

## **Hoy: una sumatoria de ayer. Leyendo a Juan Gelman a través de la traducción**

Lisa Bradford •

Universidad Nacional de Mar del Plata

### **Resumen**

Conocida tanto por su paradójico choque de ternura y crueldad como por su expresión musical, sus neologismos, su gramática no ortodoxa, su ironía y su registro coloquial, la poesía de Juan Gelman embarca a sus traductores en un largo viaje creativo en busca de la recreación del «delirio» de su obra en otro idioma. Reconstruir los procesos de la traducción al inglés de su último libro, *Hoy* (libro que condensa al extremo poéticas y figuras anteriores), ofrece un ángulo fascinante para su lectura. Tomando casos concretos, el examen de la práctica traductiva, que analiza los procesos cognitivos y las estrategias de recreación, ilumina la genialidad y profundidad de su composición. En este trabajo se enfocará principalmente el problema de la musicalidad, basándose en la teoría de Kenneth Burke.

114 115

### **Palabras clave:**

· Juan Gelman · Traducción · poesía · musicalidad

• Lisa Rose Bradford es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de California (Berkeley) y docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Sus poemas, artículos y traducciones de poetas argentinos contemporáneos han sido publicados en diferentes revistas. Desde 1997 ha publicado títulos sobre traducción y estudios culturales, entre ellos, *Traducción como cultura* (Beatriz Viterbo, 1999) y *La cultura de los géneros* (Beatriz Viterbo, 2001). Ha realizado dos antologías de poesía: *Usos de la imaginación: poetas latin@s en EE. UU.* (2009) y *De la nieve, los pájaros. Poesía de mujeres norteamericanas* (2010). Ha publicado en inglés tres volúmenes de sus traducciones de Juan Gelman: *Between Words: Juan Gelman's Public Letter* (2010), *Commentaries and Citations* (2011) y *Com/positions* (2013).

### Abstract

Known for its paradoxical collision of tenderness and cruelty as well as its musicality, neologisms, un orthodox grammar, irony and colloquial register, Juan Gelman's poetry embarks translator son a creative quest to recreate the «delirium» of the expression in a new language. The reconstruction of the processes involved in the translation of his latest volume, "Today"—a book that condenses the poetics and reiterates tropes from his previous works—offers a fascinating angle of appreciation. Taking concrete examples, the exploration of translation practices, which analyze cognitive processes and the strategies of recreation, serves to illuminate the genius and depth of these compositions. This study focuses mainly on the problem of rendering euphony, in particular as it relates to the theories of Kenneth Burke.

### Key words:

· Juan Gelman · Translation · poetry · musicality

El último libro de Juan Gelman, *Hoy*, publicado menos de un año antes de su reciente muerte, ofrece un crisol de su poética: temas, formas, imágenes, ritmos que brillan con una intensidad asombrosa. Durante la presentación de este volumen en Buenos Aires en agosto de 2013, Jorge Boccanera comentó que la colección reúne «pulidas joyas diminutas» que constituyen un «*Guernica* de las palabras». No es cómodo mirar el *Guernica* de Pablo Picasso con su explosión de pedazos de toros, caballos y seres humanos que nos acerca al terror de una época; *Hoy*, compuesto con una expresión tan musical como paradójica, tampoco se presta a una lectura fácil pese a la brevedad de sus textos y la sencillez de su vocabulario, ya que con su descarga de imágenes se arrima a lo surreal con alusiones tanto a su obra anterior como a las tradiciones literarias antiguas y hechos de la historia argentina. Además, su fragmentación expresiva exige un gran poder de síntesis por parte del lector, que debe soldar las partes inconexas, pero explorar los bordes de sus añicos vale la pena. De todos los posibles acercamientos a estos textos — intertextual, autorreferente, histórico, formal. etc.— uno de los abordajes más ricos es un análisis a través de la traducción, el que examina los procesos cognitivos de la lectura y enfoca los nudos extraordinarios de su rareza expresiva y su sensual musicalidad, las cuales, a su vez, dificultan enormemente su traslado a otro idioma. Gelman mismo promueve un estudio a través del prisma traductivo, ya que siempre estuvo atento

a las estrategias y expectativas involucradas en la traducción —como metáfora de la transmisión y género discursivo, explorada en sus pseudotraducciones y com/posiciones— que dependen de nuestros preconceptos sobre la traducción. En este ensayo, a través de la reconstrucción narrada de los procesos de la traducción, se descubrirán las variaciones expresivas en los puntos inconmensurables de las posibles transformaciones lingüísticas; aplicada a los poemas de *Hoy*, se revelará la intensa comprensión estética de esta colección en la que el orden de las palabras, sus constelaciones de significado y su eufonía se juntan para formar 288 textos extraordinarios.

