

tura nos dispone a flotar en una vaga tristeza, para llevarnos luego a un estado de alivio y tranquilidad. Ello, en un recorrido que nos va preparando inconscientemente a la contemplación del paisaje, y con la de él a la de los objetos de la naturaleza: el poniente, los pájaros, la pradera, el río, las plantas, los riscos, la noche, los peces..., cada elemento existiendo en función de evidenciar lo inexistente; todo condensado en un mismo haz de luz, el que siguen los pasos del poeta.

Así, este librito, que desde el primero hasta el último de sus versos no tiene sino un único aliento, deja entrever sin dificultad la voluntad de Pilar Kimbrell de atrapar, con todos sus sentidos, el espacio invisible e inasible del "hogar de las sombras", y para lo cual echa mano de un recurso estrictamente poético: el de asimilar a lo intangible las cualidades formales de lo palpable:



[...]
*Mas allá de mis palabras
 tu presencia se ensancha
 hacia el poniente
 con sus arreboles de vivo*
/anaranjado
*y en la luz opaca te duplicas
 de pradera en pradera,
 de risco en elevado risco,
 hasta la más empinada de las*
/crestas.

[...]

[De: *Desde la lejanía*, pág. 11]

[...]
*Siento tu mirada fija
 al voltearme a ver el cielo*
*/saturado de estrellas,
 o cuando enjuago mi rostro*

*en agua matutina,
 allí estás cobijando
 mi cuerpo abrumado de sueño
 cual neblina que madruga
 y tiembla sobre mis pechos.*
 [...]

[De: *Caminando*, pág. 39]

[...]
*Cierro los ojos
 y siento tu presencia
 en las páginas que amabas,
 en los poemas
 que leías año tras año*
 [...]

[De: *A la deriva*, pág. 19]

Poemas sencillos, los de Pilar Kimbrell, develan también la consabida certeza de que la poesía se mueve estrictamente en un ámbito espiritual. Por ello, tal vez nos dejen la sensación de subrayar un mundo entresoñado donde la evocación, el recuerdo de lo pasado o de lo perdido, abrazan, rigiéndola, nuestra realidad más presente. Por supuesto, no es éste su único valor. Los poemas de Pilar Kimbrell tratan, además, otro entendimiento, el que exige una descomplicada entonación y una ordenación natural para finalmente permitir el encantamiento de la palabra:

*Yo soy una hacedora de sonidos,
 de visiones construidas
 a cuestras de las palabras*
 [...]

*Yo vivo en un castillo en espiral
 de sistemática estructura:
 verbos que actúan y sustantivos*
/en suspenso.
 [...]

Desesperada, llamo, nombro y
/clasifico
alrededor de tu reino de
/silencio.

[De: *Palabras*, pág. 15]

Sin alcanzar un crudo patetismo, estos *Pasos hacia la luz* impresionan especialmente, porque reflejan lo sombrío, aquello que nos atemoriza

y nos obliga a interpretar y criticar sin ironías la vida.

GUILLERMO LINERO

Poe y su inventor

Poemas en prosa

Charles Baudelaire

(Traducción y prólogo de
 Álvaro Rodríguez Torres)

El Áncora Editores, Santafé de Bogotá,
 1994, 148 págs.

El cuervo

Edgar Allan Poe

(Traducción y prólogo de
 Piedad Bonnett)

El Áncora Editores, Santafé de Bogotá,
 1994, 63 págs.

Dos ejercicios van ligados casi inevitablemente con el oficio del poeta: son ellos el ensayo y la traducción. Dos flores para un mismo tallo, dos alas para una misma ave. Los registros en la historia de nuestras letras son notables: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Octavio Paz, son algunos casos en lengua castellana de estas transmigraciones. Ensayo y traducción no nacen del vacío, son fuentes nacidas sobre otras fuentes, hacen avanzar otra criatura, expanden fronteras ajenas hasta constituirse como seres autónomos, estructuras bifrontes. El ensayo aclara; la traducción difunde. Es curioso que en Colombia, supuestamente país de poetas, se haya carecido y se carezca de una tradición en estos dos campos. Hoy sabemos que sólo a partir de la revista Mito se esboza ya un panorama: Hernando Valencia Goelkel, Hernando Téllez, Rafael Gutiérrez Girardot, en lo que respecta al ensayo; Jorge Zalamea, Eduardo Zalamea, Álvaro Mutis, León de Greiff, Aurelio Arturo y el propio Jorge Gaitán Durán, en la traducción.

