

TRES POETAS ÁRABES VIAJAN A LA LENGUA INGLESA

RUBÉN CHUAQUI

El Colegio de México

I

EL ENCUENTRO DE LOS CREADORES VERBALES con traducciones de poesía de remotas y cercanas lenguas es algo usual y natural. Cuando el poeta asume el papel de intérprete de sus congéneres,¹ dobla el encuentro de creador con creador. Muchos han emprendido este camino. No han de olvidarse la imitación y emulación, aún vigentes (hoy se llamarían variantes del *homenaje*), y que antaño eran consideradas actividades esenciales del artífice.² El producto puede terciarse a miembros de la misma clase. No es inusitado, sin embargo, que quede a disposición de lectores de toda especie.

Pese a lo dudosa que de por sí resulta la empresa de trasvasar textos poéticos, no ha sido práctica rara. Tradicionalmente, cuando los profesionales (y los adictos comunes) desconocían la lengua de factura, ¿cómo se han enterado de otras tradiciones poéticas, si no en forma mediata, en versiones ate-

¹ Recordemos a Jorge Guillén adentrándose en el lenguaje de Juan de la Cruz y a Unamuno (el mismo del *Rosario de sonetos líricos* y *Aldebarán*) entusiasmándose con Giosuè Carducci, e incluyamos además no sólo a los que únicamente trasladan de idioma a idioma sino a quienes también lo hacen entre dos estados de una misma lengua: en nuestro medio, pongamos por caso, Pedro Salinas y Alfonso Reyes, con sus respectivas versiones al *Cid*, junto a las traducciones propiamente dichas (del uno, Proust o Supervielle, y del otro, Laurence Sterne o los nueve primeros cantos de la *Iliada*, para mencionar algo, y no olvidando las aproximaciones salinianas a Jorge Manrique y las —reiteradas— alfonsinas a Góngora).

² Véase el reciente artículo de Antonio Alatorre "Un soneto de Góngora", *Estudios*, 21, 1990, pp. 7-34. Desde algunas metamorfosis aureoseculares del tema *col-lige, virgo, rosas*, de Ausonio (y de todos, desde siempre), a la cadena iniciada por el soneto gongorino, con especial atención a su verso decimocuarto: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada."

nuadas o traicioneras? Quizá por esto han tendido a ver —no siempre, por cierto— en su propia tradición lo óptimo. Sin embargo, de ninguna manera podrá tacharse de flaco el servicio que prestan los traductores de poesía; unos serán más afortunados que otros; los habrá inclusive que den a luz un producto superior al original, como la experiencia enseña (y la voz del pueblo ilustrado a veces grita). El que un poeta de práctica continua y propia vierta a otros poetas no es garantía de desempeño satisfactorio, pero es natural esperarlo.

II

Hay, en poesía como en otros terrenos, una tradición de la traducción; más bien, plurales tradiciones, que abarcan tanto las formas de traducir como los tipos de obras que se transfieren a determinado idioma. Diversos son los desafíos que encara el operario cuando el texto ha sido traducido antes y cuando lo va a ser por primera vez. En un caso se da a conocer, o se pretende dar a conocer, la obra a una comunidad lingüística (lo cual, por cierto, no obsta para echar mano, si cabe, a versiones precedentes a otros idiomas). En el otro, se maneja algo ya conocido (o fácilmente conocible) en la comunidad lingüística en su conjunto. Existen textos clásicos que se han trasladado innumerables veces. Usualmente, quien desea volver a hacerse cargo de ellos procura mejorarlos o modernizarlos³ o ponerlos al alcance de un público mayor, y suele sentirse impelido a tomar en cuenta al menos los intentos más relevantes de los que tiene noticia. Puede no hacerlo, naturalmente, pero de todos modos hereda erudición y técnicas. Ejerce su libertad dentro de un contexto, que no necesita declarar. Esa libertad le abre la puerta a dos vías de procurar permanecer fiel al conjunto, trasegando “todo el significado” verso a verso o, si es menester, traicionando unidades mínimas (y no tanto).

