71). En el caso arriba reflejado, Borges es consciente del componente homosexual y elige “compañera”, una opción acorde con su mentalidad conservadora (y, en este caso particular, revisionista), pero no en consonancia con el sentido del poema ni con su filosofía..

Whitman celebra en ocasiones el contacto físico entre un hombre y una mujer:

I turn the bridegroom out of bed and I stay with the bride / myself, / I tighten her all night to my thighs and lips. (224)	Echo al novio de la cama y me quedo con la novia, / La estrecho toda la noche contra mis muslos / y mis labios. (76)
---	--

En este fragmento no hay lugar para el error, y Borges traduce ciñéndose al original, donde no existe ambigüedad y sí una pasión clara por el cuerpo, por el placer de la carne femenina. Además, el gesto de echar al novio de la cama y quedarse con la novia representa la emancipación moderna, la satisfacción plena de los impulsos y la energía sexual sin cuidarse de las convenciones. Se observa ya casi al comienzo de la obra: “Urge and urge and urge, / Always the procreant urge of the world” (190).

Sin embargo, en el poema es posible encontrar pasajes no tan claros, en los que se describen escenas ambiguas:

I mind how once we lay such a transparent summer morning, / How you settled your head athwart my hips and gently / turn'd over upon me, / And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged / your tongue to my bare-stript heart, / And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held / my feet. (192)	Recuerdo cómo nos acostamos una mañana / transparente de estío, / Cómo apoyaste la cabeza sobre mis caderas y la / volviste a mí dulcemente, / Y abriste mi camisa sobre el pecho y hundiste tu / lengua hasta tocar mi corazón desnudo, / Y te estiraste hasta tocarme la barba, y luego hasta / tocarme los pies. (36)
--	--

En esta cita se detalla una imagen romántica equívoca; Whitman no da información acerca del sexo del amante, centrando su discurso en la carga sensual del encuentro y soslayando la cuestión de la identidad sexual. Borges ni siquiera posee la opción de decantarse por ocultarlo o no, porque el original no aporta ninguna pista; así, la única solución posible es limitarse a traducir lo escrito. A pesar de ello, buena parte de los estudiosos de Whitman, como Harry Cocks (186) o Francis Otto Matthiessen (535-6), identifican en estos versos un alto contenido homosexual.

Por último, en los primeros compases de la sección 40, el lector descubre un pequeño detalle:

Man or woman, I might tell how I like you, but cannot. (232)	Hombre o mujer, querría decirte cuánto te quiero, / pero no puedo. (86)
--	---



En inglés, *like* puede incluir una connotación física que en español no es común asociarla con *querer*. Borges se inclina por un verbo poco comprometido, que también puede asociarse con una simple amistad. En cualquier caso, incluso la traducción deja lugar a la ambigüedad en la cuestión sexual, pues iguala al hombre y a la mujer en la confesión de amor, aprecio o atracción.

La sensualidad forma parte del universo de *Song of Myself* como elemento presente en la vida del hombre, en ese contexto de libertad expresado por Whitman. A su vez, existen pasajes donde la ambigüedad sexual toma protagonismo, asunto de relevancia, puesto que la vida afectiva de Whitman ha sido objeto de numerosos debates. El traductor, entonces, ha de tomar partido en cualquier caso: defender la condición homosexual o bisexual del estadounidense, o desmentirla (al fin y al cabo, vale tanto afirmar su heterosexualidad como evitar la cuestión). Borges prefiere rehuir cualquier asociación homosexual y, por ejemplo, no duda en llamar “compañera” a un “bed-fellow” que, con toda probabilidad, se refiere a un hombre: obra según sus convicciones personales, su conservadurismo, para encubrir el significado que Whitman denota.

En casos en los que no existen indicios claros de una conducta sexual u otra, mantiene Borges el habitual eclecticismo presente en *Song of Myself*.



#### *La traducción de León Felipe*

En primer lugar, llama la atención el título de *Song of Myself: Canto a mí mismo*. He destacado la partícula “a” porque es ahí donde León Felipe elige atribuir el canto a la propia persona de Whitman (recuérdese la variante de Borges: ‘canto de mí mismo’). El traductor interpreta el poema como una celebración narcisista que surge del autor y es para sí mismo, pero que también sirve de elemento identificativo para el lector. En el original prólogo de la edición que manejo (escrito en verso, en nueve secciones), escribe que no existe una biografía de Walt Whitman, y que por ello “el *Canto a mí mismo* es su verdadera autobiografía / (y la tuya también, o no es absolutamente nada)”. Se trata de una especial, no existe un “recuento / cronológico de sus días y de sus pasos. / Los grandes poetas no tienen biografía, / tienen Destino. / Y el Destino no se narra... / se canta... / Escuchad” (26).

Estas afirmaciones de Felipe son muy reveladoras, ya que plantean el fundamento teórico que sustenta su traducción: acude a la obra como una suerte de testimonio personal tejido con melodía y con el concepto romántico de la hermandad; es un canto (“[Walt Whitman] viene sencillamente a cantar una canción”), es decir, un discurso en el que se ensalza su objeto, ese programa ideológico y cultural que Felipe trae a su traducción. Y a este objeto extraño al poema se sacrificará la fidelidad muchas veces. Los primeros versos del poema ya suponen una primera llamada de atención para el lector:

I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you. (188)	Me celebro y me canto a mí mismo. / Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti, / porque lo que yo tengo lo tienes tú / y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también. (29)
---	--

Felipe comienza traduciendo de manera fiel, quizá demasiado próximo a la literalidad (“me celebro y me canto a mí mismo”), aunque el segundo verso no parece tener correspondencia con el original. Es el tercero el que se corresponde con “and what I assume you shall assume”, cuya traducción por “tener” se contempla en las acepciones recogidas en el diccionario monolingüe. Pero “y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti” es un añadido del traductor, no figura en el original nada similar; se trata de un cuarto verso incorporado. Puede que haya querido incluirlo para reafirmar el segundo verso del texto en inglés, pero no existe ninguna razón de rigor por la que deban existir dos versos frente a uno.

A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms. (189)	Me gusta besar, / abrazar / y alcanzar el corazón de todos los hombres con mis manos. (32)
--	--

De nuevo el lector se encuentra ante una traducción libre: lo que podría ser “algunos besos suaves, algunos abrazos, un mimo” en una traducción literal-fiel, se cambia por completo. En primer término, se añade el verbo gustar, una decisión que introduce la voluntad personal, una actitud vitalista muy presente en la vida de León Felipe. Segundo, los principales sustantivos del original se convierten en verbos (“kisses” por “besar”, “embraces” por “abrazar”, “reaching” por “alcanzar el corazón...”) y el final de la cita representa una licencia absoluta que se toma el poeta zamorano para interpretar a su gusto el significado o la idea que él cree que Whitman tenía la intención de transmitir. Falla, por tanto, en traducir con propiedad la versión inglesa.

[The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom,] I witness the corpse with its dabbled hair. (195)	[El suicida está tendido en su cuarto sobre un charco / de sangre]. Puedo ver su cabeza con los sesos fuera. (39)
---	---

En este otro fragmento, Felipe se lanza de nuevo a la traducción libre: no hace ninguna referencia al pelo (“dabbled hair”) sino a la cabeza en general; y “dabbled”, que se asocia con un objeto, en este caso la cabellera, ha tenido contacto con un líquido (aquí, la sangre). Sorprendentemente, el traductor se decanta por el poder de la imagen, el impacto de las palabras en vez de responder con diligencia a su tarea: no existe mención alguna sobre “sesos fuera”; una vez más, León Felipe se fija

en el concepto, en la imagen que Whitman presenta y a partir de ahí se desvía hacia su propio proyecto creativo.

Otro caso de traducción libre:

At he-festivals, with blackguard gibes, ironical license, bull- / dances, drinking, laughter, (221)	Aquí estoy, / bebiendo alegremente con pícaros y parásitos. (114)
---	---

Como en la cita anterior (189 / 32), el zamorano introduce una sentencia inicial no presente en el poema de Whitman: “Aquí estoy”. Lo que sigue se podría identificar como una decisión personal del traductor que proviene de una escena en su mente, consecuencia de la lectura de los versos del neoyorquino. El original menciona una serie de elementos (bromas, ironías, bailes, risas, todo con sus matices apropiados) ligados sin ningún verbo, y la traducción fundamenta su cláusula en el gerundio “bebiendo”; en el poema no se escribe acerca de personajes concretos, y Felipe menciona “pícaros y parásitos”: los adjetivos que emplea Whitman describen el ambiente y no individuos. En definitiva, de nuevo, el texto ofrecido a los hispanohablantes no persigue en absoluto la fidelidad al modelo, fruto del interés del traductor en la escena misma (el beber, la alegría) y en la participación del sujeto, probada en el verbo conjugado. Es como si León Felipe ‘incrementase’ la carga ideológica del pasaje, haciéndolo más agresivo y chocante (“parásitos”).

No todo en el poeta traductor de Tábara es traducción libre. Existen ciertos pasajes como éste en los que muestra mayor fidelidad:

The carpenter dresses his plank, the tongue of his foreplane / whistles with its wild ascending lisp. (200)	El carpintero alisa la madera con el cepillo que cecea / salvaje y silba su canción. (64)
---	---

El lector está de acuerdo en que la mitad del primer verso responde a una traducción fiel (“the carpenter dresses his plank” por “el carpintero alisa la madera”), pero luego se introduce el “ceceo”, que se ubica hacia el final del segundo verso. En cualquier caso, Felipe es más o menos riguroso hasta que construye una nueva oración con el silbido, añadiendo una información nueva, ausente en el original: “y silba *su canción*” (mi subrayado). El de Long Island se concentra en las características del silbido (“silba con su salvaje ceceo ascendente”, como podría traducirse) y no dice al lector que silba, pero queda claro que el traductor parte de la idea de canto y de vitalidad, y lo hace patente en su trabajo: no teme en desligarse de la exactitud terminológica y volver a mostrar la presencia del individuo, la proclamación de la alegría y la libertad del carpintero a través de ese silbido; es decir, la añadida y tensa riqueza ideológica que busca.

Un último fragmento, que será analizado con más detenimiento luego, muestra la traducción de “bed-fellow”, un vocablo compuesto de correspondencias incómodas, que debe poner a prueba la imaginación del traductor:

As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...] (191)	Cuando mi amante y fervoroso camarada, que ha / dormido a mi lado [...] (38)
--	--

El poeta español reconoce la posibilidad de un contenido homosexual en el verso y escribe “mi amante y fervoroso camarada”, de género masculino, para traducir la expresión “*bed-fellow*”. Aparte, el traductor se toma cierta libertad y sustituye el verbo en presente por el pretérito perfecto compuesto. No significa que la ambigüedad sexual se resuelve, pero se le posibilita al lector experimentar intelectualmente más a fondo con lo que está escrito, si así lo desea.

En los versos que siguen, Felipe gana en fidelidad porque busca palabras que se corresponden individualmente entre sí. La traducción rigurosa, esta vez protagonista, refleja a la perfección el poema en inglés:

I believe in the flesh and the appetites, / Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag / of me is a miracle. (211)	Creo en la carne y en los apetitos. / La vista, el oído, el tacto / son milagros. / Y cada partícula, / cada apéndice mío / es un milagro. (90)
---	---

La traducción de cada término es casi escrupulosa y la puntuación apenas rompe el ritmo que se presume en el original; la única licencia que se permite el traductor es la de organizar los versos a su gusto. Un ejemplo sin duda llamativo de cómo acostumbra el poeta castellano a trabajar con su versión de *Song of Myself*.

La mayor preocupación de León Felipe reside en la vitalidad del poema, en su filosofía del canto heroico o épico; por eso, como queda patente en la mayoría de los fragmentos recogidos en esta sección del trabajo, prioriza el impacto y la fuerza de la imagen sobre una traducción fiel. Dicho de otro modo, antepone la plasmación de su ideario en el texto a una traducción exigente; otorga mayor importancia a transmitir un mensaje del hombre o ser sin ataduras (donde podríamos incluirlo a él mismo, al traductor). Aquí puede entenderse por qué algunos estudiosos tachen la traducción de Felipe de polémica (Cipollini; y Frau, «Una traducción»), porque supone un trabajo que no respeta el original a nivel terminológico; la parte interpretativa es importante, pero la traducción rigurosa, de la que se encuentran algunos destellos, se soslaya. En *Canto a mí mismo*, el traductor quizá ha llevado demasiado lejos su condición de poeta: escribe un poema nuevo, fruto de su

creatividad, pero alejado de la tarea que supone una traducción fiel.

En la introducción que escribe el poeta castellano, no se menciona directamente la dificultad propia de la obra, basada en la variedad de personajes que encarna Whitman. A cambio, se ofrece otro punto de vista: Whitman es uno y está en todas partes, pertenece a todos, todos lo conocen (reproduzco parte de su introducción, originalmente en verso, que transcribo en prosa):

Se apellida Whitman. Pero Dios le llama Walt. No tiene familia. Es hijo de la tierra más que de la sangre, como todo norteamericano legítimo. [No] dice el nombre de sus padres ni de sus ancestrales. Le basta con saber que todos fueron hijos, como él, de la tierra y el viento, de esta tierra y este viento de América. Ahora es necesario señalar esto bien. Su nombre telúrico y adámico es Walt. Walt, Walt, Walt... le dice el gavián, la tempestad, y las olas del mar entre las rocas de la playa... Llamadle Walt vosotros también. Yo le llamo Walt... Dios le llama Walt. (14-5)

Felipe repite una y otra vez el nombre del estadounidense y lo asocia con la tierra, con su país, con las aves, con Dios. Se trata del mismo concepto visto de otro modo: una especie de panteísmo a lo Whitman, un mundo donde todas las criaturas lo conocen, se identifican con él; procede de la tierra, es la tierra, es sus antepasados. Sin embargo, con los mismos argumentos, el traductor explica la individualidad del poeta, convirtiéndolo en un icono, un símbolo presente en cada rincón del mundo. El lector observa una ligera diferencia en este punto, porque identifica (no relaciona) a Whitman con los personajes de la obra e inclusive con él mismo, dependiendo de su grado de implicación. Todo lo explicado se corresponde con el tratamiento de los diferentes personajes por parte del traductor, y con la simplificación en algún modo de la variedad de actores que intervienen en el poema y su contexto.

La siguiente cita muestra a un Whitman que se identifica con dos polos opuestos, el que muere y el que nace:

I pass death with the dying and birth with the new wash'd babe. (194)	Muero con el moribundo / y nazco con el niño que recogen los pañales. (48)
--	--

La traducción recoge con fidelidad las palabras del original salvo en la última parte, en la que Felipe se permite otra vez cierta libertad: “the new-wash'd babe” por “el niño que recogen los pañales”. El lector no se encuentra ante una simplificación del mensaje, sino ante una variación que supone un ligero cambio de significado. Además, es cierto que a un bebé recién lavado lo recogen los pañales. Si bien ambas frases corresponden a diferentes partes de un mismo proceso, la intervención humana se halla implícita en ambas.

A diferencia de los anteriores, los versos siguientes presentan una simplificación manifiesta, que se basa en la omisión de términos relevantes:

Were mankind murderous or jealous upon you, my brother, my sister? (238)	¿Han sido los hombres envidiosos y criminales / contigo? (157)
--	--

En primer lugar, la conjunción “or” se sustituye por “y”, lo que constituye cierta imprecisión; el uso de “o” puede incluir a “y”, pero no al revés. Aun así, el mayor problema surge al final, cuando el traductor omite “my brother, my sister”. Es una ausencia clave, porque el poeta norteamericano concede una gran relevancia a los conceptos de compromiso y fraternidad, presentes en las cuatro palabras que no aparecen en la traducción. Asimismo, es vital reflejar la participación humana y la unión que siente poseer Whitman con sus semejantes; no quiere dejar a nadie de lado, desea hacer partícipes a todos. Felipe, con su omisión, empero, simplifica y oscurece el mensaje. Disminuye, paradójicamente, el tono populista del original, que uno supone sería de la preferencia del poeta español.

El lector encuentra una de las simplificaciones más notables en la sección 48, cuando se condensan dos versos en uno:

For I who am curious about each am not curious about God, / (No array of terms can say how much I am at peace about / God and about death.) (244)	A mí, que todo me preocupa, no me preocupa Dios. / No me preocupa ni Dios ni la muerte. (169)
---	--

La traducción del primer verso es libre, se trata de una generalización que simplifica los matices que posee la versión inglesa. “Be curious” indica una curiosidad, un ansia de saber que, negándolas, no significa que igualen a despreocupación: quizá Whitman podría referirse a discreción o respeto. Por tanto, en el juicio que realiza Felipe se pierden esas particularidades que no han sido resueltas por el norteamericano. El paréntesis que forma el segundo y el tercer verso es el que se sintetiza en uno solo: “(No array of terms can say how much I am at peace about / God and about death)” se sustituye por “no me preocupan ni Dios ni la muerte”. Sin duda, llamativo. Primero, por el uso continuado del verbo preocupar, que en este caso suple a “be at peace”. Extiende el término empleado en el verso anterior sin reparar en la variación que supone en el significado la nueva expresión. La visión de Whitman puede no ser de indiferencia, como parece proponer el zamorano. Segundo, porque se deja de lado la traducción fiel y se escribe una idea que podría resumir la oración original pero no honrarla; no existe ninguna mención a las palabras (“array of terms”) de

las que habla el poeta, por ejemplo.