Concentrémonos en la traducción, a la luz de los libros *Poemas en prosa* de Baudelaire y *El cuervo* de Edgar Allan Poe, en versión de Álvaro Rodríguez y Piedad Bonnett, respectivamente. Para

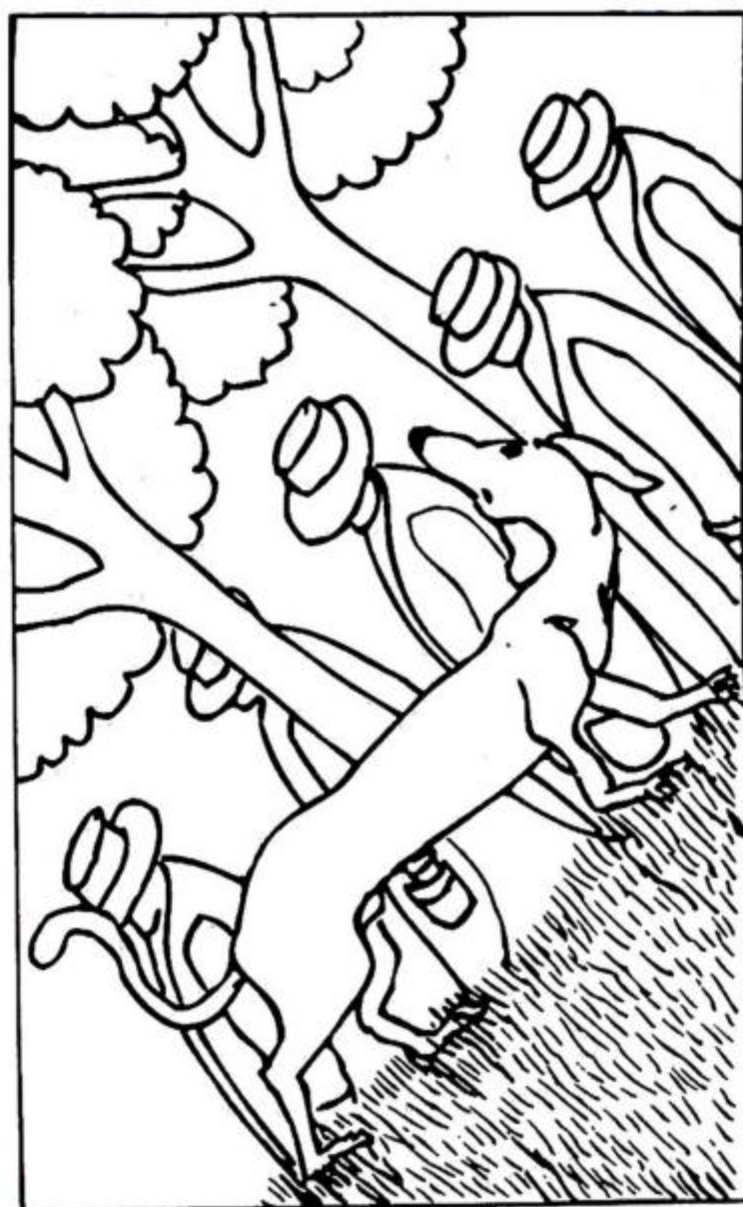
Colombia un buen proyecto de antología en traducción es el que realizan conjuntamente, después de Mito y Eco, Editorial Norma y El Áncora. Clásicos de la lírica y narrativa universal han sido vertidos a nuestra lengua por escritores de la talla de José Manuel Arango, Nicolás Suescún, Mario Jursich Durán, William Ospina, Henry Luque Muñoz, Carlos Martín, Rubén Sierra Mejía, Carlos Iván Fernández, Javier Escobar, Héctor Abad Faciolince, Carlos José Restrepo, Elkin Obregón, Eva Zímerman, Elsa Villar, el propio Valencia Goelkel, para citar algunos nombres de este fenómeno que hoy vemos consolidarse gracias al auspicio de la empresa privada.