La segunda posición, liberal, no se opone a que vayan surgiendo correlatos precisos en pasajes individuales. Es la di-

³ Como a menudo se dice, cada época necesita poner al día a sus clásicos.

ferencia entre la búsqueda sistemática y la no sistemática. (Hay alternativas, claro; una, el propósito de eludir siempre el trasiego semántico minucioso.) Quizás sea útil ilustrar este modo de proceder con dos ejemplos, de apego y desapego, respectivamente: el primero y el último verso de la elegía de Propertio a Cornelia,⁴ en la traducción realizada por Gilbert Highet.⁵ Se halla ésta incluida en el libro *Poets in a landscape*, dedicado a las principales figuras de la poesía latina y a los lugares que les fueron familiares.⁶ Al inicio: *Desine, Paulle, meum lacrimis urgere sepulcrum*. Butler: *Cease, Paullus, to burden my grave with tears*. Si comparamos con Highet, no se advierte una distancia muy grande, salvo en la medida y en el registro de ciertos términos: *Cease, Paul, to*

⁴ IV, xi, según unos editores, o v, xi, según otros.

⁵ Convendría cotejar con otros intentos. Entre muchas versiones:

La de Butler (Loeb, Lond.-Cam. Mass, 1912), en prosa de dicción formal un tanto arcaizante; explicativa, podría decirse. La catalana de J. Mínguez (Fund. B. Metge, Barc., 1915), en prosa, contiene, al pie, numerosas y muy útiles notas. Uno de sus revisores fue Carles Riba, nada menos. La italiana de Ettore Barelli (Rizzoli, Mil., 1957), en muy hermosos endecasílabos. Las castellanas de G. Salinas (en A. Millares, *Manual antol. de la lit. latina*, EDIAPSA, México, 1945) y de R. Bonifaz (UNAM, Méx., 1983). La de L. J. Latham (*apud Ox. Bk. of Lat. verse*, 1912) se sirve de versos yámbicos de cinco pies, que organiza en cuartetos rimados.

⁶ Gilbert Highet, *Poets in a landscape*, Penguin, Harmondsworth, 1959. En todo el libro, se percibe cierta tensión en la actitud del autor frente a las traducciones emprendidas. Por un lado, de libertad, en cuanto a no sentirse constreñido a corresponder al significado preciso de cada verso o unidad signicante; por otro, de búsqueda de la cercanía rítmica y la de hacer coincidir verso a verso el sentido (entendido en esta forma lata). Esta postura, declarada; aquella, discernible en las versiones mismas. Empero, se advierte un interés unitario. La discrepancia es aparente. Se trata de encontrar equivalencias (al menos algo próximo a ellas), no (imposibles) identidades. Esas equivalencias pueden lograrse con distintos medios. Barelli es casi siempre más cercano al original que Highet en cuanto al significado estricto; sin embargo, opta por un molde que con cierta frecuencia lo obliga (al parecer) a desbordar un verso. Ha de tenerse en cuenta la distinta longitud media de las palabras de las dos (tres) lenguas. Highet ha recurrido, al verter dísticos elegíacos, a un doble metro no igual al metro de la elegía, pero bastante cercano en cuanto conserva el mismo número de pies: seis y cinco, para cada verso; los pies, por otra parte, son aquí yambos (dentro de una métrica de acentuación de intensidad), en lugar de dáctilos; tal recurso permite al filólogo escocés un mínimo de doce y diez sílabas, respectivamente, disponiendo con ello de un espacio casi siempre suficiente para su cometido. De otro lado, el autor de *La tradición clásica* no vacila en mudar el significado inmediato con miras a hacer al lector más aprehensible el sentido global (o sentido a secas) de cada poema.