León Felipe simplifica el mensaje en la mayoría de las ocasiones. Como ya analicé antes, su traducción libre refleja la supremacía de la idea personal que sostiene el poeta español con relación a la que propugna el texto. A excepción del primer ejemplo dado, en el que mantiene la complejidad de manera distinta, el contenido filosófico de Whitman disminuye por la omisión de palabras decisivas. Sale a la luz el canto y la celebración de la vida, pero el neoyorquino propone algo más concreto, que en la traducción se ve oscurecido. Es Felipe quien se aprovecha del momento para anunciarnos su pensamiento (su ‘despreocupación’ por Dios y por la muerte), cuando Whitman sólo llegaba al alcance de su curiosidad.

Los recursos de estilo son un campo muy interesante en el que analizar la traducción de Felipe. El primer ejemplo que propongo continúa su línea de trabajo, reflejada en las secciones anteriores de este análisis:

<p>The wild gander leads his flock through the cool night, /  <i>Ya-honk</i> he says, and sounds it down to me like an / invitation.          (199)</p>	<p>En la noche fría, el ganso salvaje guía la / bandada; / su          graznido me llega como una invitación. (63)</p>
---	--

La primera mitad de la cita sufre la acostumbrada reestructuración del traductor, pero no carece de fidelidad; incluye todo lo escrito por Whitman: el pato salvaje, su papel de guía, la bandada y la noche fresca (más consecuente, quizá, que “fría”). Sin embargo, la onomatopeya “ya-honk” no figura en su traducción, sustituyéndolo por “su graznido”; prefiere dejar de lado el sonido, un término expresivo y original, para colocar la palabra que cualifica ese sonido, término que conoce el lector. La suplencia de lo uno por lo otro genera una traducción menos comunicativa, algo extraño en Felipe, que normalmente tiende a explotar el tono, la melodía de la ‘canción’.

La metáfora que sigue presenta en su versión española un nuevo desapego de la fidelidad a favor de la creatividad personal. Baste comparar la extensión de ambos pasajes:

<p>A child said What is the grass? fetching it to me with full /          hands; [...] I guess it must be the flag of my disposition, out of          hopeful / green stuff woven. (192-3)</p>	<p>¿Qué es esto?, me dijo un niño mostrándome / un puñado de          hierba. / ¿Qué podía yo responderle? / Yo no sé lo que es la          hierba tampoco. / Tal vez es la bandera de mi amor, tejida con          la sus- / tancia verde de la esperanza. (43)</p>
--	--

Antes de centrarme en la traducción de la metáfora, se debe advertir la inclusión de dos frases en la traducción inexistentes en el poema original: “¿Qué podía yo responderle? / Yo no sé lo que es

la hierba tampoco”. Ciertamente podría concebirse que el poeta neoyorquino contemplara eso en el instante de escribir sus versos –una lectura entre líneas–, pero de ningún modo figuran en su obra y la inclusión deliberada por parte de Felipe indica las enormes licencias que se permite en la traducción, como acostumbra. La traducción de la metáfora hierba-bandera también se distorsiona. Aparte de la pérdida de matices que supone la sustitución de “must be” por “es” (posibilidad de duda o error en el primero, certeza en el segundo; no obstante, el traductor se ve obligado a elegir al desconocer las intenciones del poeta), el cambio que experimenta el desarrollo de la metáfora es notable: “Disposition” (carácter, modo de ser) se traduce como “amor”, y “hopeful”, que funciona como adjetivo en el original, se convierte en el sustantivo “esperanza”, reemplazando “green stuff woven” como nombre adjetivado. Se aprecia la comparación entre hierba y bandera, pero lo que la complementa varía.

En la doble cita que se recoge a continuación, se personifican la noche y la tierra, y un ave:

<p>Press close bare-bosom'd night—press close magnetic / nourishing night!</p> <p>Smile O voluptuous cool-breath'd earth! (208)</p>	<p>Noche, apriétame contra tu pecho desnudo, / apriétame contra tu pecho desnudo, noche nutricia y / magnética”.</p> <p>Tierra, sonríe: / sonríe con tu aliento fresco. (80)</p>
<p>The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains / of my gab and my loitering. (247)</p>	<p>El gavilán manchado desciende sobre mí para ca- / sarme de gárrulo y vagabundo. (178)</p>

La noche se presenta como una mujer, porque el lector observa los adjetivos femeninos (“nutricia y magnética”) y entiende que la cualidad de nutrir se corresponde con ella. Felipe no incluye el signo de exclamación, y parece sustituir la fuerza que éste aporta con la repetición del primer verso. Asimismo, divide “bare-bosm'd night” en dos grupos nominales diferentes, en vez de conservar la supremacía de “noche” sobre el complemento adjetival “[de] pecho desnudo”.

Se utiliza el mismo esquema con la tierra, caso en el que se repite el imperativo y se rompe el grupo nominal de la misma forma que en el anterior. A pesar de los cambios introducidos por el traductor, la personificación es clara en ambos. Al “gavilán” (sparrowhawk), o halcón (sparrow), se le concede la capacidad de habla. El traductor decide utilizar por *accuse* el verbo ‘casar’, cuyas siete acepciones en el DRAE parecen no admitir el uso que le da, si bien el contexto hace comprensible el término y la fuerza poética del insólito transitivo está ahí. Por último, traduce dos sustantivos, “gab” y “loitering”, por dos adjetivos. No afecta a la prosopopeya como tal, aunque la voz poética se muestra más reforzada que en el original, debido a que esas dos palabras la describen.



Los recursos literarios suponen otro campo de experimentación para el poeta castellano. Una vez resuelve la metáfora o la personificación, su ejercicio creativo construye un texto personal, como ocurre en muchos ejemplos dados en este trabajo. Hay ocasiones, como en el caso de la onomatopeya, en las que la figura literaria queda sepultada por una solución no justificada, privando al lector hispanohablante de los detalles del original.

Pese a la energía y vitalidad demostradas en su traducción, Felipe no reconoce la necesidad de ceñirse a las palabras de *Song of Myself* para dejar que el propio Whitman hable, o cante, a través de él. Las metáforas, expresivas onomatopeyas o las originales personificaciones de Whitman merecen ser escuchadas. Como en el capítulo dedicado a la traducción realizada por Borges, traigo a colación aquí de nuevo el caso que se analizaba brevemente en la sección sobre la ambigüedad sexual del texto fuente:

As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...] (191)	Cuando mi amante y fervoroso camarada, que ha / dormido a mi lado [...] (38)
--	--

Como adelanté, el original muestra cierta imprecisión, aunque “bed -fellow” predispone a pensar que se trata de un hombre, más cuando en los siglos XVIII y XIX se veía con normalidad compartir cama con compañeros del mismo sexo, como anotaba antes, hecho que la necesidad imponía en Inglaterra: “It was very common practise for men to chum together, or sleep together, throughout the eighteenth century and well into the nineteenth century. Servants always shared their beds, as did lodgers at public houses, inns, and lodging houses” (Norton). En la Norteamérica del siglo XIX era práctica común en los recorridos de campaña política, por ejemplo; William Herndon (1818-1891), colega de bufete del presidente Lincoln, y uno de sus primeros biógrafos, recordaba en 1883 de sus andanzas por el país, con disgusto: “No human being would now endure what we used to on the Circuit. I have slept with 20 men in the same room” (Donald 46). León Felipe, de cualquier forma, considera tal indicio suficiente como para captar –o no rechazar de plano– un sustrato homosexual: “Amante y *fervoroso* camarada” (mi subrayado). La palabra ‘camarada’ en castellano, según Joan Coromines, se aplicaba en 1592 a los soldados que comían y dormían juntos en una misma cámara o ‘cuarto abovedado’ (102). Luego la inserción del adjetivo ‘fervoroso’ pretende no dejar lugar para el escrúpulo: un compañero nocturno que aporta ardor, entusiasmo y dedicación ¿corporales? al mero hecho de dormir con otro hombre. Para el traductor, no hay duda de que se trata de una confesión velada en el poema; con ello, parece unirse al grupo de los que reconocen en Whitman una abierta homosexualidad. La elección del poeta zamorano de corresponder al sustrato homosexual forma parte de su intención a la hora de traducir a Whitman: enunciado contra las

convenciones burguesas y judeocristianas, la representación de una idea de libertad personal, el uso del poema para sus propias reivindicaciones, posturas políticas y pensamientos.

El próximo ejemplo refleja el tratamiento del hombre y de la mujer, donde no existe confusión posible:

I turn the bridegroom out of bed and I stay with the bride / myself, / I tighten her all night to my thighs and lips. (224)	Arrojo del lecho al desposado / y me acuesto con su mujer. / Toda la noche la sostengo entre mis piernas y mis / labios. (199)
---	--

El norteamericano menciona a un hombre y a una mujer; se deduce que son una pareja de recién casados. Despacha al novio de la cama y se queda con la novia, con la que disfruta de una noche de pasión. Así lo entiende el traductor, que nombra “desposado” y “mujer” a los dos personajes. Ambas versiones comulgan en lo básico y Felipe muestra signos de traducción rigurosa, ciñéndose en mayor grado a las palabras del original, porque aquí no habría mucho espacio para improvisar.

Este fragmento de la sección 33 envuelve un concepto central de *Song of Myself*: la vitalidad y el placer físico minimizan la importancia de la orientación sexual. No significa, pues, que se apoye la heterosexualidad, sino que prima el deseo, el tacto, la pasión entre seres humanos. Los versos son relevantes porque enseñan la claridad con la que puede escribir Whitman sobre hombres y mujeres; franqueza que da permiso al lector a reflexionar en aquéllos donde el contenido es ambiguo. Un ejemplo:

I mind how once we lay such a transparent summer morning, / How you settled your head athwart my hips and gently / turn'd over upon me, / And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged / your tongue to my bare-stript heart, / And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held / my feet. (192)	¿Te acuerdas de aquella mañana transparente de / verano? / Estabas con la cabeza reclinada en mis rodillas / y dulcemente te volviste hacia mí, / abriste mi camisa / y me buscaste con la lengua el corazón profundo. / Después te alargaste hasta hundirte en mi barba, / te estiraste / y te adheriste a mí desde la cabeza hasta los pies. (41-2)
--	---

En un nivel general, la traducción de la cita conserva la vaguedad ideológica contenida en el original. Felipe no desvela, no tiene por qué, ningún detalle que indique el pensar en una escena homosexual. Pero baste subrayar lo explicado en el párrafo anterior: el simple eclecticismo da derecho y libertad de reflexionar que pueda tratarse de una de ellas, si uno lo prefiere.

En cuanto a la traducción en sí misma, el poeta español la resuelve con multitud de cambios, el más llamativo la pregunta inicial que se pone en boca de la voz poética, “¿Te acuerdas de aquella mañana transparente de / verano?”, dirigida al otro protagonista de la escena descrita. Se trata de una

formulación directa, como si el interlocutor estuviese presente, a diferencia del texto en inglés, donde se repite la segunda persona pero con una intención rememorativa. El resto de las modificaciones son las habituales en Felipe: adiciones de palabras (supuesto embellecimiento a costa de pérdida de rigor: “And reach’d till you held / my feet” por “te estiraste / y te adheriste a mí desde la cabeza hasta los pies”), traducciones libres y omisión de términos (“hips” por “rodillas” o la desaparición de “bosom-bone” en la traducción).

Por último, resta analizar un ejemplo en el que el verbo representa un papel crucial:

Man or woman, I might tell how I like you, but cannot. (232)	Hombres y mujeres, / quisiera decir cuánto os amo, pero no puedo. (140)
--	---

Whitman emplea “like”, que entre personas de habla inglesa se refiere al ‘gustar’ mundano y cortés (el diccionario *Oxford American College Dictionary* lo define como “to find agreeable, enjoyable or satisfactory”). El verbo utilizado por el traductor, amar, simboliza una unión más fuerte y comprometida, si acaso visceral. A pesar de la diferencia de intensidad entre ambos verbos, los dos rivalizan en su modo equívoco, puesto que poseen la facultad de responder a un apetito sexual. De todas maneras, en Felipe se difumina ese aspecto al traducir “man or woman” en plural, que descubre visos de hermandad fraternal, espiritual, y no de atracción física. Por un lado intensifica el mensaje ideológico (“os amo”) y por el otro lo diluye, con el plural: contradicciones de gran poeta.

La elección del poeta español en el primero de los ejemplos comentados sirve de ejemplo de la circunloquio sexual con el que se identifica *Song of Myself*. En ese caso, Felipe se inclinó por reconocer la carga homosexual de la cita, aunque en la escena ampliamente considerada por académicos como tal, mantiene el eclecticismo original, que sólo resulta posible resolverlo a través de un análisis interpretativo posterior, no en la traducción. Dicho de otro modo, el traductor se decanta siempre que existe la oportunidad y respeta los pasajes que sólo pueden descifrarse a través de debate, o en la recomposición del poema de una forma interesada. La ambigüedad en materia sexual es uno de los interrogantes de la vida de Whitman, reflejada en el texto, y el traductor parece preservarla.

Como me referí después del primer ejemplo de este epígrafe, Felipe utiliza la obra como instrumento para introducir su ideal político e ideológico personal: escribir sin tapujos y expresar sus pensamientos sin censura, en unos casos otorgando al original mayor precisión semántica, en otros difuminándola. En el terreno de la sexualidad, al menos, su voz poética hará una distinción entre sus prácticas; en su poema «La Poesía llega... ahí está», nos dice que ella viene “a tapiar con

ladrillos de fuego el cuarto / donde la lujuria y el sexo envenenado guardan los / negros sueños espantosos” (*Antología poética* 129). Ambos, Whitman y Felipe, buscan el antídoto contra este ‘sexo envenenado’, cualquiera fuere su orientación. El tratamiento de la sexualidad tendría cabida en ese ideal engoblador antes referido y por eso no disimula, como Borges, la orientación sexual que Whitman revela.



*Las dos traducciones, frente a frente*

Jorge Luis Borges y León Felipe realizan dos trabajos muy distintos, fruto de otros sendos planteamientos teóricos. El primero de ellos, según citaba con anterioridad en este análisis, tiene por bandera una mezcla de “interpretación personal y rigor resignado”. Durante los cuatro apartados del capítulo dedicado a su traducción de *Song of Myself* (tipo, simplificación, recursos estilísticos y ambigüedad sexual), el escritor argentino se ciñe a las palabras utilizadas por Whitman, aunque se observan algunas libertades en ciertos fragmentos. El poeta español prefiere advertir al lector en verso, envolviendo su mensaje en una especie de letra para entonar canción: es esa parte de su idea de traducción del poema, en la que prima el estilo, la vitalidad, la fuerza y el vigor en el verso en detrimento de la fidelidad. Se permite numerosas licencias mediante las cuales reformula las estrofas, inserta versos de producción propia y, en definitiva, construye un nuevo poema, que, sin dudas, a veces nos convence por sí mismo, porque el artesano es excelente lírico. He aquí la gran diferencia general entre los traductores: el rigor de Borges es, técnicamente, superior al de Felipe.

Esta distinción básica se aprecia en cada una de las secciones, si bien en unas es más notorio que en otras y, en algunos momentos, resulte espectacular. De cada uno de las cuatro partes en que se divide cada análisis, voy a escoger un ejemplo representativo que sirva de base para la comparación. Es posible que repita algunas de las ideas previas, pero el propósito ahora es enmarcar ambas traducciones.

En el aspecto del tipo de traducción se comprenden las mejores muestras para advertir los puntos de desencuentro entre los dos traductores. En Borges (primera columna) se combina la traducción fiel-balanceada con algunas trazas de libre; en Felipe, justo al contrario: predomina la interpretación, la creatividad personal y sólo se descubren algunos destellos de fidelidad.

[The suicide sprawls on the bloody floor of the bedroom,] I witness the corpse with its dabbled hair.
---

[El suicida está tendido en el ensangrentado piso del dormitorio,] Veo el cadáver y la cabellera sucia de sangre.
---

[El suicida está tendido en su cuarto sobre un charco / de sangre]. Puedo ver su cabeza con los sesos fuera.
--

Las traducciones de uno y de otro ilustran a la perfección dos estilos casi opuestos. A pesar de que las cinco primeras palabras se corresponden (un espejismo de la realidad), lo que sigue varía significativamente. Borges puede traducir de modo literal, “bloody floor of the bedroom” por el “ensangrentado piso del dormitorio”, mas el poeta castellano deja escapar algunos detalles con “[en] su cuarto sobre un charco de sangre”: se fija en lo gráfico de la escena, la fuerza del discurso, abandonando una literalidad posible y, queremos pensar, adecuada.

Último verso: “Veo el cadáver y la cabellera sucia de sangre” frente a “puedo ver su cabeza con los sesos fuera”. Como analicé en los capítulos anteriores, “dabbled” encierra la dificultad de no poseer un sustituto directo en español, por lo que hay que explicar el término de manera concisa y ajustarlo al original. El argentino consigue llevar acabo la tarea, y resuelve bien el problema ayudado por su formalidad en la traducción; Felipe, en cambio, opta por imaginarse la escena y describirla, de ahí que no traduzca *corpse* ni *dabbled hair*.