Originariamente titulados «Condenas», estos poemas tuvieron como disparo las sentencias dictadas en 2010 por el caso de la ejecución de su hijo, Marcelo, cuyo cuerpo se encontró en un barril lleno de cemento en el río San Fernando, asesinato que ocurrió después de su detención en el centro clandestino de Automotores Orletti en 1976. Durante años el poeta se había preguntado qué sentiría si el juicio llegara a sentencia, si le cambiaría en algo su manera de pensar, su visión del pasado y de la justicia. Gelman medita este conflicto de manera chamanística en los poemas. Cada texto de esta compilación forma parte de las capas de pensamiento de su «hoy»: el dolor incesante de perder a un hijo, la ambivalencia de la justicia, la perversidad del mundo y la gracia salvadora de la pasión y la belleza.

Publicado en una época «posmoderna», cuya poesía se define —o se desdefine— por su expresión citada, disparatada, anti-lírica, ¿dónde se ubica este libro en 2013? ¿Dónde en la trayectoria de la poesía argentina? ¿Y la literatura mundial? Si bien la obra de Gelman ha sido encasillada como «sesentista», «social» y «coloquial», por su profundidad, su manera de entretener la tristeza con la belleza, su musicalidad e ingenio de imágenes, la obra elude toda etiqueta; en sus propias palabras: «La costumbre de etiquetar ensucia imágenes» («CXXXVI»). Además, por esta conmovedora expresividad y los tramas personales y universales a la vez, algunas selecciones de las versiones en inglés ya han sido acogidas por dos publicaciones en EE. UU.: la revista de poesía, *Plume y Review: Literature and Arts of the Americas*, lo cual implica que su esencia —temática y formal— traspasa fronteras temporales y geográficas.

Como una destilación de lo mejor de la poética de sus sesenta años de escritura, los poemas de este volumen usan los recursos literarios más característicos de la obra anterior: los juegos de palabras, ritmos atractivos y sonoros, paradojas e imágenes extraordinarias. Muchas de estas imágenes se vuelven indelebles, casi surreales: «Rocío seco en el pulso de un niño dejó el vuelo» («LV») y su acumulación se vuelve vertiginosa: «El olvido encalla en movimientos del deseo/la madrugada que tembló en un combate/la media luna cortada de la noche vol-vida a su prolongación» («LXIX»). El lector, habiendo apreciado poemas de sus libros anteriores, reconocerá también ciertos temas e imágenes —el amor, la poesía y la revolución—, muchas veces encapsulados en fábulas emblemáticas o tropos milenarios. El lector en inglés también podrá comprenderlos: la diseminación de mis versiones bilingües de *Cólera buey*, *Carta abierta*, *Citas y comentarios* y *Composiciones* ha establecido un trasfondo de lectura para la valoración de este nuevo libro, y la coherencia que enlaza mi trabajo como traductora de estas cuatro obras ha asegurado cierta continuidad en cuanto a las constantes en su poética.

En el trabajo de traducción de *Hoy*, los dos desafíos más grandes no surgen de la autorreferencia (aunque analizaremos también este elemento en el transcurso del ensayo), sino que se ubican más bien en las constelaciones de significado de muchas palabras —nunca coinciden las mismas «huellas» léxicas de dos idiomas distintos— y en la musicalidad —los sonidos entre el castellano y el inglés raramente se hacen eco—. Si analizamos un poema aparentemente tan simple como «VI», veremos cómo pesa cada parte en el conjunto para llegar a su efecto final: «El deseo es y para ser, no es. Somos lo que no somos en sábanas oscuras. La llanura de la lengua tiene caballos ciegos, galopan su dimensión qualunque sin otra esperanza que la nada, el único lugar donde la unión es posible».

Para comenzar, el quiasmo formado de «es» y «no es» obviamente nos traslada a *Hamlet*, como lo hacen varios poemas de *Cólera buey*, y, por lo tanto, también nos lleva a su poesía de los años '60. Una traducción fluida al inglés de esta primera frase podría ser «Desire exists and so as to exist, it does not», pero falla en transportar al lector a las orillas de Dinamarca por no utilizar el verbo «to be». En *Hamlet*, este soliloquio tan famoso depende precisamente del efecto de extrañeza que establece el verso «To be or not to be —that is the question», ya que las palabras «to be» exigen un participio, sin el cual, se interpreta como existir— o sea, suicidarse o no —o, caso contrario, se sigue esperando un predicado: ser, por ejemplo, valiente—. En inglés, el soliloquio continúa:

Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them. To die, to sleep —  
No more— and by a sleep to say we end  
The heartache, and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to.

