

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN (INGLÉS - ESPAÑOL)

WHAT DO WE KNOW
DE MARY OLIVER:
DECONSTRUCCIÓN SINTÁCTICA EN FUNCIÓN DEL TEXTO

Traducción e Informe de Investigación

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción
(Inglés - Español)

presentado por

ANA MARÍA MONTERO BERNADÍ
Carné # 230069-9

2006

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico de la Maestría en Traducción Inglés – Español, de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni el traductor, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositario el traductor. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

*A mis padres, Guido y María Luisa,
por su apoyo incondicional y
sus valiosas lecciones de positivismo
que me han ayudado a enfrentar la vida.*

AGRADECIMIENTOS

Gracias a la profesora Judit Tomcsányi por su apoyo y guía durante la elaboración de este trabajo. Su paciencia y dedicación en este proceso me ayudaron a comprender que los grandes logros no se completan en un día.

Agradezco también a mis lectoras Bianchineta Benavides Segura y Sherry Gapper Morrow, por tomar de su tiempo para leer mi trabajo y por sus enriquecedores comentarios y sugerencias durante el proceso. Extiendo mi agradecimiento también a los demás profesores de la Maestría en Traducción.

Deseo agradecerle a mi familia y a mis seres queridos por su paciencia, comprensión y apoyo durante estos dos años y medio de esfuerzo y dedicación. Fue un proceso de aprendizaje, que algunas veces se tornó difícil, pero finalmente lo logré.

RESUMEN

El presente trabajo de graduación consiste en el análisis de la deconstrucción sintáctica del libro de poemas *What Do we Know* (2002) de Mary Oliver¹, a través de la traducción de los mismos realizada por la autora de este proyecto.

Dicho análisis se lleva a cabo bajo la perspectiva deconstruccionista y se enfoca, específicamente, en las estructuras sintácticas y morfosintácticas del texto, así como las figuras literarias.

Una de las particularidades de este texto es la alternancia entre dos tipos de discurso: la prosa y el verso, a lo que se atribuye un valor significativo especial como marco para interpretar los poemas individuales. En este trabajo de investigación planteamos el problema de la relación entre este marco semántico, que identificamos como la expresión de un equilibrio entre la naturaleza y el ser humano, y el significado (connotación) de las estructuras sintácticas, tales como coordinación, subordinación, adjetivación, y las figuras literarias.

Con este análisis queremos apoyar una concepción alternativa, según la cual la traducción –incluida la de poesía– es posible justamente porque es creación.

Descriptores: poesía, deconstrucción, sintaxis, creación, diálogo entre verso y prosa, naturaleza, enajenación.

¹ Oliver, Mary. *What Do We Know*. United States of America: Da Capo Press, 2002

ÍNDICE GENERAL

Prólogo	viii
Traducción	1
Informe de Investigación	80
Introducción	81
Capítulo I: Marco teórico	90
Capítulo II: Análisis comparativo de las estructuras sintácticas y morfosintácticas de la poesía en verso y en prosa	100
A. Análisis sintáctico y morfológico de los poemas en verso	
1. Un centenar de delfines en un día de verano	103
2. La melena del león	106
3. Nieve prematura	109
B. Análisis sintáctico y morfológico de los poemas en prosa	
1. Palabras	111
2. El viento	114
3. Almejas	117
C. Análisis del diálogo entre verso y prosa	119
Capítulo III: Análisis comparativo de las figuras sintácticas de la poesía en verso y en prosa	122
A. Figuras literarias sintácticas en los poemas en verso	
1. Figuras sintácticas de repetición	
1.1 Aliteración	126
1.2 Anáfora	127
1.3 Paralelismo	129

1.4 Redición	130
2. Figuras sintácticas de impacto semántico	
2.1 Dilogía	132
3. Figuras sintácticas de orden lógico	
3.1 Encabalgamiento	134
3.2 Hipérbaton	135
B. Figuras literarias sintácticas en los poemas en prosa	
1. Figuras sintácticas de repetición	
1.1 Aliteración	136
1.2 Paronomasia	137
1.3 Polisíndeton	138
1.5 Redición	139
2. Figuras sintácticas de orden lógico	
2.1 Hipérbaton	140
C. Análisis del diálogo entre el verso y la prosa	141
Conclusiones	144
Bibliografía	147
Apéndice: Texto Fuente (<i>What do We Know</i>)	151

PRÓLOGO

El siguiente trabajo de investigación consta de dos secciones: la traducción de la obra *What Do We Know* de Mary Oliver y un informe de investigación que incluye 3 capítulos.

Antes del desarrollo de los capítulos se encuentra la introducción que describe la obra que se va a traducir, el problema y la hipótesis planteados, además de una justificación y aportes a la traductología.

En el Capítulo I se desarrolla el marco teórico de la investigación, el cual se basa en la deconstrucción.

El Capítulo II constituye un análisis de las estructuras sintácticas y morfosintácticas de los poemas en verso y prosa.

El Capítulo III presenta un análisis de las figuras literarias que se forman a partir de la deconstrucción de los poemas.

Finalmente, se presentan las conclusiones de la investigación, y se adjunta, como apéndice, el texto fuente que se utilizó para la traducción.

INFORME DE INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN GENERAL

El texto que se tradujo¹ es un libro de poemas escrito por Mary Oliver, reconocida escritora estadounidense que nació en 1935, en Ohio. Por sus obras ha ganado numerosos premios, como el Pulitzer y el Lannan Literary Award. Además de dedicarse a escribir poesía, también cuenta con obras dedicadas a la enseñanza y el análisis de la poesía como: *Rules for the Dance: A Handbook for Writing and Reading Metrical Verse* (1998) y *A Poetry Handbook* (1994).

De la poesía de Oliver existen algunas traducciones al español, hechas en forma aislada por traductores profesionales. Un ejemplo es la poetisa, escritora y traductora venezolana Alicia Torres, Licenciada en Letras de la Universidad Católica Andrés Bello, quien ha traducido poemas del libro *New and Selected Poems* (Beacon Press, Boston, 1992) de Oliver. La estructura y el contenido de esta obra son muy similares a la del libro que se ha traducido como base para este proyecto de graduación; así, el trabajo de Torres sirvió como texto paralelo en la investigación.

El periódico digital latinoamericano *El Faro* publicó la traducción y el análisis de *The Journey*, el poema más famoso de Mary Oliver, realizada por el reconocido poeta salvadoreño Jorge Ávalos.

A pesar de estos ejemplos, no se encontró ninguna traducción publicada del libro *What Do We Know*. Se hicieron investigaciones por medio de la Internet y la casa editorial que lo publicó en el 2002; sin embargo, no se pudo lograr el contacto con la autora durante el desarrollo de este proyecto.

¹ Oliver, Mary. *What Do We Know*. United States of America: Da Capo Press, 2002.

En cuanto a las características textuales de la obra, es frecuente la separación de frases extensas en cuartetos (estrofas de cuatro versos) y el uso de construcciones simétricas, como los paralelismos y su relación con algunas figuras literarias, tales como: la aliteración, la paronomasia, el hipérbaton, el polisíndeton, la anáfora, el calambur, etc. El discurso es coloquial, el lenguaje simple, predomina la poesía breve. Su tema es la naturaleza. Los poemas expresan la liberación del ser y al poeta apreciando las maravillas de la naturaleza. Hay muchos elementos que se repiten continuamente, como la imagen del ave y de la bestia, donde se representa al espíritu del poeta y a su propio ser humano. La autora se presenta a sí misma como un ser que crece, aprende y madura a partir del mundo natural que la rodea y que a su vez constituye el drama diario. Las pequeñas aventuras y sorpresas por las que atravesamos nos enseñan lecciones de la vida, pero lo más importante es comprender que la angustia que pueden causar estas lecciones no se compara con la de un mundo artificial, como el humano. Siempre se mantiene la idea de que este universo, donde el cielo, el bosque y el mar son protagonistas, no está libre de muerte y decepción (lo cual es parte del mundo humano).

La construcción de los poemas emula una conversación del hablante solitario consigo mismo, en una especie de monólogo, donde descubre sus afinidades y diferencias con el mundo natural. Al mismo tiempo, este monólogo se convierte en un diálogo gracias a la alternancia de verso y prosa que le permite al hablante descubrir armonía en la forma. Esta alternancia le demuestra al hablante el equilibrio que debe haber entre lo natural (más libre) y lo humano (más cerrado y formal) para que su existencia sea armoniosa.

La autora utiliza mucho la observación y la descripción de detalles de la naturaleza. La función de la observación es hacer que el lector descubra en cada uno de sus poemas una urgencia oculta, una conexión profunda entre la tierra y sus criaturas, que le ayudará a

superar la enajenación, producto de su contacto con el mundo humano, y a buscar ese sentido de conexión con la naturaleza que todos tenemos.

PROBLEMA

Como se ha ido señalando, una de las particularidades de este texto es la alternancia entre dos tipos de discurso: la prosa y el verso, que parece tener un valor significativo especial como marco para interpretar los poemas individuales. En este trabajo de investigación planteamos el problema de la relación entre este marco semántico, que identificamos como la expresión de un equilibrio entre naturaleza y el ser humano, y el significado (y la connotación) de las estructuras sintácticas, tales como coordinación, subordinación, adjetivación, y las figuras literarias.

HIPÓTESIS

Nuestra hipótesis es que las mencionadas estructuras sintácticas pueden verse como las contrapartes locales de la estructura global, y como tales, pueden interpretarse como elementos que crean el diálogo sugerido en el nivel global para mantener el equilibrio propuesto por la autora entre lo natural y lo humano, la libertad y la enajenación.

JUSTIFICACIÓN

La obra surge como parte de un movimiento literario innovador que comenzó a principios del tercer milenio y que se conoce como neo-romanticismo, el cual rompe con algunos esquemas del siglo XX. La idea más reconocida es que se le permite a la obra de arte actuar en el lector de la misma manera que en algún momento actuó sobre el artista (en este caso el poeta). Esto se basa en el pensamiento expuesto por el psicólogo Carl Jung (1875-1961), que nos dice que existe una consciencia colectiva y que el hombre no está solo en sus errores y penas, sino que todos los humanos pertenecemos a esta colectividad que nos permite comunicar nuestros sentimientos. Otra de las particularidades del estilo del

neo-romanticismo está en la forma, con el regreso a los cuartetos y sonetos. En cuanto a la temática, se acepta que existe enajenación del ser humano y que es necesaria una intervención espiritual para superar esta situación. Además, se ve al poeta como un ser humano que también pasa por situaciones difíciles y utiliza la poesía como medio para comunicar sus sentimientos. Mary Oliver, al pertenecer a este movimiento literario, abre toda una nueva visión de la poesía del siglo XXI, especialmente con el uso que le da a los recursos sintácticos y a la temática de su obra.

Esta obra se eligió como base para el proyecto de graduación por su relevancia en el ámbito del arte literario. La poetisa, Oliver, es reconocida internacionalmente por la temática de su poesía. Como obra literaria, *What Do We Know* muestra todo el conocimiento que dicha escritora ha desarrollado a lo largo de su carrera en el género de la lírica: el juego con el ritmo de los poemas, el verso libre utilizado como recurso literario para agregarle significado al texto, el poder de las distintas connotaciones de una palabra, entre otros. En lo académico, se podrían impartir cursos en los cuales se utilizara la riqueza de la poesía de Oliver. Estas técnicas, antes señaladas, podrían ser muy bien aprovechadas por estudiantes de literatura que hablan español y que no tienen acceso a estos textos en la lengua original.

APORTES A LA TRADUCTOLOGÍA

Según una visión generalizada, la traducción de poesía es imposible ya que no se puede transmitir a otro idioma las sensaciones que produce el original, y aun es menos posible que una traducción signifique libertad de creación. Sin embargo, para figuras reconocidas en el ámbito de la literatura y la traducción como Octavio Paz prevalece la idea de que una obra literaria dice lo indecible. No necesariamente el autor tuvo una intención cuando escribió una obra, sino que esa intención se la atribuye el lector y cada

persona se identifica con esa obra de una manera diferente. No se puede garantizar que lo reconocido por un lector será igual para los demás, porque cada lectura de esa obra es **creación**. Con este análisis queremos apoyar una concepción alternativa, según la cual, la traducción —incluyendo la de poesía— es posible justamente porque es creación. La creación comienza con la interpretación que, contrariamente a la idea simplista de que es el acto de extraer un significado acabado que yace en el fondo del texto, se entenderá aquí como darle un sentido que la mente del lector le atribuye al texto en un momento dado, de acuerdo con sus circunstancias: metas, deseos, conocimientos, valores, expectativas, etc. Sobra decir que este proceso, que es una corriente de pensamiento contemporáneo llamada **deconstrucción**, conduce a una multiplicidad de significados. De manera especial ocurre esto con la poesía, ya que ésta, en cuanto arte, es un lenguaje personal, al cual el único acceso es la creación. A su vez, en la traducción, propiamente, hay un segundo acto de creación que sigue al primero, o va paralelo a él, la construcción de un nuevo texto, ya enteramente basado en la interpretación.

En vista de lo anterior, nuestro primer aporte será precisamente éste: ofrecer un análisis que —si bien se basa en premisas ya establecidas en la traductología— sigue siendo un reto en nuestro medio académico, fuertemente arraigado en la tradición conceptual de la fidelidad.

Nuestro segundo aporte será mostrar instancias de la interpretación (o deconstrucción) del *Texto fuente* (T1) y de la construcción del *Texto meta* (T2), como ejemplos concretos, en particular, de cómo se interpretan y se traducen determinadas estructuras sintácticas como la transitividad de los verbos, el uso de adjetivos y sustantivos, las figuras literarias como el paralelismo, la redición, entre otras, bajo la premisa de una interpretación global de la estructura del poemario. Con este segundo aporte pretendemos

animar y motivar al análisis que presente la traducción, no como copia fiel de otro texto, sino como creación, como una de las posibles variaciones sobre el *tema* que es el T1.

Haremos, entonces, un análisis parcial del proceso que el poeta colombiano Guillermo Valencia describe así en un soneto con que introduce su traducción de *Ode on a Grecian Urn* de Keats:

La grácil urna que cincel ignoto
legó al futuro, con primor labrada,
el noble Keats dejó transfigurada
por su mano genial en un exvoto.

Vino hasta mí y en mi poder se ha roto
el ánfora gentil: despedazada,
yace a mis pies. Mi atónita mirada
nublan las amarguras del devoto.

¿Qué hacer? Cuánto mi bárbara torpeza
hizo trizas, con mano diligente
busco, acomodo, y ligo, pieza a pieza.

Restaurada la urna floreciente,
la calco en vil arcilla, con presteza,
y te la envío cariñosamente. (Aparicio 37,38)

Este soneto no sólo ilustra la deconstrucción a través de la metáfora creada entre un texto y una urna, sino que el poema en sí ha sido deconstruido.

OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

El objetivo principal de este trabajo de graduación es analizar con base en la teoría de la deconstrucción, propuesta por Jacques Derrida, los poemas de Oliver y su traducción bajo el principio de la apertura de posibilidades. Así, se entiende la deconstrucción como una teoría que se basa en la idea de que la significación de un texto dado es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas (la idea de la *différance*, término original en francés). Los diferentes significados de un texto pueden ser descubiertos descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado. Se mostrará que la traducción de

estos poemas deconstruye los originales y propone un estilo sintáctico propio determinado por el marco de una interpretación estructural global, la del diálogo entre verso y prosa, naturaleza y humanidad.

Primero, se analizarán y se compararán las estructuras sintácticas y morfosintácticas (coordinación, subordinación, adjetivación, sustantivación, etc.) de los poemas en verso y en prosa para reconocer las repercusiones semánticas de esas estructuras en el modelo global de la obra, el cual crea un equilibrio entre lo natural y lo humano.

Como segundo aspecto se analizarán las figuras literarias sintácticas utilizadas en los poemas en verso y en prosa. Entre éstas están las figuras relacionadas con la repetición: aliteración, anáfora, geminación, paralelismo, polisíndeton y redición. Luego, están las figuras sintácticas que al ser aplicadas tienen además un efecto semántico: calambur y dilogía. Finalmente, se analizarán las figuras relacionadas con el orden sintáctico, que son: asíndeton, encabalgamiento, hipérbaton y reticencia. Este análisis permitirá observar el proceso de creación que se desarrolló en la traducción de estos poemas.

Como resultado, la estructura sintáctica se verá como uno de esos elementos que forman parte de la cadena de significantes que componen a un texto y que abre la posibilidad de una amplia gama de sentidos.

ESTRUCTURA GENERAL Y ORGANIZACIÓN DEL INFORME

Después de este capítulo introductorio se presenta el marco teórico donde se especifica la teoría que sirve como base de la investigación, que en este caso, es la teoría de la deconstrucción propuesta por el francés Jacques Derrida (1930) y se explica la relación que existe entre dicha teoría y los rasgos específicos que presenta el texto traducido. En los capítulos de desarrollo, que en este caso son dos, se analizan los aspectos

sintácticos del texto y su relación con la alternancia entre verso y prosa de la siguiente manera.

En el primer capítulo, “Análisis comparativo de las estructuras sintácticas y morfosintácticas de la poesía en verso y en prosa”, se analizarán ambos tipos de poemas, con el fin de ilustrar el proceso de deconstrucción y la traducción en esta área (sintáctica y morfosintáctica), con miras a la alternancia entre ambos tipos de poemas.

El segundo capítulo, “Análisis de las figuras literarias sintácticas de la poesía en verso y en prosa”, presenta un análisis comparativo de las figuras literarias sintácticas utilizadas en la traducción, como resultado de la deconstrucción de los poemas, y cuya función principal es permitir el diálogo entre estos dos estilos de poesía (verso y prosa) que conlleva a una armonía sintáctica-textual en la alternancia de ambos. Para efectos de esta investigación, las figuras literarias analizadas se clasificarán en tres tipos: sintácticas de repetición, sintácticas de impacto semántico y sintácticas de orden lógico.

Luego se presentarán las conclusiones que incluyen una síntesis de los resultados encontrados en la investigación, así como las implicaciones, los aportes y las recomendaciones con las que se concluyen después de haber terminado el proceso de investigación. Entre ellas se incluyen:

1. La traducción no es dependiente ni subordinada, sino que es un proceso de creación continua.
2. La traducción es *différance*, es algo que está por formarse y no tiene un carácter definitivo, siempre está en proceso de transformación..
3. La sintaxis es significante que significa por sí mismo: participa en generar la cadena de significados que produce un texto.

4. El poemario de Oliver se interpreta como un texto que dialoga consigo mismo. Este diálogo se incorpora en la traducción en parte mediante la sintaxis.

TRADUCCIÓN

¿QUÉ SABEMOS!

Poema veraniego

Saliendo de casa
a la rana

llegué a ver,
con su brillante verdosa piel;

y huevecillos
cual disfraz viscoso;

y ojos
de dorado contorno;

y al estanque
con sus lirios flotantes;

y cálidas las orillas
salpicadas de flores rosadas;

y larga y templada la tarde;
y la blanca garza

como si fuese una nube desolada,
un paso a la vez

se detiene,
otro más y escribe

con pies ligeros su poema
en el remanso.

Un centenar de delfines en un día de verano

1.

Orondos,
oscuros, oleosos,
al romper de las olas galopan,
sobre el vasto océano tornasol,

saltan hacia nosotros,
refulgentes se elevan y desaparecen de nuevo lo hacen,
impetuosos,
pequeñas nubes de vaho que emanan al respirar, producen infinita felicidad,

golpean sus colas contra el oleaje,
de viejos trucos disfrutan grandes y chicos
nos rodean,
y nadan con nosotros.

