

Ruta, textura hacia Basil Bunting

Andrés Sánchez Robayna

Más que la originalidad nos importa la calidad de los textos que se seleccionan. Por esta razón elegimos este ensayo del poeta español Andrés Sánchez Robayna, que aquí incluimos, a pesar de no contar con la autorización expresa del autor, y de haberse publicado hace ya varios años en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica.

Tal vez no me equivoque si enuncio esta conjetura: pocos, muy pocos, fueron los que entonces advirtieron la significación de este trabajo. Basil Bunting sigue siendo ignorado en México, así como en el resto de América Latina. Esta introducción de Sánchez Robayna permite disipar en parte la gravedad de este descuido ubicando al poeta en las coordenadas de la poesía contemporánea y subrayando su valor.

Muy útil también, me parece, la explicitación del procedimiento empleado para traducir a Bunting. Se incluye por último el poema en inglés y su excelente versión castellana.

H.G.

I. HACIA BASIL BUNTING

¿Cuándo, cómo, el nombre, la poesía de Basil Bunting? Leí su nombre por vez primera en *The ABC of Reading* de Ezra Pound, en una reflexión que se ha vuelto célebre, y de la cual sabemos, por cierto, que fue una de las ideas más obsesivas del autor de los *Cantares* en su época de reclusión en el Hospital de Saint Elisabeth:

Dichten: condensare

Empiezo con la poesía pues es la forma más concentrada de la expresión verbal. Basil Bunting, hojeando un diccionario

alemán-italiano, descubrió que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como el idioma alemán. "Dichten" es el verbo alemán correspondiente al sustantivo "Dichtung", que significa poesía, y el diccionario lo traduce por el verbo italiano que significa "condensar".

En 1928, Dorothy y Ezra Pound abandonan París para instalarse en Rapallo, una pequeña ciudad costera no muy lejos de Génova. Pound estudia a Leo Frobenius y vuelve a traducir a Guido Cavalcanti. Los Pound viven ahora en un apartamento con una amplia terraza sobre el mar, la bahía de Tigulio. Todas las biografías de Pound consignan en seguida un importante dato de esa época¹:

Dos jóvenes discípulos fueron a vivir a Rapallo, Basil Bunting y Louis Zukofsky. Bunting era un cuáquero inglés, testarudo como el mismo Pound, y la seriedad de la moral cuáquera marcó la dirección de sus poemas; Zukofski era un "objetivista" del grupo de William Carlos Williams que escribía con un desapego aséptico. Pound los alojó y los alimentó física e intelectualmente.

Conciertos, cine, paseos por los campos de olivos –el mar, Cavalcanti, la música de Purcell. Y Jefferson, Frobenius, Confucio. Los bares y calles de Rapallo son la escena de las charlas interminables. Pound hace que Dallam Simpson publique la primera colección de poemas de Basil Bunting. Pound y Bunting intercambian opiniones constantemente. Conocemos no pocas opiniones de éste acerca del poeta americano: "Los *Cantares* son un excelente ejemplo de economía del lenguaje"; incluso a través del propio Pound: "Basil Bunting me dijo que los *Cantares* refieren, pero no presentan." La dedicatoria del último libro de crítica literaria (ya profundamente entreverada o, por mejor decir, *salpicada* de sorprendentes interpolaciones de economía, antropología, música, sinología) de Pound, *Guide to Kulchur*, dice: "Para Louis Zukofsky y Basil Bunting, luchadores en el desierto." Años más tarde (1949), Bunting escribiría el poema "On the fly-leaf of Pound's Cantos".

Volví a ver el nombre de Bunting en algunos estudios y antologías de poesía inglesa. Pero en 1972, en Barcelona, encontré ya, de una manera casual, los *Collected Poems* en la edición de Fulcrum (1968). La lectura fue lenta: la poesía de Bunting me exigía echar mano al diccionario una y otra vez. Recordaba el curioso hallazgo, referido por Pound, del poeta inglés en el diccionario alemán-italiano. La *condensación*, en efecto, me deslumbró en los poemas breves: las *Odas*. Los poemas largos, en cambio –“Villón”, “The Spoils” o “Briggflatts”–, se me escapaban: imposible abarcarlos, pese a su línea ceñida, su dibujo preciso y su economía. Además, lo que verdaderamente me impresionaba era la brevedad de la obra de Bunting, una obra compuesta tan sólo de sesenta y cuatro poemas², de los cuales doce eran traducciones. Cierto que algunos poemas largos –y no son pocos– se presentan muy subdivididos, pero esas subdivisiones no admiten ser consideradas como textos aislados. Era una obra casi hecha de *ausencia de obra*, obstinado rigor de escritura cincelada. Los libros de Bunting –desde *Redimiculum Matellarum* a *Briggflatts*– no eran tales, sino entregas brevísimas de leguaje milimétrico. Por otra parte, en pocos poemas, a excepción de algunas odas, dejaban de aparecer incontables referencias histórico-culturales: la Europa medieval, el mundo árabe, China –un abanico de *transculturación*, como la obra de Pound, su maestro; la de Bunting, en cambio, me parecía más bien un diamante tallado por idiomas y culturas. Y por la música, también como en Pound. En los poemas de Bunting aparecían, directamente nombrados, Monteverdi o Schoenberg, pero también palabras como *Polyhymnia* o versos como:

as thought's intricate polyphonic

para no hablar, por último, de la extraordinaria musicalidad de muchísimas secuencias: el frenesí fonético, la súbita aliteración, el desnudo escanciamiento silábico y, para decirlo con la conocida expresión de Saussure, el *furor del juego fónico*, al que no era ajeno una suerte de geometría ideográfica, verdaderamente musical. La totalidad de los poemas de Bunting reflejaba una arquitectura hecha por la música, como

en el sueño de Coleridge. Su lenguaje, además, se me aparecía como surgido de un profundo romanticismo volcado en una *copa glacial*; un romanticismo en busca de un clasicismo o, en última instancia, un romanticismo *otro*. No pude dejar de recordar el ejemplo de Mallarmé, incluso el de *Un coup de dés*, ese lenguaje de densidad micrológica reflexionando sobre una experiencia oscura y, simultáneamente, sobre sí mismo. Mallarmé lo sugirió en un verso: *calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*.

Hasta donde sé, la poesía de Bunting ha sido escasamente traducida; las dificultades no son pocas. Su nombre y su obra están en todos los estudios y antologías de poesía inglesa contemporánea, y ha merecido importantes análisis críticos, algunos de ellos recientes. Bunting, alejado voluntariamente de la escena literaria, es una *sombra* insustituible en la poesía inglesa, aunque la brevedad de su obra (en las antípodas de la práctica literaria usual) incluye, como signo moral, una negación y un exilio. La publicación de *Briggflatts*, después de quince años de silencio, sorprendió, en este sentido, en el panorama poético inglés. Esa "autobiografía" musical ha sido considerada por Jacques Darras como la recuperación de "una antigua memoria poética, geológica e histórica", según se nos dice textualmente en el estudio que acompaña a la reciente traducción francesa del poema.³

II. RUTA, TEXTURA

Me propuse traducir uno de los poemas que más retuvieron mi atención en las primeras lecturas, un texto perteneciente al *Primer Libro de Odas* de los *Collected Poems*: "The Orotava Road". Este poema, que sólo llegué a comprender de un modo parcial al principio, me sorprendía en dos sentidos: en cuanto a su geometría, su poderosa *arquitectura*, en cuanto a su escenografía, el Valle de Orotava en la isla de Tenerife. Uno y otro rasgos son como podrá observarse, esenciales en el poema. El resultado de mi primera aproximación al texto no me satisfizo. Más tarde, y con la verdaderamente inestimable colaboración de Carmen Ramos, logré establecer un "borrador" inicial. Del paso de este borrador a la versión que ahora ofrezco intentaré dar cuenta

detallada –una desconstrucción operacional.

1. “The Orotava Road” no es sólo el título enunciativo de una “demarcación” escenográfica sino también una duplicación fonética: the OROTAVA ROAD, intento reconstruir ese juego sustituyendo la palabra *camino* por *ruta*; en “la RUTA de OROTAVA” permanece la información semántica; la palabra *carretera* (la que mejor traduce, quizá, el original) quedaba invalidada en función de su longitud, ya que en el plano fónico hubiera podido responder al juego original: carreTERA-OROTAVA.

2. Varias secuencias del texto original, como, por ejemplo:

*He has no shoes and his hat has a hole in it
Camelmen hight on muzzled mounts
save that on sand their soles squeak slightly.*

repite(n) aliteradamente un fonema (lo que hace recordar, por un momento, la reflexión de Gerard Manley Hopkins: “El verso es un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica”), estableciéndose, en el primero de los versos que he citado, una verdadera *suite* paronomástica. Como difícilmente podían esas aliteraciones permanecer en la traducción, acudí a una “ley” sugerida por Haroldo de Campos con la que me identifiqué plenamente: “Donde un efecto no puede ser exactamente obtenido, le cabe al traductor compensarlo con otro.”⁴ Así, alitero otros tantos “segmentos” de la traducción que en el original no presentaban ese rasgo; he aquí algunos ejemplos de esa compensación:

*(...) derrengadas | arrastran la carreta.
Lecheras, chicas dicharacheras
Traqueteadas | cántaras tintinean.*

3. Idéntica “ley” de compensación fue utilizada, por ejemplo, en la rima interna formada por las palabras *chatter / clatter* de los vv. 32-33, que reproduce en otro lugar de la traducción: *rebosantes / delante* (vv. 3-5).