[¿Qué es más noble para el alma? ¿Sufrir los golpes y las flechas de la injusta fortuna o tomar las armas contra un mar de adversidades y oponiéndose a ella, encontrar el fin? Morir, dormir —nada más— y con un sueño poder decir que acabamos con el sufrimiento del corazón y las mil crepitaciones que por naturaleza son herencia de la carne.]<sup>1</sup>

Aguantar esa injusta fortuna o levantarse en armas es, precisamente, la pregunta que se hace en el poema, y la autorreferencia al poema «The heartache, and the thousand natural shocks» del libro *Cólera buey* subraya la vacilación del que medita en demasía:

cuando entro a mí como a un tumulto de astros sin nombre todavía  
y los contemplo huir entrechocarse caer deshechos de furor  
y una lágrima lloro  
con sus crepitaciones y desastres  
¿no piensas guildenstern no crees  
que hamlet elsinöre la dinamarca europa el orbe el universo y las galaxias que tiemblan más  
allá apenas son la lágrima de un príncipe soñándose en su noche?

Por lo tanto, por más extraña que suene, la formulación «Desire is and so as to be, is not» sirve para aludir con más eficacia a esta obra shakespeariana y su poema de *Cólera buey*, específicamente, a su cuestionamiento sobre el valor de la acción ante los pensamientos de pasividad y suicidio.

Luego entramos en el terreno —la llanura, en realidad— de esta «dimensión qualunque». ¿Qué es una dimensión qualunque? ¿Cómo traducir esta palabra «qualunque» prestada del italiano, a un contexto inglés? ¿Simplemente como cualquiera/*whatever*? ¿O debemos buscar, entre su faceta de lunfardo y su sonido, otro camino para llegar a su modo de significar? En este punto es importante enfocar la función de la palabra respecto a su cacofonía. La ceguera del animal en el galope le quita seguridad y belleza, creando una dimensión extraña para un caballo; por lo tanto el sonido de los cascos en el galope —qualunque— parece tener tanto peso como su significado semántico. Una solución podría ser: «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension». «Out-of-kilter» no es lunfardo, sino una formulación común pero algo cómica —por su referencia a máquinas o sistemas— de la adjetivación compuesta a través de palabras formadas con guiones. ¿Y «la unión»? ¿Qué tipo de deseo está presente en este poema, o son muchos tipos? La palabra «union» en inglés se relaciona con el sindicalismo; «connection» sería muy higiénico; «coupling» nos lleva a lo sexual. Como se mencionan «sábanas oscuras», esta última posibilidad no es descabellada. Sin embargo, estas sábanas pueden ser, también, mortajas; la llanura de la lengua, una representación de lo inefable; la nada, la anulación de la esperanza de cualquier unión real. Por ahora, pero siempre buscando otras alternativas que incluyan las constelaciones sugeridas por la totalidad del poema, una versión de esta parte sería: «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension, hoping for nothing more than nothingness, the only place where coupling is possible». Esta posibilidad recrea no únicamente el significado, sino también la eufonía: primero, por lo onomatopéyico del «qualunque/out-of-kilter», y, segundo, por los patrones de sonidos en las repeticiones de /d/, /l/, /n/ y /p/. El conjunto de sonidos en la última fase aumenta la musicalidad, la que se basa en la repetición de la /l/ y la /u/ en la versión castellana, una líquida musicalidad que se une con el patetismo del poema.

118 119

Cuando hablamos de la musicalidad de la poesía, por lo general nos referimos en primer lugar a la rima y la métrica, zonas que se vuelven tan azarosas en los originales como en las traducciones, ya que la imposición de la métrica y la rima guía estrechamente la selección de cada palabra. Por lo tanto, se nota, por ejemplo, en la traducción de la ópera, que los traductores arriesgan grandes cambios en pos de una canción rítmica y rimada, elementos esperados en el canto lírico. En la página impresa, sin embargo, hoy en día, hay una gran tendencia a no mantener la forma métrica, sino a poner el énfasis en las imágenes y la semántica, aunque en algunos casos se buscan otras eufonías para insinuar la forma lírica faltante. Si nos adscribimos a la teoría de la eufonía lírica establecida por Kenneth Burke en su famoso ensayo, «On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge», comprendemos que, si bien se puede ubicarla en la rima, la asonancia, la consonancia y la aliteración, la musicalidad surge de una manera más sugestiva, aunque menos evidente, en los patrones de las consonantes, tales como la relación interna y etimológica de consonantes y el quiasmo de las mismas. Por ejemplo, la relación t/d, v/f, s/th, m/n, p/b y los conjuntos con otras consonantes dentro de palabras que establecen un patrón en un verso dado evocan sonidos placenteros, muchas veces a través de quiasmos y variaciones de consonantes parecidas.