2.

Un centenar de delfines de ala blanca
en un día de verano, cada uno, como Dios mismo,
más grato no podría ser.

Cientos de veces
todos formando un conjunto azul con negro
atraviesan la espuma del mar,
y sobre aquellos toldos abiertos del oleaje

se elevan sobre sus colas,
para observar
con mirada de asombro
dentro de mi corazón.

3.

Y ahí encontrar
pura, súbita, tosca, fina, mordaz
gratitud
que cae, sin saberlo

cual peso insoportable
o como pálida mano salvadora
sobre mi cuello,

me levanta
del asiento de madera del bote
y me eleva

4.

hacia la indescriptible bondad del mundo.
Es mi verano número sesenta y tres en tierra
y, por un momento, casi me fusiono
con el cuerpo del delfín

con la mirada asombrosa de Dios,
con el níveo flabelo que yace al fondo del mar,
con todo lo que siempre fue
o siempre será.

Dóciles, ávidos, elevándose sobre su costado o su cola;
cantan, silban o respiran por el espiráculo sobre sus cabezas.

Al notar la ausencia de los delfines
navegamos a lo largo del placentero día.

Palabras

¡Maravilloso! Del alma, hablo; siete se levantan y salen. Otros siete se acercan a escuchar. Hablo del cuerpo, del espíritu, del mirlo y la malvarrosa, de pétalos abriéndose en la lluvia, de música, fe y ángeles vistos al anochecer; siete más salen; se ven correr camino abajo. Siete más se quedan en su lugar pero murmuran. Y otros siete reclinan la cabeza, aparentan desinterés mas escuchan con sus corazones, su esperanza es tan grande que llegarán a oír de nuevo la palabra. Para ellos, la palabra es melodía del bosque. Saben que todo mejora —el bosque sombrío es menos tenebroso, el océano menos ansioso— cuando se adelanta, observa con mirada frágil y tierna a su alrededor, y comienza a entonar su cántico.

El mirlo

Merece decirse siempre algo

sobre la gloria, sobre la gratitud.

Pero en todo ese tiempo que caminé por el desierto

no dije, ni escribí

ni una sola palabra, en nada pensé

en el umbral mi alma.

Mudo, el níveo tejido de nubes pasó, y otras más,

También lo hicieron silenciosas.

Los ciruelos en la costa pendían de las laderas,

de ramas florecidas; pero no pronunciaron ni una palabra.

Y ahí, nada se sabía, ni siquiera nosotros sabemos lo que es una palabra,

tal vez podríamos gramaticalizar la fluidez del sentimiento,

tal vez la contracción y el acierto momentáneo, o la lógica,

o la petición,

podar las garras de la alegría,

y entrar a la casa de la retórica.

Y hubo uno convincente en verdad,

todo este tiempo,

intranquilo en aquella rapsodia de réplicas,

aunque con ausencia de la razón, de irritable fastidio.

El mirlo se convirtió en orquesta,

en coro, en una docena de flautas,

en pandereta, un puesto estratégico para la perfecta y exacta vigilancia,

tocando y silbando toda la tarde a puro pulmón.

Inimaginable hablante tan seguro,

encorvado en la profundidad del bosque,

flotando de frente, ornamental, ruidoso y jovial,

prestando atención mientras sus plumas revoloteaban.

Una plegaria más dulce, inimaginable.

El regreso

1.

Cuando regresé a la mar,
no me esperaba.
Ni se había marchado.
Seguían allí sus melodías, las gaviotas planeaban en círculos
seguían allí, cilíndricas
las conchas rodaban por la orilla
más bellas que el dinero;
¡así es, más bellas que el dinero!,
las focas de cuello grueso
se detenían en medio de las salobres olas con sus delicados y despreocupados rostros
contemplando la costa;

¡lecho de seda!,
tiende sobre tus oscuras praderas tus campos soleados
porque podría mirarte.

Me envuelve la dicha de haber regresado.

2.

No quiero ser inquieto o dramático.
Ni quiero adelantarme al desfile de nombres.
Ni quiero ser diligente o ineludible o, de ningún modo,
pesado.

De mi boca al oído de Dios, lo juro;
sólo quiero ser canción.

Quiero fantasear en los campos cual oropéndola.

Quiero ser canción.

3.

Rodaron dos huevos del nido del ganso,
y al agua cayeron, flotaban.

¿Para qué abrigar esperanzas?

Con cautela los tomé
y al nido de la gansa los devolví

ella me mordió muy fuerte

con su hermoso pico negro que dejaba entrever

la punta rosácea de su lengua estremeciéndose,

golpeó mis brazos

con sus hermosas y largas alas,

golpeó mi rostro

con sus hermosas y largas alas,

¿para qué intentarlo?

Susurró de forma aterradora, esperando que me acobardara.

No me asustó.

Sólo supe que había terminado,

esos indefensos huevos blancos nunca incubarían,

las aves lo olvidarán pronto y estarán de vuelta

al estanque medio seco,

¿para qué recordar?

Pero no me asustó.

4.

Confío a veces

en que salvaré mi vida,

quizá.

5.

Al encontrar una cría de foca abandonada en la retirada playa,

despierta, buscando por todos lados,

no lo pensé, porque el pensarlo me hubiera alejado,

tan sólo me acerqué un poco,

me tiré en la arena

dándole la espalda,

rodó y rodó súbitamente

hasta que su cuerpo yacía junto al mío,

nos tocamos,

y así, nuestra respiración pareció convertirse en conversación celestial

con el delicado y magnífico lenguaje de Dios,

el que no nos atrevemos a hablar claro y fuerte,

aún no.

6.

Rumi fue poeta y académico.

Pero Shams, su amigo, era un ángel.

Y no me refiero a su paciencia o dulzura.

Cuando leí cómo tomó los libros de Rumi

 y los tiró al estanque de los patos,

grité de alegría. Es tiempo de vivir,

según Shams.

 Aún lo veo,

 voltea despreocupado hacia el camino, Rumi lo sigue,

 los libros flotan para luego hundirse entre los chillones patos,

¡hermosa laguna devoradora de libros!

7.

quisiera estar ahora en el país del mirlo,

 a ti las gracias te doy.

La época en que los blancos cisnes crucen el desierto

es aquella que desearía comprender ahora, lenta y cuidadosamente,

con devoción. A ti las gracias te doy.

Lozanas horas de conmoción son las que quiero sostener

 en la palma de la mano, a ti las gracias te doy.

¡Por tanta bendición, gracias!

La compuerta que quiero abrir es la que se dirige

hacia el lecho de rosas en mi mente, a ti las gracias te doy.

Por la suave y fresca brisa de cada día, a ti las gracias te doy.

Por el ala que me toca en la penumbra.

A ti las gracias te doy.

La serpiente negra

Roca lisa que en medio del jardín se calienta cada mañana al sol. La serpiente negra hábilmente se enrolla. Sus descendientes poseen dientes que brotan y desaparecen, llenos de una savia letal. ¿Y qué con eso? Así somos todos. Una vida saludable la acompaña y muchas cosas le permite hacer, de unas cuantas yo he sido testigo: puede subir a un árbol y colgarse de sus ramas como una cuerda de rojizos ojos; puede nadar; puede atrapar un ratón y tragárselo cual si fuese una suave piedra. Puede descansar apaciblemente y con mirada penetrante observar, esperando no ser notada. Si lo haces, alzará su barbilla y desenrollará su lengua, aterradora para muchos. Pero dime, si tuvieras que bendecir al mundo, qué harías a un lado. Ella sólo espera que la dejes vivir su vida.

Y ahora que la has visto, su mirada tímida se pierde en la nada y se aleja arrastrando por el césped, su largo cuerpo que se balancea como una canción que se escucha de pronto.

La belleza

Cuando,
con elegantes y silentes alas,
la lechuza emerge
del negro oleaje de las hojas de roble,

o flota
sobre las agujas de los pinos

que se quejan,
y se agitan,
me hace pensar:
¡qué hermosa es!,

con sus ojos
cual lunas ardientes,
con las retorcidas trenzas
de sus garras

en oro antiguo,
flexibles y enrolladas;
me regocijo al verla,
un poco de lealtad plena

me llena hasta lo más profundo del alma,

incluso cuando asalta

los campos

y hierde con tal desenfreno

y desesperanza,

¡es maravillosa!

Le agradezco

a lo que la creó,

pájaro bestial

de pecho tupido

y temblorosas alas.

Su nido, en el sombrío bosque,

es engalanado con lamentos y huesos,

y su pico

es el más atroz de los hoyos

al que alguna vez entraré.

El colibrí

Amanece y me siento afortunada al despertar de nuevo.

La primavera regresa,

y ahí están los manzanos,

y el colibrí entre sus ramas.

Con súbito movimiento en sus verdosas alas

pasa de prisa de flor en flor,

esa es su labor, vivir.

Es recolector de la exquisita miel de la esperanza;

le envidio sinceramente

la pasión encendida de su pecho,

su lengua con precisa agilidad,

y su determinación.

Mientras las dagas de la ambición se apacientan

en la oscuridad detrás de mis ojos,

y debo regresar a mi lugar, con mis páginas.

Pero aún así me refugio bajo los árboles, feliz y melancólica,

deseando un abrigo tan acogedor

y una labor tan admirable.

Guijarros

Guijarros blancos como montañas, que desaparecieron.

Guijarros rosados también parte de aquellas montañas
antes de reunirse en la punta del glaciar.

Ahora bajo las olas del mar yacen.

Guijarros verdes, más hermosos que los azules, por un instante,
eso creí,

pero cambié de opinión.

Guijarros que surgieron de sedimentos cuentan del fango
que alguna vez se deslizó tierra abajo.

Guijarros del fuego que portan estrellas rojas en su interior,
y vetas de cuarzo blanco.

Admiro su peso, y su redondez
cuando yacen sin muñecas ni tobillos, apenas cubiertos por el agua.

Imagino cómo descansan tranquilos la noche entera
bajo la luna y lo que pase sobre ellos,
el lirio flotante de la garza nocturna.

También se notan descansando serenos
bajo los peldaños dorados del sol.

Cada uno es un monótono carretero.

Cada uno es un estrecho templo, bajo llave.

Cada uno es perfecto — pero ninguno está listo aún
para entrar al jardín, cultivar maíz
o bulbo de lirios.

Si en tierra firme yo viviera quisiera con tomar uno o dos a casa,
mirarlos en esa plena existencia de polvo y hierba,
tan sólo confío en que no suceda.

Confío no llegar a tomar ni uno, ni siquiera
cual si fuese semilla del rostro de un girasol,
o huevecillo blanco de hormiga de un tibio capullo subterráneo.

Espero dejarlas, en medio del perfecto balance del universo,
bajo la transparente inmensidad de la mar.

El cuervo y las cornejas

Viajaba colina abajo,
temprano de mañana,
y súbitamente, voló sobre el camino:
era el cuervo.

Un ave grande,
no lo es,
simplemente imposible,
su corto, casi lozano negro pico,

y sus grandes ávidos ojos
brillan
cual pequeña e inaudita explosión;
sin cánticos ni prestancia, de fuertes alas y cabeza de corto plumaje,

entremetido en el maíz.
Sobre éste, en un árbol junto al camino,
una docena de cornejas se lamentaban.

Si fueras un príncipe negro,
solitario habitante de la colina
y hubieras descendido
tan sólo para observar al pueblo,

y los pobladores se apilaran a tu alrededor,

coléricos, vociferando,
también, quizá, te mostrarías
silencioso, fúlgido, sin rivalidades
pero elegantemente ágil,

con una pericia casi innata,
extendiendo tus pesadas alas
sobre los pendulantes, inquietos cuerpos,
o cayendo con un aire previsor,

arrastrándote con gracia,
sin alardear,
anuncias una vida
más allá de lo ordinario,

un recuerdo
de lo hermoso, lo poderoso, y lo improbable. Y luego alzando vuelo,
te abres paso conforme te alejas, hacia una inimaginable inmensidad,
el cielo matutino.

En el estanque de agua negra

El estanque no es un templo. Ni siquiera la garza azul o la verde asisten a un camposanto. En realidad, una de ellas parece estar dormida. En ese momento, la mirada temerosa contempla el vacío, y los pececillos en sus trajes multicolores nadan tranquilamente. Cuentan de la vieja y famosa historia de un guerrero atemorizado antes de la batalla, no por el riesgo al que estaba expuesta su vida, sino por la contienda que se avecinaba, y por las vidas que tendría que arrancar con su propia espada. Súbitamente una figura aparece junto a él: es uno de los dioses, con su traje de batalla, y una expresión de disposición y ferocidad en su rostro. Su discurso es corto, y alentador. Así, la garza verde, que luce algo que se asemeja a una vasija pulida aguardando por sus flores, transforma su cuerpo, estira el largo cuello marrón oscuro, su corona natural, y sus amarillentas patas. Con rapidez camina la garza azul, con devoción, podría decirse, a lo largo de la costa. Las aguas se abren voluntariamente ante los aterradores pasos. Y el estrecho rostro con su poderoso pico, se sumerge.

El viento

Ya cansada de explicaciones estoy. A menos que provengan de los más sabios. Una osa negra que despierta de su descanso, gruñendo su felicidad; halcones nocturnos que se abren camino bruscamente a través del polvo; o la voz del mismo viento, azota en cada uno de los rincones del firmamento.

En verano, en especial. En los campos, junto a la tierra. ¡Oíd! Dejad que las altas ramas continúen con su ópera, es la esperada canción de los campos, cuando el cielo se torna color azafrán y el viento sopla, agitando sus miles de brazos. ¡Otoño! Mi paso apresuro y me detengo en medio del campo donde la firme vara de oro, floreada y engalanada con borlas, se agita vigorosamente, hasta que algo grato surge de mi propio cuerpo. La vara sacude cada tallo de sus anudados pies. ¡Así es! Y luego el suelo, árido, vaticina el futuro, me arrodillo y las flores claman, y las ráfagas de viento dejan al descubierto las plateados campos de lluvia.

Rosas

El desierto he cruzado al correr de la tarde, saltando de un inmenso grupo de rosas marchitas y reseca a otro, inclinándome sobre sus pétalos oscuros o pálidos, rojos como la sangre o blancos como la nieve. Y mi respiración es lenta y regular, jadeando como lo hace un animal acosado, al final, cuando ha galopado y galopado. Deshidratado, pero, al fin, lejos. El pánico comienza a descargarse de su pecho, de sus maravillosas patas y de su mente agotada.

¿Dulzura, simple y pura, podría unirme a ti?

Yazco junto a ellos, en la arena. Pero para contar lo que sucedió después, realmente necesito ayuda.

Os lo ruego, ¿podría algo o alguien comenzar a cantar?

En los linderos del bosque

Te detienes en los linderos del bosque,

durante el ocaso,

a escuchar

una melodía inesperada,

cual cascada diseminándose a través de las hojas.

El zorzal.

Mientras te ahogas

entre tantos pensamientos,

de ahí tomas la dulzura,

de esos coros,

y sus valiosos giros,

cuando oyes del mismo crepúsculo

el más feroz y ardiente lamento. Se abalanza,

se sacude y desprecia todo el espacio alrededor,

con tal autoridad

que no logras distinguir

si protesta por la agonía de la victoria,

con los garfios de sus pies,
que se penden de alguna criatura, que ahora,

con el lomo desfigurado,
o cuerpo mutilado,
yace en la tierra,
para decir adiós.

Ya no se escucha el zorzal,
tal vez,
alzó vuelo.
La oscuridad crece.

La luna
en su inmaculada vestimenta
se asoma.

Y lo que haya sido aquel salvaje lamento

siempre será un misterio.
Ahora vete a casa y vive,
el sosiego de la música, o el silencio,
por el resto de tus días.

A veces existosa soy y aun hermosa

A veces exitosa soy y aun hermosa,
al alba cuando bajo al estanque
y chapoteo en sus umbrías aguas,
donde desato de las ramas del sauce las tensas líneas
y las doblo con el peso,
levanto la coraza del agua, desentendida y vana,
como en cualquier tarea, pero con fuerza y rapidez,

la abro,
bajo la mirada, y encuentro
mohoso y pequeño el caparazón de la tortuga,
ella me mira
y estrepitosamente se mueve;

con curiosidad contemplo dentro de su rosácea garganta, la alzo,
más alto,
ella solloza, sus ojos brillantes y vivos,
agita la lengua adentro del abismo de su boca, cual pico,
y sacudo la coraza, su adiposa cabeza se agita ligeramente,

y nadando se aleja;

cierro el caparazón con los tacones de mis botas, lo arrojo
al rosal silvestre arruinado e inservible,

y el hervoroso sol se asoma y me mira, cerca del agua sepulcral,

sonriendo,

limpiando mis manos.

La melena del león

Abundante como la mar,

única en el mundo.

Róseo como el atardecer, maculoso cual sangre derramada,

Mora en las aguas

profundas, cristalinas y frías

su grasoso, ajado cuerpo de cinco pies de ancho

cual si fuese una campana a la deriva,

con alargadas insignias en la punta.

con su rápido movimiento se inclina para indagar

Me cuesta imaginar,

su vida de fulgor y delirio

su bulbosa, lenta, salobre comodidad,

su temor

cuando el viento despeina las azuladas

capas del oleaje. Si duerme

no lo sé. Sé que su boca

yace en algún lugar

bajo su holgada
y casi rojiza bolsa. Algunas veces sé que

en caos termina,
como en esta mañana de verano,
sobre la cálida superficie,

yace estático, cual hija del sol
boca abajo,
sin promesa de redención alguna.

Rasgaduras y roturas lo cubren,
mientras su brillante color se confunde
con el reino de conchas,

lombrices de mar, cangrejos
que la rodea.

Por miedo a sus numerosas, profundas arrugadas

no logramos moverla, tan sólo fijamos la mirada
en su cuerpo de apariencia acuosa.

Pero sin indiferencia.

Su falda roja
arruinada,

se convierte en un terrorífico traje fúnebre

y aun así, ¿qué sabemos sobre su identidad secreta
en las profundidades marinas? "Adiós, brillantez",
dices mientras me inclino y palpo ligeramente,

una sola vez,

el caído, rasgado, rosáceo, gélido cuerpo que es,
a la vez, desconocido y conocido.

Almejas

Cada una es un pequeño ser, cuya vida algunas veces se prolonga, si no descubre su sitio en el universo. Así como nosotros, tienen sentimientos y necesidades; saben lo que es el hambre y quizá lo que es el bienestar también. No te mofes de ellas por su delicadeza; tienen una voluntad que las hace amar la vida. Se apartan de la luz. Se debilitan. Se mantienen unidas. Se niegan a abrirse.

Algunas veces pierden el rumbo; la tormenta las arrastra hasta la costa. Así, fatigadas, se cubren de arena y no tienen más remedio que asomarse. Entonces, el fuego del universo las abrasa. Quizá, en esos momentos, piensan con empeño, imaginando *quién, qué y por qué*. Si pueden hundirse de nuevo en la arena, lo harán. De no ser así, saben que perecerán, poco a poco. Cuentan con algo que va más allá de su físico; y con todas sus fuerzas tratan de sobrevivir.