El maestro Alfonso Reyes, en *La experiencia literaria*, ya intenta una aproximación a una teoría de la traducción (1941). Da cuenta de las metamorfosis, mutaciones a medias que sufren las obras en esta operación de alquimia. Puntualiza cómo en la mayoría de los casos la traducción sustancial es posible, mientras la formal no lo es. Cómo se logra la significación pero se pierde el estilo, cómo el problema no es de significados sino de signos. Cómo al valerse de la palabra articulada, se encarna una porción de su presencia y de su ausencia. Cita a George Moore: "El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero", y concluye afirmando que "traducir es una tarea humilde y dócil como el servir, y a la vez un peligroso viaje sobre dos carriles; yo diría sobre dos caballos de desigual carrera".

Estos argumentos permiten un acercamiento a la traducción de Piedad Bonnett del clásico *El cuervo* (*The Raven*, 1845) de Edgar Allan Poe. Encontramos una explicación de Poe en el ensayo *La filosofía de la composición* (*The philosophy of composition*), donde sostiene que para escribir esta obra quiso partir del concepto de belleza, y que el tono que debía tener era el de la melancolía. También plantea el problema de la longitud más idónea, diciendo que el centenar de versos era ideal para un buen efecto psicológico. Después, como punto de apoyo temporal, Poe decidió introducir un estribillo breve, de sonido rotundo y lúgubre: la palabra "nevermore" (nunca más), repetida por un cuervo. Poe afirma que

los detalles fueron minuciosos en la composición del texto, no dejando nada al azar; su estructura pretende ser geométrica. Todo para sustentar su reacción contra el romanticismo. Poe no creía en la inspiración. Todo poema, afirmaba, debe nacer de una programación, de una elaboración más cercana a la ciencia que al corazón.

El cuervo fue construido a partir de la música del lenguaje: las rimas, las reiteraciones, las aliteraciones, los efectos sonoros, las onomatopeyas son los fundamentos de su base fónica. Pero también una base narrativa o semántica que da cuenta de un proceso secuencial, con preguntas del amante que nos trasladan en un "clímax" hasta la formulación final, donde la racionalidad rompe el espejismo. Es, pues, *El cuervo* un poema fono-semántico.



La imposibilidad radica —como diría Reyes— en la traducción formal (fónica), pero no en la traducción sustancial (semántica). Piedad Bonnett, en su prólogo, afirma: "He tenido la difícil conciliación entre la música y la fidelidad al texto a través de un verso dúctil que no sacrifique el sentido [...] En ciertos momentos, y siempre por razones de musicalidad, me he visto obligada a suprimir uno de los términos (adjetivo, preposición, o añadir una palabra), como el quinto verso de la primera estrofa".

He aquí precisamente la flaqueza de su traducción: "ofrecer una traducción sin los peligros de la literalidad total y no desprovista de sensibilidad poética". La "traducción literal" puede ser supliada por una traducción sustancial, capaz de atraer un ritmo, un estilo que para nada arrebate la llamada "sensibilidad poética". Ritmo no es medida, verso o rima, ritmo es música interna o, como diría Octavio Paz, tiempo original. La rima superficial —casi a manera de adorno, de accesorio— que le añade la traductora al poema de Poe, le roba sobriedad al texto, le roba ese ritmo interior, esa "música donde el alma alcanza de más cerca el alto fin", en términos del mismo Poe. La rima, en efecto, no es simple semejanza sonora.

La rima se define por su relación con el significado, una relación interna, de ritmo. En este punto, es bueno recordar al maestro José Ortega y Gasset, en su texto *Miseria y esplendor de la traducción*, cuando plantea dos tipos de traductores: "Traductores que acercan o acortan distancias o traductores que respetan las distancias".