En el poema anteriormente citado de Gelman, las oraciones segunda y tercera —«Somos lo que no somos en sábanas oscuras. La llanura de la lengua tiene caballos

ciegos, galopan su dimensión qualunque sin otra esperanza que la nada, el único lugar donde la unión es posible»— demuestran esta musicalidad: en la primera, a través de la relación (y aliteración en este caso) de las /s/; en la segunda, es la /l/ la que predomina en el patrón. ¿Cómo traducir esta musicalidad al inglés? Como es natural, no siempre se puede reproducir la misma consonante, pero encontrar una repetición interna, aunque sea con otros conjuntos, puede transmitir un atractivo patrón musical. Por ejemplo, para la última frase, «Blind horses graze on the flatlands of the tongue, galloping in their out-of-kilter dimension, hoping for nothing more than nothingness, the only place where coupling is possible»: por la selección de palabras que contienen /t/ y /l/, y, también la repetición de la /o/ se establece un patrón musical que aumenta el efecto estético de la frase.

Todas las obras de Gelman son sumamente líricas en el sentido de la musicalidad de sus composiciones. Cuando lo entrevisté para el libro *Between Words: Juan Gelman's Public Letter* en 2009, le pregunté sobre el encanto creado por la eufonía de sus versos, citando mi experiencia al recitarlos en lecturas bilingües en EE. UU. ante audiencias anglófonas y comentándole de la reacción positiva de los oyentes. Para responder, contó una anécdota que le ocurrió en París durante en un festival de «poesía del exilio» donde había poetas de Marruecos, Palestina y el norte de África. Mientras él leía con traducción al francés, de repente, desapareció el traductor, pero le gritaron que siguiera leyendo en castellano. Lo hizo, desconcertado, y luego se acercó el escritor marroquí Tahar ben Jelloun, quien le preguntó, «¿De dónde viene esa extraordinaria musicalidad?» Contestó que no tenía idea; que había nacido «hablando su lengua nativa». Esta respuesta tiene algo de raro, ya que, por un lado, su madre, nacida en Ucrania, le hablaba en su lengua madre y en un castellano con acento y se usaba también ruso e yiddish en la casa, así que el castellano debe de haber sido una fuente de curiosidad, impulsándolo a pensar sobre los sonidos y los morfemas de las palabra. Pero, además, ben Jelloun escribía en francés, habiendo nacido en el mundo árabe, así que no es tan inocente la respuesta, ya que buscaba saber cómo ben Jelloun podía escribir poesía en un idioma no suyo; es decir, Gelman se preguntaba, viviendo en el exilio, cómo sería posible para un extranjero adueñarse de la música del francés habiendo nacido en otro idioma.

Al escuchar esta anécdota, decidí poner gran énfasis en la sonoridad de su poesía, especialmente cuando choca irónicamente con el tema como ocurre en muchos de sus poemas; hay que ejercer un cuidado especial para asegurar que sus versos en el nuevo idioma también resuenen con musicalidad, aunque con un canto diferente, para reinstaurar este conflicto. Se buscan, por supuesto, recursos obvios: la aliteración, los ritmos y la asonancia; pero a veces un patrón sonoro menos visible con las combinaciones de consonantes, como sugiere Burke, resulta más fructífero, como se mostrará a continuación.

En *Hoy*, Gelman creó numerosas variaciones de esta índole en distintas combinaciones. En el poema «VII», se las escuchan en «clausuras constantes/ estaciones» y también en «Nadie pintó en las cavernas el rostro incierto de la equivocación»: las /c/, /t/, /st/ en el primero, las /t/ y /k/ en desemejantes combinaciones en el segundo:

Pensar la muerte cambia a la muerte. De razón a delirio hay un viaje/ muchos pasajeros/  
clausuras constantes/ estaciones. Los toros los caballos, nombres por violencia asombrada.  
Nadie pintó en las cavernas el rostro incierto de la equivocación. Estar es un trabajo desnudo.  
La desazón de sí no tiene puerto.

Mi versión en inglés aumenta las variaciones con un quiasmo inicial que repite las /p/ y /d/—«In pondering death, death becomes transformed»—con las /r/ en el segundo; /b/, /l/ y /n/ en la quinta, /c/ y /f-v/; a continuación las /k/; y finalmente las /s/ y la combinación /our/ en el último:

In pondering death, death becomes transformed. From reason to delirium there lies a journey / many a passenger / constant roadblocks / stations. The bulls the horses, names of boggling violence. The equivocal face of error was never painted in the caves. To stand present is a naked task. Unease and the self with nowhere to moor.