La garza emerge del oscuro y veraniego estanque

Tan pesada es la garza,
de alargado cuello y espigado cuerpo,
que siempre nos sorprende
cuando sus grisáceas alas

se abren
y ella emerge
de entre las espesas aguas,
y los fúnebres tallos,

del estanque veraniego,
alza vuelo
lentamente
y se pierde en el firmamento.

Una vez más,
de felicidad suspiro,
y pienso,
asombrada y llena de dudas,

en el desenlace de la muerte como un simple hoyo en la tierra.

¡Cuán inverosímil
la imposibilidad de ascensión es!,
aunque todo parezca inerte,

y hundido dentro de sí mismo:
el ratón almizclero y su rudimentaria madriguera,
la tortuga,
la presa atrapada.

Y maravillosos son en especial
los extensos veranos,
y los estanques oscuros y numerosos,
por eso un milagro no es,
sino natural y pura,
esta decisión,
arrastrar las alargadas patas sobre el agua,
la apertura de un cuerpo pesado
ante una nueva vida: ver a las espontáneas
capas azul grisáceas en sus alas
luchar súbitamente contra el viento;
ver como el vacío la acoge.

En las llanuras

Todos los días
el mar
se muestra
caótico;

se aleja
errante, sollozando
con fuerza
por el extenso muelle

hacia el horizonte.
Descalzos,
caminamos
atravesamos la natural humedad

hasta encontrarnos lejos de la costa,
lejos de nuestra casa;
o cualquier otra casa,
posados sobre la húmeda planicie

es todo lo que quedó,
del peso, agitación, sal dispersa,
resplandor, baile
y la estrepitosa voz del mar.

Qué es real
es la pregunta,
lo cuestionamos, lo que nunca harán
las felices y afortunadas gaviotas.

Después,
cuando el mar regrese,
tan cándido y azul como siempre,
y retornemos a casa,

a los jardines, a los pórticos.
Interesante será el recordar
cuando tan sólo observábamos
el vacío rodeándonos,

lo tristes que nos sentíamos
sin sentirnos perdidos,
ni tan siquiera, extraños,
o desolados;

la forma de desafiar, algunas veces,
a la muerte,
cuando pensamos que lo hacemos,
en el más puro y natural de los
pensamientos.

La casa perdida

1.

Los abejones
su hogar reconocen.
Memorizan cada tallo y hoja
del campo.
Caen del cielo
al preciso lugar,
se arrastran
bajo el terso césped,
con siniestro zumbido.

2.

¿Adónde iremos
con la mesa y sus sillas,
la cama,
los nueve mil libros,
el tele, la computadora, el VHS,
el gato
que ya tiene dieciséis años?
¿Adónde pondremos
los platos y las azuladas alfombras,

adónde colocaremos
las persianas rosadas,
de papel china?

3.

Casa tan hermosa,
nunca antes vista.
Aunque hundida en el mar,
se tambaleaba y crujía,
aunque a la lluvia le hablaba: ¡ven!, le decía.
En ella un fantasma moraba,
de noche las tazas sacudía
con manos diminutas,
y la alacena abierta dejaba;
resbaló una vez, o quizá no fue un traspie,
llamó al gato, quien corrió al cuarto vacío.
Tan sólo sonreímos.
¡Oh, tonto!

4.

¿Qué es el dinero?
Nunca antes lo habíamos pensado
Oh no, poco dinero tenemos.

Nuestro sueño es
encontrar dinero.
Pero alguien más
lo posee.
Dinero, y más dinero.
Alguien más
podría firmar los documentos,
y darle vuelta a la llave.
Dinero, fúnebre, pesado, oxidado.

5.

Es increíble,
los ricos
ni tan siquiera
lo dudan: arriba
el tejado inclinado, afuera
el jardín, abajo el árbol verde
y encorvado, afuera
la vieja pila, y las ventanitas,
¡ahí la tienes!, una casa
como cualquier otra;
Ahí va el fantasma, y otro más, se deslizan
sobre las aguas, lejos, saludando
con sus borrosas manos.

6.

No nos digas cómo amar,
cómo lamentarnos,
qué lamentar,
cómo expresar una pérdida
y no guardarla
cual si fuese un poco de polvo grisáceo
descansando en los profundos bolsillos de nuestra existencia.

No te burles por creer que el dinero no lo es todo.

No nos digas
cómo comportarnos ante
la furia, el anhelo, la pérdida,
la añoranza,
no lo digan, amigos míos.

7.

Adiós, casa,
dulce y hermosa,
a ti clamamos:
“adiós amigos”, nos repondió,
descendió al pueblo, y se marchó
cual fardo de nubes
a lo largo del anillo azul del muelle,

de la campana colgante, y del cabo arenoso,
para convertirse sútilmente, tácita,
en defensora del viento
donde aún flota,
se zambulle, sale,
del oscuro y soñador océano.

Cuervos

En Japón, Seattle, Indonesia, por todas partes,
ruidosos y hambrientos,
el campo cruzaban,
se posaban sobre los vehículos,

o bajaban al jardín de algún templo para entregarse al sol
o caminar con sus fuertes patas
cual terratenientes.

No existe envidia alguna a nada ni a nadie,

ni al tigre, ni al emperador,
ni siquiera al filósofo.

¿Por qué existiría alguna?

Amigo del viento, huésped del árbol.

Ni la melodía, así lo han descubierto, es necesaria.

De gusto poco delicado,

comerán sin dudarlo

inclusive lo inimaginable:

maíz, ratones, hamburguesas estropeadas,

con tal entusiasmo y deleite al tragar

que nadie podría diferenciar si están fanfarroneando
o clamando la plegaria de agradecimiento más sagrada.

El alba

los descubre en los árboles o en los aleros de los edificios,

tan alegres cual santos, o ladroncillos,

que han salido triunfales por una noche más;

y pienso en mí como ante toda victoria.

¿Debería permitirme una vida más simple?

¿Valieron la pena mis ambiciones?

¿Durante años me ha hablado el viento también a mí?

Entre todos mis pensamientos, habrá un camino angosto.

Atractivo, pero ¡cómo seguirlo!

Lentamente,

la mañana traza sobre nosotros su misteriosa y dulce ecuación.

Así, las ramas, desde su oscuro centro, se sostienen,

más flexibles y brillantes que nunca,

irrupen los rayos del sol y se deshacen sobre las alas de las aves,

que, desentendidas y vanas,

haraganean, riñen en el vasto, róseo reflejo.

Anoche la lluvia me habló

Anoche
la lluvia
me habló
y entre pausas, clamó:

¡me regocijo
al caer
de la grácil nube,
para ser feliz de nuevo,

de otro modo,
en la tierra!

Exclamó
mientras caía,

con olor a tierra mojada,
y desapareció
como un sueño del mar
entre las ramas

y la hierba.

Así terminó.

¡Aclaró, el cielo aclaró!

Reposaba

bajo un árbol

frondoso,

sus hojas llenas de vida,

y yo lo estaba también,

al igual que las estrellas del cielo

en ese momento, de pronto,

mi mano derecha

sostenía mi mano izquierda,

que sostenía el árbol,

lleno de estrellas

y lluvia fina;

¡nada más imagínate!

las infinitas y maravillosas aventuras

que nos esperan.

Alondra

Te he visto,
al amanecer,
de la abundante hierba sales errante

hacia el crepúsculo;

tus alas

ni holgadas,

ni fuertes,

revolotean;

tu pecho

surca los cielos destellante

en busca de la cima,

y desata

la melodía,

todo ese tiempo,

que emerge de tu garganta carmesí.

Afligida

desciendes.

Tu cabecilla cuelga,

y tu respiración cortada se hace escuchar

por unos instantes
entre los arcos de la hierba,
quebradizos y secos,
donde tu vida transcurre.

La invitación surge de nuevo,
sube,
tus hombros pesados,
el cuerpo colapsa y te dejas llevar

hacia los límites del mundo.
Nos reconciamos completamente,
así lo creo.

Nada es mejor que ser un ave como ésta,

adorno perenne.
Cuando al nido en la hierba descendiste
“Malgasta el día pero salva tu alma”,
te oí decir.

Gratitud

¿Lo notaste?

caracol del rocío mañanero;
gorrión que vuela bajo;
murciélago, en medio del viento y la oscuridad;
gansos de pecho tupido, en su mejor actuación;
flácido el sapo, paciente en la arena caliente;
hambrientas de dulce las hormigas;
alboroto de ratones en la casa vacía;
música aguda del cuerpo del grillo;
la vara de oro y su traje.

¿Lo escuchaste?

Al petirrojo saludando a la mañana;
los pequeños azulejos en sus tibias casillas;
ingeniosa conversación con la abadeja
tras el profundo vacío del instante sepulcral.

¿Lo admirabas?

Al roble, despidiéndose de sus oscuras y aterciopeladas frutas;
a la zanahoria, aumentando su alargada figura;
a la cebolla, hoja tras hoja, curva en su interior
hasta el pálido y verde retoño,
al final del verano, el polvo bronceado,
belleza bruta de las flores;

y a los helechos, espigados, negros por la escarcha.

¿Te impresionó?

La golondrina planeando y alzando vuelo sobre el agua.

¿Te gustaría verlo de nuevo?

A mi perro: energía, exhuberancia y disposición,

un lenguaje más allá de la destreza,

imprudencia, lealtad y dulzura,

sus fuertes patas, su curvo oscuro labio, su mordisco.

¿Lo más tierno?

La cinta de la Reina Anne, con su raíz de chiviría;

eternidad de los bonetes de lana;

rulos y curvaturas del cuerpo de la nisa;

altos y sencillos bancos de arena;

almejas, con sus clavijas apretadas.

¿Lo más maravilloso?

El mar, sus amplios linderos;

sus escuadras;

el mar tendido sobre su alargada columna atlética.

¿Pensaste que pasaba?

El colibrí pecho de esmeralda;

la mirada del estanque;
el húmedo rostro del lirio;
la brillante y marchita rodilla del roble caído;
el tulipán carmesí de la boca del zorro;
la pendulante, copiosa y raída manga
de la primera nevada.

Hasta que los dioses irrumpen en nuestros sueños.

Naranjas

Al partirla, el zumo
precipitadamente sale, tus manos se impregnan.

Lamer, ¡qué importan los modales!

Naranja, la primera palabra de ese día,

cruza tu mente. Todos hacen lo que ella o él quieren,
espontáneo, surge el desayuno.

Trozos, cuartos, mitades, o toda la mano que sostiene
una naranja tan redonda que parece el sol matutino

en un día de suave brisa y cielo azul,
pasa a menudo.

“¡Siempre he querido vivir así,
despertando de los surcos del sueño,

de la frescura del agua y su emoción absoluta,

atrapado como por un milagro

los primeros minutos del día!”

Vocíferas, no hay sorpresa.

Por todas partes en la tierra

miles salen y claman contigo,

incluso los callados, absortos,

sus labios se llenan de esa dulzura.

Luz de luna

Viene de trazos blancos y nariz perfilada disipando la niebla

con su negro y oleoso abrigo.

Toda la noche a la luz de la luna vaga

por la peñascosa playa;

camina entre los jardines y bajo los faroles

cual felino insípido.

De mirada destellante y erguida cola, a nada teme,

ni a los perros, ni a los policías

que la ven y no salen de sus naves,

tan sólo navegan por los oscuros caminos.

Por alguna razón, célebre todo se torna: el águila por poder,

el zorro por astucia.

La reconocemos por su temperamento, y por su aroma,

que nace de las mechas de las velas.

Aun así, una vez la vi y la escuché, en las profundidades del bosque,

vigorosa llevando hojas a su humilde hogar,

tan sólo

un pasaje olvidado.

Cuídate, no sabes nada de este mundo,

o rápido o fácil.

Todo es un misterio, posee su propia aura secreta a la luz de la luna,

su melodía privada.

Si la llegas a conocer

no temas, sólo detente.

Mientras le permites bajar la mirada,

mira cómo imprime sus hermosas huellitas,

mira cómo brilla.

Ahora lo tosco es terso

Ahora lo tosco es terso y lo terso pende de las tablillas vacilantes, frente al instante eterno del cambio de color en la puesta del sol. Ya concluye el verano, o se acerca su final. Por eso lo verde, ya no lo es más, renacerá lo amarillo, lo castaño claro, lo café, lo rojizo; la oscuridad se abre paso. Entonces, por qué oramos por el equilibrio, por qué no oramos por la inconsistencia, por el cambio, venga lo que venga. La aceptación viene después de la santidad. Una vez, contemplé una golondrina jugando con una pluma, en el cielo azul. La golondrina quería volar, traviesa; la pluma tan sólo flotar. Varias veces dejó caer la pluma, que se dejó llevar, y la golondrina se zambulló para encontrarla. Hay tantas cosas que hacer este mundo tonto, y queda otro tanto por hacer. Ahora me enorgullecen mi agilidad e insistencia. ¡Después, me sentiré feliz de rendirme y tan sólo flotar ante el súbito candor de éste, mi querido y valioso mundo!

Conciliación

Mira, llegó la primavera. Y el polvo disperso el año anterior se ha convertido en voluntad sumisa. Los dientes de león han ascendido trémulos; lentamente, los helechos elevan sus curvos y pálidos cuerpos. Los petirrojos llegaron a casa, colmados de misterio, pena, felicidad, música y ambición.

Camino hacia todo esto sin rumbo y sin ninguna tarea emprendida, sólo para voltear las páginas de este hermoso mundo una y otra vez, mi mundo interior.

* * *

Por eso, oscuro pasado,
estoy a punto de hacerlo.
Estoy a punto de perdonarte

por todo.

Sus alas

En verano vuelan los murciélagos
como puntos o guiones
sobre el estanque nocturno,

en la luctuosa hermosura
de sus alas.

Una mañana,

uno de ellos yacía en el camino,
luchando por vivir,
lo cargué hasta la arboleda y lo dejé reposar

en un rincón musgoso del antiguo tronco, allí murió
sollozando entre fuertes palpitaciones,
en la depresión de sus alas,

no reconocí sus miedos,
en medio de descomunal debilidad,
ni sus temores.

Muerto

toda una entidad colapsada,
dócil; derramó todo sonido y todo poder,

para convertirse
en obstinación
con rostro de mico.

En tinieblas,
los otros aún revoloteaban en el aire,
satisfechos,

con sus puños.

Y comienza
la última caída,

todo se convierte en lamentos y respiración,
la mirada se inunda
de un vacío infinito,

crece
la pequeña rosa de la lengua,
y las hojas alrededor

parecen ignorar lo que sucede,
se apilan cual plumas verdosas,
en el aire.

Su tumba, de nuevo

1.

Cuando acaba el verano y las garzas reales vuelven,
permanecen en el pantano cual flores blancas.
Atraviesan las fúnebres aguas, como flores que revolotean;
la brisa las guía.

Y tú, viento hablador
que caminas
a través de los pinos

¡habla, habla

con ímpetu!

2. (Lucas)

Supongo
que los finos escarabajos, negras recias bacterias,
saltando de un lado para otro, escapan
de su silenciosa morada: su fuerte, relajada osamenta.

La mascota de Dios es ella, por ahora.
(Profunda y eléctrica es la bondad de su mirada).

Su vida ha terminado, quien nunca hizo el mal.

(En los campos,
el ave de pecho carmesí
empele su lengua
contra del labio empapado
del lirio).

La muerte la toca
como un relámpago
en cámara lenta,
maltrata sus rodillas,
arruina su ardiente corazón.

(Dios le coloca dos dedos dentro de la boca. Sobre la larga barba,
la nariz encorvada cual luna en menguante, un ojo de Venus
y el otro de Marte. Silba y nos acercamos).

3. (Recordando)

Su murmullo.
Sus robustas piernas.
Su nítida dentadura.
Su corazón enjaulado.
Sus uñas naturales.
Sus pestañas.

4.

Fabre miles de historias contó,
tan verdadera cada una
como si él la hubiera inventado.
Observó.
Como lo hacemos tú y yo.
Araña alguacilillo de ojos verdes,
por el párpado del ojo,
tus pestañas se deslizan,
¡eres increíble!
Ahora, prueba con un ave.
Su cabeza, pico córneo y lengua agrietada.
El angosto conducto de su garganta, del color del amanecer.
De dedos encorvados en la rama
en el valle de las hojas.
¿La ves?
El ave que sin prisa,
parece impregnada de una fragancia ante la cual debe responder,
levanta su pequeña, suave cabeza,

empieza a entonar su canto.

5. (Recordando)

A menudo
baja en sueños
a visitarme,

revolotea,
como antes,
en mi hombro
refunfuña
corremos juntas
hacia el mundo,
ella bailotea

a lo largo de la ciénaga y sobre la arena apilada;
pero regresa de nuevo hacia mí
como antes
y salta hacia mí
su cuerpo,
me vuelve a tocar
con los dos extremos de nuestras vidas,

6.

amor
y terror.

7. (Matinée)

Despertamos,
unidos,
¡Gracias, Señor!

Simplemente,
Él está en todas partes.

En el agua y en el aire,
nos rodea.

Junto a nosotros y en nosotros.
Es el suelo sobre el que nos arrodillamos.

Para Él,
componemos las canciones más dulces;

por su bondad,
y, ¡mirád!, entra en la melodía

y sale de ella, la bendice,
reconoce nuestra intención

nos alerta, sin saberlo,
una vez más
nos compromete con el aire y con el agua,

nos levanta en la tormenta,
nos apacigua en la calma,

nos ha dado
el tesoro de la compañía mutua,
y la maleza, los perros, las ciudades, los botes, los sueños
que constituyen el mundo.

Iris azules

Ahora que soy libre para ser yo misma, quién soy.

No puedo volar, ni correr y mira cuán lento camino.

Al menos, pienso y leo.

“¿Qué estás haciendo?”

clama la mosca verde al zumbar de lado.

Cierro el libro.

Al menos puedo escribir algunas palabras, como éstas, plácidamente.

“¿Qué estás haciendo?” susurra el viento, pausado,

en una pila justo afuera de la ventana.

Dame un poco de tiempo, le respondo a su brillante plateado rostro.

Lo sabes, no sucede súbitamente.

“¿No es cierto?” clama el viento, y despliega su fuerza, liberando

el destilado azul del iris.

Mi corazón entra en pánico por no serlo, pero deseo

el vacío, paciente, puro, mudo receptáculo.

**Rumbo al estanque coronado de roble, y pensando en los estanques que visitaré en
los próximos días y semanas**

¿Más incierto

que el mañana?

Ni el amor,

ni el viento,

ni el interior de una piedra.

Nada.

Aun así, que tan a menudo me engañan,

avanzo con dificultad

bajo los rayos del sol,

me aseguro de contemplar los campos y los estanques resplandeciendo en

un futuro,

derramándose puedo ver la luz,

cual lluvia de meteoritos

entre los árboles de la semana próxima.

Pronto planeo estar allí;

hasta ahora,

tan sólo cuento con suerte,

mis piernas que chapotean

a la orilla de la oscuridad

hacen que mi corazón se encienda.

Desconozco

la fuente de esa seguridad,

la valentía de la carne

o el drama de la mente,

pero para adivinar

hubiese dicho que tan sólo

lo que el alma debería ser

nos guiaría,

con tanto ánimo

que incluso la hoja debería disfrutar

mientras pliega

su perfumado cuerpo,

y su resplandor, contra la fuerte posibilidad de detención

que, día a día,

sobre la desentendida y vana creencia,

la estremece y le abre paso.

Nieve prematura

Asombrada

me asomé por la ventana

y afuera contemplé a la nieve cayendo sin anunciarse,

casi apilándose,

sobre los jardines, y éstos comenzaron a desaparecer

al ritmo con que cada blanco copo de nieve

cayendo silenciosamente, reposaba junto a todos los demás.