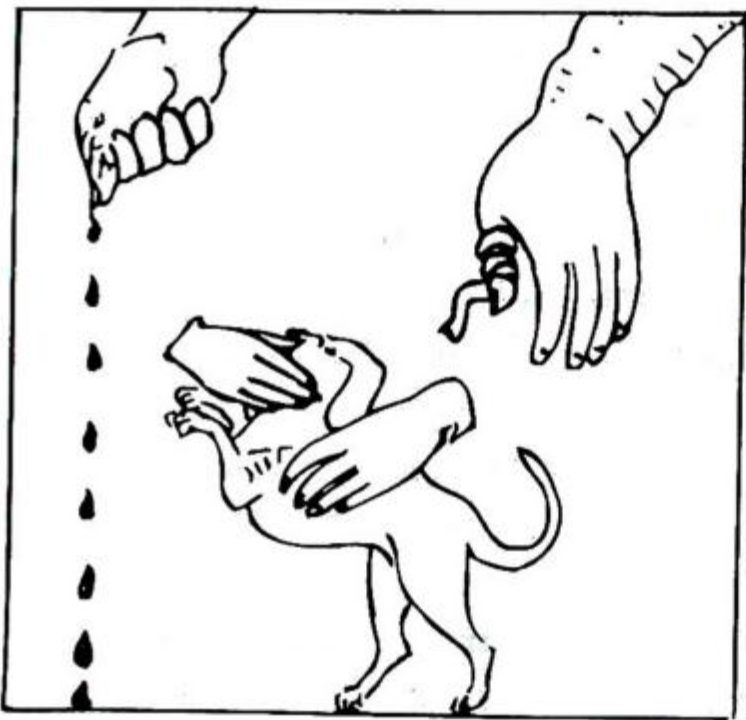
Por su parte, Baudelaire escribió: "¿Quién es el que entre nosotros, en sus horas de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y agitada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia?". Esta ambición la realizó el propio Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa* o *Spleen de Paris* (Hastío de París), cincuenta textos que el poeta empezó a escribir en 1857. ¿Quién discutiría, no obstante, que el gran maestro es el de *Les fleurs du mal*?

Para Baudelaire, sus *Poemas en prosa* constituyen la parte más acabada, pulida, madura y "peligrosa" de su obra. Quiso con estos textos "crear un patrón" de lo que debía ser el lírico futuro, el "poeta moderno" (término que él acuñó), en la ciudad como su hábitat. Un lenguaje crítico, moral e irónico que, como afirma Álvaro Rodríguez Torres, le otorgan "el morboso refinamiento de un moderno y el gravísimo acento de un poeta antiguo".

Álvaro Rodríguez, en su versión de los *Pequeños poemas en prosa*, no se

olvida de estos presupuestos, y nos ofrece un libro diáfano y abierto, como resultado del rigor que este ejercicio conlleva en los diversos campos del conocimiento y principalmente en el manejo puntual de los múltiples instrumentos verbales e idiomáticos.

Su apego a los textos de Baudelaire no es servil. Medida y atrevimiento para este estilo tan frágil y parco, para esta delicada tarea de desviar lo que en otra época ya ha sido desviado. Economía y condensación en el lenguaje, en una exploración aguda de los sentidos y las formas es lo que nos presenta Álvaro Rodríguez en estas recreaciones o transvasaciones. Sin perder nunca el ritmo, fiel en cuanto al sentido pero libre y generoso en cuanto a estos cambios necesarios que el léxico de la nueva lengua comporta. La versión final de Rodríguez es sobria, directa, sin adornos.



Como reza en las solapas del libro: "Toda la poesía que se ha escrito en el mundo occidental desde mediados del siglo XIX, en cualquiera de sus múltiples lenguas, formas o variedades, tiene su punto de partida en Baudelaire (1821-1867)" y, por supuesto, en su maestro E. A. Poe (1809-1849).

Tanto en Baudelaire como en Poe, sus poemas nos indican el camino; su prosa nos orienta teóricamente. En ellos se unen el genio poético (diálogo explícito) con la inteligencia crítica (diálogo implícito). Baudelaire tradujo a Poe y repite sus palabras: "La capacidad de sentir del corazón no conviene a las tareas poéticas", y añadiría: tampoco a las tareas de la traducción.