Algunos de los poemas de colección, por otra parte, recurren a las repeticiones de estribillos, creando así en «CXCIV» una liviandad paradójica también característica de la poética de Gelman:

120 121

La alondra no quiso que la ensucien/ dijo fin/ dijo fin. Dijo fin/ no quiso que la ensucien/ dijo fin. Criada para escribir su dádiva de vuelo/ dijo fin. Goteaba cuando dijo fin en callejones del saber oscuro/ trazos de la locura. Era sorpresa y dijo fin/ matan todo alrededor/ dijo fin. Abrió cerrojos de la maldad/ resplandores del corazón furioso/ dijo fin. La alondra dijo fin.

Aquí, «dijo fin» suena a una campana de iglesia, redoblando el llanto por la muerte de un ave pura pero corrompida por las circunstancias. La traducción de «dijo fin», «she said the end» no logra ese sonido nítido del campanario, pero las asonancias en este caso tal vez reemplacen el efecto —her, said, end, dirty, bred, wet— logrando así algo de la sencillez patética fundamental en poema en castellano:

The skylark didn't want them to dirty her/ she said the end/ the end. The end she said/ not wanting them to dirty her/ the end. Bred to write her gift of flight/ the end. She was dripping wet when she said the end in the alleys of dark wisdom/ strokes of madness. It had been a surprise and she said the end/ they're killing everything around us/ the end. She cracked the locks of evil/ flashes of the furious heart/ the end. The skylark said the end.

La oposición entre el canto infantil y lo trágico del tema presta una profundidad emblemática a este poema que refleja a través de la alondra de una generación de idealistas desgarrada por las luchas por la justicia, por el terror y la matanza y por los errores que devinieron de esta lucha. Este choque de modo y tema es una constante en esta obra, como es en tantos poemas del autor, especialmente en *Carta abierta* donde la expresión de ternura femenina colisiona con el tema: la muerte y tortura de su hijo Marcelo durante la dictadura,<sup>2</sup> tema que se retoma en *Hoy*.

Como ya vimos, estos textos mantienen muchos elementos de los poemas de su obra *Cólera buey*, especialmente de la sección «Perros célebres viento». Algunos han clasificado estos textos de *Hoy* y *Cólera buey* que carecen de lineación lírica como «poemas en prosa», tomando en cuenta las palabras de Baudelaire del prefacio a *Le Spleen de Paris*: «un sueño del milagro de la prosa poética, música sin rima, flexible y muscular como para acomodar el movimiento del alma, las ondulaciones del ensueño, los sobresaltos de la conciencia» (mi traducción). Las reflexiones de *Hoy* abundan en musicalidad, ternura y músculo, y la extrema condensación de pensamiento e imagen tienen que leerse desde una conciencia lírica. Aunque parecen fluir hacia una narración o una escena, las expectativas se encuentran con

sobresaltos en los vacíos y en las aposiciones que frase a frase se tienen que suturar con la imaginación. Sin embargo, si se los comparan con los poemas en prosa de *Cólera buey*, se observa una exacerbación de lo fragmentario en los más recientes. Por ejemplo «Celda 4», uno de los más conmovedores de la colección de 1971, presenta una escena y una advertencia en una expresión fluida sin puntuación, un modo que reinaba en esta sección del libro:

eugenio el tierno duerme casi huido mientras los que engendran tempestades ni idea tienen del precio que pagarán por su cabeza brillando pálida en la celda su luz cayendo sobre descendientes que tampoco sabrán cómo era eugenio cuando ardía y con su cucharita espantaba las bestias

Si lo confrontamos con el poema «XCVII», por ejemplo, vemos que en la nueva colección se tiende a yuxtaponer escenas, en este caso creando un cuadro de choques con una mezcla de pensamientos dentro de una ilación pastoril que bordea el futurismo surrealista:

El furor de la miseria funde las balas que vendrán. Esto ocurrió por justo amor a la música de un ciervo. Astros caminan con sandalias rojas sobre el linar donde se acuesta el sol/lo único del pobre usa pocas palabras. Amor pide en su reverso/padece los errores del mundo/hay tiros que se espesan. Los escucha la lengua con desesperos mudos.