*harass my sepulchre with tears.*⁷ Vayamos al otro extremo. Una vez pronunciada la defensa de Cornelia, vienen los dos últimos dísticos. Fijémonos en ellos, y especialmente en el verso final: *causa perorata est. flentes me surgite, testes, / dum pretium vitae grata rependit humus. / moribus et caelum patuit: sim digna merendo, / cuius honoratis ossa vehantur aquis.* Corresponde: *I have made my defence. Rise, witnesses, and weep, / while the kind earth pours blessing on my bones. / Heaven itself makes virtue welcome: let me enter, / borne on the tranquil tide of innocence.*⁸ La mención de los huesos se hace remontar dos líneas, con lo que ellos se vuelven receptores de los beneficios otorgados por la tierra; la persona, dueña de los despojos, no se menciona, pero queda inequívocamente referida (y expresa en el renglón inmediato anterior; tampoco el verso latino es independiente: *cuius*, pero contiene un sujeto); la noción de tranquilidad se añade; las honradas aguas (o dignas de honor) se transforman en una marea; de allí, la plausibilidad de introducir en el pasaje la idea de inocencia (sustentada por todo el poema): las aguas son honradas por la inocencia de Cornelia. Dicho verso, si no superior al (presunto) original, es hermosamente distinto. Se podría hablar de una infidelidad en el lugar preciso, en el detalle, pero infidelidad que resulta de una lealtad marcada al conjunto, al mensaje global. Incluso desechando la lectura más plausible.⁹

Al traducir obras relativamente ocultas en determinado medio, si bien puede ser aconsejable no pasar por alto tentativas anteriores (reconociéndolas), resulta hacedero y suele considerarse no carente de mérito proceder a una versión soli-

⁷ Highet, p. 105. Correspondiendo al primer hemistiquio (que se completa: *panditur ad nullas ianua nigra preces*, "No prayers will unlock the gates of night").

⁸ Highet, p. 108.

⁹ Casi todas las traducciones y comentarios que conocemos prefieren la lectura *avis* ('abuelos', 'antepasados'). También se adopta en el texto del *Oxford book of latin verse* (p. 187). J. P. Postgate, en su edición de algunas elegías, con extenso estudio introductorio y numerosas notas (*Select elegies of Propertius*, Macmillan, Londres y Nueva York, 1884, p. 246, *ad v.* 102), considera que la idea de que los despojos eran transportados (lo que se expresa aquí p. *vehantur*, 'sean llevados [a su destino último]') en una barca condujo a la alteración *aquis* de los manuscritos. Véase, asimismo, su apéndice A = "Conspectus of readings", p. 259.

taria. A menudo no existen tales tentativas, claro, o no se está al tanto de ellas.

También el traductor de mensajes nuevos, desde luego, es libre de usar los criterios que le parezcan. Nada le impide transmutaciones hondas, a semejanza de quien sabe que trasladada poemas reconocidos. A menudo la edición bilingüe da pie a ello, en especial cuando está anotada y las lenguas de partida y de destino no difieren grandemente.¹⁰ Ciertamente es que un retraductor audaz suele disponer de versiones más ceñidas que le permiten arriesgarse (confiando en que estén al alcance del lector). Quien emprende la traducción de un poema por primera vez puede estar contribuyendo a crear o afianzar nuevos clásicos. Comoquiera, se enfrenta a una tarea sin antecedentes en los textos específicos que traduce. Tal es en gran medida el caso del yemení Abdullah al-Udhari, poeta de doble registro con una dilatada trayectoria en el terreno de la difusión de la poesía árabe contemporánea. No quiere esto decir, desde luego, ni que carezca de predecesores ni que haya debido inventarse desde la nada lenguaje, normas y convenciones.¹¹ Hoy quisiéramos ocuparnos de un breve haz de

¹⁰ En la *Antología de la poesía italiana* de la colección Nuestros Clásicos (UNAM, México, 1961), Manuel Durán parece estar regido por la voluntad de cierta autonomía al traducir, no limitada al plano del contenido. Una muestra: en "All' Italia" de Leopardi, el endecasílabo *siede in terra negletta e sconsolata* (l. 15) se vierte con efectos fónicos añadidos: "yace en el suelo sola y sin consuelo". Aun al lector sin estudio del toscano se le transparentará el original y podrá sopesar tal propuesta. Alguien dudará de que se gane con el artificio. De paso, y a propósito de reverberos y emulaciones, señalemos en la composición el eco, a tres siglos de distancia, del soneto de igual título debido a Bembo (pieza que también se recoge en la antología). En las dos épocas, una tierra perceptible como postrada políticamente. Transformaciones: p. ej., *treccie sparte* (B., 8) se convierte en *sparte le chiome* (L., 1, 14). [El part. pas. de *spargere* es hoy, único, *sparso*.] La medida del soneto se reemplaza por un molde mucho más amplio cuyas características sólo marginalmente son achacables al romanticismo: 7 estrofas de veinte versos de rima consonante y asonante y, de vez en cuando, sin rima o con rima interna; empero, endecasílabos y heptasílabos.