Pensé, ¡es increíble!

Imaginé hojas secas apilándose,

una sobre otra.

Imaginé garzas cayendo, y cada uno de mis cabellos,

mientras los copos de nieve se extendían tiernamente

sobre lo convertido en tinieblas o lo que le ha colocado un velo al sol.

Ninguno se parece a los demás,

pensé,

cada uno es exquisito, lujoso,

cayendo, sin duda.

Casi anohecía. Los cuervos planearon,

Y merodearon para alzar el vuelo de nuevo.

Tal vez reían en su lenguaje animal, así parecía,
me pude haber unido a ellos,
percibía maravilloso y refrescante
sobre lo que parecía ser una sábana blanca

cumpliendo con su agradable labor,
cubriendo los surcos, aminorando las tribulaciones terrenales,
pero al mismo tiempo
la pena me invadió.

La soledad. Después de todo,
qué es la Naturaleza,
ni bondad, ni maldad.

Me volví y abrí la puerta, la nieve cayó
impregnando un aroma a tierra mojada, el vacío eterno estaba ahí,
lista o no:
el silencio y la vacía, nítida, sublime brillantez.

Un ángel en el ocaso

En el ocaso, un ángel se detuvo en el jardín. Clara es la hermosura de sus alas. Modesta, pero aun más espectacular es la luz que emana de ese cuerpo angelical. No es la frívola luz que proviene de la luciérnaga, sino la cálida luz de una vela, o la luz de la vela a través de una ventana; por eso, no es sólo la luz sino el velo tejido por ésta luz, no duplica el misterio, lo multiplica. El ángel merodeaba entre los árboles, o se ocultaba allí. Aunque extraño e inexplicable, me parecía tan conocido como los mismos árboles. Me sentía feliz de estar ahí, pero no esperaba más, quiero decir, no esperaba que el ángel se moviera de su lugar más de lo que esperaba que los árboles empezaran a caminar. Eso, los árboles y el ángel eran tan sólo eso.

Pero, no estoy diciendo toda la verdad cuando hablo con tal satisfacción. En cierta ocasión, desperté en medio de la noche irritado, porque un ángel durante los días, y las noches también, había irrumpido en nuestra casa. Vino de muy lejos, y rondaba por ahí. Por qué no me ayuda, pensé, mientras me agotaba haciendo lo que debía hacer. Pero el ángel no me ayudó. Era, una luz opacada por un velo, como si la Gloria no pudiera intercambiarse por la muerte, o incluso por el sufrimiento en la tierra. Es sólo un misterio más y, el único

que me hace pensar. Entonces, ¿dónde está su honestidad? ¿Qué representan las llamas que nacen bajo sus pies? ¿Acaso me equivoqué, acaso el ángel me ofreció ternura y yo me lo perdí? Y qué hacía el otro ángel en el jardín, allí posado con sus grandes extremidades, firme, como si los árboles le cantaran, o como si él le cantara a las hojas, o como si todos ellos estuvieran hilvanando la música juntos para algo o para alguien, y sin tiempo, sin el valioso tiempo para pensar en algo más.

Pinzones de hielo

Claras,
viajan hasta
nuestros oídos
durante el invierno

son las voces
de los pinzones de hielo
color arena,
vienen del norte,

infatigables,
por el viento viajan.
Pastan
en los campos más desolados;

sobre la más pequeña de las semillas
dejan caer, más allá,
sus tímidas frases
como copos de agua,

pedacitos de cristal
golpeándose unos contra otros
tranquilamente
dentro de la blanca caverna,

en la azulada cabellera
de la tormenta.
¿Cuánto dura el invierno?
¿Cómo deberíamos sobrellevarlo?

Día a día
se hunden y emergen
de entre las nubes
al mundo,

sonoros y resplandecen
entre las filas
de las raíces,
en medio de la silenciosa nieve,

hasta que la tierra se levanta
por el peso
de la ruptura
de sus claras voces

se estremecen
cual gotas de luz
a través de los solitarios campos
para hacerlos brillar.

Invierno en la caleta del arenque

Años atrás,

bajo la azul verdosa claridad

del gélido mar de enero,

dos focas aparecieron súbitamente,

juntas,

formaban una única gigantesca ola,

relajadas, en una misma posición,

parecían alargadas y negras comas,

derechas y llamativas;

la imagen era como un cuadro

dos veces pintado,

con doble ternura.

La ola se levantaba, y luego rompía;

de labios brillantes.

Del suelo, de una ventisca de arena

emergieron las focas, girando mientras se alejaban.

¡Y mantengo vivo,

tan inolvidable momento de júbilo,

a través de la capacidad mental que permite aprehender tanto el momento como el recuerdo!

Las focas ya no son más que sal en el mar.

Si vivieran, estarían más lejos que Groelandia.

Pero aquí, en el reino de la remembranza,

con sus miles de puertas de hierro

por las que con tal destreza cruzo,

encendiendo las viejas luces a mi paso,

mientras el viento mortal sopla y el antiguo arrebato retrocede,

la corriente fuerte, una vez más se devuelve y fluye.

Gorriones arbóreos

Los escuché
en algunos viñedos
balanceándose en el jardín
al otro lado del camino.

¡Eso creo!
esa tarde
recorrí
los nublados campos,

lentamente,
prestando atención,
¡al fin los descubrí!
junto al riachuelo

brillante, vivo,
sonoro y gélido,
merodeaban
las bayas congeladas

se llamaban unos a otros
con delicado
gorjeos.

Por última vez

los ví
más allá del centro de la región,
casi,
se podría decir,
al otro lado del mundo,
era una casa
a la que no he vuelto,
y sus habitantes
ya murieron,
ni siquiera sus tumbas
visito.

¡Los pajaritos
permanecieron intactos!
Lindos, de rasgos finos,
sin recuerdos,
que pudieran quebrar el encanto

del momento,
volaron de rama en rama;
entonaron sus cánticos
en el abierto, cándido frío.

El somorgujo

Todavía no eran las cuatro a.m., cuando la alegría de vivir me desvela,
del lecho me levanto,
y a la otra habitación me dirijo,
encuentro todos los libros, alineados,
en perfectas y coloridas filas.

¡Son mágicos!

Escojo uno, lo abro.

Pronto mi mente flota en el oleaje de palabras
rumbo al templo del pensamiento.

Y luego afuera escucho,
sobre las verdaderas olas, el sutil,
y perfecto cántico del somorgujo. También está despierto.
Con su gran cabeza erguida le proclama
a la luna que se asoma entre nubes, y al resplandor
que se expande sobre el oriente que, pronto,
iniciará la interminable y ordinaria jornada.

Adentro, en la casa
todavía está oscuro, salvo por la fuente de luz artificial
de mi lámpara.

No cierro el libro.
Ni tampoco, por un largo rato, lo sigo leyendo.

Noche blanca

Anoche, un búho
bajo la oscuridad azulada del firmamento,
reprodujo cuidadosamente
complejos sonidos

ante el mundo,
a un cuarto de milla de distancia,
de mí.

Indistinguible,
si la rayada o la córnea nave,
la que surca los cielos,

así de lejos estaba.
¿no hay momentos mejores
y aún más dulces que el saber? Los copos de nieve caían,

parecían estrellas
cubriendo los sombríos árboles
lo que facilitaba imaginar
su única razón de ser:

la belleza.
si tal historia perteneciera a otro

hubiesen insistido en conocer
aquello conocible, se hubiesen apresurado

a cruzar los campos

para llamarlo: búho.

Pero es mío, un poema de la noche.

Sólo permanecí allí, escuchando,

Abriendo mis brazo al sutil resplandor

que cruzaba el aire. Amo este mundo,

por sus interrogantes.

¡Buena suerte, búho!

Cualquiera que sea tu nombre;

¡Bienvenida, nieve!,

cualquiera que sea

tu severo, incómodo y hermoso valor.

El visón

El visón,

libre como el calor,

de puntillas caminaba

a la orilla del riachuelo,

Aún cargaba su abrigo de invierno,

cantaba, ¡yo lo escuché!,

una vieja melodía

del resplandor.

Era uno de esos parajes,

tenebroso y sombrío,

que Ruskin debió haber plasmado en sus pinturas,

pero no lo hizo. Árboles

por todos lados,

zarzas,

sin pájaros,

tan sólo la voz

del agua oculta, como un largo desenredado filamento,

deslizándose

por debajo. El visón

tenía un deseo interno,

abarcaba su propia sombra, que se mostraba
como una fúnebre capa bajo sus
perfectos pies, ocupados en rasgar la nieve.

Olfateaba
lenta y minuciosamente en todas direcciones,
parecía

una plegaria hacia el mundo entero,
hasta capturar las hermosas
fragancias: el hierro del aire, la sangre de la necesidad.

Tal vez, para él,
incluso el hervoroso sol, desapareciendo al límite del mundo,
poseía un aroma,

a rosas, o a terror, ignoro lo que su agudo olfato
buscaba.

Para mí, el verlo fue un obsequio del invierno
Lo ví, cual cálido pilar color café oscuro,
se detuvo, corrió hacia delante, y se fue.

Yo estuve ahí un tiempo, luego me marché
caminando sobre la blanca nieve: terrible y cegadora soledad.
Creo que me tomó,
seis semanas encontrar un refugio verde,
me detuve,

para regocijarme, y agradecer, y en ese instante

cautelosamente a través del vasto, profundo bosque miré atrás.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

En este trabajo de investigación se toma como base teórica la deconstrucción. Esta teoría nace en Francia a finales de los años sesenta y entre sus principales representantes están: Julia Kristeva, Roland Barthes y Tzvetan Todorov. Su promotor fue Jacques Derrida, filósofo francés que nació en Argelia el 15 de julio de 1930 y es considerado uno de los pensadores y filósofos contemporáneos más influyentes debido a la gran cantidad de logros alcanzados a lo largo de su carrera. Perteneció al movimiento filosófico denominado del 68 y en 1983 fundó el Colegio Internacional de Filosofía. Murió en París, el 8 de octubre del 2004.

La deconstrucción surge como una teoría post-estructuralista producto de la influencia del existencialismo de Heidegger que llevó a los deconstruccionistas a cuestionar las teorías del estructuralismo y del formalismo ruso. El estructuralismo traductológico se basa en la idea de buscar los signos léxicos y su significado equivalente en la lengua meta a través de un análisis de los referentes (aspectos o rasgos que ambos signos comparten). Este análisis permite determinar la equivalencia que existe entre un texto y otro, de acuerdo a la cantidad de rasgos que ambos signos tienen en común. Esta sistematización entre signos y significados se rompe con la deconstrucción, teoría que se fundamenta en la idea de que la significación de un texto dado es el resultado de la diferencia entre las estructuras gramaticales, semánticas, sintácticas del mismo (lo que Derrida denomina la *différance*). De esta forma, los distintos significados de un texto pueden ser descubiertos descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado.

Maurice Blanchot resume en las siguientes palabras lo que encierra la deconstrucción: “ Translation is the sheer play of difference: it constantly makes allusion to difference, but by occasionally revealing and often accentuating it, translation becomes the very life of this difference.” (Venutti 13)

Desde mucho tiempo atrás, se venían dando diversas técnicas de traducción, utilizando diferentes nombres, pero bajo el mismo objetivo de la multiplicidad de significados y que podrían ser consideradas como los inicios del pensamiento deconstructivo. Tenemos el ejemplo de Cicerón (46 a.C.), quien en *De optimo genere oratorum*, 5,13-14 escribió: “No creí que fuera necesario traducir palabra por palabra (*pro verbo uerbum*); pero, en todo caso, he conservado la idiosincrasia y la fuerza de las palabras. No me pareció en efecto, que lo que importara al lector fuera el contarlas, sino, así por decirlo, el sopesarlas” (Torre 22). Aunque para Cicerón era importante “conservar” algo del texto fuente cuando habla de “la fuerza y la idiosincrasia” y en la deconstrucción la creación es lo esencial, Cicerón implícitamente en su técnica promueve esa “creación” al separarse de la idea de “copia fiel”. A través de esta cita, Cicerón nos demuestra cómo desde tiempos muy antiguos ya se practicaba esta idea de deconstruir, de buscar más allá de la equivalencia de las palabras, basándose en el sentido y la diferencia entre los lenguajes. Lo mismo sucede con John Dryden, también conocedor de las teorías de traducción, quien define la *paráfrasis* como el camino a seguir en la traducción, donde el traductor se aparta de las palabras, y mantiene como objetivo la connotación de las mismas, sin perder de vista al autor. Y finalmente, el famoso escritor Goethe, continúa con esta necesidad de ver a la traducción como un nuevo texto que no va a reemplazar al texto fuente, sino que existe por sí mismo. Entonces lo que hace Goethe, en su época, sin saber que con esta idea respaldaba a la

deconstrucción, que surgiría después, es enfatizar la idea del meta-poema como una unidad independiente con vida propia, que no está subordinada al texto fuente porque es diferente al mismo.

En la deconstrucción, como explica Octavio Paz: “no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino *desmontar* los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y *devolverlos* al lenguaje.” (Aparicio 39). Este proceso que lleva a cabo el traductor, según Paz, también podría verse como inverso a la función del poeta, que es aquel que más bien monta esos signos y trata de construir sobre ellos una visión o un sentimiento. Por esta razón, parece interesante utilizar la teoría de la deconstrucción en este trabajo de investigación. Se analizarán, al mismo tiempo, dos procesos que parecen inversos, la deconstrucción sintáctica de los poemas a partir de un detallado análisis y la construcción de los mismos a través de su traducción.

Además, otra de las razones por la cuales se utiliza la deconstrucción es que permite analizar las diferencias entre el texto fuente y el texto meta en el aspecto cultural. Nos permite ver la traducción como un texto heterogéneo que asimila las diferencias del texto fuente, trata de reproducirlas y finalmente se convierte en un complemento del mismo, siguiendo con la idea de que el texto fuente siempre necesitará de la traducción como complemento y que en cada lectura se encontrarán, inevitablemente, diferencias y se necesitará una nueva traducción.

La deconstrucción también permite demostrar que los significados connotativos, que conforman la poesía en sí, se pueden re-producir a través de nuevo contexto verbal que despliegue dichas connotaciones. Con esto se pretende comprobar que la traducción de poesía no es imposible, aún menos bajo la visión deconstruccionista, que permite ver la razón de ser de la traducción en esas diferencias entre traducción y texto fuente. Pero

ante esta afirmación es importante recalcar que no se pretende utilizar la deconstrucción porque le permite al traductor libertad absoluta en sus decisiones. Por el contrario, como explica Jonathan Culler en su obra *Sobre la deconstrucción*:

Los ejemplos que hemos considerado no ofrecen ninguna razón para creer, como se ha insinuado a veces, que la deconstrucción hace de la labor interpretativa un proceso de libre asociación en el que todo vale, aunque sí se concentra en las implicaciones de los conceptos y las figuras y no en las intenciones del autor. (90)

La deconstrucción permite que se analice el producto (la traducción de los poemas) a partir de un conocimiento profundo del proceso de asociación de significados, la implicación de los cambios sintácticos y las figuras literarias. De esta forma, se percibe al texto traducido como un meta-poema que posee un lugar propio en la cultura meta.

Para el análisis de la traducción de estos poemas se tomaron en cuenta algunos de los postulados deconstruccionistas con respecto a la teoría de la traducción. La primera idea importante es que no existe un significado original, sino una cadena de significados. Para Derrida, de esta cadena de significados depende la conformación del texto en sí. Así lo explica él mismo en una cita tomada de la obra *Sobre la deconstrucción* de Jonathan Culler:

Ya sea en el discurso escrito o hablado, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitirse a otro elemento que no esté presente por sí solo. Esta vinculación significa que cada “elemento” está constituido por la

referencia de la huella que tiene de los otros elementos de la secuencia o sistema. Esta vinculación, esta interconexión, es el *texto*, que se produce sólo por medio de la transformación de otro texto. (91).

Se parte del punto estipulado por Derrida de que una traducción nunca es “fiel” ya que se establece a partir de la diferencia. La traducción nunca es una representación transparente y pura del texto fuente, sino una transformación interpretativa que expone múltiples significados a partir del texto fuente y lo desplaza con otro conjunto de significados, que también son muy variados.

Esto se relaciona con el siguiente postulado: cada signo acarrea, según la lengua, diferentes formas intelectuales y afectivas. De aquí surge la importancia de que la palabra se vea como un signo autónomo, abierto a varios significados y no como un símbolo de un objeto real, al cual es necesario buscarle un equivalente en la lengua meta, como lo proponen Nida y los estructuralistas. Los deconstruccionistas rompen con la concepción tradicional del binomio significado-significante. Ahora, estos dos elementos aparecen dados simultáneamente y se crea una relación análoga entre lo exterior y lo interior, lo material y lo espiritual, y a partir de esta relación recíproca, se plantean todas las diferencias. Esto quiere decir que no van a haber significados definitivos. Y así lo define Charles Sanders Peirce: “un signo es cualquier cosa que determina que otra (su intérprete) se refiera al objeto al cual él mismo se refiere del mismo modo, convirtiéndose el intérprete a su vez en signo, y así *ad infinitum*” (Culler 166). Así, si la serie de interpretaciones de este signo llegara a un final, el signo se consideraría imperfecto, dentro de la percepción deconstruccionista. Esto no significa que por el hecho de que el significado también esté en posición de significante, no podemos vincular un significante con un significado específico en lugar de otro.

Simplemente se desmiente la supremacía del significante sobre el significado o viceversa, ambos se complementan y forman una cadena de opciones.

También se puede ver esta misma idea de la multiplicidad el significado determinado por el contexto, pero un contexto indeterminable. Contra cualquier conjunto de formulaciones cabe imaginar nuevas posibilidades de contexto, incluso la expansión del mismo. Y estas posibilidades permanecen abiertas no porque el lector pueda hacer que la frase signifique cualquier cosa, sino porque siempre cabe hacer otras especificaciones en un contexto o hacer interpretaciones del texto global. La deconstrucción no es una teoría que defina el significado para decirnos cómo encontrarlo, sino que demuestra las dificultades que experimenta el lector. Dentro de la perspectiva de Saussure, el significado es producto de un sistema lingüístico y es el efecto de un sistema de diferencias.

Esto nos lleva a otro postulado que defiende la *différance* como la deconstrucción de los valores de concepto, palabra y significante. El término *différance* viene del verbo *différer* que significa diferir, con dos acepciones: aplazar o ser distinto de. Así, *différance* está relacionado con ambas definiciones y se refiere tanto a una diferencia pasiva que se da en la condición de significación, como a un acto diferenciador entre traducción y texto fuente. Según Derrida, la *différance* se define como: “el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento [*espacement*] por el que los elementos se relacionan unos con otros.” (Culler 89). La traducción, desde todo ángulo, refleja esos cambios porque lo que muestra son las singularidades de los textos. Y esas singularidades se pueden definir a nivel interno en las estructuras del texto, o a nivel externo, tomando en cuenta que el texto fuente y la traducción pertenecen a diferentes lenguajes. Y debido a estas diferencias, cada una de las versiones se convertirá en un texto único y distinto a su vez. Como Venutti lo

describe: “the original is itself a translation, an incomplete process of translating a signifying chain into an univocal signified, and this process is both displayed and further complicated when it is translated by another signifying chain in a different language” (7).