En la versión castellana, repican las /f-v/ y /d/ en el principio, para luego entrar en dos versos de fuerte asonancia —«Esto ocurrió por justo amor a la música de un ciervo. Astros caminan con sandalias rojas sobre el linar donde se acuesta el sol/ lo único del pobre usa pocas palabras». La tercera frase repite la // y, en su continuación después de la barra, la /p/ crea una marcada aliteración. En inglés, se pierde algo de la asonancia, pero de modo compensatorio, en la primera frase resuenan la /r/ y la /u/, y en la tercera, se pudo duplicar la musicalidad de la // . Al final, la /t-d-th/ y la /u/ se repiten para enriquecer el efecto eufónico del poema y hasta se logra emular los movimientos de la lengua:

Misery's rage forges the bullets to come. This has happened for the upright love of a doe's song. In red sandals, heavenly bodies stroll upon the fields of flax where the sun lies down to rest/ the poor man's only possession uses such few words. Love begs inside out/ suffering from the world's mistakes/ there are gunshots that curdle and thicken. Tongues listen to them in mute desperation.

También continúan ciertos temas e imágenes: la lengua, la escritura, la pobreza, el exilio, por un lado, y, por el otro, los pájaros, los caballos, los toros y los objetos ordinarios como mesas y sillas como vimos en el poema «VII»: «Los toros los caballos, nombres de una violencia asombrada.» El lector conocedor de su obra reconocerá ese fondo y por lo tanto comprenderá cómo el espacio de autorreferencia o de autocritica lleva los poemas al dolor de la equivocación y la necesidad de expresarla a través de la poesía. Por ejemplo, la silla, la mesa, los toros: cosas con la vida ya otorgada en poemas de *Cólera buey* tales como este, «Viajes»:

[...]  
 a ver juan  
 a ver gelman  
 a ver los papelitos  
 a contar hasta cien  
 los pajaritos cantan

viendo veremos que no estoy para nada  
 que sinceramente me fui  
 que el juan aguanta y que el gelman no llora  
 los platos platan y las sillas sillan  
 sin tregua los canallas

122 123

Otro poema que alude a estos versos en *Hoy* es «XCII»:

Vivir adentro de las cosas destituye su pluma. No escribirían en las noches donde fijan el tiempo. Tienen nombres que navegan la lengua, sonidos que se buscan. Libres en una silla callada, una mesa que cambia, no cambian los sintagmas de su locura muda. Quien busca sus pasados encalla en rocas paralelas. Viven en toros/ el mantel/ la sopa/ galopes de caballos que conocen su vino y nadie bebe.

Sin embargo, acá las sillas se callan, los «galopes de caballos», o sea, la poesía, conoce el vino, pero no lo toma, y, además, el pasado se encuentra entre «rocas paralelas»: ¿las rocas coincidentes de las Simplégades? ¿La roca de Sísifo o de Prometeo? ¿O las cosas diarias, ahora calladas? En «Héroes», también de *Cólera buey*, tenemos:

hijos que comen por mis hígados  
 y su desgracia y gracia es no ser ciegos  
 la gran madre caballa  
 el gran padre caballo  
 a gelmanear a gelmanear les digo  
 a conocer a los más bellos  
 los que vencieron con su gran derrota

Aquí, otra vez, volvemos con una alusión a la roca de Prometeo, y también a la imagen del caballo, sus galopes, sus pasturas, que reaparecen en muchos poemas de esta nueva colección. El corazón de Gelman se podría, tal vez, representar con el caballo, Kessel, «Hermoso el caballo que se amó, sus patas de irse lejos» («LXIII»):

Oh, Aristóteles, Platón, Séneca, fracasos en hacer pan francés, no aparecen los rostros incluyentes, los textos de la fraternidad, la otra invención de dioses. En los enigmas de la herida sexual yacen incertidumbres y fortunas, joyas del Mundo, los rastros negros de uno mismo. El que no mira su cobarde entra en vestíbulos de la madre morida. Las descripciones de la pérdida rebasan a la pérdida y acuestan su cansancio. Hermoso el caballo que se amó, sus patas de irse lejos. El Kessel miraba los crepúsculos con ojos más hondos que su herida.

«El Kessel» fue el caballo que cuidó en el ejército, animal que también usaban para hacer la pasta para ladrillos, y, que, por quebrarse una pata, tuvieron que sacrificar. Aunque se lo enterró, al día siguiente no estaba ahí. «Había una villa cerca...» según contaba, sugiriendo una posible explicación del misterio. En este poema, los filósofos de la antigüedad fallan en el quehacer diario, también en producir una manera de tolerar las pérdidas. Sin embargo, los poemas crean un espacio argumentativo para contemplarlas. Entre enunciaciones y preguntas, los discursos políticos encuentran un lugar para repensarse dentro de la belleza de la lengua, lugares no seguros, ya que son más bien y necesariamente ambiguos o ambivalentes, como advertimos, por ejemplo, en «CIV»:

En los regresos del error hay miedo todavía. ¿Cada furia era un rayo que juntaba mundos?  
¿Cada peligro era regar la fronda donde iban a cantar jilgueros próximos? Los días divididos  
no saben contar. La multiplicación de las preguntas corta plumas lunares/ hay gorriónes que  
prefieren el fuego/ vientos blancos/ vergüenzas de verdad. La poesía no sabe volar sobre el  
abismo y nadie puede separarla de lo que es pero no es. Abajo hay ciencias naturales, ansias,  
números de la muerte, la seca atroz que vino.