Otros ejemplos ya comentados reflejan disparidades similares. Los lugares que muestran un resultado común son excepciones.

En cuanto a la simplificación, ambos traductores manejan una complejidad conceptual semejante en sus traducciones correspondientes. Si bien defienden planteamientos distintos, éstos convergen en una teoría común, compartida por académicos y estudiosos: el rol polifacético del neoyorquino en *Song of Myself*, lo que prueba la riqueza de enfoques que la traducción permite. Por un lado, Borges habla del desdoblamiento del autor en dos personajes. Uno de ellos es el propio poeta, Walt Whitman y su historia vital, y el otro, el álter ego que creó para su obra, también llamado ‘Walt Whitman’. Léase en la introducción del autor argentino: “Casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas” (21).

Para Felipe el poeta norteamericano encarna varios personajes, aunque mediante otro sistema, más fantasioso, si cabe: nace de la tierra, “no tiene genealogía” y todos los animales, las olas del mar e incluso Dios lo conocen, suerte de Francisco de Asís en versión norteamericana. Es en ese punto en el que coincide con Borges, pues ambos hablan de un hombre que nunca salió de Nueva York, excepto a Washington D.C., y que es ‘testigo’ de situaciones que nunca presenció. Pero la misma semejanza encubre una diferencia: el bonaerense le otorga una dimensión física, lo ‘cree’ dividido y lo identifica con los otros actores. Felipe, a pesar de que permite una participación total de Whitman en algunos instantes del poema (ver arriba su traducción de “how you settled your head athwart my hips and gently / turn’d over upon me, / And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged / your tongue to my bare-stript heart”–192), le concede un alto grado de unidad y

centralidad. Es decir, lo configura como un individuo cuya influencia se extiende a sus semejantes, no como una multiplicidad de personajes. Baste fijarse en el título mismo de cada traducción: *Canto de mí mismo* (potencia la alteridad) y *Canto a mí mismo* (subraya la singularidad).

Los casos estudiados en esta sección se relacionan con la idea de cada traductor sobre la figura de Whitman y el contenido filosófico de la obra (canto a la vida, goce físico...). En ellos se incluyen varios personajes de los que habla Whitman, con los que comulga y se identifica.

Were mankind murderous or jealous upon you, my brother, my sister?
--

¿Fueron los hombres crueles o celosos contigo, hermano, hermana?
--

¿Han sido los hombres envidiosos y criminales / contigo?
--

“Hermano” y “hermana” no califican a ningún individuo de modo específico, pero es válido para analizar la diferencia entre una traducción y la otra. Además, ayuda a sustentar la idea que cada uno posee acerca de Whitman, comentada en los párrafos anteriores. Borges traduce las dos palabras, aunque deja el posesivo, y Felipe los omite. Sintomático: el primero concede la existencia del colectivo, el compromiso; el segundo sugiere que no tanto.

En el tema de los recursos estilísticos, *Song of Myself* presenta gran variedad de recursos literarios, con independencia de la sencillez que pueda atribuirse al poema. Las dos obras objeto de comparación ofrecen distintas soluciones para un mismo problema, según las prioridades de cada traductor de las que ya he hablado en el presente análisis.

El trozo seleccionado representa el límite al que puede llegar el traductor a la hora de intentar traducir un recurso de estilo: la supresión de información.

The wild gander leads his flock through the cool night, / <i>Ya-honk</i> he says, and sounds it down to me like an / invitation.
--

Por la noche fría el pato silvestre guía su bandada, / Grazna «Ya-honk», y es como una invitación desde lo / alto.
--

En la noche fría, el ganso salvaje guía la / bandada; / su graznido me llega como una invitación.
---

Las reacciones de Borges y Felipe ante la onomatopeya del ganso, que no pato, (imprecisión del argentino) resultan muy llamativas. En el apartado dedicado a *Canto de mí mismo*, señalé que quizá sólo admiten traducción las representaciones de sonidos más comunes, si bien no hay obligación de hacerlo. Ésta es la decisión que toma el de Buenos Aires: conserva el sonido tal y como figura en

el original: “Ya-honk”. Por el contrario, Felipe lo suprime sin ninguna razón, y sus versos pierden expresividad, naturalidad, originalidad y fidelidad con el original. Sólo coloca “graznido” en su lugar. El de Zamora, siempre decidido a sacrificar el rigor para obtener un texto que se le antoje vital e impactante, fracasa en la tarea y ofrece una traducción incompleta y torpe.

En la línea de sus respectivos trabajos, Borges pone cuidado en los tropos y otros recursos, mientras que Felipe continúa con su estilo libre, lo que conlleva empobrecer o, en cualquier caso, a distorsionar la belleza compositiva propia de Whitman, las salvedades de sus logros mediante, en aras de celebrar, magnificar, anunciar la suya propia.

He explicado antes, en ambas secciones, la ambigüedad sexual reinante en *Song of Myself*, donde el sustrato homosexual resulta limitado por la multiplicidad de interpretaciones que puede acoger cada circunstancia. De ahí que, como adelantaba en el análisis de la traducción de *Canto a mí mismo*, la propia incertidumbre legitima el debate y, por tanto, el hablar de cualquier orientación sexual. Por eso, en algunos versos del poema (como los conocidos de la página 192 de la versión en inglés, en los que se describe una escena muy sensual), la duda es muy razonable.

El ejemplo que merece representar este comentario es el de “bed-fellow”:

As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side [...].
---

Cuando la compañera amorosa que comparte mi lecho duerme a mi lado [...].	Cuando mi amante y fervoroso camarada, que ha / dormido a mi lado [...].
---	--

El término posibilitaba tres traducciones diferentes: una masculina, una neutra (¿compañero de cama?) y otra femenina. Los dos traductores nunca se decantan por la solución neutra, sino que optan por las otras dos y rompen una posible confusión establecida con “bed-fellow” (“compañía amorosa [que comparte mi cama]”). Borges apuesta por la heterosexualidad; Felipe, por la homosexualidad, o por una sexualidad sin signo penitente. El primero desea ocultar el debate existente sobre la orientación sexual del poeta; el segundo, posicionarse en y desde él.

Se entiende por ello que Borges no se aventure en otras situaciones de ambigüedad, que decida pasarlo por alto o que tienda al arreglo de la cita mencionada aquí. Extraña, no obstante, que no se haya mantenido imparcial también en ella, existiendo la oportunidad. El poeta castellano, más potente, reivindicativo y vigoroso en su traducción de este pasaje, toma partido tan sólo en este pasaje, quizá porque en otros no se dan circunstancias tan favorables. Aún así, con la libertad que maneja el texto original, no habría resultado extraño de haber insertado más matices homosexuales.

A modo de ilustración, repasemos brevemente las soluciones que en este lugar contencioso

dan algunos de los otros traductores de Whitman. El destacado verso de éste reza así: “As the hugging and loving bed-fellow sleeps at my side / through the night, and withdraws at the peep of the day with stealthy tread...” (191). No será León Felipe el primero que insinúe la carnalidad entre los dos compañeros de cama; Armando Vasseur había traducido el pasaje de esta manera: “Cuando mi acariciante y afectuoso camarada, que ha dormido / a mi lado toda la noche, se aleja a pasos furtivos al amanecer [...]” (74). El adjetivo ‘afectuoso’ es neutro y la calidad de la retirada, con ‘pasos furtivos’, es ambivalente; pero el calificativo ‘acariciante’ –una variante que Vasseur concibe en base al término ‘acariciador’, éste sí registrado por la Academia de la lengua–, no es neutro ni ambivalente. Dos hombres pueden mostrarse afecto sin pasar ciertos contenes sociales; acariciar al compañero es *otro* tipo de vivencia. Vasseur, aunque traduce del italiano, ya sienta un precedente lógico y veraz. León Felipe refuerza la idea del original y elimina la imprecisión (su camarada es ‘amante’ y ‘fervoroso’) que el traductor uruguayo introduce.

Después de Borges, Mauro Armiño también buscará la fidelidad, mas no para enmascarar la sugerencia; su solución es: “Cuando el compañero de lecho, que me abraza y ama, / duerme a mi lado toda la noche y se retira al / apuntar el alba con pasos furtivos...” (73). Realiza un acomodo acertado al desplazar los adjetivos y elimina cualquier ambigüedad posible. Es el enfoque de Leandro Wolfson asimismo: “Mientras mi amante compañero de lecho duerme abrazado a / mí toda la noche, y se va con el paso furtivo al despuntar / el alba” (33-4), pero la idea de la relación carnal entre los dos hombres la disimula algo (“mi amante compañero [...] abrazado”), donde era explícita en Armiño: “me abraza y ama”.

Concha Zardoya copia la solución de Vasseur, con un cambio importante: sustituye ‘acariciante’ por ‘acariciador’ (201). La diferencia ideológica entre un adjetivo y el otro es de notar: el primero sugiere una acción presente y continuada, como si el camarada no hubiera detenido sus caricias durante su dormir. El otro calificativo nos dice de una disposición potencial o posible; habría afecto y caricias *antes* del sueño, o después. La traducción de Zardoya se publicó en Madrid en 1946, a sólo siete años de terminada la guerra civil, por lo que la escritora y poeta española hubo con seguridad de someter su trabajo a la censura franquista. Extraña que se le permitiera publicarlo sin enmiendas o tachaduras, aunque con probabilidad los censores no se molestaron en leer el manuscrito antes de aprobarlo, pues Whitman les parecería ajeno temporal, geográfica y culturalmente a la tensa problemática española. O, en su defecto, fueron convencidos por las apasionadas razones que da la traductora en su ensayo preliminar. Zardoya reconoce en la poesía que ha traducido “asuntos delicados”, pero defiende con vigor al autor contra los que le acusan de inmoral, víctima de la “persecución puritana”: La “respuesta es un ‘no’ rotundo, surgido de lo mejor de nuestro espíritu” («Ensayo» 27, 149-51).



León Felipe decide por su cuenta descubrir o reafirmar (en la estela del intento de Vasseur) para el lector hispanoamericano la realidad posible del hombre-poeta Whitman. Borges querrá enmendar este escándalo, corregir lo que consideraría como un desatino, pero tiene pocos seguidores. Tanto Wolfson en 1976 como Armiño en 1984, no muy lejos temporalmente de Borges, apuestan por la veracidad. Será que responden a determinantes sociales ya en franca evolución. Como escribe otro de los traductores, Carlos Montemayor: “Hace mucho me persuadió un consejo de Eliot a propósito de las traducciones de Pound: cada generación debe traducir para sí misma” (10).

Resumen esquemático comparativo (Borges / Felipe)

	<u>JORGE LUIS BORGES</u> <i>CANTO DE MÍ MISMO</i>	<u>LEÓN FELIPE</u> <i>CANTO A MÍ MISMO</i>
TIPO	Traducción fiel-balanceada con alguna licencia de libre.	Predominio de la interpretación personal. Traducción libre con trazas de fidelidad.
SIMPLIFICACIÓN	Mantenimiento general de la complejidad. Comprensión global y respeto a la filosofía de la obra.	Sencillez en el mensaje. Mayor valor otorgado a la estética (fuerza, vitalidad en el verso), pero menor conservación del ritmo.
RECURSOS ESTILÍSTICOS	Fidelidad que ayuda a preservar con éxito la forma y el significado de las figuras literarias.	Licencias personales que podrían dificultar la comprensión y distorsionan el original.
AMBIGÜEDAD SEXUAL	Ligera inclinación por ocultar escenas homosexuales. Conserva la incertidumbre en la mayoría de los casos.	Tendencia a favorecer el sustrato homosexual en los equívocos. Mantiene la ambigüedad con frecuencia, sin embargo.



“I too am not a bit tamed, I too am untranslatable” (247), pregona Whitman hacia el final de *Song of Myself*, como convocando al cuadrilátero a todos sus futuros traductores y comentaristas del futuro. Traducir el poema *Song of Myself* es un reto. Se trata de un texto de referencia conocido a nivel mundial y que forma parte de una de las antologías poéticas más célebres y revolucionarias del siglo pasado, *Leaves of Grass*. A la dificultad natural de traducir literatura se le une la de traducir poesía, la de Whitman. Máxima responsabilidad, enorme exigencia. Así lo entienden Borges y Felipe, dos escritores que profesan una gran admiración al poeta de Long Island, cada uno por motivos disímiles y, también, encontrados. No obstante, ambos lo muestran a su manera, con

resultados casi opuestos, frutos de planteamientos ideológicos diferentes: el primero persigue la fidelidad y el rigor; el segundo, perpetuar y encauzar el espíritu de Whitman, su ideología de rebeldía, a través de su traducción, desviándose de la propuesta de Borges. Así lo dice el de Zamora en su introducción a *Canto a mí mismo*, en mi versión en prosa:

Que no gruñan ni me salgan al paso los escribas pragmáticos y los honrados lebreles eruditos; que no se solivianten los defensores de los sagrados derechos de la letra; que se callen aquí los [eruditos], los arqueólogos y el intérprete del hotel. Porque ¿a quién fue a vosotros o a mí a quien Walt le dejó encomendada esta nota: ‘Poets to come, arouse! for you must justify me’? ‘Poetas del mañana, ¡levantáos! Porque solo vosotros debéis justificarme’. (Felipe 18-9)

Las advertencias del poeta español son muy claras y concuerdan a la perfección con su trabajo. También avisa el argentino en su texto introductorio, por su cuenta. De modo velado, critica a quienes elaboran una traducción libre de *Leaves of Grass*:

En cuanto a mi traducción [...] Pese a la superstición comercial de que el traductor más reciente siempre ha dejado muy atrás a sus ineptos predecesores, no me atreveré a declarar que mi traducción aventaje a las otras. No las he descuidado, por lo demás [...]. El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad. (Borges 22)

Se observa cierta dosis de humildad; un escritor que acepta afrontar el reto y cumplirlo con diligencia y rigor. El lector se imagina a partir de ahí la clase de labor que desempeña el traductor: un cuidadoso intento por estar a la altura del poemario del neoyorquino. Borges lo explica algunas líneas después:

Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará. (22)

De otra manera: confía en que la esencia de Whitman estará presente, aunque a algunos no satisfaga

sus soluciones o sus desvíos semánticos.

En definitiva, se habla de dos modos distintos de entender un mismo cometido, que es el de acercar al lector hispanohablante *Song of Myself*. ¿Cumplen ambos traductores con éxito similar ese cometido? ¿Puede considerarse una traducción mejor o peor que la otra, porque ocasionalmente nos satisfaga su valentía, o nos choque su manipulación? Durante el análisis desarrollado en las páginas precedentes, se ha podido comprobar que Borges completa una traducción formalista, las más de las veces escrupulosa, y que refleja con precisión y fidelidad, con las salvedades, el texto original que, cito de nuevo, “oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado” (Borges 22). Acomete una labor de servicio, la que se espera del traductor; la de un intermediario entre la obra de Whitman y el lector, a quienes se debe. León Felipe, en cambio, remodela la obra, la hace suya; no le basta el papel de mediador, aspira también a ser vocero, a despertar conciencias. Utiliza su creatividad para intuir nuevas imágenes, nuevos ambientes. En palabras de Juan Frau,

introduce todas las alteraciones que considera oportunas: cambia el número de versos y en ocasiones el orden, hay añadidos, amplificaciones, repeticiones, intensificaciones, reducciones, supresiones y meros cambios que a veces parecen caprichosos desde el punto de vista de la estricta traducción y que se deben tan sólo a la creatividad de León Felipe. [...] Lo cierto es que sus traducciones merecen con frecuencia el nombre de paráfrasis. («Teoría literaria» 165)

Borges, por su parte, opta por limitarse a su papel y reconocer su lugar. Permite que el propio Whitman hable; León Felipe, por contra, habla de parte –o en el lugar– de Whitman. Uno es un intermediario, el otro se convierte en protagonista. Uno busca una solución, el otro se exhibe. Uno traduce, el otro parafrasea. Por este motivo, cabe pensar en que Borges lleva a cabo con mayor brillantez la traducción de *Song of Myself*, si bien la del poeta zamorano, que potencia su lucimiento personal, es una traducción en toda regla y cuyo estilo han alabado otros poetas, como Eugenio Florit y Concha Zardoya. Para el primero la de Felipe es una traducción de calidad espléndida, donde el verbo lírico de Whitman “está aquí, vivo, caliente [...] gracias al talento [del] traductor”. Hay “que darle las gracias” (64-5). Zardoya piensa que la versión de su compatriota es “perfecta en cuanto al espíritu total del grandioso poema, pero bastante libre en detalles y pormenores” («Ensayo» 24).

¿Qué motiva a Borges, después de todo, a traducir a Whitman? Creo que su justificación es esteticista. El esteticismo en la literatura es una actitud que prioriza la belleza formal del texto por encima de aspectos de cualquier otro tipo, como sociales o intelectuales. Ese valor preponderante

que el traductor otorga a las cualidades estéticas de la obra determina el tipo de trabajo que realiza: una traducción orientada a destacar el empaque del texto original, donde el contenido cede un tanto el protagonismo a la forma. Se consigue transmitir con fidelidad el mensaje que el autor quiere transmitir, mas se pone especial cuidado en la manera de transmitirlo, y eso significa conceder una importancia más pronunciada al ritmo, a los recursos literarios, al tono y al registro empleado por el escritor.