Esto nos lleva al siguiente postulado que dice que un poema traducido, a pesar de que es un meta-poema, porque hace referencia a un texto específico, también es un poema por derecho propio en la lengua meta. Asimismo, la idea de la originalidad no se puede aplicar a ningún texto. Todo texto remite a otro texto y toda palabra se complica en infinidad de sentidos o contrasentidos que producen en el lector una experiencia de impureza sin límites. Por esta razón, en el presente trabajo de investigación no se hace referencia al *texto original*, sino al *texto fuente*. En este aspecto es importante recalcar las ideas expuestas por Walter Benjamin and Paul de Man, quienes no pretenden elevar la categoría de traducción a texto único y original, ni convertir al traductor en autor, sino que cuestionan este concepto de originalidad y autoría del que estamos hablando y que pone a la traducción en una posición de subordinación. En defensa de esta idea, Benjamin introduce el concepto de *afterlife* que encierra la idea de que un texto se mantiene vivo gracias a sus traducciones que permiten su acceso a través de los tiempos. Y este efecto *afterlife*, a su vez, cancela la originalidad de aquel texto fuente y revela su dependencia de la traducción. De Man respalda esta afirmación cuando explica que esa necesidad del texto fuente, por ser traducido, es lo que lo hace mostrarse dependiente. Y así lo formula Derrida: “ ‘And if the original calls for a complement, it is because at the origin it was not there without fault, full, complete, total, identical to itself.’” (Venutti 7). Esta misma idea está implícita en el acto de lectura o de interpretación de un texto literario donde se perciben y se separan las diferentes

unidades de significado del texto para asignarles funciones especiales. Jackson Mathews aplica esta idea a la traducción de poesía en particular:

...he [the translator] will hold the original poem in a sort of colloidal suspension in his mind – I mean a fluid state in which the syntax, all the rigid features of the original dissolve, and yet its movements and inner structures persist and operate. It is out of these that he must make another poem that will speak, or sing, with his own voice. (Aparicio 38)

Así, vemos como cada texto es único y es la traducción de otro texto a su vez. Ningún texto es original porque el lenguaje en sí es traducción también y cada signo y cada frase que se pretende traducir es a su vez la traducción de otros signos o frases. Por otro lado, todas las traducciones son hasta cierto punto creación y por lo tanto son únicas también.

Y como último postulado tenemos la idea de que toda traducción es transformación. Siempre se va a producir la eliminación de elementos para crear un espacio para que el lector, o el traductor en este caso, tome las riendas de la interpretación y se libere de las limitaciones del lenguaje. El texto, ya sea el fuente o meta, no va a ser algo dado, sino que está por hacerse. Es una obra que está en constante mutación, pero no en oposición al texto fuente. Se podría decir que este proceso de creación debe realizarse en forma paralela a la creación del texto fuente. Como lo propone Vásquez-Ayora: “la traducción debe fluir con la mayor naturalidad, como si fuera una obra primigenia.” (Torre 48)

En cuanto a toda esta idea de la transformación constante, la deconstrucción también propone algunas nuevas formas de ver varios conceptos relacionados con la

traducción, que han sido muy discutidos a lo largo de los tiempos, por ejemplo, el concepto de la fidelidad, que Aparicio destaca en su ensayo *De imitaciones a versiones* a través de lo expuesto por Phillip Lewis en *The Measure of Translation Effects*: “La fidelidad no reside en mantener todos los significantes y significados en el mismo orden del original, sino en reproducir el proceso de significación que constituye la lectura del texto” (54) Al definirse el concepto de fidelidad, también cambia la percepción de la equivalencia, porque ahora se va a basar en la idea del texto fuente y el texto meta como unidades heterogéneas que se derivan una de la otra y, por lo tanto, se complementan. Están compuestas de distintas características culturales y lingüísticas que desestabilizan el proceso de significación. El significado y, por lo tanto, la percepción de equivalencia se vuelve múltiple, diferencial y sin límites. El rango de pérdida y de ganancia es un concepto que no cabe en la deconstrucción porque la traducción y el texto fuente son entidades literarias individuales que se complementan y están en constante cambio y proceso de construcción a través de cada lectura.

Otro de los conceptos que introduce Walter Benjamin (Venuti 8) es el de la pureza del lenguaje que, para los representantes de esta línea de pensamiento, se define como una pluralidad diferencial. El lenguaje es una unidad que carece de identidad propia y, por lo tanto, la pureza es la diferencia permanente que se encuentra presente en todos los idiomas. Así que, bajo esta visión, la tarea del traductor consiste en liberar a través de su propio idioma ese lenguaje puro que está bajo el hechizo de los otros o liberar al lenguaje aprisionado en una obra a través de la creación de esa obra por medio de la traducción.

Finalmente, Hans Hoffman define la deconstrucción como forjadora de un nuevo idioma universal, en multiplicidad de sentidos:

El que crea el lenguaje—lo que en su forma más pura ocurre en el proceso de la creación poética, pero también fundamentalmente en todos los casos—participa en la formación del mundo. El que formula de un modo nuevo una puesta de sol enriquece al pueblo cuyo idioma habla. En este umbral de la poesía termina la psicología del lenguaje. (Torre 63).

CAPÍTULO II

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS Y MORFOSINTÁCTICAS DE LA POESÍA EN VERSO Y EN PROSA

El aspecto más importante del poemario de Oliver es la alternancia entre verso y prosa, que define un marco interpretativo para los poemas. La alternancia crea un diálogo entre el verso y la prosa, que no sólo se da entre los diferentes tipos de poemas, sino también dentro de un mismo poema que a simple vista parece un monólogo: la cadena de significantes que lo conforman define el diálogo entre todos los eslabones de la cadena.

En esta alternancia, a la poesía en verso se le identifica con el mundo natural. Primero, por su forma libre en los versos, donde el ritmo, la rima y la métrica no son esenciales, aunque se podrían encontrar en algunos de ellos. Como lo explica Abrams en su obra *A Glossary of Literary Terms*, el **verso libre** se distingue del verso tradicional porque el patrón rítmico no está organizado en formas métricas regulares, por el contrario la mayor parte del verso libre algunas veces ni siquiera cuenta con rima o la utiliza esporádicamente (110). Segundo, porque la temática de los poemas en verso se identifica con la forma. El marco semántico que caracteriza a los poemas en verso es principalmente la idea de la libertad. Luego, a este concepto se unen otros como la felicidad, la armonía, la paz. Algunos de los aspectos sintácticos que caracterizan estas connotaciones son: la utilización de verbos intransitivos, la repetición de sustantivos, la colocación de frases adverbiales, preposicionales o nominales interponiéndose entre el sujeto y el verbo de una oración, el uso tan particular que se le da a los signos de puntuación, entre otros. Por ejemplo, los verbos intransitivos representan una acción, estado o proceso en sí, que no se ve **atrapado** sintácticamente entre dos expresiones nominales. La repetición de sustantivos enfatiza ideas, sin importar la cacofonía que algunas veces se produce y así, se libera de

esas ataduras del lenguaje que limitan lo que se quiere expresar. Asimismo, el alejamiento del sujeto y del verbo, al interponer frases de todo tipo entre ellos, y el uso continuo de signos de puntuación también buscan una ruptura de las estructuras sintácticas rígidas, pero a través de esta ruptura se crea una armonía natural en la poesía, porque contribuyen con otros aspectos como ritmo, rima, etc.

Por otro lado, los poemas en prosa se identifican con el mundo humano. Aunque los elementos que utilizan son también referencias a elementos de la naturaleza, el contexto de los poemas es cerrado, se limita a espacios específicos naturales, como por ejemplo: un estanque, el espacio en el cual se desarrolla todo el poema. Este contenido se ve complementado con la forma de la prosa, que presenta palabras encerradas entre márgenes muy específicos, que de cierto modo limita la libertad que sí presenta el verso libre. Como ejemplo tenemos al poema *Palabras* que ilustra lo material desde su temática cuando habla del lenguaje, un sistema de signos que limita la expresión de las emociones. Y su presentación visual encierra esas palabras en una figura geométrica cerrada rectangular.

Esta forma cerrada de los poemas en prosa causa enajenación, porque transmite un cierto dominio sobre la libertad de ese ser que vive en un mundo lleno de límites. Esta situación lo aleja de sí mismo, del curso natural y libre de ideas (lo que se da en el verso) y, por lo tanto, hace que el raciocinio sea su única guía, dejando de lado el poder de los sentidos. Entre las características sintácticas de este marco semántico tenemos: el uso de adjetivos calificativos específicos para limitar conceptos, la inversión de la sintaxis, utilización de verbos transitivos que afectan a un objeto directo, entre otros.

Como vemos, la alternancia entre verso y prosa tiene una función específica en el texto: permite comprender que el mundo humano, representado por la poesía en prosa

causa enajenación, y promueve la idea de que debe haber un equilibrio con el mundo natural, representado por la poesía en verso.

Este diálogo del que hemos hablado también forma parte de un ciclo, porque el hecho de que un poema dialogue con otro va guiando al ser que experimenta el proceso a través de los diferentes capítulos de la vida. Cada poema es un paso en la vida, a través del cual ese ser que lo experimenta se ve identificado.² Este ciclo de vida se relaciona también con la temática de los poemas sobre las estaciones del año. Los poemas están organizados de manera que comienzan el ciclo con el verano, luego se presenta la primavera, el otoño y finalmente, el invierno es el que cierra este ciclo. Lo que más llama la atención es que este ciclo no corresponde al ciclo natural de las estaciones del año, hay un cambio en el orden de la primavera y el verano. Las estaciones del año inician con la primavera porque es el momento en el que todo comienza a crecer, a nacer, los animales se aparean, e inicia el ciclo de la vida. Sin embargo, los poemas muestran el verano como punto de partida (*Un poema veraniego* y *Un centenar de delfines en un día de verano*) y luego se da una transición hacia la primavera con poemas como *El mirlo* y *El colibrí*. Así es la vida humana: natural y antinatural a la vez. En la vida no existe un orden predefinido, todos los seres atravesamos por un camino donde hay momentos de felicidad y paz (verano), momentos de renacimiento (primavera), momentos de cambio (otoño) y finalmente llega la muerte (invierno). Este ciclo es parte de la vida y la vida tiene sus altos y bajos, una alternancia que es natural, pero diferente en cada caso, y que crea el equilibrio que nos lleva a vivir en armonía.

Uno de los medios para lograr este diálogo es el uso artístico de la sintaxis y la morfología. A continuación se analizarán ejemplos específicos de algunos poemas que

² Este proceso es parte del inconsciente colectivo que introdujo Carl Jung y que forma parte del neorromanticismo, movimiento al cual pertenece la obra de Oliver.

ilustran el diálogo entre verso y prosa a través de la sintaxis. Luego se compararán los análisis de ambos tipos de poesía para demostrar cómo se comunican unos con otros.

A. ANÁLISIS SINTÁCTICO Y MORFOLÓGICO DE LOS POEMAS EN VERSO

1. Un centenar de delfines en un día de verano

Este poema es uno de los que se encuentran al inicio del poemario y, desde su título, introduce la idea del verano. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, esta es “la época más calurosa del año” y posee el significado figurado de ser “ligero o de poco fuste”. Por lo tanto, el contexto del poema encierra un sentido de felicidad y despreocupación. Y la forma del texto complementa este contenido semántico porque no es constante a través del poema: hay oraciones formadas por una sola palabra, en otras, la idea queda entrecortada y continúa en la siguiente estrofa, y la organización de las palabras forman ondas en el papel, que se asemejan a las olas y la libertad del océano.

(1) *Texto fuente (T1)*:

Fat,
black,slick,
galloping in the pitch
of the waves in the pearly

fields of the sea, (2)

La forma de los versos se cuestiona en el proceso de traducción; cambia un poco, las oraciones se deconstruyen, las ondas se intensifican y se extienden en algunos casos, al completar las ideas en cada verso. Como resultado de la cooperación entre el texto fuente y traducción, el texto adquiere poliformismo. Aunque el lector meta no conoce el texto fuente, experimenta la sensación de libertad que transmite la traducción, que hace que el

poema se convierta en un poema con derecho propio en la lengua meta. Las ondas se forman a partir de la conexión de ideas de un verso a otro; ideas que fluyen naturalmente, y se conectan con el uso de las preposiciones, de signos de puntuación, a veces se intensifican y luego se calman, como lo hacen las olas del mar.

Texto meta (T2):

Orondos
oscuros, oleosos,
al romper de las olas galopan
sobre el vasto océano tornasol, (3)

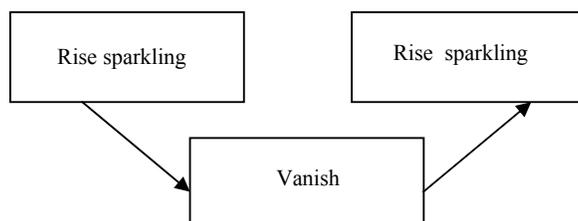
En el texto fuente se da la repetición de una estructura en dos versos: *in the pearly* y *in the pitch*, lo cual crea cierta armonía a nivel semántico con la aparición de los delfines que **galopan**, comparándolos con caballos y ese ritmo que los caracteriza. Además de las estructuras, se repite la acentuación fonética: /ɪnthəpərli/ y /ɪnthəpɪtʃ/, recreando esas olas que suben y bajan proporcionalmente, junto con el movimiento de los delfines en el océano. En la traducción se elimina esa repetición, pero se introducen dos frases preposicionales que armonizan, conectan y equilibran una idea con otra, así como las olas del mar, que van unidas y una es resultado de la intensidad de la anterior. Cada signo, según la lengua, acarrea diferentes formas intelectuales y afectivas que sirven para rescatar la diferencia en la equivalencia.

Otro elemento, dentro de este mismo poema, que expresa la libertad de los delfines saltando en el mar es el juego con las estructuras.

(2) *T1:*

they leap toward us,
they rise, sparkling, and vanish, and rise sparkling,
they breathe little clouds of mist, they lift perpetual smiles,...(2)

En el texto fuente se presenta una estructura repetida, *rise sparkling—vanish—rise sparkling*, la cual representa una estructura sintáctica significativa porque describe el movimiento de los delfines y de algún modo conforma un tipo de estructura icónica:

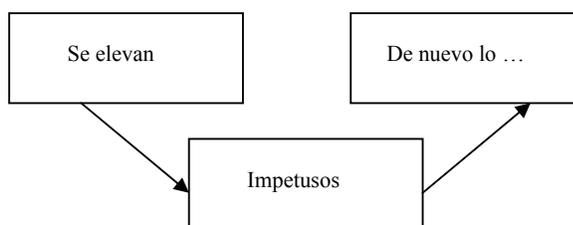


Esta estructura icónica se crea en la traducción a nivel conceptual y gráfico.

T2:

saltan hacia nosotros,
 refulgentes se elevan y desaparecen, de nuevo lo hacen
 impetuosos, (3)
 pequeñas nubes de vaho que emanan al respirar, producen infinita felicidad...

Entre *se elevan* y *de nuevo lo hacen*, se crea repetición a nivel conceptual, mientras que a nivel gráfico, la inclusión del adjetivo *impetuosos*, como única palabra en el verso que sigue, califica la libertad de los delfines (nivel semántico) y de nuevo dibuja físicamente la curva de su movimiento:



En la siguiente línea: *pequeñas nubes de vaho que emanan al respirar, producen infinita felicidad*, se forma una cadena de significado infinita, como infinita es la mutación del texto, donde el significado absoluto no existe: pequeñas (simple)-respirar-(armonía)-felicidad. El primer eslabón de la cadena se forma con las *nubes de vaho* que se producen a

consecuencia del acto de *respirar*. Un acto tan simple como ese es el origen y el final de la vida y produce *felicidad*. Entonces, el encadenamiento semántico recrea la naturaleza simple de los delfines que sólo vive, simplemente respiran y su existencia ya es armoniosa, provoca sonrisas porque no es complicada y no requiere de la razón para entenderla. Los delfines simplemente respiran y viven y no buscan nada más allá de la alegría de su existencia.

2. La melena del león

En este poema, la libertad se ve representada como algo abundante, pero eso atemoriza al ser que está acostumbrado a encontrar siempre algo que lo limita o le impide seguir. Esta idea se puede encontrar en el siguiente ejemplo:

(3) *T1*:

It is
the largest sea jelly in the world. (24)

El texto fuente crea ideas de grandeza, desorden, caos y exclusividad en los tres elementos que componen esta cadena: *large + sea jelly + in the world*. Los tres se unen para representar esa etapa caótica que precede al orden, la cual es esencial para pasar a otro nivel, es catártica y permite la liberación de todo aquello que impide la libre expresión. Se percibe esta libertad en la ambigüedad y en la indefinición de los límites. El sujeto *it* deja sin nombrar aquello que se describe, lo cual aporta un eslabón más a la cadena de significado caótico: no es necesario *saber*, con *sentir* es suficiente.

T2:

Abundante como la mar,
única en el mundo. (29)

La traducción crea la ambigüedad del sujeto que simplemente no se nombra, es tácito. También rescata las connotaciones de grandeza, caos y exclusividad del texto fuente, pero cambia toda la estructura semántica. Con *la mar* como elemento principal, se incluyen los tres elementos antes mencionados, porque el mar tiene implícitas todas esas características. La idea de no traducir *sea jelly* se percibió como algo necesario porque queda implícito en las ideas de *abundancia* y *mar* juntas, que aluden al desorden. Así, se le permite al lector descubrir nuevos significados.

(4) *T1*:

its terror
when the winds unbuckle the blue
sheets of the waves (24)

La cadena de significados se extiende aún más con las ideas de *terror* y *unbuckle*, donde continúa el caos que parece imposible de detener y es perturbador, pero a su vez, impone las premisas para la libertad y el cambio.

T2:

su terror
cuando el viento despeina las azuladas
capas del oleaje (29)

La cadena de significados que se empieza a formar a partir de la primera estrofa se extiende por todo el poema y en ésta, su sexta estrofa, podemos seguir el rastro de su conexión:

abundante – mar- despeina- oleaje

La *abundancia* y la grandeza del *mar* hacen posible crear una comparación entre éste y la melena del león (a la que se hace alusión a través de los tentáculos que tiene la medusa) que es desordenada, libre y *despeinada*, si se observa la comparación desde el punto de vista de *las olas* que también se mueven con ligereza y nada las detiene, vienen y van de un lado para otro.

Por otro lado, uno de los temas centrales de este poema es *la muerte*, a la cual se le podría comparar con cierta forma de libertad, donde el espíritu se libera de las ataduras del cuerpo. En la estrofa final del poema se hace alusión a la muerte, presentando la imagen del animal marino muerto.

(5) *T1*:

the spilled, torn, rosy, chill body that is both
strange, and not strange.(25)

La descripción del cuerpo inanimado nos presenta ese lado terrenal de la muerte que causa miedo, incluso repulsión, pero que si se observa desde un punto de vista espiritual, representa libertad, una oportunidad para volver a nacer y cambiar. En la última línea de esta estrofa, cuando se contrasta el adjetivo *strange* en su forma simple con la negación, se emula el movimiento de las olas del mar, que vienen y van, como indecisas. Así se conectan las ideas del mar, el cambio, el miedo/misterio y la libertad.