¹¹ En lo referente a traducciones inglesas de poetas árabes de nuestro siglo, he aquí algunos títulos, sin ánimo de ofrecer una lista exhaustiva (que fácilmente se triplicaría):

Modern Arabic poetry. An anthology with English verse translations. Compilada y traducida por Arthur J. Arberry, Cambridge University Press, Cambridge, 1967.

An anthology of modern Arabic poetry. Comp. y trad. por A. Khouri y Hamid Algar, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1975.

textos de Mahmud Darwish, Adonis y Samih al-Qasim, mediados y presentados por el escritor peninsular: *Victims of a map*.¹²

III

Estos tres poetas serían excelentes más allá de su circunstancia, trascendiendo su compromiso, más allá de su residir en el exilio o en el exilio interior; seguirían siendo de primera línea —no lo dudamos— si no habitaran la lengua materna¹³

Women of the Fertile Crescent. An anthology of modern poetry by Arab women. Comp. y trad. por Kamal Boullata, Three Continents Press, Washington, D. C., 1978.

Bread, hashish and moon: Four modern Arab poets. Comp. y trad. por Ben Bennani. Unicorn Press Inc., Greensboro, 1982.

The Palestinian wedding. A bilingual anthology of contemporary Palestinian resistance poetry. Compilada y traducida por A. M. Elmessiri. Three Continents Press, Washington, D.C., 1982. (El estudioso egipcio A. M. E. antologa alrededor de una veintena de creadores. Incluye nueve poemas de al-Qasim y diez de Darwish.)

The Blood of Adonis. Poemas seleccionados y traducidos por Samuel Hazo, University of Pittsburgh Press, Pitts., 1971.

Splinters of bone, poems by Mahmoud Darweesh. Selección y traducción de B. M. Bennani, Greenfield Review Press, Nueva York, 1974.

Se advierte que predominan los nombres "agarenos". Ello no sólo es achacable a que en las últimas décadas las universidades europeas y norteamericanas hayan aumentado la proporción de especialistas extranjeros oriundos de las propias regiones estudiadas. Por las razones que sean (y convendrá explorarlas), los conocedores de lengua materna inglesa (y de orígenes externos a la zona) se han dedicado a traducir la poesía de la arabidad de antaño con mayor asiduidad que la moderna y contemporánea. Si bien puede decirse algo semejante de la narrativa y, en general, de la prosa, la cantidad de traducciones en estos terrenos ofrece un sesgo menor en cuanto a origen de quienes las llevan a cabo. El número de traducciones en determinado campo tiene que ver, naturalmente (dé manera algo compleja), con el interés despertado por la literatura de ese campo.

¹² *Victims of a map (Ḍaḥāyā al-jarīṭa).* A bilingual anthology of Arabic poetry: Samih al-Qasim, Adonis, Mahmud Darwish. Compilación y traducción de Abdullah al-Udhari. Al-Saqi Books, Londres, 1984.

¹³ "Un confín, / mis canciones. / Yo estoy aquí, / las flores acopiando. / Excitando los árboles. / Extendiendo los cielos como pórticos. / Y amo / vivo / y nazco / en mis palabras." ("Rey de los vientos", en: Adonis, *Canciones de Mihyar el de Damasco*, traducción y prólogo de Pedro Martínez Montávez, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Colección de autores árabes contemporáneos, núm. 7, Madrid, 1968, p. 67.) "Habito, enamorado, / en mi voz y en mi frente." ("Mis secretos",