En la traducción de poesía ocurre con alguna frecuencia que se vierten los versos con demasiado apego al original y el resultado decepciona, tanto que el original posee “el aspecto aparente de poesía, pero en realidad es prosa escrita en líneas breves” (Gallegos Rosillo 24). Borges, en *Hojas de hierba*, no se limita a transcribir el poema, sino a transmitirlo minuciosamente al español, aspirando a una selección lingüística y rítmica sobresaliente, de referencia. Está en definitiva buscando una versión canónica, para que el lector de habla española se rinda al norteamericano como lo hicieran sus lectores naturales, y así experimente un impacto similar. El propio José Antonio Gallegos Rosillo lo indica: “La buena traducción de un poema debería leerse por sí misma, sin la servidumbre del texto original contiguo” (25). Marco Antonio Campos afirma: “A mí el Whitman que recuerdo más, el que siento más próximo, al que me he habituado, es el que tradujo Borges” (55).

El autor bonaerense trabaja atendiendo a la armonía entre el fondo y la forma (exceptuando algunas ocasiones, ya mencionadas, en las que deja entrever su conservadurismo). Ese cuidado, ese propósito de ‘mejora’, aparece con un elemento central en su concepto de traducción –poética– ideal. Borges hace con Whitman lo que espera otros hagan con su misma poesía: “¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? [Con] mis poemas [...] generalmente encuentro que los han mejorado muchísimo” (cit. por Tcherepashenets 188).

¿La motivación de León Felipe? Canalizar sus convicciones personales a través de su traducción. Sus circunstancias políticas, sociales y económicas, acontecimientos históricos de mayor o menor dramatismo, habrán de influir en el proceso de sus muchos trabajos literarios. No es de extrañar, entonces, que la poesía que traduce contemple tales influencias; con más motivo, al tratarse de un género en el que el escritor vierte de forma intensa su personalidad. La misma dificultad legendaria de la poesía es un escudo tras el cual caben muchas perspectivas. Una traducción puede responder a la apropiación de un texto en una lengua origen por el traductor de vehículo para que le sirva de expresión personal, y le deje entrever ideas de carácter político en el idioma meta. En este caso, es León Felipe quien aprovecharía *Song of Myself* para divulgar y dar cabida sus ideas republicanas y progresistas. Su propia vida trata de un ir y venir continuo, de un abandono y otro, de residencia aquí y allá, de la búsqueda de su propia felicidad: estudia en Valladolid, trabaja de

farmacéutico en Santander, participa en tertulias literarias, entra en una compañía de teatro en Barcelona, ingresa en prisión, se enamora de una peruana, trabaja en Guinea, México, Panamá... Así como en su propia poesía, convierte *Song of Myself* en su personal grito de “español del éxodo y del llanto” (Del Águila).

En otros casos, por ejemplo, como Juan Frau sostiene, al traducir el *Macbeth* de Shakespeare, León Felipe utiliza “expresiones y alusiones” que sirven “para intensificar el tono épico” de la obra, además “para darle concretamente unos toques de estilo épico castellano y medieval”. En la tragedia que crea Felipe “se esboza una parodia de la epopeya medieval que el lector español siente próxima”. Está el poeta de Zamora tras “la presencia recurrente del heroísmo y del continuo deseo de elevar las cosas *de lo doméstico a lo épico*” («Una traducción» 19; su subrayado).

Un factor que facilita esa utilización política del poema responde a la influencia de la obra del propio Whitman en la suya e, incluso, similitudes en su carrera poética: ambos se distancian de las tendencias dominantes y conforman un estilo propio, muy personal, haciendo patente su compromiso con el hombre marginado, en lo social y lo político; para los dos, también, “el motor es el amor que sobrepasa todo”, según Miguel Del Águila. Y añade:

El poeta es el portavoz del pueblo, no sólo una voz individual, sino la voz de la nación. Whitman se convirtió en portavoz cuando intenta reunir a toda la humanidad bajo “la gran democracia”; León Felipe lo hace desde el exilio al defender sus ideas políticas, o cuando intenta hacer ver a los españoles como España está muriendo por la inutilidad de la guerra. (s. p.)

Se entiende, pues, que el poeta de Tábara se permita una traducción comprometida, al comulgar de modo tan íntimo con la poesía de Whitman y al sentirse tan implicado, aun desde el exilio, con los sucesos que azotaron España en la época que le tocó vivir. La necesidad de coherencia en su compromiso provoca inevitablemente que en su trabajo de *Song of Myself* consiga un efecto amplificador de su misma concepción vital: “Que no se acostumbre el pie a pisar el mismo suelo”, nos advierte León Felipe, “ni como el cómico viejo / digamos los versos” (*Antología* 27).

#### *Obras citadas*

Atkinson, Brooks, ed. *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York: The Modern Library, 2000.

Campos, Marco Antonio. «Poesía y traducción». *Revista de literatura mexicana contemporánea* 7

- (1998): 109-117.
- Cela, Camilo José. *Mesa revuelta*. En *Obras completas*. Tomos VIII y IX. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.
- Cipollini, Marco. «Due traduzioni per una polemica: León Felipe e Borges traduttori di Whitman». *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi: Atti del Convegno di Roma (Associazione Ispanisti Italiani)*. Roma: Bulzoni, 1995. 171-186.
- Cocks, Harry. *Nameless Offences: Homosexual Desire in the 19<sup>th</sup> Century*. New York: I.B. Taurus & Co., 2003.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2008.
- Costa Picazo, Rolando. «Introducción». En *Hojas de hierba*. Trad. de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue clásica, 2004. vii-xx.
- Del Águila Gómez, Miguel. «La ‘ficción suprema del yo’: Influencia de Walt Whitman en León Felipe». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 29 (2005): s.p. Internet.
- Donald, D. H. *Lincoln's Herndon*. New York: A.A. Knopf, 1948.
- Felipe, León. *Antología poética*. Sel. de Alejandro Finisterre. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Flores, Ángel, ed. *Spanish poetry*. Mineola, N.Y.: Dover, 1998.
- Florit, Eugenio. [Reseña de *Canto a mí mismo*, trad. de León Felipe]. *Revista Hispánica Moderna* 8.1/2 (1942): 64-5.
- Frau, Juan. *La teoría literaria de León Felipe*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2002.
- . «Una traducción polémica: León Felipe ante la obra de Whitman y Shakespeare». *Hermēneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación* 4 (2002): 33-70.
- Gallegos Rosillo, José Antonio. «Traducción y creación en poesía (En torno a algunas versiones de Rimbaud, Laforgue, Goethe y Rilke)». *TRANS: revista de traductología* 2 (1998): 21-32.
- Hervey, Sándor; Ian Higgins; Louise M. Haywood. *Thinking Spanish Translation: A Course in Translation Method, Spanish to English*. Londres: Routledge, 1995.
- Loving, Jerome. *Walt Whitman: The Song of Himself*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Maslan, Mark. *Whitman Possessed: Poetry, Sexuality and Popular Authority*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Matthiessen, Francis Otto. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2006.
- Merwin, W. S. «Introduction». *The Selected Poems of Federico García Lorca*. Nueva York: New Direction Books, 2005. xi-xvi.

- Muschiatti, Delfina. «Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)». *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* 12, 2006. Internet.
- Navarro, Santiago Juan. «Beyond the Myth of Narcissus: The Role of the Reader in Walt Whitman's 'Song of Myself'». *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-americanos* 12 (1990): 109-114.
- Norton, Rictor, ed. *Homosexuality in Eighteenth-Century England: A Sourcebook*. Internet. 4-VIII-2010.
- Paz, Octavio. «Poesía y poema». En *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Randall, Ruth Painter. *Mary Lincoln: Biography of a Marriage*. Boston: Little Brown & Co., 1953.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Tal vez se llame Jonás (Glosas a León Felipe)». *Marcha* 387 (1947): 14-15.
- Symonds, John Addington. *Walt Whitman: A Study*. Londres: John C. Nimmo, 1893.
- Tcherepashenets, Nataly. «Borges on Poetry and Translation in Theory and Practice». *Variaciones Borges* 19 (2005): 183-194.
- Thorsell, Marta Dahlgren. «Relevance and the Translation of Poetry». *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 11 (1998): 23-32.
- Whitman, Walt. *Poemas*. Trad. de Armando Vasseur. Valencia: F. Sempere, 1912.
- . *Canto a mí mismo*. Trad. de León Felipe. Buenos Aires: Losada, 1941.
- . *Canto de mí mismo*. Trad. de Mauro Armiño. Madrid: Edaf, 1984.
- . *Canto de mí mismo*. Trad. de Pablo Mañé. Barcelona: Ediciones 29, 1993.
- . *Canto a mí mismo*. Trad. de Enrique López Castellón. Madrid: Edimat Libros, 2006.
- . *Hojas de hierba*. Selección, trad. y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Juárez Editor, 1969.
- . *Hojas de hierba*. Trad. de Leandro Wolfson. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- . *Obras escogidas*. Trad. de Concha Zardoya. Madrid: Aguilar, 1946.
- . *Poetry and prose*. New York: The Library of America College Editions, 1996.
- . *Saludo al mundo y otros poemas*. Ed. bilingüe. Trad. de Carlos Montemayor. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1999.
- Zardoya, Concha. «Ensayo biográficocrítico». En *Obras escogidas* de Walt Whitman. 19-184.

“Y ésta es mi última palabra”: Pedro Mir y su compromiso ético

Giovanni Di Pietro

*Universidad de Puerto Rico, Carolina*

Temas: Los intelectuales y los poetas en el contexto de la Rep. Dom. / el caso singular de Pedro Mir [PM] / desconocimiento de Mir en la América hispana / ideología de su poesía / análisis de sus poemas en *Viaje a la muchedumbre* / motivos poéticos en PM: el canto a la patria; el recuento de la historia de RD; la posibilidad de una esperanza; la Rep. Dom. y la América Latina; la Rep. Dom. y los Estados Unidos; Walt Whitman / trasfondo marxista de la poesía de PM / el poeta como profeta de su pueblo / el legado ideológico y social de Mir

Los intelectuales dominicanos no han sido muy apreciados en su país natal. Ya Tulio Manuel Cestero lo había dicho en sus tiempos: en la República Dominicana no cuenta ser intelectual, “hay que hacerse general”. Para él, aquéllos no servían más que “para secretarios de los macheteros” (*La sangre* 160). Y, en efecto, en el país, los “generales”, es decir, los que en verdad deberían contar menos, han contado más. “General” era, en la imaginación de Cestero, un centauro, monstruo mitad hombre, mitad equino (160), ente semirracional y semibestia. Así, con la sugerencia de Cestero en mano, podríamos extender la definición, buscando otros centauros en la historia dominicana reciente. Más allá del grado del ejército, pensemos en el parásito cultural, en la autoridad inepta y superficial; “general” se nos antoja el individuo sin escrúpulos o sin vergüenza, el arribista y el inútil; “generales” serían los ciudadanos inmorales, los que han obsesivamente perseguido el lucro, el éxito y la notoriedad sin importarles los medios que han empleado para lograrlos. En un país donde los “generales” abundan bajo este disfraz de centauros, o monstruos, ¿cómo hablar de intelectuales? Los “generales” progresan, publican y venden sus “obras”; los “generales” rigen el destino del país; por el contrario, los intelectuales genuinos agonizan; son atropellados y humillados literal y metafóricamente. El estrépito, el ruido de estos ‘generales’ no ha dejado escuchar con propiedad las voces de muchos poetas genuinos.

Como la voz singular y entrañable de Pedro Mir (1913-2000), el autor que me motiva este comentario, quien fue no “general” en su país, vocero demasiado humano para caer en tales aberraciones oportunistas de centauro, sino uno de sus intelectuales más preclaros, quien supo extraer de las “piedras” dominicanas “la intensa poesía que en ellas vibra” (*La sangre* 194). *Poeta Nacional* en 1982, pensador y patriota, “el poeta más afamado” (Matos 199), pero a la vez uno de los grandes desconocidos en la América hispánica: “¿Qué puede explicar que su nombre no aparezca al lado de los de Nicolás Guillén, Pablo Neruda o Nicanor Parra?”, se pregunta Jaime Labastida, y



nos da la respuesta: “Mir ha corrido con mala suerte”, porque sus poemas fueron publicados al principio en *plaquettes* de tirada o circulación limitada y “no ha habido en su país el movimiento social revolucionario que lo proyecte fuera de las fronteras nacionales” (x). El reconocimiento oficial, irónicamente, como con sagacidad aventura Rei Berroa, tampoco estaría libre de esa ‘mala suerte’; el nombramiento de ‘poeta nacional’, conlleva “peligrosas y prestigiosas ataduras”, pues trae aparejado “ex catedrismo, sacralidad de la pluma y hasta cierto anacronismo en el *establishment* poético” (32).

Tanto su obra poética, como su obra en prosa—véase, por ejemplo, *El gran incendio*, *Historia del hambre*, *La noción de período en la historia dominicana*, etc—, están dedicadas a historiar, a celebrar, a explicar su país y su pensamiento, con un enfoque de claro compromiso social, imbuido de pasión nacionalista y de brillante inspiración lírica. «Hay un país en el mundo», «Si alguien quiere saber cuál es mi patria», «Balada del exiliado», «Al portaaviones Intrépido», «Contracanto a Walt Whitman», son composiciones, justamente célebres, que expresan la gran preocupación del poeta, vate de su pueblo, por el destino de su país. Desde esa perspectiva, la del poeta comprometido, quiero examinar aquí la obra poética de Mir. Mi propósito es enfatizar lo que para todos, o casi todos, sus lectores, es aparente pero, a veces, es hecho que se olvida, se disimula o se desperdicia en el ámbito cultural dominicano. Quiero, una vez más, que su voz se escuche por sobre la de los ‘generales’ y los ‘centauros’.

¿De dónde le llega ese compromiso a Pedro Mir? Existe una ideología detrás de ese compromiso, sin dudas, como su telón de fondo, y es el marxismo, dicho sin ambages. Desde los lejanos días de su exilio hasta sus últimos años creativos, esta ideología justificó, alimentó, sostuvo el compromiso de nuestro poeta. Ahora que esa ideología ha sido enterrada o desacreditada, cabe preguntar: ¿Qué es lo que justifica ese fundamento concreto del compromiso de Mir, ante nuestros ojos de hoy? ¿Qué valor tienen esos poemas de Mir ahora, en 2010? ¿No serán ya un fenómeno avejentado y mustio, algo superado que, como reacción, sólo suscite en nosotros una sonrisa irónica? Mi respuesta es negativa; estará muerto el marxismo, sí, como dicen en los círculos académicos, pero no lo está Mir, no lo están las pasiones que le guiaron en vida. Esas pasiones que lo salvan para la presencia en la actualidad, más allá de ideologías, de altibajos románticos. Pedro Mir no fue un poeta marxista; fue, mejor dicho, un marxista que era poeta. Ahí está la diferencia crucial. Y no ha de tenerse reparos ni temor, en esta época de desenganche posmoderno, en afirmarlo, porque “el vínculo entre lo poético y lo político [ha de ser] la perspectiva principal para el estudio de la obra poética de este autor” (Matos 199).

Será en *Viaje a la muchedumbre* donde Mir recoge su producción poética de más neta

inspiración política.<sup>1</sup> Con una introducción a cargo de Jaime Labastida, este poemario contiene todas aquellas composiciones que han hecho famoso a nuestro poeta, y mencionaba arriba: «Hay un país en el mundo», «Si alguien quiere saber cuál es mi patria», «Contracanto a Walt Whitman», «Balada del exiliado», «Al portaaviones Intrépido», «Ni un paso atrás», «Amén de mariposas». En este libro, encontramos la entera trayectoria de Mir, desde su posición antitrujillista hasta su exilio y su regreso final a su patria, a partir de lo cual podrá integrarse directamente a las luchas sociales en la república, así como de otras en Hispanoamérica, a través de ella. A continuación haré una relectura de sus poemas más señalados –los incluidos en *Viaje a la muchedumbre*– para revelar la calidad, la estatura y la pasión del compromiso social y humano de Mir, sus constantes; para visitar el “verdadero deslumbramiento” de este poeta (Labastida ix).

Para emplear un famoso giro de frase que se aplicara al almirante Colón, en estos poemas, el país que Mir *más ama en el mundo* –con la aliteración de las *m*, como en el chasquido de un intenso y prolongado beso–, la República Dominicana es, por su belleza natural y sus padecimientos, un lugar único en la Tierra, nos dice el poeta: “país inverosímil” (10).<sup>2</sup> Hay, pues, “un país en el mundo” (3), y esta nación, diminuta en su geografía, pero no en la pasión de ese pueblo que lo constituye, el poeta se encarga de presentarla en su composición más famosa. «Hay un país en el mundo» (1-17) atiende en su estructura a tres elementos básicos, que caracterizarían a la República Dominicana: su hermosura “sencillamente frutal”, su sufrida historia (“sencillamente triste y oprimid[a]”) y la posibilidad de una esperanza, que canta Mir, entonces para que pueda librarse de la abyección bajo la tiranía de Trujillo, que la ha “pateado como [a] una adolescente en las caderas”. Elementos los tres que con mayor o menos protagonismo afloran en casi todos sus poemas. Esa esperanza o ilusión de mejoramiento que se capta con fuerza en la poesía de Mir “es un rasgo que le distingue del común de los escritores dominicanos, quienes, por lo general, sucumben al determinismo histórico” (Matos 209).