JORGE HERNANDO CADAVID

"Con coronas de nieve bajo el sol, cruzan los reyes"

Monólogos

Juan Manuel Roca

El Áncora Editores, Santafé de Bogotá, 1994, 62 págs.

Juan Manuel Roca (Medellín, 1946) entra a la poesía colombiana por la puerta grande con un libro de poemas que triunfa en su ambición verbal de fuertes pinceladas, imágenes que van descubriendo no sólo una manera singular de escribir poesía, sino que develan a un país mismo, desgarrado en el dolor, en la impotencia, en la persecución y la atrocidad política de ese momento. Me refiero a *Señal de cuervos*, premio nacional de poesía de la Universidad de Antioquia, en 1979. Extenso mural pintarrajeado de sangre en muchas ocasiones, pero preciso y agudo en su lenguaje, portaestandarte de una ira colectiva. Roca ya era un poeta importante con este libro. Así lo reconocieron sus lectores y la crítica (la mejor crítica es, naturalmente, la de los lectores en su actitud dinámica: allí el escritor sigue vivo, o muere en su letrado anonimato).

Prolífico poeta, J. M. R. cuenta ya con un considerable número de libros de poemas: *Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (1974), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Señal de cuervos* (1979), *Fabulario real* (1980), *País secreto* (1978-1988), *Ciudadano de la noche* (1989), *Pavana con el diablo* (1990), *Monólogos* (1994).

Aparece en su obra un lenguaje que acude constantemente a la metáfora, la perífrasis, el símil, imágenes de alta sonoridad, en ocasiones precisas y agudas en su ironía, en otras desgastadas por el ostensible abuso de "talento" para armar contrastes, al gusto, seguramente, del lector.

No trataré aquí de hacer frías diseciones, so pretexto de configurar un artículo crítico, y me contentaré con expresar el gusto por la obra de quien en los últimos años ha animado frecuentemente los escenarios de la poesía colombiana, ya con sus libros, ya con sus

reseñas, ya en los propios auditorios y festivales.

Voy a referirme a *Monólogos*, su último libro de poemas, publicado en 1994. Libro que compendia su más singular manera de escribir poesía. No es un libro-resumen de sus temas, claro, pero sí puede serlo de su voz. Parejo y preciso en los mundos sonoros de su predilección, no está exento de caídas en lo insubstancial, producto de su gusto por los apuntes humorísticos y de ocasión, que tan frecuentemente declaran enemistad a la poesía. Es por ello que en *Monólogos* percibo, sobre todo, un libro de instantes altos y bellos, pero también varios textos presentados como producto del talento del escritor, no de su emoción. El prosaísmo de ciertos poemas da cuenta más de la oportunidad para hacer "apuntes", que de calibrar con rigor el peso de las palabras: "No sé escribir, / Aunque por rara paradoja / Sea peso peso pluma. [...]" (*Monólogo del boxeador*, pág. 40).

Otro: "Soy aquel / Que tiene sigilo en la garganta. [...]" (*Monólogo del mudo*, pág. 50).

Lugares comunes: "Soy el rey del circo, patria del milagro..." (subrayado mío. [*Monólogo del rey del circo*, pág. 21]).

Prevalece, sin embargo, la poesía tensada con finos hilos de inteligencia y de sarcasmo, propia de un escritor infatigable que asume su realidad circundante en sucesivas imágenes que dan con un entramado de personajes en apariencia reconocidos por el lector, pero inmersos, aquí, en otra realidad: la del poeta. Es probable que estos personajes no hablen ni piensen de la manera como son presentados en el libro. Pero, ¿qué importancia tiene? En fin de cuentas, el arte es no sólo más subyugante, sino más creíble que las cosas chatas que impulsan los afanes y carencias de los mundos reales. ¿Puede un fabricante de espejos pensar: "Fabrico espejos: / Al horror agrego más horror, / Más belleza a la belleza..."? Seguro que no. Sólo que uno de ellos, al encontrarse este poema, sentirá más amor por su oficio y hasta irá a una biblioteca a averiguar quién es Marc Chagall cuando continúe leyendo: "...El cielo se refleja en el espejo / Y los tejados bailan / Como un cuadro de Chagall...". Se sentirá feliz y bueno cuando más abajo vea que "...Al-