T2:

el caído, rasgado, rosáceo, gélido cuerpo es,
a la vez, conocido y desconocido. (31)

La traducción también mantiene la descripción física de la condición del cuerpo del león para mantener esa visión humana de la muerte y luego complementarla con el misterio que ésta encierra en lo espiritual. En este caso se utilizan antónimos, que crean una

definición ilimitada, y por lo tanto, ilustran el temor o la curiosidad ante algo que no se conoce, porque se siembra una duda: ¿es realmente la libertad la que nos espera después de la muerte?, así como se duda o existe un misterio que rodea al océano y lo que hay más allá del horizonte.

3. Nieve prematura

Este poema es la preparación para un final que se acerca, el cierre del ciclo. Pero aparece un poco antes de lo pensado, como el título lo indica, *prematura*. Los versos de este poema caen poco a poco en la mente del lector, con la misma paciencia y libertad con que cae la nieve.

(6) *T1*:

... I thought of dried
leaves drifting spate after spate
out of the forests,
the fallen sparrows, the hairs of all our heads,... (56)

El primer elemento que da esa sensación de lentitud e inexorabilidad es el uso de los verbos. En esta estrofa de cuatro líneas sólo hay dos verbos, y no es casual que ambos sean intransitivos. Esta característica gramatical que se identifica porque el verbo no tiene complemento directo al cual referirse hace de la acción una situación sin nadie que recibe la acción inmediatamente. Además el verbo *drift* en su connotación acarrea la idea de pasividad, cuando se encuentra en el diccionario como: “to be carried or moved along by wind or water” (Wehmeier 195). Por otro lado, la repetición es otro factor que contribuye a la lentitud del texto, *spate after spate*. Y finalmente, hay obstaculización en la fluidez normal del texto con el uso de frases preposicionales (*of all our heads*), nominales (*the fallen sparrows*) y adverbiales (*out of the forests*) que se interponen entre el sujeto y el verbo, y hacen más extensas las oraciones y las ideas.

Poco a poco se apilan, una sobre otra, las hojas de los árboles, las hebras del cabello, y así todo se compara con la nieve apilada, que se percibe pura y nos llena de paz. La traducción, por su parte, irrumpe en la mente del ser y le presenta una idea que va más allá de los sentidos, que también lo llena de paz y libertad.

T2:

...Imaginé hojas secas apilándose,
una sobre otra,
provenían del bosque;
imaginé garzas caídas y cada uno de mis cabellos... (66)

El cambio más significativo que se da en la sintaxis lo podemos encontrar en la primera y en la última línea de esta estrofa, donde se incluye una repetición del verbo *imaginé* para crear un paralelismo y, a la vez, para que quede implícito el sentimiento de monotonía. Aunque *imaginar* es un verbo transitivo y aparece en su forma activa, a nivel cognitivo implica ir más allá de lo terrenal, de lo que se ve, se siente, se huele, de lo concreto a lo abstracto y, en esta abstracción, el tiempo no juega un papel importante. Así que se transmite la lentitud, pero sin barreras ni límites, en busca de libertad.

(7) T1:

After all
what is Nature, it isn't
kindness, it isn't unkindness. (57)

T2:

Después de todo,
qué es la Naturaleza,
ni bondad, ni maldad. (67)

En este ejemplo se logra observar cómo el significado del texto cuenta con autonomía y no depende de las pretensiones del autor ni de las conveniencias del traductor. A pesar de que, sintácticamente, se cambian las estructuras, la repetición de oraciones se convierte en repetición de frases adverbiales de negación. En el segundo verso del *T1*, aparecen juntas la palabra *naturaleza* y una frase negativa. En ese arreglo se rompe el orden sintáctico porque la estructura del verso va en contra de la estructura sintáctica. Esto crea la sensación de que la naturaleza es un enigma, algo desconocido e inabarcable, connotaciones que enfatizan la idea de libertad.

En la traducción, la estructura enfatiza la armonía mediante una construcción donde la forma poética (versos) coincide con la forma sintáctica (frases). En el segundo verso, se cuestiona el concepto de *naturaleza* y en el tercer verso se define utilizando el paralelismo de frases: *ni bondad ni maldad*. Esto crea el efecto de mayor musicalidad, mientras que en el texto fuente, la estructura nos lleva a la meditación. Entonces, en el momento de definir el concepto de *naturaleza*, cada texto habla por sí sólo y de ambas formas transmite la idea de libertad ilimitada.

En síntesis, en el texto fuente, el significado y el significante coinciden en resaltar la libertad, la naturaleza sin fin del mundo y del pensamiento, mientras que la traducción coordina un significado análogo con un significante, lo cual aporta el elemento de armonía. El resultado es un tono más optimista.

B. ANÁLISIS SINTÁCTICO Y MORFOLÓGICO DE LOS POEMAS EN PROSA

1. Palabras

Como ya se ha mencionado, este poema se centra en la idea del lenguaje como un conjunto de símbolos limitados, porque están sometidos a un significado general. La temática del poema puede relacionarse con uno de los postulados deconstruccionistas que

dice que no hay significado original. La deconstrucción cuestiona la concepción occidental del mundo transmitido por el lenguaje, y postula que este mundo no es real, más bien hay que tratar de descubrir qué hay detrás del lenguaje, deconstruirlo y crear una realidad propia.

Entonces, existe un contraste entre la temática del poema y lo que la traducción pretende hacer con él: expresar lo que el lenguaje no permite y lograr crear algo que no existía.

En el poema, el mundo de las palabras atrapa al ser humano, y lo más contradictorio es que él mismo creó el lenguaje y limitó su comunicación con el resto de los seres que lo rodean y el mundo natural:

(1) *TI*:

How wonderful! I speak of the soul and seven people
rise from their chairs and leave the room, seven others
lean forward to listen. (4)

El texto fuente representa el poder del lenguaje a través de **nombrar** se delimita, y, por lo tanto, se crea el **mundo**. Por esto, el verbo *speak* es esencial, es la razón que se impone para crear una falsa realidad. Esta falsa realidad se impone también a través de una falsa armonía creada por el número *siete*, donde *siete* seres se quedan, pero otros *siete* se niegan a escuchar. Según las fuentes consultadas³, el número *siete* simboliza la perfección, pero en el poema, esa perfección se ve afectada por la influencia de las palabras que causa división entre los seres.

El texto fuente, con su forma en prosa, utiliza este recurso para crear la sensación de un espacio cerrado y limitado. La diferencia con la traducción radica en la reducción de

³ <<http://es.wikipedia.org/wiki/Siete>>

la extensión de las oraciones reemplazando las conjunciones que unen estas oraciones compuestas por signos de puntuación para crear oraciones más simples, con el objetivo de crear no sólo un espacio más cerrado, sino más estrecho y reproducir esa sensación de asfixia y agobio que sufre un ser que no puede expresarse libremente.

T2:

¡Maravilloso! Del alma, hablo; siete se levantan
y salen. Otros siete se acercan a escuchar. (6)

Al producirse una inversión de las estructuras sintácticas, como en el ejemplo *Del alma, hablo*, donde se intercambia la posición del verbo y del complemento y, además, se separa con coma (,) se crea una sensación de impotencia ante las palabras que encierran los sentimientos y los limitan.

La cadena de significados se intensifica conforma avanza el poema; ***el hablar, la palabra*** provoca ciertas acciones que ilustran la necesidad del ser humano por escapar.

(2) T1:

Seven more stay where they are but
make murmurous disruptive sounds. (4)

Anteriormente se hablaba de *rise, leave, y lean forward* y ahora se habla de *stay* porque existe una necesidad de expresión que quiere salir pero no encuentra libertad en el habla para hacerlo. Por el contrario, las palabras los aíslan. Y como todo texto remite a otro texto, desde el punto de vista deconstructivista, esto se podría comparar con la historia de Babel, cuando la palabra separó a la humanidad y la segregó.

En la traducción, el juego de palabras encadena significados y deja implícita esa idea de segregación.

T2:

Siete más se quedan en su lugar pero
murmuran. (6)

La utilización de los verbos *quedarse* y *murmurar* en relación de opuestos, separados por la conjunción adversativa *pero*, delimitan la visión del ser humano ante el lenguaje. Al oponerse, el contexto deja implícita la idea de que *quedarse* es parte del *silencio*. Hay libertad de escoger entre irse o quedarse, pero deciden quedarse, y su silencio de alguna forma los libera, *pero murmuran*. Al murmurar dan a entender que tratan de razonar su decisión, la comparten, y como resultado, ya no *crean* su realidad, sino que la recrean a partir del lenguaje, se dejan influenciar.

2. El viento

Este poema hace alusión a la idea de que el ser humano continúa con el pensamiento erróneo de que puede liberarse, hasta que se da cuenta de que todo su mundo lo limita, y pretende hacer un esfuerzo para cambiar esa realidad. A veces se encuentra consigo mismo siguiendo un camino que parece tener una explicación lógica, pero finalmente descubre que no es real y se prepara para cambiar.

(3) T1:

I am tired of explanations. Unless they are spoken
by the best mouths. Black bear coming up from,
sleep, growling her happiness. Nighthawks snap-
ping their way through the dusk. Or the voice of
the wind itself, flailing out of any and every quarter
of the sky. (19)

T2:

Ya cansada de explicaciones estoy. A menos que provengan de los más sabios. Una osa negra que despierta de su descanso, gruñendo su felicidad; halcones nocturnos que se abren camino bruscamente a través del polvo; o la voz del mismo viento, azota en cada uno de los rincones del firmamento. (23)

Todos los conceptos se relacionan:

explanation – spoken- mouths – growling – voice

Estos conceptos representan todas los medios de comunicación que parecen no cumplir con la función deseada. A pesar de que dice estar cansado de explicaciones, la única explicación que se busca el ser es en la comunicación verbal, y se encierra aun más en sí mismo, se aísla porque el uso del lenguaje limita la expresión de los sentimientos.

En la traducción, la cadena se reduce a tres conceptos:

explicaciones-gruñir- voz

Esta reducción delimita aun más la capacidad de expresión porque se pasa de algo necesario, como una explicación, a algo que definitivamente es incomprensible para el ser humano: gruñir, que podría aportar algún tipo de significado, pero esto dependerá de la experiencia del ser que lo interpreta. Así se podrá convertir en *voz* para ese ser. Pero toda esta subjetividad que se produce en el proceso contamina la comunicación. La relación significado-significante cambia con la alternancia emisor-receptor, y esto debilita el mensaje.

Además, el cambio en la puntuación: del punto (.) al punto y coma (;), no permite que el ser se libere de sus pensamientos y los deje atrás, en el caso de que se utilice el punto (.). Si no, el punto y coma (;) hace que esas frases sueltas se enreden unas con otras

dejando inconclusas todas las ideas y complicando la capacidad de expresión del ser. Porque el uso del punto es definitivo, representa el final de una idea. Esta idea queda encerrada entre dos puntos, lo cual, hasta cierto punto, no permite que se extienda o se acorte, queda limitada.

El viento, que podría considerarse como esa fuerza que empuja, que obliga a escuchar los sonidos que transporta, es el que no permite que nada se quede en silencio, impide la liberación porque nos agobia con esos sonidos.

(4) *T1*:

Listen! Let the high branches go on
with the opera, it's the song of the fields I wait
for... (19)

Con el uso del verbo en su forma imperativa se transmite una orden, para finalmente acabar con cualquier tipo de libertad que hubiera podido existir. Y así, incluso la música (*opera, song*) se convierten en transmisores de la palabra. Se nombra todo y por lo tanto se limita todo.

T2:

¡Oíd! Dejad que las altas ramas continúen con su ópera, es la esperada canción de los campos,... (23)

En la traducción, la conjugación de los verbos en la segunda persona del plural es lo que hace la diferencia porque esta elección disminuye la fuerza del imperativo. Al dirigirse a un grupo, se vuelve más impersonal, ya no se dirige a una persona, es menos específico y menos fuerte porque la responsabilidad de la acción recae en una colectividad, lo cual le da un matiz universal al tema de *nombrar* y sus consecuencias. En el marco semántico del poema, el viento, que se considera la fuerza que obliga, que doblega al ser, podría estar

representado sintácticamente por el imperativo. Entonces, al reducir la fuerza de ese imperativo por el cambio en conjugación que se da en los versos, donde en español el imperativo *escuchen* se dirige a la segunda persona del plural y *oíd* se dirige a una segunda persona del plural que corresponde a un grupo social más cerrado (no es tan común escuchar el uso de *vosotros* fuera de España) pero mantiene la idea de colectividad, la traducción adquiere un tono más positivo que el texto fuente porque mantiene la idea de imposibilidad, pero también de posibilidad de cambiar lo que sucede y vencer al viento.

3. Almejas

Este poema ilustra la idea de impotencia que se experimenta en un mundo considerado real, donde no hay lugar para el juego.

(5) T1:

But sometimes they lose their place and are tumbled
shoreward in a storm. (26)

La oración original es una oración compuesta, que representa la idea de causa y efecto ante los actos que realizamos, realidad de la cual nunca podremos escapar.

T2:

Algunas veces pierden el rumbo; la tormenta
las arrastra hasta la costa. (32)

En este poema se describe la vida de una almeja como una metáfora extendida de la vida misma y su inanimación, o la manipulación a la que se enfrentan los seres humanos. En la traducción, la oración compuesta se divide en dos. Esta división puede representar las barreras que el *rumbo* trazado en la vida significa para el ser humano, y que lo obliga a

vivir con *dobles sentido*: en un mundo *creado, artificial* y en busca de otro *verdadero*. Y *la tormenta* es esa fuerza que obliga al ser a seguir un rumbo o quedarse para ser destruido.

Esta bifurcación de caminos ocurre con frecuencia en la vida real y se puede relacionar con la propuesta del inconsciente colectivo de Carl Jung que, como parte del neo-romanticismo, nos lleva a experimentar un sentimiento de impotencia ante el destino.

En el siguiente ejemplo, se utiliza el fenómeno de la metonimia para crear esa diferencia que se busca entre significado y significante.

(6) T1:

Like us, they have a heart and a stomach. (26)

T2:

Así como nosotros, tienen sentimientos y necesidades. (32)

Entonces, *heart* va a ser la parte que represente *los sentimientos* y *stomach* representará *las necesidades*. Estos dos conceptos expresan dos extremos: lo espiritual y lo terrenal. Las almejas, así como los seres humanos, se encuentran atrapados entre esos dos mundos y reaccionan ante ellos. El plural en *sentimientos* y *necesidades* permite introducir la idea de colectividad y por lo tanto incluir el concepto de humanidad, en lugar de hombre. En este caso, la metonimia hace explícita la referencia del poema al marco semántico de los poemas en prosa, que es un mundo humano.

El uso de signos de puntuación, frases condicionales y frases adverbiales dentro de una misma oración, que es relativamente corta porque sólo se compone de diez palabras, le da un sentido de lentitud y soledad a ese estado de sofocación y desesperación de las almejas al ver que no tienen salida.

(7) T1:

If they can bury themselves again in

the sand they will. If no, they are sure to perish,
though not quickly. (26)

T2:

Si pueden hundirse de nuevo en la arena, lo harán.

De no ser así, saben que perecerán, poco a poco. (32)

La relación entre las ideas de *hundimiento* y *muerte* van cerrando aun más el marco semántico del poema y van reduciendo las posibilidades del ser hacia ver la desaparición como el único posible escape de esa realidad asfixiante en la que vive. Pero el sufrimiento se intensifica con la lentitud con la que transcurren los hechos: este efecto se crea a partir de la repetición (*poco a poco*), porque esta técnica detiene la lectura y no la deja fluir naturalmente.

C. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO ENTRE VERSO Y PROSA

Después del análisis de algunos poemas y sus traducciones que identifican los diferentes marcos semánticos que poseen según su estilo: verso o prosa, se descubre que el poema no sólo conversa consigo mismo en una forma de monólogo, sino que la organización interna que poseen permite que dialoguen con los demás poemas.

Así los poemas *Un centenar de delfines en un día de verano*, que es un poema en verso, y *Palabras*, en prosa, desde el punto de vista del marco semántico, parecen responderse uno al otro. Por ejemplo, desde el punto de vista del movimiento, esa libertad tan espléndida de la que disfrutaban los delfines que los hace *galopar*, *saltar* y *elevase* es la que permite en el poema *Palabras* *levantarse* y *salir*, porque al inicio, las siete personas que lo hacen optan por la libertad, mientras las que se quedan escuchando, escogen encerrarse y

aislarse. Como resultado de esa decisión, deben atenerse a las consecuencias de ser segregados. Así se forma entre ambos poemas una relación de causa-efecto.

Además, en el poema *Palabras*, el espacio tan estrecho con el que se cuenta se extiende a través de la esperanza que crea el espacio en que viven los delfines, quienes incluso tienen la capacidad de galopar en la libertad de las olas. Estos espacios no sólo dialogan a través de las palabras, sino también por medio de la representación visual de ambos poemas. El **rectángulo** en el que las *Palabras* están encerradas es la contraparte del **triángulo** del movimiento de los delfines. Ante esta representación el rectángulo se percibe como una figura desigual, dividida en dos: lados largos y lados cortos, mientras que el triángulo siempre se ha relacionado con la solidaridad y el amor.

En el poemario también se cuestiona qué sucede, si todo lo que se espera obtener en la vida nunca llega. Si al trabajar y vivir por lo que más queremos, más bien nos aislamos de lo que parece importante, nos apartamos del mundo y finalmente desaparecemos, como se da en la traducción del poema en prosa *Almejas*:

“...saben que perecerán, poco a poco.” A través de esta repetición de palabras la sofocación que vive el ser se intensifica. Mientras tanto, *La melena del león* le contesta con una vida más libre, **abundante y despeñada**, una vida que no escatima nada. Después de todo el sufrimiento de la vida terrenal, llega la liberación. Y así es cómo este poema es como una premisa para el poema *La melena del león*, que va a representar esa existencia que va más allá de la soledad y el enclaustramiento. En medio del caos, al ser se le permite cambiar y liberarse, porque de alguna forma, ese caos permite que se cree un nuevo orden. El *perecer* (en *Almejas*) se liga con la idea de **lo conocido y lo desconocido** (*La melena del león*) y una libertad sin definición, ni límites. El encierro en un mundo humano, lleno

de preocupaciones y sufrimientos termina con la muerte, que permite que el espíritu renazca.

Finalmente, el diálogo también se puede dar entre las diferentes etapas de la vida; este es el caso de los poemas *Nieve prematura*, en verso, y *El viento*, en prosa. Primero es el viento, que en otoño, cumple la función de arrasar con todo aquello que va siendo parte del pasado y que ya no es útil. Esta acción permite que se dé un cambio. Aunque el cambio no es controlado, simplemente nos arrastra y a veces nos permite encontrar situaciones que nos sorprenden. Así llega la nieve, sorpresivamente, y nos trae paz, tranquilidad y libertad en su caída. En un instante todo puede convertirse en un momento de felicidad infinita, para finalizar el camino de la vida. Y así se cierra el ciclo, con el invierno y, una vez más, sinónimo de muerte, y por lo tanto, de liberación. En *Nieve prematura* los versos son intransitivos y la forma poética, que es análoga a la sintáctica, armonizan, así como la nieve cae armoniosamente y se conjuga con el ambiente que la rodea, como si fueran uno para el otro. Mientras tanto, *El viento* desordena, es imperativo y nos lleva, así como el uso del punto y coma (;) que mezcla todo y confunde las ideas.