Este poema es una representación de una idea invariable en la obra de Gelman de los últimos cuarenta años: «Estar seguro es una enfermedad de nuestra época», como me escribió en una carta en el 2011. En un poema de tal *gravitas*, hay que asegurar que la forma acompañe y refuerce el significado semántico; por ende, en mi versión, los patrones acentúan el profundo cuestionamiento con las /r/, /w/, /f/, y finalmente las /d/ y /u/:

In the recurrence of the error fear yet prevails. Was each fury a lightning bolt conjoining worlds?  
Was every danger there present in the watering of fronds where newborn finches would come  
to sing? Divided days lose their count. The multiplication of questions trims lunar plumes/  
some sparrows prefer the fire/ whitened winds/ shame of sheer truth. Poetry doesn't know  
how to leisurely hover above the chasm and no one can cleave it from what it is but isn't.  
Lying below, natural sciences, yearning, death's numbers, the horrendous drought that ensued.

Vale destacar otro rasgo característico de las obras de Gelman que continúa en *Hoy*: la acumulación de preguntas. Desde la primera publicación de *Cólera buey* en 1968, las preguntas han sido un *tour de force* retórico en su poesía: «¿por qué bajo la gloria de este sol/ tristeo como un buey?» —y siguen pulsando en esta colección: «¿Cuánta sangre cuesta/ ir de saber a la contradicción/ del olvido al horror/ de la injusticia a la justicia?» («VIII»); «¿Cómo se relacionan el encubrimiento de la muerte y la alternancia del adentro? ¿A dónde fue a parar el vino que investigó salivas de la luna?» («LV»); «¿Quién le clavó ceguerras ante las criaturas de la estupidéz?» («LXVIII»); «¿Qué llena los sumarios del espanto?» («LXIX»); «¿Cómo se junta un hombre con el que le hicieron?» («LXXIX»)—. Al preguntarle al poeta sobre su uso de la pregunta retórica en mi entrevista, la respuesta fue doble:

Sobre el tema de la interrogación, o las preguntas mejor dicho, creo que intenté antes una explicación. Eduardo Galeano cuenta que en una pared de Quito apareció una vez esta pintada: «Cuando tenía todas las respuestas, me cambiaron todas las preguntas». Es una suerte que así sea.

Luego meditó sobre la acción de hacer se preguntas:

Me daba claramente cuenta de que los poemas de *Cólera buey* eran «políticamente incorrectos» para el partido, y su escritura más bien me suscitaba preguntas sobre mí mismo: ¿qué es esto que estás diciendo ahora?, me decía, ¿cómo es que antes sentías y pensabas lo otro? ¿y por qué, por qué lo uno y lo otro? Ese libro se escribió al mismo tiempo que avanzaba nuestro proceso de crítica política, a partir de la revolución cubana. Es decir, lo político no se traducía en poemas políticos, sino en formas de ver e imaginar cada vez más conflictivas. La síntesis de alguna en un poema —suponiéndola lograda— creaba un nuevo conflicto y tal vez por eso mi poesía posterior está llena de preguntas.

El traspaso de preguntas del castellano al inglés a veces resulta problemático. Con el signo de interrogación de apertura, que marca el comienzo de una pregunta en castellano, el lector está atento a la pregunta, aunque sea de uso retórico. Al no tener esta señal previa en inglés, es necesario agregar palabras que inician interrogantes —*when, why, do*, etc.— y la lectura resulta a veces distinta, alterando el proceso de leer, pero no el notorio acopio de preguntas que caracteriza su obra.

124 125

Además, en el último poema de la colección, se abre una pregunta que en realidad cierra al final, pero el inglés no puede dar cuenta de esta extrañeza:

¿Y

si la poesía fuera un olvido del perro que te mordió la sangre/ una delicia falsa/ una fuga en mí mayor/ un invento de lo que nunca se podrá decir? ¿Y si fuera la negación de la calle/ la bosta de un caballo/ el suicidio de los ojos agudos? ¿Y si fuera lo que es un cualquier parte y nunca avisa? ¿Y si fuera?