Los atributos del país-isla, con estar colocado en el mismo trayecto del sol, son su claridad, liviandad, su manera fluvial y material, “archipiélago / de azúcar y de alcohol”. Mir describe al país como “suma de la vida”, donde podemos leer ‘su’ vida. Un país en el mundo con cuatro cordilleras cardinales, bahías inmensas y penínsulas, y mucha tierra, “tanta tierra”, debajo “de todas las huellas y en medio del amor”. País donde “ruedan” las montañas por los valles “como frescas monedas

---

<sup>1</sup> El verso del título lo tomé de esta colección. Inaugura la última sección de «Hay un país en el mundo» (17).

<sup>2</sup> Las citas de poemas proceden de la edición de *Viaje a la muchedumbre* que utilizo. Para no sobrecargar el análisis, doy la paginación entera del poema la primera vez que se menciona en el texto, y luego ocasionalmente la indico en otros lugares para orientar al lector.

azules”, donde duerme un bosque en cada flor “y en cada flor la vida”. Isla que es plumón de nido, fina salud del oro, o una guitarra abierta, donde la luna se nivela; país con cordilleras de miel, desfiladeros de azúcar “y cristales marineros”.

Pero en este país, donde el día luminoso regresa al aire de donde provino, “a través de los cristales del azúcar”, el campesino, que está seco y agrio, “muere y muerde / descalzo” el polvo derruido de esa abundante tierra, que no le alcanza para “su bronca muerte”. No le alcanza tanta tierra para quedarse siquiera dormido, “¡oídllo bien!”. Por ello, el país, pequeño y enorme a la vez (paradoja de la nación dominicana), es, según el poeta, uno triste y torvo, triste y acre, en medio de todo su esplendor y de su vigor y cromatismo tropicales, la tierra donde el día solar “tiene su triunfo verdadero”. Se escucha una “canción deliciosa” en el aire, pero no la entonan los campesinos, porque ellos no tienen tierra. Es la canción de los ingenios, los propietarios reales de la tierra, de los colores y de la adulterada magia nacional. Los ingenios del capitalista lo poseen todo, enumera Mir: el brusco tropel de raíles, el verde aborígen, las “mansas montañas de origen”, la caña, la hierba y el mimbre; son dueños de los muelles, del agua y del liquen, del camino y de “sus dos cicatrices”. Tienen bajo su férula a los pueblos pequeños y vírgenes, al brazo del hombre más simple y “sus venas de joven calibre”. Tienen sojuzgado lo hermoso, lo productivo, y también son los capataces de sus guardias “con voz de fusiles”, la furia y el odio sin límites, “las leyes calladas y tristes”, las culpas que no se redimen. La sangre, el sudor y el salitre “son del ingenio” (11-2).

El diario y luminoso día del país incide en su realidad y se subvierte. Recorre “las ciudades llenas de abogados / que no son más que placas y silencio”; llega a los otros poetas, “que no son más que nieblas y silencio”, y hasta los jueces, también mudos. Sube la luz del día, “salta, delira en las esquinas” y cae, como un pájaro herido, pues se resuelve “en un dólar inminente”. He aquí el resultado de tanta claridad dorada: “¡Un dólar! [Un] borbotón de sangre”, silenciosa también, y terminante. Sangre herida en el viento, sangre “en el efectivo producto de [la] amargura”. Tanta tierra y tanta sangre, paralelas, se lamenta la voz poética. Por eso, tal vez, éste sea un país que no merece tal nombre, “sino de tumba, féretro, hueco o sepultura”.

El poeta besa a su país y el beso le sabe ahora a sangre, enferma. Mas también abriga una esperanza, para el futuro, porque algún amor tiene que crecer “en este fluvial país”. Entonces irán los campesinos con asombro y sus aperos a cultivar “cantando / su franja propietaria”. Amor que quebrará la inocencia solitaria del campesino. Entonces irán los campesinos “por la loma dormida / a gozar / forcejeando / con su propia cosecha”; con él irán las primaveras cantando, dice, y “este amor / alcanzará su floreciente edad”. Desde la sierra “procederá un rumor iluminado”, que traspasará los campos y “el celeste / dominio desde el este al oeste / conmoviendo la última raíz / y sacando los héroes de la tumba”. Para que haya sangre de nuevo en el país. Otra sangre. Que la

porten hombres inaugurados, que desnuden la cordillera virgen “y la hagan madre” después de *sus* canciones. Ahora en el país faltan hombres de esa talla y perfil, los que hagan a los árboles arrodillarse “y entonces / los alcen contra el sol y la distancia”. Que les saquen reposo, rebeldía y claridad. Hombres, quiere Mir, que se acuesten con la arcilla y la dejen parida de paredes; que descifren “los dioses de los ríos / y los suban temblando entre las redes”. Eso es, se dice, “faltan hombres” y falta su canción (7, 16). Los hombres que hay en el país ahora “no tienen órbita entre las piernas” ni sexo donde plantar una patria (9).

La certeza es la del poeta, de Mir, quien se inserta en la composición como “ebrio de orégano y de anís”, mártir “de los tórridos paisajes”, donde “hay un hombre de pie en los engranajes”. Como una especie de profeta, que es también la interpretación de Manuel Matos Moquete (“el poeta ve acontecimientos que nadie intuye desde un tiempo que nadie conoce hacia un porvenir cuyo secreto él [sólo] posee”, 211). Ésta es su última palabra y quiere oírse a sí mismo. Quiere ‘verla’ en las iglesias, “donde una mano abierta / solicita un milagro del estero”. También comprobar su amarga necesidad allí donde el hombre y la res, y el surco, “duermen / y adelgazan los sueños en el germen / de quietud que eterniza la plegaria”. Su canto lo anhela el poeta encontrar junto a la respiración de un ángel, donde arda “una súplica pálida y secreta”. Que después no quiere más que paz: “Un nido / de constructiva paz en cada palma. / Y quizás a propósito del alma / el enjambre de besos / y el olvido” (17).

El trasfondo marxista –en el sentido de cambio social violento– podría leerse en la advertencia que la voz poética desliza en el poema después de constatar el sabor amargo de su país (“su beso no sabe más que a sangre”). Anuncia que vendrá un día, ahora sólo un porvenir potencial, “oculto en la esperanza”, que traerá una canasta llena de impacables iras, “y rostros contraídos y puños y puñales”. Tened cuidado, le avisa a los dueños de los ingenios, a los jueces, a los abogados, a los capataces, ¿a los otros poetas?, porque habrá castigo para los culpables, que caerá sobre ellos “el peso infinito de los pueblos” de la república (14).

Desde una perspectiva exterior, la del país de Mir es una existencia y una identidad que han de aprenderse en los efectos de esa triste historia que nos ha intimado en el anterior poema. Ahora, en «Si alguien quiere saber cuál es mi patria» (21-29), la voz poética emplaza a su lector a buscar las señales de la nación dominicana, no en lo que sería –porque no se encontrará en la búsqueda– sino en las estelas de su ser, en lo que deja entrever su histórica evolución, o evolución histórica, que no son lo mismo. No se le hallará en sus atributos de hermosura, en su rocío, en las espirales de las piedras, en su sabor ultramarino, ni en su olor de primavera. No se encuentra la patria rastreando sus bosques, sus trinos, sus penínsulas, “muchísimas y ajenas”. Ni siquiera se la toparía uno en su lado más siniestro, en sus sombras, en sus castigos y en sus destrucciones, en “su funeral de risa y de

sonrisa, / su potrero de espaldas indirectas, / su puño de silencio en cada boca, / su borbotón de ira en cada muecas”. La República Dominicana es un ente casi en potencia, una patria en ciernes, una no-patria. Para descubrirla, nos advierte Mir, hay que lucharla, “pelear por ella”. Tras la huella, nos asegura, de su “rastros goteante por el mapa”, ¿de sangre?, o bajo su efigie de “patas imperfectas”, tal vez una alusión simbólica al débil fundamento de sus inicios en el siglo XIX (21-22).

El poeta hace un paréntesis en su discurso: le precisa hablar de América, porque su esencia múltiple es similar a la de su país: “Un aroma común, un aire justo / de familia recorre nuestros ángeles, / nuestros fusiles, nuestras metonimias...”, por un lado, y el mismo “rostro amargo”, los mismos sudores, “y la misma garra sangrienta y conocida”. El mismo gran drama, las mismas rejas e iguales alambradas. El mismo plomo y los mismos sables, la misma hambre y los mismos gendarmes. El mismo silencio y el mismo ostracismo. Veinte patrias para un solo tormento, declara la voz poética en uno de los pasajes más dramáticos y bellos de este poema, “un solo corazón para veinte fatigas nacionales. / Un mismo amor, un mismo beso para nuestras tierras/ y un mismo desgarramiento en nuestra carne”. Así van los pueblos de la América “en mangas de camisa”. Tampoco habrá de preguntar el caminante por la patria de nadie en el continente, que esas veinte patrias hay que pelearlas también (23-25).

Como en «Hay un país en el mundo», Mir deja espacio para la esperanza y la expresa por medio del subjuntivo, proposición para el futuro. Es cierto que las imágenes que utiliza llevan cierta carga de irrealidad, de lo surreal, o de fantasía líricas: “Cuando hayan florecido los camellos / en medio del desierto”, cuando “los trenes salgan a la calle / el día de la fiesta con sus vías / bajo el brazo y descanse el fogonero”. O cuando “la caña se desnude y rían / los machetes en fuga hacia el batey / dejando en paz las manos sorprendidas”. Es que se necesita un milagro, cuando “ya no sea milagro el de la vida”. Ha primero de bajar la marea de ignominia que ahoga al país; es tal el abismo en el que se encuentra que la cima parecería un logro imposible. De ahí que parezcan algo desconcertantes las condiciones que enumera. Pero pronto se establece la armonía de la certidumbre, del tiempo verbal del futuro imperfecto, ironía de la gramática: “Entonces se sabrá cuál es mi patria”, que no surgirá en silencio, sino con bullicio. Y su naturaleza se sabrá por conducto del poeta, que de nuevo se erige en su profeta: “Si alguien quiere saber dónde está ella / yo lo diré ese día”. Lo dirá “tocando la guitarra / con mi novia bordada en la camisa, / con botones de oro, blancos puños / y una gran amapola sonreída...” (26-7).

A América se vuelve en la cuarta sección del poema, subrayando el paralelismo y el carácter ‘umbilical’ entre la dominicana y las otras diecinueve repúblicas de tradición hispánica. También parece decir Mir que el destino de su país está estrechamente vinculado al del continente, como si uno no pudiese realizarse sin aquel del segundo. Aquí se puede leer el internacionalismo de la obra

de Mir, y la sugestión de la lucha clasista, de tono marxista: para cuando América se arranque “la espina innominada”, la larga “cadena de oprobio”, se haga huir “como murciélagos despavoridos / a los acorazados con sus arrogancias” que “nos saca en sangre y pulpa / las tierras perfumadas”. Veinte ruidos de veinte batallas es el número de que se “compone una patria”. Cada cual tendrá entonces su papel en el futuro; a algunos el apetito, a otros “el gesto copioso y la guirnalda”, a otros el más ancho traje y la más noble carcajada, como bueyes y sementales “en la exposición donde las frutas y las canastas...” Deja Mir su idea en los puntos suspensivos porque ése es el cuadro del porvenir, lo imaginado, territorio del subjuntivo. Hoy, ahora que nadie, todavía, pregunte por la patria de nadie, repite (28-9).

Existe un arroyo llamado Dominí en la República Dominicana, en la provincia de Santiago Rodríguez, y se sugeriría que el poema homónimo, «Dominí» (31-36), pudiera explicarse por la sinécdoque que entre uno y la otra (arroyo y nación) establece la voz poética. Entre su abandono (“peñón solitario”, “solitaria piel”), su incuria (“tu estirpe de malarías”, “tanto silencio”, “tantos sufridos años”), vicisitudes (“el hambre y los goterones / de sangre y lágrimas y / sudor agrio”), el peso del sedimento espiritual (“tu lomo herido y tu voz, / llena de un silencio grave / y de un agravio precoz”), transcurre el fluir del pequeño caudal y del pequeño país, paralelos en su aparente insignificancia y miseria. Como en los poemas anteriores, empero, la promesa aguarda, sostenida por la solidaridad de la naturaleza / del continente (“Dominí, no estás tan solo, / no estás solo, Dominí”, “Hay un mundo de quehaceres / y tú duermes o algo así”). El arroyo y la nación discurren, olvidados de sí mismos, afirma la voz poética,

como si el mundo no fuera  
hoy tu apoyo y tu vigor:  
miles de manos y fuegos  
de millones en un haz;  
de soldados, de labriegos,  
de los que llenan la paz  
de alegría y esperanza,  
de los que van al taller  
o vienen de la labranza,  
de los que saben leer...  
[...] del ecuador hasta el polo  
hoy todos luchan por ti. (35-6)

Sería en el «Contracanto a Walt Whitman (canto a nosotros mismos)» donde Mir tal vez alcance su cota más sugerente y garbosa, la de más alto vuelo conceptual. Siempre que releo este texto de Mir me viene a la mente el controvertido poema de Archibald MacLeish, *America Was Promises*, de 1939, que también parece entablar una especie de desafío, debate y acercamiento ideológicos ante, con y hacia Whitman, aunque algunos críticos vean la conexión negativamente: “MacLeish was doing, admittely in a patronizing way, what Americans and all cultures need: exhorting them to conceive ‘a good idea of themselves’ [...] It was a weakness he shared with Walt Whitman” (Barber 52). ¿No es ello lo que también aspira a conseguir Pedro Mir de sus compatriotas? ¿Que tengan, sobre todo, una imagen positiva de sí mismos? Que ésa es la misión del profeta, del utopista, impracticable y remota como nos parezca: “Listen! Brothers! Generation! / Listen! You have heard these words. Believe it! / Believe the promises are theirs who take them! / Believe unless we take them for ourselves / Others will take them for the use of others!” (MacLeish 18).

El «Contracanto» se divide en diecisiete partes y un prólogo o introducción. En ésta se presenta la voz poética (“Yo, un hijo del Caribe...”) y declara su intención (“vengo a hablarle a Walt Whitman, / un cosmos, / un hijo de Manhattan / [...] / el infinito y luminoso”). Los ‘capítulos’ 1, 2 y 3 se dedican a recordar al lector la promesa que el país que sería la Unión Norteamericana guardaba en sus comienzos, “territorio puro”, “árboles y terrones sin rúbricas ni alambres”, “un territorio sin tacha”. Era una especie de paraíso, *lugar ameno* de simplicidad e inocencia, donde el hombre todavía no era importante:

Hace ya muchos años. Más allá de los padres de los padres  
las llanuras jugaban a galopes de búfalos.  
Las costas infinitas jugaban a las perlas.  
Las rocas desceñían su vientre de diamantes.  
Y las lomas jugaban a cabras y gacelas...  
[...] Y era una tierra pura poblada de sorpresas.  
[...] Y eran minas y bosques y praderas  
cundidos de arroyuelos y nubes y animales. (40)

Solamente faltaba la voz y la acción del ser humano para redondear este edén; “faltaban los delirios del hombre y su cabeza”, “solamente faltaba que la palabra / mío / penetrara en las minas y las cuevas / y cayera en el surco y besara la Estrella”. Cuando lo hizo, el paraíso se rompió (sección cuarta), sin embargo, porque trajo la Ley, “la celosa / regulación de la conducta”. La ley

del algodón, la del sueño, “la Ley inglesa, dura y definitiva”. Vino el puritanismo, el que apagaba la personalidad independiente con severidad; el ‘mío’ pronunciado entonces era uno adusto y confinado a deshojar “novias amarillas”. Cuando apenas un ‘yo’ tímido “surgía entre dos párpados, / se iluminaba el cumplimiento de la Ley”. Y entonces cada individuo veía su particularidad desestimada, “entre el musgo, la sombra, la amapola / y el buey” (43).

Faltaba otra voz, la de Walt Whitman, el de la “barba insospechada”, que defendiera su ‘yo’ de nuevo, junto con la palabra “Democracia”. Fue un salto, afirma la voz poética, porque este, “el más recóndito yo / encontró su secreto beneficio”. Abogaba por la libertad de trabajo, de conciencia, de palabra, de derroteros: “Libertad de aventura, proyecto y fantasía. / Libertad de fracaso, de amor y de apellido”. Una libertad para querer a sí mismo, condición para querer a los demás, “la dulce asamblea que tengo en mi corazón / contigo y con toda la infinita humanidad que rueda a través”. Whitman restablecía la promesa de aquel lugar prístino del inicio, y abría la “gran puerta de la oportunidad”.