Es importante enfatizar que este diálogo, la forma en que un poema contesta los cuestionamientos de otro, crea la armonía necesaria y el equilibrio que se requiere tener en la vida.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS FIGURAS SINTÁCTICAS DE LA POESÍA EN VERSO Y EN PROSA

En este capítulo se analizarán las figuras literarias sintácticas que se utilizaron en la traducción. Es importante recalcar el hecho de que la gran mayoría de las figuras literarias aquí analizadas no aparece en el texto fuente, sino es resultado de la deconstrucción de ese texto y por lo tanto, forma parte del nuevo texto creado. Esta diferencia entre el texto fuente y el texto meta permite también crear un diálogo entre verso y prosa. Entonces, no todas las figuras literarias se van a encontrar en ambos estilos de poesía, sino que la figura dependerá del marco semántico de cada uno: la enajenación para la prosa y la libertad para el verso. Dependiendo del tipo de figura y de sus características se va a repetir más en un tipo de poesía que en otro. Para efectos de este trabajo de investigación, las figuras sintácticas que se analizarán se clasificaron en tres grupos, de acuerdo a sus características: figuras de repetición, figuras de impacto semántico y figuras de orden lógico. A continuación se da una breve explicación de la clasificación y en qué consiste cada una de las figuras sintácticas.

1. FIGURAS SINTÁCTICAS DE REPETICIÓN

Entendemos por figuras sintácticas de repetición, aquellas en las que interviene la repetición de alguna palabra o sonido. Se analizará seis tipos de figuras sintácticas de repetición, cuya clasificación se basa en el cambio sintáctico que produzcan en una estructura específica:

a. Aliteración: figura literaria consistente en la reiteración de sonidos idénticos o semejantes a lo largo de uno o varios versos o frases. Para los partidarios de la

Estilística, comparte un valor significativo autónomo que potencia la semántica del texto (Demetrio 26). Por ejemplo:

“...from the thick waters/from the black sticks...” (Oliver 27)

- b. Paronomasia:** figura literaria de dicción emparentada con la aliteración, tiene su origen en la proximidad de los vocablos en los que hay algunos sonidos que se reiteran (Platas 613). Ejemplo:

“...flutering —/the pectorals/ploughing and flashing/for nothing but altitude...”
(Oliver 38)

- c. Polisíndeton:** término griego (*poly-sindeton*: muy atado) con el que se denomina a una figura literaria caracterizada por la recurrencia de nexos coordinantes a lo largo de un texto para unir palabras, sintagmas o proposiciones, en contraste con el procedimiento habitual de vincular sólo los dos últimos elementos de dichas unidades o conjuntos (Demetrio 864). Ejemplo:

“Now we are awake/and now we are come together/and now we are thanking the Lord...” (Oliver 51)

- d. Anáfora:** término griego (*ana-phora*: repetición). Figura literaria consistente en la reiteración de una o más palabras el comienzo de una frase o verso, o al inicio de varias frases o versos integrantes de un período o una estrofa o poema (Demetrio 35). Ejemplo:

“I do not want to be frisky and theatrical./I do not want to go foward in the parade of names./I do not want to be diligent or necessary...” (Oliver 7)

e. **Paralelismo:** procedimiento estilístico caracterizado por la recurrencia simétrica de palabras, estructuras sintácticas y rítmicas, o contenidos contextuales a lo largo de un texto. Este recurso poético se basa en el principio de repetición e implica el factor de simetría fija que confiere una especial fuerza y cohesión al poema (Demetrio 801-802). Ejemplo:

“Her hum./ Her sturdy legs./Her white teeth./Her heart-cage./Her dew claws./Her eyelashes.” (Oliver 49)

f. **Redición:** repetición de lo que se ha dicho, al principio y al final de una unidad métrica o sintáctica (Quillet 458). Ejemplo:

“Money, money, money,/someone else/can sign the papers,/can turn the key/ O dark, O heavey, O mossy money.” (Oliver 31)

2. FIGURAS SINTÁCTICAS DE IMPACTO SEMÁNTICO

Las figuras sintácticas de impacto semántico son aquellas en las que el efecto principal del cambio sintáctico es en el significado de una estructura en particular, o de una palabra. En este tipo de figuras se puede apreciar claramente la idea de que la sintaxis forma parte de la cadena de significados que conforman el texto traducido, porque un cambio sintáctico repercute directamente en el significado del texto. Existen dos tipos de figuras sintácticas de impacto semántico que se analizarán en esta investigación:

a. **Dilogía:** término de origen griego (*dis*: dos, *logos*: palabra) con el que se denomina una figura de dicción que consiste en utilizar una palabra con dos sentidos o acepciones diferentes dentro de un mismo enunciado, se funda en la polisemia y la homonimia de ciertas palabras (Demetrio 291). Ejemplo:

“In have wandered in over the waves of the words.../And then I hear/outside, over the actual waves, the small/perfect voice of the loon...” (Oliver 64)

3. FIGURAS SINTÁCTICAS DE ORDEN LÓGICO

Las figuras sintácticas de orden lógico son aquellas en las cuales el orden sintáctico de las estructuras en el texto traducido varía notablemente y rompe con las supuestas reglas que rigen la sintaxis de un idioma. En esta investigación se analizará tres figuras sintácticas de orden lógico:

a. Asíndeton: figura que afecta a la construcción sintáctica del enunciado y que consiste en la omisión de nexos o conjunciones entre las palabras, proposiciones u oraciones (Demetrio 64). Ejemplo:

“...like a packet of clouds across/the harbor’s blue ring, the tossing bell, the sandy point...” (Oliver 33)

b. Encabalgamiento: es el desajuste producido en una estrofa al no coincidir la pausa morfosintáctica con la pausa métrica de un verso. Ocurre cuando el sentido de una frase no queda completo en el marco de dicho verso y continúa en el verso siguiente, de forma que la pausa versal rompe unidades sintácticas estrechamente vinculadas (Demetrio 314-315). Ejemplo:

“...tossed/ an indeterminate number/of carefully shaped sound into/the world, in which...” (Oliver 65)

c. Hipérbaton: es un procedimiento expresivo que afecta al nivel sintáctico, alterando el orden de las palabras (ruptura de sintagmas) tanto en prosa como en verso.

También se cambia el orden lógico en la comunicación de ideas. A veces responde a exigencias de construcción métrica (Demetrio 507). Ejemplo:

“Not quite four a.m., when the rapture of being alive...” (Oliver 64)

A. FIGURAS LITERARIAS SINTÁCTICAS EN LOS POEMAS EN VERSO

1. FIGURAS SINTÁCTICAS DE REPETICIÓN

1.1 Aliteración

Encontramos aliteración en el poema *Un centenar de delfines en un día de verano*, donde el sonido /s/ se repite en la primera estrofa del poema del texto meta.

Texto fuente (T1):

Fat
black, slick,
galloping in the pitch
of the waves, in the pearly (2)

Texto meta (T2):

Orondos,
oscuros, oleosos,
al romper de las olas galopan,
sobre el vasto océano tornasol, (3)

En el texto fuente se describe explícitamente la libertad que disfrutaban los delfines. Los adjetivos son muy específicos y directos, se complementan unos con otros: *black, slick* y forman una cadena de significados con el movimiento de los delfines y su ritmo: *galloping, the waves*.

Por otro lado, la traducción crea su propio significado abierto a múltiples interpretaciones a través de la aliteración. El sonido /s/ fluye con naturalidad a lo largo

de toda la estrofa, no se siente el verso forzado y la posible cacofonía que esta aliteración acarrea, no llega a ser molesta, sino rítmica. El sonido /s/ se repite en más de la mitad de las palabras de la estrofa: *orondos*, *oscuros*, *oleosos*, *olas*, *sobre*, *vasto*, *océano*, y *tornasol*. Este es un sonido sibilante que, a su vez, es consonántico y algunos podrían considerar como un obstáculo porque corta el paso del aire cuando se reproduce. Sin embargo, se caracteriza por ser un sonido continuo y esta capacidad de fluidez se asocia con el movimiento continuo de los delfines entre las olas. Además, el sonido /s/ recrea directamente el sonido de las olas del mar, del agua que fluye. De estas características surge el sentido de libertad y armonía que transmite este sonido. Es un sonido que transmite paz, por ser un sonido bajo, sordo, que deja escapar el aire cuando se produce. Así es también la existencia de los delfines: pacífica, sin ataduras, sin ningún tipo de dificultad.

La traducción también muestra otros tipos de aliteración en esta misma estrofa. Por ejemplo, la vocal /o/ se repite más de una vez en casi todas las palabras: *orondos*, *oscuros*, *oleosos*, *romper*, *olas*, *galopan*, *sobre*, *vasto*, *océano* y *tornasol*. Esta es la vocal que domina la traducción, y su forma, considerada una vocal abierta y redonda, sugiere libertad, movimiento giratorio, ondulante, ondas, que a su vez se relacionan con las olas del mar.

Otro ejemplo es la repetición de las consonantes líquidas /l/ y /r/, que las encontramos en las mismas palabras del verso donde se repite la /o/ y aparecen cercanas a la vocal. Esta unión crea un efecto sonoro especial que evoca con mucha fuerza la imagen de los delfines, su aspecto brillante, esbelto, redondo, resbaloso y su movimiento en forma de onda, en el agua.

1.2 Anáfora

El segundo caso que se analizará es la anáfora, que fue uno de los recursos literarios que más se utilizó en la traducción. Desde el punto de vista del movimiento literario al que pertenecen los poemas, el neo-romanticismo, la repetición podría relacionarse con la identificación del ser con el mundo natural que lo rodea, en un auto-reconocimiento constante.

En el poema *El mirlo*, el marco semántico se centra en la idea de un ser que descubre en el silencio cierta libertad, pero también, la necesidad de expresión de ciertos sentimientos a través de las palabras. El poema se basa en la idea de la repetición de palabras, así como de conceptos compuestos de diferentes palabras, sin pensar en coherencia porque esto más bien limitaría la comunicación. Aquí es cuando se hace referencia al mirlo, que según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) es un pájaro que “se domestica con facilidad, y aprende a repetir sonidos, y aun la voz humana”. Aquí es donde se relaciona la capacidad del ave de repetir y la utilización de la anáfora para enfatizar las connotaciones del poema.

T1:

And nothing there anyway knew, don't we know, what a word is,
or could parse down from the general liquidity of feeling
or the spasm and bull's eye of the moment, or the logic,
or the instance,
trimming the fingernails of happiness, entering the house
of rhetoric. (5)

T2:

Y ahí, nada se sabía, ni siquiera nosotros sabemos lo que es una palabra,
tal vez podríamos gramaticalizar la fluidez del sentimiento
tal vez la contracción y la mirada momentánea del toro, o la lógica,

o la petición,
podando las garras de la alegría,
entrando por la casa de la retórica. (7)

En el texto fuente se da la repetición de la conjunción *o*, cuya única función es unir las ideas y relacionarlas. La diferencia con la traducción radica en la repetición del adverbio *tal vez*. Gracias a esta repetición se hace referencia al ave, al pájaro que repite sin pensar si lo que dice es coherente o no, si es importante o no, y el adverbio de duda refuerza más la idea de despreocupación. Además, pone en duda la idea de si pasar del silencio a las palabras es algo inteligente: si el ser se libera o continúa atrapado en sus sentimientos.

1.3 Paralelismo

El tercer tipo de figura literaria a tratar será el paralelismo, que en el caso de los poemas en verso, también es muy utilizado porque permite enfatizar las ideas sobre identificación con la naturaleza, pero a nivel de estructuras.

En el caso del poema *Gratitud*, el paralelismo es esencial ya que el poema emula una plegaria de agradecimiento que se le extiende a ese ser superior que se encargó de crear todo el ambiente que nos rodea. El poema empieza enumerando todas las cosas que maravillan al ser humano y que lo hacen sentirse vivo.

TI:

The dew-snail;
the low-flying sparrow;
the bat, on the wind, in the dark;
big-chested geese, in the V of the sleekest performance;

the soft toad, patient in the hot sand;
the sweet-hungry ants; (40)

El poema contiene repetición de estructuras, en particular de frases nominales, en todos los versos. Aunque en español se mantuvo este paralelismo también con frases nominales, la diferencia reside en la eliminación de los artículos.

T2:

Caracol del rocío mañanero;
Gorrión que vuela bajo;
murciélago en medio del viento y la oscuridad;
gansos de pecho tupido, en su mejor actuación;
flácido el sapo, paciente en la arena;
hambrientas de dulce las hormigas; (47)

Con la eliminación de los artículos, el texto adquiere un formato más cercano a una súplica. La repetición de la estructura nominal permite comparar este poema con las letanías que rezan los fieles católicos. En ese caso, son elogios o atributos que se recitan a la Virgen, una rogativa. Asimismo, en el poema también se elogia a una madre, la madre naturaleza, por todas las bellezas que nos proporciona. La repetición, al hacer alusión a las letanías, nos recuerda de dónde venimos: de la naturaleza y porqué debemos identificarnos con ella.

1.4 Redición

La redición es otra de las figuras literarias que también se basa en la repetición. En este caso, se crea una conexión entre el principio y el final de los versos que, a su vez, crea el efecto del cierre de un ciclo. En los poemas en verso, en particular, la redición lleva al cierre del ciclo de maduración que comienza con el reconocimiento de sí mismo en equilibrio con la naturaleza. Esa idea se enfatiza para que el ser, que se ve

identificado con el proceso, no pierda de vista su lugar en el mundo natural. Un poema que se adapta a esta idea es el titulado *Anoche la lluvia me habló*, el cual ya desde el título da a entender la idea de este diálogo que la traducción explicita, no sólo entre los poemas en verso y en prosa, sino también en el poema en sí: él dialoga consigo mismo, y en este caso, la lluvia se ve como el canal de comunicación que permite que el ser se identifique con la naturaleza y encuentre su lugar.

T1:

That's what it said
as it dropped,

smelling of iron,
and vanished
like a dream of the ocean
into the branches

and the grass below.
Then it was over.
The sky cleared. (36)

En este poema, la lluvia se encarga de lavar y purificar todo aquello que mortifica al ser. En este proceso de purificación, la lluvia se convierte en el canal de diálogo entre el ser y el mundo natural que lo rodea y que le hace saber que el ciclo se ha cerrado una vez que para de llover y el cielo se aclara. El cierre de ese ciclo se ve enfatizado en la traducción a través del uso de redición.

T2:

Exclamó
mientras caía,

con olor a tierra mojada,

y desapareció
como un sueño del mar
entre las ramas

y la hierba.
Así terminó.
¡Aclaró, el cielo aclaró! (43)

La última frase de este ejemplo ilustra el regocijo que siente el ser al verse liberado de todo lo que lo agobiaba. La lluvia ha limpiado para que logre cerrar el proceso de aceptación de sí mismo y de sus límites como ser natural. Además, la repetición de la palabra *aclaró* al principio y al final del verso refuerza la idea del fin de las penas y preocupaciones y el inicio de un nuevo ciclo de libertad.

2. FIGURAS SINTÁCTICAS DE IMPACTO SEMÁNTICO

2.1 Dilogía

La relación que se desarrolla entre algunas palabras dentro de los poemas en verso llega a tener consecuencias semánticas muy interesantes en la traducción. No sólo se dibuja una cadena de significados a lo largo del poema, sino que cada significado tiene implícitas una serie de características que diferencian los múltiples usos de una misma palabra y su posición en el poema. Un ejemplo muy claro es el que se da en el poema *El somorgujo* donde la idea de *agua* fluye a lo largo, con un significado muy distinto a su paso.

TI:

Soon
I have wandered in over the waves of the words
to the temple of thought.

And then I hear
outside, over the actual waves, the small
perfect voice of the loon....

Inside the house
it is still dark, except for the pool of lamplight (64)

De acuerdo con la RAE, el somorgujo es un ave que “vuela poco y puede mantener por mucho tiempo sumergida la cabeza bajo el agua.” Esto explica un poco la idea de *agua* que se da a lo largo del poema. Sin embargo, se habla de *waves* en dos ocasiones donde se podría considerar esa misma palabra con dos connotaciones diferentes. La primera vez que aparece *the waves of the words* se podría considerar la idea de agua como parte del conocimiento que surge del mundo no tan natural en el que el ser se desarrolla y en su segunda aparición se considera como lo que es *olas* del mar donde el pájaro descansa. Pero, es importante notar que la cadena de significados se forma a partir de que en ambas connotaciones la idea de agua transmite un sentimiento de seguridad: como parte del conocimiento y como parte de un escondite natural. La traducción mantiene esta dilogía y, además, le unen un par de conceptos más para agregar dos eslabones extra a esa cadena de significados.

T2:

Pronto mi mente flota en el oleaje de palabras
rumbo al templo del pensamiento.

Y afuera escucho,
sobre las verdaderas olas, la sutil y
perfecto cántico del somorgujo. Está despierto también....

Adentro, en la casa
todavía está oscuro, excepto por la fuente de luz artificial
de mi lámpara. (74)

El primer eslabón agregado se relaciona con el verbo *flota* que también se relaciona con la idea de *agua* y el hecho de tener la capacidad de nadar, o en este caso, de adquirir conocimiento, o sea definirse como un ser en su mundo natural, llegar a conocer sus límites. Y el segundo eslabón se relaciona con *la fuente de luz* de la lámpara, una fuente que de alguna forma le ilumina el camino para continuar en la lucha diaria del mundo humano, porque aunque se haya relacionado e identificado con el somorgujo en el mundo natural, el mundo humano sigue ahí, por eso se coloca la idea de la luz artificial. Este contraste es el que permite el equilibrio entre ambos mundos.

3. FIGURAS SINTÁCTICAS DE ORDEN LÓGICO

3.1 Encabalgamiento

El encabalgamiento se da por un desajuste que se produce al no coincidir en una estrofa la pausa morfosintáctica con la pausa métrica de un verso. Y por lo general, una oración con sentido completo debe aparecer en la misma línea para que la idea sea comprendida correctamente.

Este es uno de los pocos ejemplos, del poema *En las llanuras*, en el cual la figura literaria existe en el texto fuente y se crea, con un estilo muy propio, en la traducción. Se vio la necesidad de analizar este ejemplo, aunque se diferencia de los demás por la razón antes explicada, porque el encabalgamiento se encadena al significado del título y al marco semántico del poema.

TI:

Every day

the sea
proves to be
collapsible – (29)

T2:

Todos los días
el mar
se muestra
caótico; (35)

Como se puede notar, el encabalgamiento se da exactamente de la misma manera en el texto fuente y en el texto meta. Lo más interesante es que se produce con la separación entre cada uno de los elementos de una misma oración. En la primera línea se mantiene el adverbio de tiempo sólo, en la que sigue el sujeto, luego el verbo copulativo y en la última el atributo, y así la oración termina dividida en 4 versos. Cada verso es tan simple que hace alusión a la imagen de las llanuras (título). El texto es simple y llano. La igualdad de la superficie de una llanura, sin altos ni bajos, promueve la armonía en esa simplicidad. Entonces, la traducción rompe con un patrón que se ha seguido en otros poemas de completar las ideas en el mismo verso para que fluya con más naturalidad. En este caso, la libertad, la apertura de las llanuras, se ve representada por el encabalgamiento, el cual deja todas las frases abiertas y permite que cada una se extienda hasta donde el traductor lo desee.

3.2 Hipérbaton

Para ilustrar esta figura literaria se utilizará el poema *A veces soy exitosa y aun*

hermosa, porque la traducción rompe un poco con las reglas sintácticas al acomodar los elementos y no suena completamente natural, pero ese es el propósito, crear un especie de choque.