[*And*

*if poetry were a forgotten memory of the dog that mauled your blood/ a false delight/ a fugue in me major/ an invention of what can never be said? And if it were the denial of the street/ horse manure/ the suicide of two keen eyes? And if it were just some anywhere that never sends word? And if it were?*]

Consideré la posibilidad de agregar a la primera oración «what if», pero tendría que repetirlo tres veces, que lo alargaría, perdiendo así lo económico de su expresión. Sin embargo, se pierde la rareza de este comienzo en la versión en inglés.

Aún más preguntas sobre el lugar de la poesía, esa «belleza avergonzada» que se encuentra en la formulación lírica —citando a Toni Morrison en su doloroso retrato de la realidad de una esclava en la novela, *Beloved*—. Esta belleza se casa con el terror y la muerte en los poemas de *Hoy*, en un abrazo apasionado y fértil, aunque incómodo, que caracteriza su naturaleza.

Lo irónico de la metáfora sobre la poesía, retratada como una no-memoria de un trauma metonímico, resume la obra entera: «un olvido de un perro que te mordió la sangre»/ «a forgotten memory of the dog that mauled your blood»: la ilusión y recuerdo que titilan como una llamita en el viento, o un sueño al despertar, que uno tiene que escribir a la mañana siguiente aunque parezca demasiado

tenue o llanamente irreal. La memoria siempre conforma parte del presente; no se despega del dolor de la palabra en su presente y, por ende, cada expresión se carga de pasado. Además, vale remarcar la abundancia de dedicatorias a amigos en esta colección, y especialmente «a Marcelo», que reúnen a la gente querida en su círculo de expresión del pasado y del presente, su «hoy».

«El sufrimiento perenne tiene tanto derecho de expresarse como un hombre torturado tiene de gritar», dijo Adorno para enmendar su sentencia respecto de la poesía después del Holocausto (372); sin embargo, ¿cómo encuentra un sobreviviente una voz para atestiguar contra la tortura y el asesinato? ¿Dándole una voz a la memoria? ¿Expresando la barbarie? No a través del lenguaje convencional. Aquí la fragmentación, la musicalidad y la tragedia se cuecen «con alquimias» («XV»), formando cuadros de extraña belleza. Sin embargo, una pregunta persiste: ¿puede la poesía inventar «lo que nunca se podrá decir»? Si se puede dar otra vida, una sobrevida, como sugiere Benjamin, a estos poemas a través de su lectura, su traducción y el acercamiento que ofrece la reconstrucción de las versiones nuevas, el «invento de lo que nunca se podrá decir» se dirá, o se intentará seguir diciéndose. Gelman nunca se estremeció; generó poemas de pasión, una pasión que marca la alianza erótica entre poeta y lector, establecida por la profundidad y la musicalidad de estos textos.

## Notas

<sup>1</sup> Mi traducción.

<sup>2</sup> Este tema está ampliamente desarrollado en mi ensayo «Speaking to the Dead: Juan Gelman's Feminization of Argentine Poetics as a Politics of Resistance». *Regendering Translation*. Manchester: St. Jerome, Christopher Larkosh, editor, 2011, (32–49).

## Referencias bibliográficas

ADORNO, THEODOR W. (1966). *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 1973. Traducción al español: E. B. Ashton.

BAUDELAIRE, CHARLES (1867). *Le Spleen de Paris*. Disponible en <http://baudelaire.litteratura.com/pop/texte/138-preface.html#UjEV4tJmiSo>

BOCCANERA, JORGE. Presentación del libro *Hoy*, sala Borges de la Biblioteca Nacional, 26 de agosto de 2013.

BURKE, KENNETH (1940). «On Musicality in Verse: As Illustrated by Some Lines of Coleridge». *Poetry*, 57(1), 31–40.

GELMAN, JUAN (1971). *Cólera buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

——— (2010). *Between Words. Juan Gelman's Public Letter*. Albany, CA: CIAL. Traducción, introducción y entrevista de Lisa Rose Bradford.

——— (2010). *Commentaries and citations*. Albany, CA: CIAL. Traducción e introducción de Lisa Rose Bradford.

——— (2013). *Compositions*. Albany, CA: CIAL. Traducción e introducción de Lisa Rose Bradford.

——— (2013). *Hoy*. Buenos Aires: Seix Barral.

——— (2014). «Feature: Juan Gelman». *Plume*, (31). Traducción de Lisa Rose Bradford. Disponible en <http://plumepoetry.com/>

———. «Five poems from Juan Gelman's *Hoy*». Traducción de Lisa Rose Bradford. *Review: Literature and Arts of the Americas*. En prensa.

126 127

### Bradford, Lisa

«Hoy: una sumatoria de ayer. Leyendo a Juan Gelman a través de la traducción». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 115–127.

Fecha de recepción: 19 · 03 · 14

Fecha de aceptación: 10 · 05 · 14