Las partes 5 a la 9 (44-51) tratan de las consecuencias de la aparición de este profeta con su “roja llamarada”, “poeta indeclinable”, “estanque límpido”. Es como un nuevo Cristo, recorriendo el vasto país y tocando el nervio de las gentes con su verbo encendido, su ejemplo y su discurso; “tú fuiste escuchando / camino por camino / golpeándoles el pecho / palabra con palabra”. La nación norteamericana despierta, “robusta y masculina, / sudorosa”. El inmenso territorio ahora empieza a crecer hacia arriba, y hacia abajo, con sus rascacielos y sus minas. Era una marcha incontenible, de los más fuertes y de los más iluminados, donde algunos caían pero otros seguían adelante: una constelación de ‘yoes’: yo el pionero, yo el predicador, yo la doncella, yo la meretriz, yo el comerciante, “y yo / el ser humano / en pos de la fortuna para mí, sobre mí, / detrás de mí”. El mundo se hace a la medida de este ciudadano, no ya al revés, como antaño: “Y la estatura de la cordillera yo / y las espigas de la llanura yo / y el resplandor de los arados yo / y las orillas de los arroyos yo / y el corazón de la amatista yo”. Fue, continúa el poeta, una sociedad que construyó las estructuras de acero, cobijó “poemas, códigos y mármoles”; civilización que tuvo sus batallas ardientes, sus fechas gloriosas “y sus héroes totales / que tenían *aún* entre los labios / la fragancia / y el zumo / de la tierra olorosa con que hacían su pan, / su trayecto y su equipaje...” (mi subrayado). Un nación que supo aprovecharse de su “prodigioso mensaje primitivo” para erigirse en una “secreta maravilla”.

Pero en la décima sección la voz poética cambia el tono y el vocabulario de su canto. La historia del inmenso país norteamericano parece ser la de un ciclo de altibajos simbólicos (↗ paraíso ⇒ ↘ Ley inglesa ⇒ ↗ Democracia ⇒ ↘ imperio); la voz de Whitman no fue, al parecer, suficiente para encaminar la evolución de la gran nación. El proyecto se desvirtúa, degenera aquella apetencia



que en la parte novena del poema todavía era posible, cuando un pueblo entero había descubierto “su perfecto semblante”. Ahora, continúa Mir, y sin saberlo nadie de qué manera, en qué “noche desgredada, / un rostro frío, de bajo celentéreo”, con “cara seca [y] boca seca” –como el del demonio– se halló una moneda. Era una nueva voz, ajena al proyecto de Whitman, otro ‘yo’, el capitalista, sucio de codicia, pues ya no tiene “el limpio acento de la palabra”. Desde entonces “ya más nadie tuvo acceso a la palabra mío / y ya más nadie ha comprendido la palabra yo”; no importa donde se busque, si en las fábricas o en las minas, en “los ascensores / celestiales, / [en] los lupanares / [...] Inútilmente”. Lo que queda de aquella varonil y profética convocatoria de Whitman son “rostros caídos”, “lenguas atadas”, “vencidos hígados y arterias derrotadas. / No encontraréis / más nunca / el acento sin mancha / de la palabra / yo”, que ahora la usa el banquero, otro “cosmos”, otro “hijo de Manhattan”, el “Mr. Babbitt”, para apoderarse de las riquezas y del hálito vital de las Antillas, de la América Central, de Suramérica: “Traedme”, clama tronante Babbitt, “en medio de un aroma silencioso / [...] pavoroso / [...] pesaroso”. Traiganle todos esos pueblos en azúcar, en nitrato, en estaño, en petróleo, en bananas, “en almíbar / traedme todos esos pueblos”. Y todos se le traen: “Vienen todos, vienen cayendo” (57).

Fue hermoso, pero ahora es un proyecto malbaratado, derrotado, perdido. En Norteamérica, es decir. Porque ahora hay otra posibilidad en el otro continente, y la sección decimoquinta comienza reveladoramente con el adverbio: “Y ahora, / ya no es la palabra / yo / la palabra cumplida / la palabra de toque para empezar el mundo”. La promesa ha mudado de lugar y de esencia: “Ahora es la palabra / nosotros”; no uno, sino muchos Whitmans, y éstos no se encuentran ya en la unión estadounidense sino en la otra América hispana: “Si queréis encontrar el duro acento moderno / de la palabra / yo / id a Santo Domingo. / Pasad por Nicaragua. Preguntad en Honduras. / Escuchad al Perú, a Bolivia, a la Argentina. / Dondequiera hallaréis un capitán sonoro / un yo”. La esencia del profeta de Brooklyn se ha transmutado, ha viajado a otras latitudes, multiplicándose (“innúmero Walt Whitman”) y metamorfoseándose en el proceso, como si, malversada la senda en su país original, quisiese ahora probar suerte en el ‘otro’ continente al sur y se fundiese con los ‘otros’ americanos, el herrero, el forjador y el fogonero, el cuidador del faro, el fundidor y el leñero, la niña y el pionero, el bombero y el cochero, el aventurero y el arriero, compañeros paralelos a los de antes, pero que ahora se expresan en castellano:

Y en medio de la noche fragorosa de la América  
escucharéis, detrás de maduresces y fragancias,  
mezclados con sordos quejidos, con blasfemias y gritos,  
con sollozos y puños, con largas lágrimas y largas

aristas y maldiciones largas

un yo, Walt Whitman, un cosmos,  
un hijo de Manhattan. (58)

Porque los compatriotas de Whitman han desgarrado su herencia y guardado su signo en “las cajas de los Bancos” y ya no se le reconoce, “que ha perdido su casa”. Y en la América Latina se acoge y se recoge su ejemplo, pues “es llegada la hora del contracanto” (58-9, 60).<sup>3</sup>

Esta nueva canción no parte de aquellos supuestos edénicos de los que se alimentaba la ideología del Whitman original, pues ahora aparece “convertida en razón de sangre y de miseria”. El colectivo que conforma ese nuevo ‘yo’ aparece unificado por el trabajo, sí, pero también “por la miseria, por el silencio, / por el grito de un hombre solitario” que en medio de la noche, “con un perfecto látigo, / con un salario oscuro, / con un puñal de oro y un semblante de hierro / desenfrenadamente grita / yo”, y siente el “eco cristalino / de una ducha de sangre” que se alimenta en ellos, “en / nosotros”, así este camino “de los mármoles” o camino “de las cárceles”.

Mas, como en las otras composiciones anteriores, la esperanza está ahí, subyacente, tras el horror del presente: “Y un día, / en medio del asombro más grande de la historia, / pasando a través de muros y murallas / la risa y la victoria, / encendiendo candiles de júbilo en los ojos / y en los túneles y en los escombros”, estarán todos: “Nosotros para nosotros, sobre nosotros / y delante de nosotros...”. Recogerán, dice la voz poética, puños y semilleros de todos los pueblos del continente “y en carrera de hombros y brazos reunidos” los plantarán “repentinamente” en todos los rincones, ciudades y calles, en los suburbios, “y allá en Macorís del Mar, pueblo pequeño y mío, / hondo rincón de aguas perdido en el Caribe, / donde la sangre tiene / cierto rumor de hélices quebrándose en el río...” (64).

Es en la última sección del poema, en la número 17, donde con más claridad se comprende la identificación de Mir con su antecesor, del poeta-profeta dominicano con el poeta-profeta norteamericano: “¿Por qué queríais escuchar a un poeta? / Estoy hablando con unos y con otros”. La idea que acredita todo el poema es aquella del rescate (salvar su legado) o del relevo (un ‘segundo’ Whitman). En el sentido de la primera, se obra, contra “aquellos que vinieron a apartarlo

---

<sup>3</sup> Es significativo, para el autor de este comentario, que Mir incluye al Brasil en sus planes y propuestas de redención (56, 64). Estaría así en oposición a cierta izquierda latinoamericana que ha alertado sobre el mito de la necesaria inclusión de ese país en la ‘identidad’ continental de las excolonias españolas : “Todo hispanamericano sabe, al encontrarse con un brasilero, que está *frente* a él, no *junto* a él, que uno y otro miran el mundo desde perspectivas diferentes y eventualmente conflictivas [...] Brasil es diferente a la América española por su origen lusitano y su lengua portuguesa, pero además por el modo como fue conquistado y colonizado el territorio” (Rangel 23, 25).

de su pueblo, / a separarlo de su sangre y de su tierra, / a inundarle su camino”. Los que violaron el símbolo de su luminosa barba, “los que no quieren a Walt Whitman el demócrata, / sino a un tal Whitman atómico y salvaje”. Los que quisieron ponerle “zapatones / para aplastar la cabeza de los pueblos”. Los que toman su lengua poética como bandera delante del “signo de [la] metralla”. ¡No!, exclama el bardo Mir, “aquí están los poetas de hoy / levantados para justificarte”. Aquí están, han llegado, repite Mir, “por ti / pidiendo paz. / La paz que requerías / para empujar el mundo con tu canto”. Redimiendo a los pueblos hispanos es como redimir al norteamericano: “Aquí estamos / salvando tus colinas de Vermont, / tus selvas de Maine, el zumo y la fragancia de tu tierra, / tus guapos con espuelas, tus mozas con sonrisas, / tus rudos mozalbetes camino del riachuelo”. Los poetas del salvamento espiritual e ideológico son unos con y *como* Whitman y, a la vez, no lo son, pues están “sin barba, / sin brazos, sin oído, / sin fuerza en los labios, / mirados de reojo, / rojos y perseguidos, / llenos de pupilas”, sí, pero también “llenos de coraje, de nudos de soberbia”. Y el poema se cierra lógicamente, con el rescate y con el relevo: “Aquí estamos / en pie / para justificarte, ¡continuo compañero de Manhattan!” (66-7).

Su «Elegía del 14 de junio» (71-2) detalla las consecuencias de la lucha que ha preconizado en términos generales aquí y allá, en los anteriores poemas. Es sabido que el 14 de junio de 1959, combatientes del Movimiento de Liberación Dominicana, después de entrenarse en Cuba, desembarcan en la costa septentrional del país, un intento de insurrección que fue derrotado por el ejército y la fuerza aérea del dictador Trujillo. Mir los canta vencidos por “puñales de silencio, lívidos / puñales de silencio innominado”. Los protoguerrilleros se han convertido en mártires con “el dolor más oscuro”, con la boca mordiéndose la lengua, y chupando la sangre “que tiene un sabor a gente”. Tras ellos “galopa la brisa con la muerte en la grupa”. Los derrotados, “los que muerden y pelean sin horas ni sonidos”, son hombres puros, hechos de piedra dura y de corazón desnudo, ahora convertidos en silencio y en “edificio de nada”. Nadie los glorifica; nadie elogia su hazaña, se lamenta con tristeza la voz poética; ahora, en la memoria dominicana, “transitan por un eco de noticia ninguna, / por un triunfo sin arco y una gloria sin dueño”. Después del martirio colectivo sólo consuela saber que “no se rinde / nunca la piedra dura y el corazón abierto”. Y que después de la derrota, a pesar de todo, permanece la ilusión, que no hay más que recogerla “en la linde / sollozada de luna de un combatiente muerto”, hermosísima imagen. Toda victoria, conviene Mir, tiene su parte de melancolía, por los sacrificios que involucra (“taciturno perfil de mariposa inquieta”), pero también de gloria justa, así falten los ruidos sobre el tejado, la memoria de la proeza, es decir.

La voz poética en la «Elegía del 14 de junio» nos parece decir que, aunque los demás olviden, él recuerda, él es testigo de excepción; de ahí los verbos en el infinitivo, al inicio de las estrofas (“Saber que los hombres...”, “Ver lo que envuelve...”, “Saber que aquellas...”). Nos

recuerdan en su espíritu el cierre de otra elegía, la de Federico García Lorca, al torero Sánchez Mejías: “No te conoce nadie. No. Pero yo te canto” (624). Son palabras las de Mir a distancia, sin embargo, pues el poeta está todavía en el exilio. Y lo estará todavía en 1962, cuando compone su «Balada del exiliado» (75-6). Ahora la profecía y la expectación adquieren un fuerte tono individual, sin que se abandone el contexto ideológico en el que ha enmarcado sus conceptos anteriores. Llama a su lugar de residencia en Cuba, donde vive, “el borde bravío donde ocurre otra luz distante”, y allí, concibiendo sus pronósticos optimistas (“de estrellas”) pide a los compatriotas suyos que le escuchen, que le devuelvan sus bahías, sus “golpeantes penínsulas”, sus cuatro cordilleras, sus ciudades descalzas por el campo, sus provincias de polvo y de arena. “Pido mi pequeña República en relieve”, reclama sus colinas, sus bosques, sus cañadas. El uso del posesivo alcanza no sólo a realzar el dramatismo del emigrado, a quien han despojado de sus ‘pertenencias’ antes del destierro forzado, sino también configuran el volumen y la monumentalidad figurativos de esta voz, que, como un dios venido a menos, exige la devolución de sus creaciones. Él ha cantado esas bahías y esas penínsulas, esas colinas y esos bosques: ¿cómo no reclamarlos como suyos?

Mezcla el detalle muy personal (“reclamo las cenizas de mi madre / –polen delicado que sigue siendo polen”) con uno totalizador (“pido mis tres millones de habitantes”, “pido la entrada de la capital”). Es revelador que utilice la preposición *de*, en lugar de la más común *a*, ‘a la capital’. Es como si pidiese las llaves de la ciudad y una procesión, un desfile de triunfo al estilo de los antiguos romanos, o de los conquistadores medievales. Usa el verbo *pedir*, mas uno quiere leer *exijo*, pues reclama en esa entrada la ausencia de portaviones, de acorazados, lanchas torpederas y helicópteros, como si anticipara la invasión norteamericana de 1965. El final del poema es memorable:

Pido lo que más me pertenece  
mi patria  
por su dolor y el mío  
por su sangre y mi sangre  
por mi ausencia y su ausencia  
yo cantando baladas por tierras del exilio  
ella en cristales de azúcar por playas extranjeras. (76)

El año de 1962 ve también la república el desembarco ‘pacífico’ de mil quinientos marinos norteamericanos “en viaje de descanso y esparcimiento”, según reportan la noticia, y a este evento dedica Mir un poema, «Al portaviones *Intrépido*» (79-83). Tiene así de nuevo ocasión de tratar de

la nación de Whitman. Mir distingue entre los habitantes del inmenso barco, a quienes llama “abejorros / blancos de nudoso pañuelo”, –una metáfora de signo neutro–, con la armazón gigante en que navegan, también definida con sus propias imágenes: “un dios marino que vomita fuego”, “prodigioso milagro de la orilla”. Para su ataque contra el buque, la voz poética encuentra oportuno personalizarlo, pues así le es más expeditivo destacar sus características alucinantes. El monstruo, “alianza del bronce y el acero”, posee entrañas de fuego. Sus hélices muerden en el mar, por lo que huyen despavoridos “los tiburones y los celentéreos”. Es un mundo flotante; tú, le espeta la voz poética, “tan lleno de potencias interiores, / tú tan lleno de bruscas erupciones / y movimientos sísmicos / y huracanes de roca derretida”, bien ceñido su “feroz cinturón acorazado”. Mir consigue recriminar a los Estados Unidos, cuyo tronante embajador ha anclado en las pequeñas y dulces aguas de Santo Domingo, “aguas pacíficas y elásticas”, “tórridas aguas”, sin censurar a su pueblo o a su gobierno directamente. El portaviones es una sinécdoque y una metonimia de ese pueblo y de ese gobierno, y con ellas le basta para armar su lírica diatriba.

El trasfondo belicoso de la voz poética se sugiere en los recordatorios: advierte no le suceda al *Intrépido* lo que a la carabela *Santa María*, “hace ya mucho tiempo”, encallada en los farallones y las rocas “convertida en cadáver marinero” en 1492. O a otro acorazado, el *Memphis*, naufragado en agosto de 1916, también en el país para “contener al pueblo”, y también en los farallones y las rocas convertido en cadáver marinero. Pero si a la carabela y al “furioso buque insignia” atemorizaban las rocas marinas y los ciclones tropicales, al portaviones de 1962 le aterrorizan otras fuerzas “más anchas que el imperio”, y son los hombres dominicanos y americanos, “fieros y subterráneos”, que de pronto crecen y se dan la mano por todos los países del continente, rompiendo gobiernos como si fueran “viejas cartas marcadas o portaviones viejos”. A ti, le asegura el poeta, te atemorizan “esas ganas / de morirse que tienen estos pueblos”, tan decididos de ir al martirio. Contra sus muchos prisioneros y jornadas de sudor no pagado, contra su silencio demasiado, sigue Mir, “no pueden tus cañones de bronce, / tu coraza de acero, / y con esto no pueden tus mentiras de plomo”. Porque, continúa, ya van muchos los años de sangre, mezclada con sudor y con atropellos, “mucho mutilación y mucha infamia”, y un ejército demasiado, que con esto “no pueden los rugidos / de tus calderas, ni tus motores aéreos / ni tus grúas eléctricas y pavorosas / ni tus toneladas de desplazamiento” (82).

La recomendación final, donde parece hablar aquella voz tan segura de la «Balada del exiliado», es una orden entre perentoria, condescendiente y expectante: “Recoge [tus] dos anclas de hierro / y vete envuelto en pertinentes suavidades / y secretos, / vete al favor del diluido viento”, porque le avisa de “pasiones y oscuros huracanes / en todo el archipiélago de las Antillas”. Y que no vuelva hasta cuando “el incendio / de todas las mujeres y los hombres / de todos los pueblos /

alcancen lo que alcanzan en el mundo / ellos, solamente por cólera infinita / y tú, / solamente por miedo” (82-3).