T1:

“Sometimes I am Victorious and Even Beautiful” (23)

T2:

“A veces exitosa soy y aun hermosa” (27)

En el texto fuente se respetan las reglas sintácticas, es una oración completa con el orden regular. El hipérbaton se utiliza en la traducción para empezar a transmitir el marco semántico del poema desde el título. En él se oponen dos mundos: el del éxito y el de la belleza. Son dos mundos completamente distintos, incluso podrían separarse como uno más humano y material (*belleza*) y otro más abstracto (*éxito*). El hipérbaton es una figura de distorsión y complejidad que ayuda a hacer la separación entre estos dos mundos.

Si el texto se hubiera traducido literalmente ambas ideas hubieran quedado una junto a la otra, sólo separadas por la conjunción y el adverbio *aun*. Pero al colocar el verbo copulativo *soy* en el medio, se permite que la separación quede explícita y que a su vez, de forma contradictoria, ambas ideas estén unidas por el verbo. Así, también se transmite la idea de separación y unión para crear armonía entre lo natural y lo humano.

B. FIGURAS LITERARIAS SINTÁCTICAS EN LOS POEMAS EN PROSA

1. FIGURAS SINTÁCTICAS DE REPETICIÓN

1.1 Aliteración

En el poema en prosa *La serpiente negra* se ilustra claramente como el uso de

aliteración es capaz de agregar un significado implícito entre las líneas del texto. A pesar de que los poemas en prosa son más cerrados en cuanto a la forma, para su traducción también se utilizaron figuras literarias de repetición que, además de agregarle ritmo al poema, — porque los sonidos que se repiten no crean cacofonía incómoda, sino que fluyen naturalmente —, se complementan con el marco semántico del poema.

T1:

And now that you have seen him, he looks shyly at
nothing and streams away into the grass, his long
body swaying like suddenly visible song. (11)

Aunque en el texto fuente también se da la repetición de sonidos sibilantes (/s/, /z/, /ʃ/ y /ž/) a lo largo del párrafo: *seen, looks, shyly, streams, grass, his, swaying, suddenly, visible, y song*, lo importante es que en la traducción: *has, visto, arrastrando, césped, su, balancea, canción y suena*, el sonido consonántico obstaculiza la salida del aire y, a su vez, se relaciona con el marco semántico del poema que habla de esta serpiente que acecha al ser y dificulta su avance. Además, la aliteración (estructura sintáctica-significante) se relaciona con la estructura semántica porque las palabras en las que se repite el sonido aluden a los sentidos: **ver-arrastrar- balancear (tacto)- canción (escucha)**, lo cual representa la interferencia de la serpiente en todos los aspectos.

T2:

Y ahora que la has visto, su mirada tímida se pierde
en la nada y se aleja arrastrando por el césped, su
largo cuerpo que se balancea como una canción que
pronto suena. (14)

1.2 Paronomasia

La paranomasia es una figura literaria que se basa en el juego de la repetición de palabras que pueden tener sonidos similares. Se encontró uno de estos casos en el poema *Ahora lo tosco es terso*. El texto fuente se presenta de la siguiente forma:

T1:

There are so many things to do in
this world and so many things to be done. (44)

En el texto fuente se utiliza una repetición de palabras *many things* en versos consecutivos que sugieren la idea de encarcelamiento del ser humano en un mundo donde la **cosificación** prevalece y lo material es lo que importa. Cada uno se ve identificado con lo que posee. En la traducción se busca recobrar la idea de la cosificación que acentúa aún más el uso de la paranomasia.

T2:

Hay tantas cosas que hacer en este mundo tonto,
y queda otro tanto por hacer. (53)

En la traducción se mantiene la repetición de *tanto* pero se agrega la palabra *tonto*, que tiene sonidos casi iguales, capaces de confundir ambas palabras, y a su vez, formar cacofonía. Su función es la de enfatizar la situación de encierro en la que vive el ser humano, la cual se ha convertido en una situación chocante (así como la cacofonía), que cosifica la personalidad de ese ser, atrapándolo en las apariencias.

1.3 Polisíndeton

El polisíndeton hace que las ideas queden separadas por pausas. Esto provoca la disminución de la fluidez del texto, pero es un recurso de gran ayuda para reproducir el sentimiento de exclusión que experimenta el ser humano en ese mundo artificial en el

que se vive limitado por el lenguaje y donde no es capaz de expresarse a sí mismo. En el poema *Palabras* tenemos la inclusión de conjunciones innecesarias en la traducción que transmite ese sentimiento de limitación que siente el ser al verse inmerso en un sistema de comunicación que enajena su libertad. El texto fuente utiliza signos de puntuación para dar ese efecto pausado.

T1:

I speak of the body, the spirit,
the mockingbird, the hollyhock, leaves opening in the
rain, music, faith, angels seen at dusk – and seven
more people leave the room and are seen running
down the road. Seven more stay where they are but
make murmurous disruptive sounds. Another seven
hang their ... (4)

T2:

Hablo del cuerpo, del espíritu, del
mirlo y la malvarrosa, de pétalos abriéndose en la lluvia,
de música, fe y ángeles vistos al anochecer; siete más
salen; se ven correr camino abajo. Siete más se quedan en
su lugar pero murmuran. Y otros reclinan...(6)

La introducción de la conjunción *y* limita las ideas y, a su vez, ***une*** todas esas cosas que limitan al ser humano. La introducción de la preposición *de*, aunque no sea parte del polisíndeton, porque no forma parte de la categoría de las conjunciones, también divide las ideas y crea un efecto contrario a la unión de la conjunción, pero aporta lentitud al texto y falta de libertad.

1.4 Redición

El uso de la redición aporta significado al marco semántico del poema al crear el efecto de un mundo que ahoga al ser humano en la desesperación de no poder sobresalir por lo que es, sino que pertenece a una masa que no tiene libertades individuales y se vive enajenado por los límites impuestos en la sociedad. El poema *Un ángel en el ocaso* es un buen ejemplo.

T1:

The trees and the angel,
they were each just what they were. (58)

T2:

Eso, los árboles y el ángel
eran tan sólo eso. (68)

La repetición del pronombre demostrativo *eso* al principio y al final de la oración da la sensación de un ser atrapado en un mundo sin salida. Además, el hecho de que la palabra que se repite sea un pronombre demostrativo es importante porque una de sus funciones es **nombrar** objetos, lo cual nos lleva a la idea del mundo materialista en el que se encuentra encerrado ese ser.

2. FIGURAS SINTÁCTICAS DE ORDEN LÓGICO

2.1 Hipérbaton

Al alterar el orden lógico con la inversión de la sintaxis también se invierte el mundo en el que el ser humano se desarrolla y esto produce caos. En el poema *En el estanque de agua negra* lo que se pretende con la inversión es mantener la idea de este

caos que le produce al ser humano encontrarse hundido en un estanque de agua negra, del cual no encuentra salida.

T1:

And now the blue heron is walking rapidly, one might say
devotedly, along the shore. (18)

En la traducción se crea un efecto de desesperación ante la imposibilidad de ver una salida a los problemas que el mundo material le presenta.

T2:

Con rapidez camina la garza azul,
con devoción, podría decirse, a lo largo de la costa. (22)

En la traducción, la inversión le imprime un efecto de rapidez al texto. El colocar al sujeto de último implica darle menos importancia a quien realiza la acción. En este caso, sería más importante la acción: *camina* y el adverbio de modo: *con rapidez*. El texto fuente enfatiza la idea de encierro porque el sujeto y lo que éste sufre es lo más importante. La traducción enfatiza la desesperación porque la acción es lo más importante.

C. ANÁLISIS DEL DIÁLOGO ENTRE EL VERSO Y LA PROSA

Aunque los poemas no aparecen consecutivos, no necesariamente un poema dialoga con otro sólo en secuencia, de hecho, dialogan a través del marco semántico. El orden no es necesariamente lo que define el diálogo porque la deconstrucción no permite que nada se interponga entre el texto y el traductor. Se elimina la idea de sentido verdadero u orden verdadero, porque si el texto es objetivo, se vuelve fijo y muere. A través de las figuras sintácticas también dialogan los poemas. Mientras unos cuestionan la enajenación del mundo en el que viven, otros simplemente muestran un escape a todos los problemas del mundo humano.

Hay tres poemas en prosa que se podrían ver como una unidad y son: *Palabras*, *Un ángel en el ocaso* y *En el estanque de agua negra*. Los tres hablan sobre la enajenación del ser en un mundo que limita su avance. Pero cada poema demuestra esta enajenación desde tres diferentes puntos de vista, que abarcan todos los elementos del mundo. *Palabras* representa la enajenación a nivel de comunicación. *Un ángel en el ocaso* la representa por medio de los objetos materiales, lo que el ser posee, y *En el estanque de agua negra* es la enajenación del ambiente que rodea al ser. De esta forma, los tres poemas dialogan entre sí a través del polisíndeton, la redición y el hipérbaton.

Esta visión es contrarrestada por los poemas en verso. La comunicación abierta y fluida se refleja en el encabalgamiento de *En las llanuras*, donde se da fin a las *Palabras* encerradas en sí mismas, detenidas por la puntuación o el uso excesivo de conjunciones.

La libertad y la armonía se transmite a través de todas las posesiones de *El somorgujo*, quien a través de la dilogía nada en las olas de la verdad y del conocimiento, y todo lo que posee lo hace más libre, en lugar de atarlo a un mundo irreal, como sucede en *Un ángel en el ocaso*. En este poema, el ángel y los árboles confunden al ser que se cree natural y finalmente se reconoce vacío y superficial porque la bondad se disfraza y se materializa a través de la redición.

No hay mundo más puro que aquel que se purifica a través del agua en *Anoche la lluvia me habló*. La lluvia purifica a través de la redición, con el cielo que **aclara** y limpia todo ese ambiente de oscuridad y hostilidad que se da en *El estanque de agua negra*.

Finalmente, la aliteración de *La serpiente negra* es igual a la que se da en *Un centenar de delfines en un día de verano*: es un sonido consonántico sibilante que se repite. Sin embargo, en el poema en prosa *La serpiente negra* este sonido obstaculiza, mientras que los delfines y sus versos nos liberan. Esta diferencia se debe a las dos

grandes vertientes en las que se divide el poemario viendo lo natural, puro y armonioso en el verso, y la prosa como lo oscuro y tenebroso.

CONCLUSIONES

Como se señaló al principio, el objetivo principal de este trabajo de investigación era analizar la traducción de los poemas de Mary Oliver desde la perspectiva de la deconstrucción. La definición de creatividad que surge de este proceso de análisis se basa en el principio de apertura de posibilidades, ya que se reconoce como *creación* a cada lectura que se hace del texto. La deconstrucción permitió interiorizar en el texto que se traducía y desarrollar la idea de la significación con base en la diferencia, al descomponer el lenguaje de los poemas. De esta manera se crea un estilo sintáctico propio en el nuevo texto, determinado por un marco de interpretación global, que en este caso se define como un diálogo entre verso y prosa, y que profundiza en las ideas de la naturaleza y la humanidad. Estos elementos e ideas surgen en la traducción. En el proceso de investigación se descubre que hay muchas posibilidades de creación a través de un texto fuente y lo que se crea es un nuevo texto.

La traducción final de los poemas no limita las posibilidades de interpretación, que vuelven a estar latentes como diferencias, y así permite que a través de cada lectura se cree un nuevo texto. A través del análisis, la estructura sintáctica se convirtió en uno más de los elementos que forman parte de la cadena de significantes que componen un texto y que abre la posibilidad a múltiples sentidos. Por esta razón, el análisis de las estructuras sintácticas y morfosintácticas permitió aprovechar las repercusiones semánticas de esas estructuras para construir un marco global en la obra, donde el verso se relaciona con lo natural, la felicidad, la libertad y la prosa con lo artificial, lo que limita y corta esa libertad. A la vez, estas estructuras entran en un diálogo entre ambas formas de poesía que son complementarias que están en continua transformación, con cada lectura. Igualmente, el análisis de las figuras literarias permitió que aflorara esta

relación recíproca entre verso y prosa y que afecta el significado infinito de los poemas. Las figuras literarias son claves para la deconstrucción, se presentan como máscaras verbales que cubren la diferencia en el fondo del lenguaje. Y esto mismo es lo que se trató de lograr con las estructuras sintácticas.

En opinión de muchos, la traducción de poesía es imposible porque no se pueden transmitir de un idioma a otro las mismas sensaciones, ya que la traducción se ve atada a un texto “original”. Sin embargo, con este análisis se pretende demostrar que la traducción, de cualquier tipo de texto, no necesariamente poesía, es posible porque es *creación*. Todo comienza a partir de la interpretación en la mente del lector en un momento dado, de acuerdo con las circunstancias que rodean a ese momento, y este proceso es la deconstrucción, el intento de llegar a lo indecible, a la *différance*. Desde esta perspectiva, la traducción no es más que un nuevo “encubrimiento” que invita a la interpretación. Y dentro de los límites de esta concepción es donde se definen de igual forma la interpretación, la traducción o la lectura de un texto porque todos los términos llevan a la *creación*.

Así es como la traducción se convierte en parte del proceso de creación del texto fuente. Este fenómeno se da de manera especial en la poesía, ya que es un lenguaje muy personal, al cual sólo se tiene acceso a través de la creación. Los demás tipos de textos ofrecen la engañosa apariencia de tener un significado unívoco, pero es justamente la traducción la que ayuda a desenmascarar dicha apariencia.

El análisis que se ofrece en el presente trabajo de investigación, a pesar de que se basa en premisas ya establecidas en la traductología, representa un reto en nuestro medio académico, donde está fuertemente arraigado el concepto tradicional de fidelidad, como sea que ésta se defina. Creemos en la necesidad de insistir en incorporar puntos de

vistas alternativos en el pensamiento sobre traducción en nuestro medio, ya que la diversidad y la divergencia son la base para evitar el estancamiento.

Por último, este análisis puede verse también como una contribución al mundo contemporáneo, en el cual la automatización es parte de la vida cotidiana y se está extendiendo a todos los ámbitos, incluso al del pensamiento. En la actualidad, el hombre se ve limitado, incluso sin darse cuenta porque ya está acostumbrado, a que decidan por él o a realizar actividades que ya fueron planeadas previamente. Un ejemplo de esto es Internet, donde se puede navegar y encontrar documentos de todo tipo, pero que encierran el pensamiento de unos pocos, y los demás nos dedicamos a copiar lo que encontramos sin analizar los documentos y averiguar si realmente valen la pena, o si las ideas que presentan limitan nuestra visión del mundo; nos conformamos con eso porque creemos que es una fuente infinita de información cuando más bien es todo lo contrario. Lo único que nos proporciona es una cantidad masiva de información que todos ya conocemos, mientras lo novedoso se queda rezagado en nuestras mentes.

La deconstrucción nos invita a reflexionar sobre algo tan automático como es el uso del lenguaje porque el énfasis se encuentra en el acto creador y no en la copia. En general, la gramática, la semántica, la sintaxis y otras áreas que componen el uso del lenguaje están limitadas por una máscara verbal que algunos creen no se puede cambiar. Sin embargo, la deconstrucción nos invita a descomponer esa cadena de significados infinita de la que está conformada el lenguaje y convertirla en única e ilimitada cada vez que hacemos lectura de un texto.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 8ª. ed. U.S.A.: Thomson Wadsworth, 2005.
- Aparicio, Frances. *Versiones, interpretaciones, creaciones: instancias de la traducción Literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1991.
- Ávalos, Jorge. El viaje (Mary Oliver). *El Faro*. 2005. 12 de setiembre de 2005
<[http:// elfaro.net/Secciones/El_Agora/20040321/Poema_20040321.asp](http://elfaro.net/Secciones/El_Agora/20040321/Poema_20040321.asp)>
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. México:1982.
- Barnstone, Willis. "Preferences in Translating Poetry." *Translation: Literary, Linguistic And Philosophical Perspectives*. Ed. William Frawley. Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Barthes, Roland [1966], *Crítica y verdad*. Trad. de José Blanco. México: Siglo XXI, 1972.
- Bassnett-MacGuire, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 1988.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trad. Luis Cremades. España: Ediciones Cátedra, 1992.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- . *La deconstrucción de las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Posiciones*. Trad. de M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- . "Torres de Babel", en *Hermeneútica y post-estructuralismo de la traducción*. Trad. de Carmen Olmedo y Patricio Peñalver. 5 (1987): 35-68.
- . *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation. Texts*

- Texts and Discussions with Jacques Derrida*, ed. Christie V. McDonald.
Londres: University of Nebraska Press, 1988.
- . *El tiempo de una tesis. Deconstrucciones e implicaciones conceptuales*. Trad.
Patricio Peñalver, Cristina de Peretti y Bruno Mazzoldi. Barcelona:
Proyecto A Ediciones, 1997.
- . *La verdad en pintura*. Trad. M. C. González y D. Scavino, Barcelona: Paidós, 2001.
- Diccionario Enciclopédico Quillet*. "Redición". Tomo VII. México: Editorial Cumbre,
1979: 458.
- Eco, Umberto. "Translating and Being Translated". *Experiences in Translation*.
Trans. Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Estebañez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza
Editorial, 2001.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción*. Madrid: Gredos, 1983.
- Holmes, James S., "Translation Theory, Translation Studies, and the Translator".
La Traduction, une profession/Translating, a Profession. ed. P. A. Horleguin,
Montreal, Conseil des traducteurs et interpretes du Canada, 1978: 55-61.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*.
ed. Reuben A. Brower, Cambridge, MA.: Harvard University
Press, 1959: 232-239.
- Jiménez Hurtado, Catalina. *La estructura del significado en el texto*.
- Larson, Mildred. *Meaning-Based Translation*. New York: University of America
Inc., 1998.
- Katan, David. *Translating Cultures*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Lefevere, André, "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with
Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm".

- Manipulation of Literature.*, ed. Theo Hermans, Londres y Sidney: Croom Helm, 1985: 215-244.
- . *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context.* Nueva York: The Modern Language Association of America, 1992.
- López, Juan Gabriel y Jacqueline Minett. *Manual de Traducción.* Barcelona: Gedisa, 1997.
- Moya, Virgilio. *La selva de la traducción.* Madrid: Cátedra, 2004.
- Newton, K.M. *Interpreting the text.* Great Britain: Simon & Schuster International Group, 1990.
- Nida, Eugene y Taber Charles R. [1969], *La Traducción: teoría y práctica.* Versión española y adaptación de A. De la Fuente Adánez. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- Oliver, Mary. *What Do We Know.* United States of America: Da Capo Press, 2002.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad.* Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Espasa, 2000.
- Rabassa, Gregory. "If This Be Treason: Translation and Its Possibilities," "The Silk Purse Business: A Translator's Conflicting Responsibilities." *Translation: Literary, Linguistics And Philosophical Perspectives.* Ed. William Frawley. Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Raffel, Burton. *The Art of Translating Prose.* University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Robinson, Douglas. *Western Translation Theory.*
- . *Who translates? Translation subjectivities beyond reason.*
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria.* Madrid: Editorial Síntesis, 1994.

- Torres, Alicia. *Cada mañana se crea el mundo*. Verbigracia N° 1 Año II. 1998. 1 de setiembre de 2005 <<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N1/contenido02.htm>>
- Venuti, Lawrence, "Introduction". *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. ed. Lawrence Venuti, Londres y Nueva York: Routledge, 1992:1-17.
- Vidal, C.M. *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Salamanca: Ed. Colegio de España, 1995.
- Wechsler, Robert. *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven, Connecticut: Catvird Press, 1998.