que les tocó, lo cual no significa negar el sentido de su mensaje ni a quiénes se destina éste primariamente. No ha de extremarse la significación indiscutible de que dos sean palestinos y la de que en origen pertenezcan los tres a sendas variantes del islam, incluyendo como tal la confesión drusa, y de que los tres, por una u otra razón, sean efectivamente prisioneros de la geografía, entre otras cosas porque les queda chica. De ningún modo están aprisionados por su entorno vital y su experiencia en una forma que los haya orillado al panfleto y al sectarismo, al provincianismo político o religioso o, en términos generales, ideológico. Hay una amplitud palpable. Destaca por su intensidad y lo prolongado de su ejercicio la perseverante labor de Adonis (Ali Ahmad Sa'id) en pro de la renovación y apertura de la cultura y la sociedad árabes.¹⁴ Éste, nacido en Siria en 1930, hubo de exiliarse en 1956 en Líbano, cuya ciudadanía terminó adoptando.¹⁵ Darwish (n. 1942) se ve obligado a dilatar su ostracismo de sede en sede. Galileo como el anterior al-Qasim (1939) reside en su tierra.

Opresiones, destierros y peregrinaciones, y regresos reales y soñados, tan a la mano en el siglo, conviven en la conciencia y en el quehacer diario de palestinos, libaneses y sirios —con mayor intensidad en unos que en otros, desde luego—, pero no les son privativos, ni mucho menos. Sin ser esenciales a la condición humana, proliferan en la experiencia de los mortales.

Aun cuando retornes,
Odiseo.
Aun cuando te opriman las distancias,
y la ruta se encienda
en tu desconsolado rostro
o en tu temor amigo.

ibid., p. 69.) "Habió estas palabras vagabundas. / Vivo, y sólo mi rostro me acompaña. / Mi rostro: / mi camino." ("La única tierra", p. 77.)

¹⁴ Véase a este respecto Issa J. Boullata, "Adonis: Towards a new Arab culture", *International Journal of Middle East Studies*, vol. 20, 1988, pp. 109-112.

¹⁵ Años más tarde ha viajado a su país natal.

Seguirás siendo historia de andadura.
Seguirás habitando una tierra sin tiempo,
viviendo en una tierra sin retorno.

Aun cuando retornes, Odiseo.¹⁶

IV

Han de tenerse a la vista los dos fines que ha buscado al-Udhari como compilador-traductor: que el lector perciba las fronteras de la poesía árabe actual y que, de ser posible, aprenda a apreciarla.¹⁷ A tal enfoque parecen orientarse las breves introducciones, la selección de los poemas y el modo en que éstos se han traducido.

Los poemas se agrupan a razón de quince por poeta. Cada grupo va precedido de una nota biográfica. Las dimensiones de los textos varían de manera notable. Los originales vienen en páginas pares y las versiones, en las impares opuestas.

Forzosamente hubieron de presentarse producciones no demasiado añejas. Si no, se trataría de fronteras ya superadas, o cuando mucho estacionarias (como las regiones, y especialmente las ciudades, los ámbitos artísticos —cualquiera lo sabe— pueden dejar fijos sus márgenes o replegarse sobre lindes más estrechos que los alguna vez alcanzados). Aunque, en cambio, nada hacía obligatoria una atención al último minuto, buena parte del material incluido cabe dentro de lo que podía considerarse lo más reciente al momento de elaborarse la compilación. Hay un sesgo en ese sentido. Salvo en el caso de al-Qasim, se habrá procurado escoger, en líneas generales, lo mejor de lo más novedoso de cada autor, no por fuerza lo mejor de cada autor. Es decir, en cuanto a Adonis y Darwish sólo en sentido muy relativo estamos ante una antología. Respecto del grueso de los poemas de Darwish (de los cuales, un par en prosa) se trata casi de un servicio inmediato de traduc-

¹⁶ "Tierra sin retorno", que reproducimos en la límpida, tersa versión de Martínez Montávez: Adonis, *op. cit.*, p. 82.

¹⁷ *Victims of a map*. . . , p. 8.

ciones, con original enfrente. Sería interesante averiguar con qué criterio se excluyeron otras composiciones de igual cosecha.