El poema «Ni un paso atrás» (87-8) parece tener como motivación la revolución de abril en 1965, que fue pretexto para la intervención norteamericana ordenada por el presidente Johnson. Mir (o Labastida) fecha el poema en el mismo año, y quizás los *marines* sean esos “reptiles” o “extranjeros viles”, para los cuales la voz poética pide que no haya “trincheras”, refugio. No hay marcha atrás, nos dice, ahora que los soldados y los civiles se han aliado “en este chapuzón de libertad”. El ánimo belicoso está tan evidente aquí como en los anteriores poemas: “Pecho al plomo”, “la vida es una sobre los fusiles”, aunque este verso último es ambiguo; ¿quiere decir que la vida se apoya en la acción de los fusiles, en la violencia; o se refiere a que la vida es el blanco de estos? No se alude a la frustración de comprobar el ímpetu de/l cambio arruinado por las tropas de ocupación, por lo que el poema traduce de forma oblicua una especie de sensación de *impasse*, que sería similar al que la nación dominicana sintiese en aquellos meses, insegura acerca de la resolución de la crisis política. “Ni un paso atrás”, repite el poeta varias veces, pero no clarifica enteramente adónde se avanza, tal vez ganado por esa misma imprecisión en la situación del país. Mir está más consciente del ayer que del futuro: “Ni un paso / de retorno al ayer, ni la mitad / de un paso en el sentido del ocaso”. Al menos, piensa –si esta revolución se echa a perder totalmente por causa de los norteamericanos y ciertos compatriotas errados, los “malos nuestros”–, debe servir para siquiera confirmar el sentido de dominicanidad, “la nacionalidad”, con “sangre y sudor” (87-8).

Lo que no se contempla en «Ni un paso atrás», el siguiente poema en esta compilación, «Meditación a orillas de la tarde» (91-93) lo declara implícitamente: se han dado pasos atrás; aquella batalla de 1965 no adelantó nada para la república. Se ha vuelto al silencio, a la tristeza y a la anonimidad, e incluso aquellos que salieron de forma momentánea “de la fuente del olvido”, ahora duermen, otra vez. “Duermen. Tal vez inolvidablemente, con palabras / dulces sobre un incomprendido mármol”. La respuesta al acertijo es una “pendiente clave junto a una herida nota. / Nota salvaje de tambor o cuero”. De modo que el poeta medita frente “por frente del inmenso regazo tórrido del mar” y concibe una idea, otra tentativa de optimismo. ¿No somos todos los del Caribe “nudos de un mismo tallo”, con las mismas hambres y los mismos sueños, las mismas obras y los mismos gestos? ¿No estamos todos “flacos, poseídos, pobres / y gesticulantes, sin saber de qué agria disciplina / nos procede esta marca y esta lucha”? Sí, lo somos y lo estamos, nos recuerda Mir, “pero juntos”. Siempre juntos y siempre frente al “molino”, que semeja ser una metáfora quijotesca para los Estados Unidos (“con aspas / silenciosas e insinuantes, su vientre financiero”), país tal uno de los ‘gigantes desafortunados’ de la historia de Cervantes; aquí estamos todos “con la misma / rodilla clavada en nuestras tierras”. En las venas nos corre el mismo oro antiguo dejado por las carabelas

floridas del descubrimiento, afirma la voz poética. Como caballeros andantes de la ilusión, los pueblos del Caribe aventajarán el molino, lo sofocarán, lo reventarán, que “por nosotros se encabrita el potro, / y un burro joven huele los refranes, juega a Sancho”. Mir de nuevo apuesta por el futuro: “Seremos felices, nosotros los pueblos del Caribe. Nuestras familias llanas regresarán del sueño”. El poeta lo ve justo, que se regocijen por la posibilidad, y que se decidan a actuar; ha de triunfar, confía, “nuestro apellido emancipado y mestizo. ¡Claro! Hemos sufrido mucho y nuestra sangre / ha enriquecido a muchos. ¡Ya era hora!”. Juntos estos pueblos cambiarán la sangre del negocio, que se guarece en el vientre del molino, “en sangre de martirio o flor de triunfo”.

Sobre la muerte, la memoria, el ejemplo de las tres hermanas Mirabal, asesinadas en noviembre de 1960, versa «Amén de mariposas» (95-111), un poema bastante extenso, dividido en una introducción y dos ‘tiempos’. Mir quiere cantar a estas tres muchachas mártires, “mariposas”, pero no acierta a canalizar su dolor en su inspiración, o a encontrar su inspiración en el recurso de éste. Es una composición donde la intención no casa con el resultado, un poema con múltiples arranques paralelos o afines a la matanza de las tres jóvenes –el imperialismo yankee, el asesinato de Kennedy, la pérdida de la misericordia cristiana– pero escasa resolución, muchas superficies de ataque mas sustancia malgastada. El lector se confunde porque no quiere pensar que la tragedia sea el medio para un fin artístico, para un experimento estético. La solidaridad y la amargura que siente Mir quieren aflorar en el poema, pero lo consiguen a medias. Plantea la voz poética algunas razones desproporcionadas, no ideológica, sino conceptualmente, como esta de la muerte, “sana y artesana / (por todo el mundo) / provista de catálogo / (por todo el tiempo) / de número de serie o serial number / y venida de fuera o made in usa”. Algunas imágenes parecen forzadas o ajenas (“y camioneros rubios de grandes ojos azules / obviamente veloces / que son los que dibujan o trazan las grandes / carreteras / y transportan la grasa que engendra las bombas atómicas”). Se enlaza el asesinato de las Mirabal con los rabiosos actos del imperio en el mundo, como si esta causa produjera aquel efecto, pero los intermedios no están muy claros. Otras imágenes, en este texto, fluctúan entre una retórica ‘alírica’ o como sacada de la propaganda (“Cuando supe que habían caído las tres hermanas / Mirabal / me dije: / la sociedad establecida ha muerto”) y los planteamientos cuasi surrealistas:

Supe entonces [que] en la luz de la casa  
comenzaba a aclimatarse  
el puerco cimarrón  
y la araña peluda  
que la lechuza se instalaba en la escuela

que en los parques infantiles  
se aposentaba el hurón  
y el tiburón en las fuentes  
y engranaje y puñal  
y muñón y muleta  
en los copos de la cuna [...]. (100)

El péndulo palpitaba las horas del municipio  
y el pequeño reloj destilaba en silencio gota a gota  
veinticinco visiones de un día llamado de noviembre [...] (104)

La voz poética se hace cargo del número tres: eran las hermanas tres espejos de la sociedad, “tres respetos del brazo y orgullo de los hombres”. Tres veces “el crepúsculo / tres veces el equilibrio”. Algunas de las estrofas tienen tres versos, conectados por la anáfora, con gran efectismo gráfico e intelectual:

a pesar de sus telares en sonrisa  
a pesar de sus abriles en riachuelo  
a pesar de sus neblinas en reposo [...]  
ante ninguna puerta de concordia  
ante ninguna persiana de ternura  
ante ningún dintel ni balaustrada  
    ni ante paredes  
    ni ante rendijas  
    ni ante el paroxismo [...] (99)  
por el espejo de su matrimonio  
por la certeza de su vecindario  
por la armonía de su crecimiento [...] (103)

Hallamos también versos ultravanguardistas, insólitos en el marco de este poemario: “ciclamen platabanda metempsícosis / canícula claudia clavicémbalo / cartulario venático vejiga / trepa caterva mequetrefe / primicia verdulero postulante” (107).

El autor de una elegía siempre se enfrenta a un dilema y es la manera de expresar su angustia ante el hecho luctuoso: ¿deberá conciliar la magnitud de su pena con la extensión de su lamento poético (por ley de correspondencia: a un *gran* sufrimiento un *largo* poema)? ¿No parecería la



alternativa, brevedad en una composición, contravenir la medida de su dolor (ese gran sufrimiento en unos breves versos)? Se enfrenta a una paradoja; mientras más poesía escribe, porque necesita mucha avenida para expresar su aflicción, más difícil se le hace comunicarla íntegra y genuina; de pronto ese plañido se convierte en una performance, involuntariamente. El lector sabe que el poeta está profundamente dolido por el sacrificio de esas tres jóvenes dominicanas –de otra forma no se podría explicar la misma existencia del escrito–, pero no logra captar su mortificación a cabalidad. Podríamos plantear que esto es debido a que Mir, en su elegía, no se decide entre las dos categorías que Luis Martul Tobío reconoce en este género, en la literatura de habla española: la estructura de la consolación y la resistencia a la consolación. La primera, escribe, es propia de la elegía clásica, mientras que la segunda es “emblemática de las nuevas actitudes del XX”. Se significa esta variante moderna en una “resistencia al consuelo, dado que asume que no es aceptable creer las ingenuidades del pasado sobre el individuo y sobre el hecho de la pérdida en concreto”. Las reacciones del poeta élego contemporáneo son de desmitificación (en el poema de Mir sería el uso de giros surrealistas o vanguardistas, por ejemplo) y de ahondamiento del sufrimiento, sin compensación alguna por la pérdida (en Mir la extensión del poema, ya aludida). Ya que la ausencia del ser querido es insuperable, “y una honestidad intelectual prohíbe suavizar u ocultar su irremediable condición”, el poeta no pretende ofrecer una elucidación “que viniera a solucionar la situación dolorida”, que es lo que hará Federico García Lorca en su elegía a Ignacio Sánchez Mejías, por ejemplo; más bien su intención es dejar que el lector culmine por sí mismo la trayectoria, con una interrogante o “un asombro” (Martul 320), dos recepciones ambivalentes.

Pocas veces alcanza Mir aquí el dramatismo lírico de sus otros poemas, pero hay excepciones, como esta:

La espada tiene una espiga  
la espiga tiene una espera  
la espera tiene una sangre  
que invade a la verdadera  
que invade al cañaveral  
litoral y cordillera  
y a todos se nos parece  
de perfil en la bandera  
la espiga tiene una espada  
la espada una calavera. (102)

El último poema de esta compilación, «Concierto de esperanza para la mano izquierda» (114-127), recuerda en su hermoso título la pieza musical del compositor francés Maurice Ravel (*Concerto pour la main gauche en ré majeur*, estrenado en 1933). Algunos de los subtítulos de las secciones de esta composición aluden a una obra musical ('Introducción', 'A capriccio', 'Andante', 'Solo de esperanza', 'Grave', 'Cadencia', 'Diana'). El poema tiene un epígrafe del bardo romántico inglés Shelley con una traducción de Mir.

La tranquilidad y paz que se implican en el título disimulan, sin embargo, el tono harto pesimista de la 'Introducción' y de la composición toda. Después de la nota generalmente optimista de sus anteriores poemas, sorprende al lector el sesgo agónico de la voz poética: "Y por lo mismo / todo en polvo y sinrazón como un antiguo piano. / A esto ha quedado reducido este país. / A polvo. Puesto que nada permanece en pie. Ni en piedra..." No queda más, continúa, "que un pérfido compás / que repetidamente apaga el instrumento vida". Ahora se da cuenta el lector que tal vez el título aquel, «Concierto de esperanza...» sea irónico. O sarcástico, pues parte de un "argumento frío". Este 'concierto' lírico, anuncia Mir, no lo ha copiado del francés ni de cualquier otro: "Ni siquiera ha sido / escuchado en un piano / de cola todavía". Tampoco lo halló en una botella sobre la arena; no es herencia de piratas ni de galeones españoles. Es un concierto que obedece a la concreta situación de su surgimiento, "porque en esencia / todo ha sido reducido / a polvo. ¡Polvo!". Mir dice que la muerte, concepto natural en el par asonante con 'vida', ha sido desterrada de la república; no porque no se muera en ella, sino porque no se permite a sus patriotas que lleguen a ese fin de manera natural: "Y de la isla / de Santo Domingo situada en el mar Caribe / donde el asesinato por temor y por terror / anuncia su pertinaz imperio sobre el mundo". Se muere por mano ajena en el país. Los dominicanos viven la realidad y estrangulan sus sueños, los ajustician a quemarropa. Primero dan títulos a esos sueños y más tarde los pasan a cuchilla.

Este poema con tan ameno título es, en cierto sentido, un contrapoema, una subversión y una deconstrucción de su proyecto político y nacional. Mir parece estar pasando revista al significado de una de las claves de su credo personal: la esperanza. Sí, el término aparece con frecuencia en esta composición, pero su constancia es engañosa. El poeta ahora trata de la desesperanza de la esperanza y lo expresa en versos de tajos brutales y amargos:

¡Cuántos niños han muerto  
a la sombra de nuestras esperanzas!  
Nosotros los mayores no merecemos perdón.  
Utilizamos la ternura para infundir  
y las escuelas matutinas para inculcar

y las estatuas callejeras para infligir  
y los discursos en la plaza para perpetrar  
y los manuales y las prédicas y los  
premios dominicales y los programas  
infantiles en la televisión y luego  
los dejamos morir traspasados por  
las bayonetas. ¡Cuántos niños han muerto  
a la sombra de nuestras esperanzas! (123)

“Nosotros”, arremete Mir contra sí mismo y contra los otros, inventamos el cariño y luego fabricamos el fusil para destruirlo. Acariciamos la esperanza “y luego somos los impávidos verdugos de la esperanza”. Es que los mayores han perdido el respeto al pasado y asesinan el futuro, esos niños, “como si fueran ajenos nuestros hijos / como si fueran hijos del árbol o de las rocas”, o hijos “de la llama y del ornitorrinco”. Somos, afirma, los culpables. “Somos los implacables destructores de nosotros mismos. No merecemos perdón” (124).

La esperanza es un muerto con los labios mordidos, sentencia Mir. Es crispar los puños frente al olvido. “La esperanza es un tema triste / que resuena en un río negro / que llevamos dentro”. La esperanza no sirve, “es un íntimo rencor”, cuando los pueblos se desangran procurándola. Esperar, nos advierte Mir, no es suficiente, “si no torcemos el rumbo / del rodillo / si una antorcha y un puño / no alzan los volcanes / y desbordan los ríos”. Con la esperanza sola no se conseguirá nada, parece concluir, como si tras la revista que pasase, su misma trayectoria profética se le antojara ahora ingenua, demasiado cándida. Con esperar no erramos en nada, pero a la vez lo perdemos todos, una contradicción: “La esperanza es el fin / de la esperanza / y el comienzo del destino / de la esperanza”. En la ‘Diana’ que se emite en el último apartado del poema –diana como toque militar, como sonido de música marcial, no se sabe si llamando a la batalla o anunciando la derrota–, Mir no quiere dejar cabos sueltos a la interpretación. El poeta ha quedado manco en sus ilusiones, le han cortado los eventos aciagos de su patria la mano derecha: “Este concierto / ha sido escrito / para una sola mano / porque en esencia / todo ha sido reducido / a polvo. ¡Polvo!” Y nada subsiste, ni en pie ni en piedra. Ni en palabra, querríamos añadir. Las dos postreras estrofas del poemario dejan lugar para la esperanza, pero en clave paradójica:

Apenas la esperanza  
llenándose de muerte  
y esperando la muerte

de la esperanza  
la abolible agonía  
de la esperanza  
cuando ya reverbera  
la radiante explosión  
de la realidad  
brotando de los despojos  
de la esperanza.  
Y aquí concluye  
entre nosotros  
este convicto concierto  
de la esperanza. (127)

*Viaje a la muchedumbre* termina, pues, en una nota ambigua, algo desorientadora o anticlimática. Recuérdese, empero, que este poemario es una compilación, y que la inclusión de uno u otro poema la ha decidido Jaime Labastida, tal vez sin prestar mucha atención al mensaje que los poemas así organizados transmitían. O pensando que la secuencia cronológica de los poemas incluidos justificaría cualquier contrasentido. No está todo el Mir poeta en esta selección, pero quizás a Lavastida le pareciera este poema, por su dramatismo inconcluso, por su *pathos*, una clausura digna –tremendamente humana– a la muestra de un artista que para él es, sin duda alguna, un “gran poeta” (xiv). No es menos cierto, sin embargo, que el lector que llegue a Pedro Mir a través de esta compilación, para conocerlo por primera vez, recoge esa nota destemplada del cierre y se imagina a un poeta decepcionado, ingrato ahora incluso consigo mismo, después de haber censurado una y otra vez a sus compatriotas por sus faltas y crímenes. ¿Es que se ha finalmente agotado el poeta de arar en el desierto, para usar la popular expresión? ¿Es que los generales y los centauros (los “malos nuestros”, 87) habrían ganado a la postre? ¿Es que cuando Mir recuerda a los niños muertos “a la sombra de nuestras esperanzas” capitula ante la realidad, porque los poetas e intelectuales dominicanos no son capaces de fungir en la historia más que como “secretarios de los macheteros”, como Tulio Manuel Cestero vaticinara con amargura (*La sangre* 160)?

Serían ideas intempestivas. La cadencia del «Concierto de esperanza» es la de un ser con dudas y certezas, con pesadillas y ensueños, imperfecto en su humanidad y perfecto en su arte, o viceversa. Es la cadencia de un poeta comprometido con su pueblo, con la historia, las promesas y los yerros de este pueblo (el pasado, el presente y el futuro). La grandeza de Mir es patente cuando nos parezca *menos* Mir; todos los matices han de permitirle al profeta. La misma evidencia de una

duda es prueba de la complejidad de su pensamiento y de su honestidad.