4. Del procedimiento de “síntesis” significativa que utilizo en otros tantos fragmentos de la traducción del poema doy

ahora dos ejemplos. En el v. 3, *Its ill-rope crates heavy with fruit sway*, la información proporcionada por *heavy* y *fruit* aparece en una figuración sintética: (cajas) *rebosantes*, no sólo en función de un designio de brevedad sino también la densidad o *condensación*.

Parecido procedimiento, aunque esta vez ligado a la masa sintáctica del fragmento, hace que el verso *save that on sand their soles squeak slightly* aparezca en la traducción como *y el murmullo de suelas en la arena ligera*, haciendo aparecer una construcción con sabor de hipálage (*arena ligera*, cuando en realidad *slightly* está originalmente ligado a *soles*) la obviamente más lineal construcción inglesa.

5. El designio de síntesis, sobra acaso decirlo, opera igualmente en función de la obtención de periodos rítmicos. Así, la mayor parte de esos periodos sigue la pauta cuantitativa 5-7-9-11-14 sílabas, ya aisladamente, ya en combinación en una sola línea. Está clara, por lo demás, una suerte de correspondencia entre los colores nombrados en el poema, *blanco-azul-negro* ("terneras blancas", "vara blanca y azul", "seda negra") y la disposición del texto en tres unidades gráficas. Esta constructividad, señalada más arriba como esencial en el poema, está igualmente relacionada con la *triple* aparición ('*Hu! vaca! Hu! vaca!*' – '*Adiós caballero*' – '*Adiós!*'; vv. 11-13 y 42, respectivamente) de expresiones castellanas con una finalidad a medio camino entre el *collage* y la microscopía escenográfica, microscopía a su vez proporcionada por la minuciosa descriptividad de las frecuentes secuencias directamente narrativas del texto que fijan con exactitud un preciso marco óptico-sensorial finalmente cerrado con la 'objetivización' de la presencia del observador indirectamente aludido en el curso del poema.

Texto en ruta, textura: diseño, *en passant*, de la escena; rutilante cortejo en hilera, al sol, en superposición de escena y discurso: reata de versos, líneas ordenadas como la hilera de los camelleros, identificación final de texto y objeto en síntesis poética.

III. TENERIFE: 1935

En una carta reciente, Basil Bunting me explicaba *in extenso* su estancia en Tenerife y otros detalles relativos a su poema. Por su interés con relación a estas notas, y porque iluminan no pocos aspectos de “La ruta de Orotava”, me permito copiar algunos párrafos:

(...) Las islas estaban muy lejanas, la comida no era buena, y la gente tenía sus defectos, pero lo que más recuerdo es la constante belleza de la escena, las anchas vistas sobre el mar, las atractivas muchachas, el gran volcán, nunca fuera de la vista, nunca del todo tranquilo, y la sensación de que allí nunca hubo siglo XVI, de manera que la Europa medieval, quitando casi todo lo demás, aún florecía allí.

(...) Aparte de Santa Cruz y Las Palmas, había pueblos muy pequeños en las Islas Canarias, hace medio siglo, que me hacían ver aquello en lo que el mundo se había convertido, de manera que mi sentimiento de la historia quedó muy enriquecido. Comenzó a ser posible comprender lo que sucedió en el mundo tiempo atrás, aunque tuve que aprender mucho más en Persia, Iraq y Egipto antes de que pudiera imaginar que comprendía la Edad Media. Sin duda todo ha cambiado. Me han dicho que el negocio turístico ha dejado huellas muy prominentes en las islas. El breve poema que usted ha traducido es como una imagen de postal accidentalmente preservada de un tiempo que usted difícilmente puede recordar, aunque su padre y su abuelo, si vivieron también en las islas, podrían encontrar familiar. Me temo que hay muchos extranjeros ahora, profusión de automóviles, feos edificios modernos, y probablemente anchas carreteras reconstruidas. No puse coches en mi poema porque raramente había alguno, ni siquiera una guagua, aunque una pasaba dos veces al día para Santa Cruz, cuando no estaba descompuesta; por esta razón, era muy posible ir desde Orotava a Santa Cruz sin ver ningún vehículo de motor, y yo en cierta ocasión hice otro recorrido, por la isla sin ver siquiera uno hasta llegar a

las cercanías de Santa Cruz. Incluso el correo llegaba entonces a El Médano en camello.

Mi hermosa Juanita, y la Carmencita de la que me reí en otro poema⁵, deben haberse convertido en abuelas hace tiempo. Mis propios hijos, uno de los cuales nació en Santa Cruz, han tenido los suyos. Las flores de mi salvaje, atónito jardín, quizá han sido cuidadas y arregladas. El general Franco no está allí para jugar al ajedrez en el café.

¡Demasiados recuerdos! (...) Su traducción me parece excelente. Usted ha mantenido hasta en lo mínimo el lenguaje simple, y hasta en lo mínimo algunos de los ritmos hacen eco a lo mío muy estrechamente. (...) Aunque me alegra leer a Góngora o la primitiva poesía española, el lenguaje ha cambiado tanto desde entonces que la moderna poesía española a veces me desconcierta. Incluso el decimonónico Pérez Galdós a veces me hace buscar el diccionario y el libro de gramática. (...)

La Laguna, 17 de noviembre de 1979.

¹ Vid. Michael Reck. *Ezra Pound en primer plano*. 1973 (Versión española: Barcelona: Ediciones Picazo, 1976).

² La reciente edición de la Oxford University Press incluye cuatro nuevos poemas.

³ Vid. nota preliminar a "Basil Bunting, *Briggflatts*. Traduit par Jacques Darras", rev *Poésie*, no. 7, París: Librairie Classique Eugène Belin (quatrième trimestre, 1978), p. 4

⁴ Vid. "O texto-Espelho (Poe, engenheiro de avisos)" en *A Operação de Texo*, São Paulo: Perspectiva.

⁵ Bunting hace referencia a un poema de 1965, recogido en los *Collected Poems*, poema que aparece sin título y cuyo verso inicial dice: "All you Spanish ladies / Carmencitas tawny paps."

The Orotava Road

Basil Bunting

Four white heifers with sprawling hooves
trundle the waggon.
Its ill-roped crates heavy with fruit sway.
The chisel point of the goad, blue and white,
glitters ahead,
a flame to follow lance-high in a man's hand
who does not shave. His linen trousers
like him want washing.
You can see his baked skin through his shirt.
He has no shoes and his hat has a hole in it.
'Hu! vaca! Hu! vaca!'
he says staccato without raising his voice;
'Adiós caballero' legato but
in the same tone.
Camelmen high on muzzled mounts
boots rattling against the panels
of an empty
packsaddle do not answer strangers.
Each with his train of seven or eight tied
head to tail they
pass silent but for the heavy bells
and plip of slobber dripping from
muzzle to dust;
save that on sand their soles squeak slightly.
Milkmaids, friendly girls between
fourteen and twenty
or younger, bolt upright on small
trotting donkeys that bray (they arch their
tails a few inches

La ruta de Orotava

Basil Bunting

Traducción: Andrés Sánchez Robayna

Cuatro terneras blancas derrengadas
arrastran la carreta.
Oscilan mal atadas sus cajas rebosantes.
La punta cincelada de la vara, blanca y azul,
centellea delante, alta llama
blandida como lanza en la mano de un hombre
sin afeitar. Su pantalón de hilo
como él necesita un lavado.
Vedle la piel tostada por entre la camisa.
Va sin zapatos, y su sombrero está agujereado.
'Hu! vaca! Hu! vaca!'
dice staccato sin alzar la voz;
'Adiós caballero' legato pero
en idéntico tono.
Camelleros subidos en monturas
con bozal, pican las botas contra los paneles
de una albarda vacía
y no contestan a los forasteros.
Cada uno con su reata de siete u ocho
cabeza a cola atados, cruzan
con el solo sonido de los duros cencerros,
el plip de la saliva que gotea
desde el bozal al polvo
y el murmullo de suelas en la arena ligera.
Lecheras, chicas dicharacheras entre
catorce y veinte años
o más jóvenes, lánzase altivas en pequeños
asnos que trotan y rebuznan (arqueadas sus colas
unas pulgadas desde la raíz,

from the root, stretch neck and jaw forward
to make the windpipe a trumpet)
chatter. Jolted
cans clatter. The girls' smiles repeat
the black silk curve of the wimple
under the chin.
Their hats are absurd doll's hats
or flat-crowned to take a load.
All have fine eyes.
You can guess their balanced nakedness
under the cotton gown and thin shift.
They sing and laugh.
They say 'Adiós!' shyly but look back
more than once, knowing our thoughts
and sharing our
desires and lack of faith in desire.

alargan cuello y quijada para convertir
sus tráqueas en trompetas),

charlan. Traqueteadas
cántaras tintinean. Las sonrisas
de las chicas repiten la curva del tocado de seda
negra bajo el mentón.

Sus sombreros son absurdos sombreros de muñeca
o de copa aplastada para llevar la carga.

Todas tienen hermosos ojos.

Podéis adivinar bajo el vestido
de algodón y la blusa su desnudez mecida.

Cantan y ríen.

Dicen 'Adiós!' tímidamente pero miran atrás
más de una vez, conociendo nuestros pensamientos

y compartiendo nuestros
deseos y la falta de fe en el deseo.