Por ello podremos pensar que Mir no se desentiende en absoluto de su esperanza, sino que llega a un nuevo concepto de ella. La esperanza, nos enseña el pensador francés Gabriel Marcel, es la garantía de nuestra fidelidad, lo que no nos deja caer en la angustia, aquello que nos da fuerzas para continuar creyendo en la disponibilidad y la solidaridad del otro. La esperanza para él no es aguardar el suceso de algo concreto, anticipar un hecho, sino sencillamente la ilusión del vehículo, de la posibilidad. Por ello la esperanza nunca se abate; nada puede contra ella, precisamente porque no se fundamenta en lograr resultados tangibles o pragmáticos.

No significa que la esperanza sea inerte o pasiva, pues no significa caer en el estoicismo. Tampoco será resignación o soledad. La esperanza consiste en afirmar que existe en el núcleo del ser, más allá de todas las sensaciones y eventualidades, más allá de todos los inventarios y cálculos, un principio misterioso que está en pleno acuerdo conmigo y con la humanidad (Marcel, *The Philosophy* 28). Es una paciencia activa y es, en su meollo, un fenómeno coral, social, que se constituye a través de un ‘nosotros’ y para un ‘nosotros’ (Marcel, *Tragic Wisdom* 143), como nos recuerda Mir en su poema donde ‘contracanta’ a Walt Whitman: Ahora ya no es la palabra *yo*, sino el “nosotros”, la palabra “cumplida / la palabra de toque para empezar el mundo” (62). Y volvamos asimismo a la sorprendente declaración del poeta dominicano, que convertimos en un enunciado en prosa, suerte de enigma para iniciados: “Apenas la esperanza, llenándose de muerte y esperando la muerte de la esperanza, sufre la abolible agonía de la esperanza, cuando ya reverbera la radiante explosión de la realidad brotando de los despojos de la esperanza” (127). Pues donde hay esperanza hay siempre la posibilidad de la desesperanza, y donde ésta mora, habrá esperanza. Donde aquella anuncia que nada en lo real merece nuestro asenso, ésta alega que la realidad probará ser, al final, fuente de una expectativa infinita, de una solidaridad total y de la entrega plena del ser (Marcel, *The Philosophy* 26). Pedro Mir no es sólo el poeta comprometido *con* la esperanza: está también comprometido a partir de y por ella. Nadie que no ame, sienta y viva como Mir a su patria puede darse el lujo de poner la esperanza en entredicho, después de una vida entera de convicciones y anhelos, como buscando el próximo escalón en su evolución dialéctica, hacia el imposible: “La esperanza es la muerte de la muerte” (122).

*Obras citadas*

- Balaguer, Joaquín. *La venda transparente*. [s.n.], 1987.
- Barber, David. «In Search of an 'Image of Mankind.' The Public Poetry and Prose of Archibald Macleish». *American Studies* 29.2 (1988): 31-56.
- Berroa, Rei. «Recordar para vivir: historia, alegoría y dialéctica en la crónica de Pedro Mir». *Revista Iberoamericana* 54.142 (1988): 27-51.
- Cestero, Tulio Manuel. *La sangre. Una vida bajo la tiranía*. Santo Domingo: Editora Manatí, 2003.
- García Lorca, Federico. «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías». En *Obras completas. Tomo I. Poesía*. Miguel García Posada, ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996. 615-624.
- Labastida, Jaime. «El viaje de Pedro Mir hacia la muchedumbre». En *Viaje a la muchedumbre*. México: Siglo XXI Editores, 1972. ix-xiv.
- MacLeish, Archibald. *America Was Promises*. Nueva York: Duell, Sloan & Pearce, 1939.
- Marcel, Gabriel. *Tragic Wisdom and Beyond*. Trad. de Stephen Jolin y Peter McCormick. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973.
- . *The Philosophy of Existentialism*. Trad. de Manya Harari. New York: Carol Publishing Group, 1995.
- Martul Tobío, Luis. «Lo elegíaco en la poesía de Nicolás Guillén». En *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Matías Barchino y María Rubio Martín, coords. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. 319-326.
- Matos Moquete, Manuel. «Poética política en la poesía de Pedro Mir». *Revista Iberoamericana* 54.142 (1988): 199-211.
- Mir, Pedro. *Viaje a la muchedumbre*. Sel. de Jaime Labastida. México: Siglo XXI Editores, 1972.
- . *El gran incendio: los balbuceos americanos del capitalismo mundial*. Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1974.
- . *La noción del período en la historia dominicana*. Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1981.
- . *Historia del hambre en la República Dominicana*. Santo Domingo: s.n., 1987.
- Rangel, Carlos. *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

León David y el culto a la belleza: *Arte poética*

Luis Beiro Álvarez

Escritor cubano residente en Santo Domingo, R. D.

## I

En una conferencia leída en Tenerife en 1991 y titulada «El siglo XX, balance y perspectivas», el reconocido intelectual italiano, Antonio Tabucchi, sentenciaba: “Es necesario reivindicar el derecho a soñar. Quizás pueda parecer, a primera vista, un derecho de poca monta. Pero, si se reflexiona sobre ello, aparecerá como una gran prerrogativa. Si el hombre es capaz todavía de nutrir ilusiones, ese hombre es aún un hombre libre” (cit. por Pitol, *El arte* 288)

Tabucchi no es poeta ni estaba escribiendo sobre poesía. Sin embargo, con un poder sugeridor propio de la hondura conceptual de los aedas, nos avisó que la post modernidad no sería ajena a la certeza creativa del lirismo como arma de primera mano para el crecimiento espiritual del ser humano. En ese mismo sentido, otro notable intelectual, el mexicano Sergio Pitol, reiteró la importancia del soñar ante los peligros del advenimiento de la era apocalíptica: “Cuando observo el deterioro de la vida mexicana, pienso que sólo un ejercicio de reflexión, de crítica, de tolerancia podría ayudar a encontrar una salida a la situación” (*El arte* 27).

Para vincular la importancia de soñar con la impronta de la tolerancia, el autor de *Domar a la divina garza* acudió a un ejemplo alucinante. En la segunda entrada de los *Diarios de José Lezama Lima*, con fecha 24 de octubre de 1939, el gran poeta cubano trata sobre la relación entre Voltaire y Federico II (18). Pitol aprovecha este incidente para apuntar la verticalidad de la relación creada entre el escritor y el político. Para Pitol, el trasfondo de ese encuentro no admite paradojas: la supuesta relación entre ambos quedó trunca cuando Voltaire pronunció un comentario crítico sobre las faltas de ortografía que “afean la escritura de Luis XIV” (*El arte* 27).

La relación entre el filósofo y el príncipe acotada en los diarios de Lezama Lima sirve para introducirnos en el siempre fascinante tema de la belleza, su simulación y su incompetencia por parte de los impostores que acuden a ella y a la labor del auténtico creador para usarla a su antojo como si fuera una ramera, para después lanzarla al mar.

## II

Con estos párrafos que aparentemente no tienen nada que ver con el poeta León David, saludo la publicación de su nuevo libro, *Arte poética*.

El gran poeta dominicano nació en La Habana y en el transcurso de su vida se ha dedicado

a hacer realidad los mundos del sueño y la belleza, categorías estéticas que ya forman parte de su vida y que, en su caso y a través de la palabra, adquieren sentido de la excelencia vivencial. Este nuevo libro de León David, o mejor dicho, su nuevo discurso en versos a favor del sueño y la belleza, el autor contiene la inmensa finura de su ser a manera de ‘arte poética’.

Constituye, por tanto, no sólo una alegoría para que la humanidad no pierda jamás su facultad de enarbolar, el más amplio reclamo a la libertad individual que reclamaba Tabucchi, sino que parafrasea a Pitol cuando pide una vía (¿la poesía?) para sellar el deterioro social creado por el culto a la inmediatez. Y como si esto fuera poco, el autor, hace suya la inmensa originalidad de Lezama Lima al ilustrar cómo el auténtico poeta jamás podrá medrar con el poder, simplemente porque el nivel de compromiso con la belleza y su culto sólo está en manos de quienes saben descubrirla del otro lado de los sueños.

León David, como artista lleno de certezas sabe que a la larga, el poeta y el poder son enemigos irreconciliables. Por eso aspira siempre a no andar llamando la atención ni visitando sus espacios aleatorios. Por eso es un ser humano que ha sabido crecer y multiplicar los ideales de la auténtica belleza en su obra de arte. De esa belleza que lleva más de treinta años entretejiendo en forma de ensayos, relatos, dramas y versos y, a veces, en discursos y breves reflexiones espirituales, como si pequeños canteros de luz.

Ahora, en su faceta mayor, la de poeta, nos trae dentro de este tomo un extenso canto escritos en versos alejandrinos, a manera de concierto sinfónico, donde se incluyen algunos de sus registros estéticos más sobresalientes dentro de su exitosa carrera como autor de hondas resonancias universales.

### III

*Arte Poética* es un libro que podría abrir definitivamente el camino al retorno a la práctica de las formas clásicas de la poesía en idioma español. En él, se podrá apreciar una lección poco común de maestría formal, sobre todo, para las nuevas generaciones de poetas y lectores, sobre todo, aquellas que todavía no acaban de entender el enfrentamiento a muerte que ciertos estetas de la segunda mitad del siglo XX le encontraron a la poesía con métrica y rima con las vanguardias artísticas de ese propio período.

Al insistir en la práctica de las formas clásicas de la poesía, León David nos enseña que no es lo mismo disfrutar una obra de arte natural frente a sus reducidas reproducciones en revistas, periódicos o suplementos culturales. Y digo obra de arte natural porque las formas clásicas de la poesía de la lengua española constituyen la verdadera esencia creativa de la técnica del verso.

Dentro de esas formas, León David nos presentan un verso medido y rimado con espléndida



elegancia, donde el espectador se sentirá siempre hipnotizado, por no decir, seducido ante la irradiación de los colores originales de la poesía, como si salieran de la mano de un pintor. Con el verso libre, nunca podrá el lector comprender la armoniosidad de un discurso musical exterior, ni mucho menos, las suaves cadencias de la medida exacta. El verso libre, aunque constituye (según lo practica Pablo Neruda) la manera más perfecta de ejercitar la ciencia de la literatura a partir de su tarea más difícil, nunca tendrá el toque de perfección orquestal de su predecesor.

León David no teme medir ni rimar. Por el contrario; insiste en su verdad y nos hace partícipes de su estética lírica al proponernos ahora, aquí mismo, un extenso canto donde más que su forma de concebir la poesía, se recrean todos sus principios éticos y estéticos; esos principios que ha hecho suyos durante toda su vida. Construidos en perfectos alejandrinos, de esos que Rubén Darío no hubiera querido desprenderse jamás, los versos de *Arte Poética* tienen el empuje de las obras inmortales porque saben encender la magia y transformarse en ensoñaciones.

Sugieren, maldicen, cuentan y sangran estos cantos inspirados en el hombre que no transige ante la mediocridad:

Tú me enseñaste a amar sólo lo que perdura,  
Me dijiste que exhibo el rostro de un extraño,  
Que hacia el piadoso polvo mi sangre se apresura,  
Que el dolor y el placer son ilusión y engaño.

A repudiar me invitas cuanto hay de transitorio  
De efímero y mudable, lábil y pasajero,  
A desconfiar del tiempo y su afán predatorio,  
A sentirme en la carne atado y prisionero. (*Arte* 45)

#### IV

En este gran libro, libro grande (doscientas estrofas, ochocientos versos alejandrinos) están todos los temas y todos los cantos posibles que puedan mover la sensibilidad humana hacia los horizontes del ser, el sentir y la conciencia. Con la belleza como hilo conductor y presentados en fragmentos divididos consecuentemente por temas o “subtemas”, cada fragmento presenta los distintos estados y sentimientos del hombre postmoderno que no ha dejado de sensibilizarse ante el esplendor de la primavera, ni de lastimarse ante el conjuro de la sinrazón.

Como colofón, quiero referirme a dos referencias clásicas donde está vinculado el célebre calculista persa Beremís. En la primera de ellas, cito un saludo que le dispensara al príncipe Clugir

en una de sus visitas: “El peor sabio es aquel que frecuenta a los ricos y el mayor rico es aquel que frecuenta a los sabios” (Tahan 162). En otro episodio anterior de esa misma entrevista y ante un reclamo del noble cortesano para entender la misión del artista, el propio Beremís le respondió: “Unos ven las formas, más no las comprenden; otros las entienden pero no las admiran; el artista mira la perfección de las figuras, comprende lo bello y admira el orden y la armonía” (43). Muchos siglos después, y en otro contexto, esas mismas frases, escritas con otras palabras (medidas y rimadas) parecen salir de los versos de este libro de León David.

*Obras citadas*

David, León. *Arte poética*. Santo Domingo: FAR, 2009.

Lezama Lima, José. *Diarios: 1939-49/1956-58*. Ed. Ciro Bianchi Ross. México: Ediciones Era, 1994.

Pitol, Sergio. *Domar a la divina garza*. México: Ediciones Era, 1989.

—. *El arte de la fuga*. México: Ediciones Era, 1996.

Tahan, Malba. *El hombre que calculaba: romance; aventuras de un singular calculista persa*. Buenos Aires: Lib. del Colegio, 1912.

De donde son los poemas

Santiago Daydí-Tolson

*University of Texas at San Antonio*

Reseña de: Kozér, José. *De donde son los poemas*. México: Libros de Umbral, 2007.

Cuando el poeta incurre en la prosa, se espera de su escritura algo diferente de la prosa del narrador, del ensayista, o del que mantiene un diario para sí mismo y para la posteridad. No sorprende al lector, por lo mismo, que en este pequeñísimo volumen, José Kozér acuda a una prosa tan sorprendente como su verso, para escribir magistralmente acerca de su oficio de poeta. Como en su poesía, la intensidad expresiva de su palabra hace de su prosa un instrumento de comunicación en trance de iluminación, un acto de averiguación y develamiento que no puede entenderse sino como resultado de un procedimiento parecido, sino idéntico, al que el poeta sigue, según lo expone en este libro, al componer su poesía.

¿Quién puede dejar pasar la oportunidad de saber más de esa alquimia verbal con que Kozér nos ha maravillado en sus ya muchos años de poeta publicado? Prosista disciplinado en el ejercicio cotidiano del diario de observaciones detalladas, incisivas, descubridoras de una realidad que el poeta, con mirada alerta, recrea de un modo exaltado, pura dicha de vivencia y visión, Kozér nos entrega un sorprendido informe de cómo escribe, de cómo, en algún lugar ignoto, casi inalcanzable, residen sus poemas.

Cierra el breve recuento, confesión ingenua de su poética de la admiración gozosa, con su cubanísima expresión de dicha ante el misterio de su talento: “Sé que son”, dice de sus poemas. “Y que yo”, concluye, “canalla de mí, estoy en China haciéndolos” (43).

Hacer, ése es el arte del poeta. Y cuando lo que hace es averiguar cómo llega a ese hacer, quehacer del crítico, más bien, curiosidad del diarista al que todo lo suyo lo intriga, el poeta acude a la prosa, la suya, tan trenzada como su verso, tan rica en su forma y en insinuaciones reveladoras. Habrían de compararse ambas formas de decir en la obra de Kozér para probar lo que parece a primera vista, al menos a mis ojos de lector admirado, una equivalente perfección de concepción y entrega. La riqueza y complejidad verbal de los párrafos, reverberantes de significados, no desdichan de la profundidad y belleza expresiva de los poemas.

*De donde son los poemas* junta doce prosas breves que alternan la propiedad de los títulos «De donde son los poemas» y «Autobiografía», con la excepción del texto quinto, que lleva el título «Kozér y yo» y que, por su situación, puede considerarse como el eje central sobre el que gira esta

meditación, que no ensayo, sobre la exclusiva *ars poetica* de Kozer. No se busque, en estas páginas hermanas del diario personal introspectivo, un manual de poética ni un tratado sobre el arte de poetizar. Lo que se tiene en este pequeño gran librito de bolsillo de chaleco –que bien valdría llevarlo consigo junto al corazón– es una confesión de la sorpresa del poeta ante su propia creatividad. “Imaginémonos la escritura como una sustancia inamovible, de naturaleza infinita y eterna, imaginémonos que su atributo principal es la inalcanzabilidad” (12), escribe el poeta reclinado en su colombina, en esa habitación donde no hay “nada en exceso, nada por defecto: un justo medio la luz, un justo medio el espacio” (5).

Allí, en ese lugar de lo cotidiano asumido plenamente, el poeta “desde la temprana hora del desayuno, aguarda. No hace nada. Permanece tumbado sobre el estrecho lecho en un estado de beatitud estólida” (6). La escritura se da en la espera, en ese cotidiano estar en guardia, atento, en sumisión casi monacal, al suceso del poema, al poema que el poeta tiene que hacer al fin y al cabo, que es ése su oficio: escribir.

Disciplina gustosa es la que Kozer mantiene a diario; labor de veras, trabajo que lo abarca todo, que es forma de vida, *ars poetica* que es *ars vivendi*. Y esa dedicación, esa devoción a la poesía, entrega total al oficio de poeta, se manifiesta en toda su potencia espiritual, religión de religiones, en el ritual de la palabra –verso o prosa– que día a día canta la maravilla de estar en la realidad y ser centro de ella. Por eso la obra de Kozer deslumbra y convoca a la dicha de lo vivo: la conciencia.