Habría sido de agradecer que se indicaran las fechas de publicación de los textos y las fuentes de donde se han tomado. Dificilmente molestarán tales datos a quienes pueden vivir sin ellos, y en cambio resultarán valiosos para otro grupo de lectores. Sí se menciona que los trece primeros poemas de Darwish (compuestos cuando los combatientes palestinos se disponían a abandonar el Líbano, a fines de 1983) no se han editado anteriormente en libro y que el último de Adonis, “El desierto”, no se había publicado en absoluto para entonces. Las fechas en que se registraron los derechos de autor y traductor, pero no las referencias a los órganos de edición, se incorporan en *Modern poetry of the Arab World*, antología poco posterior (del 86), unilingüe.¹⁸

El primer poema de la colección, “Tadīqu binā l-ard” (‘La tierra se estrecha en torno nuestro’), de Darwish, podría conferir sentido al título. Hay, con todo, una interpretación más obvia, que probablemente dé razón del nombre (sin descartar el posible aporte de dicho texto al decidir el compilador). Se basa esta alternativa en un par de estrofas de un largo poema en prosa y verso publicado en 1977,¹⁹ “(El) poema de la tierra” (“*Qaṣīdat al-ard*”), y que remite a la “sacudida” (*intifāda*) de 30 años antes del tiempo elegido como presente por el narrador/poetizador.²⁰ En la segunda antología, *Modern poetry of the Arab World*, se recoge, como si fuese un poema independiente, uno de esos dos segmentos de la referida “*Qaṣīdat al-ard*”, con el encabezado “I have witnessed the massacre”.²¹ El segundo verso es justamente: “I

¹⁸ *Modern poetry of the Arab World*, trad. y comp. por Abdullah al-Udhari, Penguin Books, Harmondsworth, 1986. Abarca una gama bastante mayor de autores. Sin embargo, se limita al Creciente Fértil (o Fértil Media Luna).

¹⁹ Pero escrito en 1975-76, como la mayoría de la colección de que forma parte (*A'rās*, ‘Bodas’), según se nos informa al final del 2º vol. del *Dīwān Maḥmūd Darwīš* (Dār al-‘Awda, 2a. impr., 1978), p. 602.

²⁰ Las estrofas en cuestión son 3 y 4 occidental (doble numeración en el original: forma árabe y europea de las cifras arábigas; nosotros podríamos hacer equivaler comunes y romanas, respectivamente): *Dīwān Maḥmūd Darwīš*, II, p. 526 y 530.

²¹ Así como un tercero, denominado “Earth poem” (ni más ni menos): *op. cit.*, pp. 128-129. Los títulos de ambas han sido provistos por al-U. Respectivamente

am a victim of a map''.²² La palabra que se traduce como 'victim' es aquí *šahid*,²³ a diferencia del título árabe de la antología bilingüe (*daḥāyā*); cierto es que, en muchos sintagmas de curso frecuente, a estas alturas en español la palabra *mártir* (y en inglés: *martyr*) tiene otras connotaciones, perdidas las originales, lo que entraña un sentimentalismo no deseado en este contexto. En cambio, en el mundo árabe todavía es usual designar por *šḥadā* a los caídos en combate.

V

Comentaremos algunos poemas. En esta oportunidad nos gustaría detenernos con relativo pormenor en las traducciones, yendo más allá del señalamiento no sistemático de aciertos y errores que —fuera de los órganos especializados— suele acompañar un juicio global en las reseñas y estudios. No pretendemos, perversa e insensatamente, subvertir las jerarquías. No creemos que tratar de textos poéticos originales sea una ocupación injustificable y en cambio el examen de traducciones de poesía se justifique de buenas a primeras.

Transliteramos (según la convención española más extendida, con una pequeña variante) los originales y reproducimos las traducciones inglesas. Ofrecemos versiones castellanas preliminares (las sabemos disfuncionalmente ásperas) aptas sólo para reconocer el trabajo del traductor y los problemas

vamente son el número v y iv (5 y 4 arábigo-occidentales, *Dīwān M. D.*, pp. 534-536 y 530, respte.); es decir, en la antología de Penguin se ha invertido el orden, aparte de que al segmento "Earth poem" se le han quitado al final unos versos que sirven de transición. El procedimiento es más o menos usual (aunque no se justifique). P.M.M. hace algo análogo con el poema de Adonis "La herida" (*Al-ḡurḥ*); con el título "Las heridas" presenta un fragmento de este largo texto; la selección es acertada, y sin embargo el sentido que cobra no es el mismo. Conforme a lo señalado en la Advertencia de los *Poemas de Miḥyar*, el autor revisó la traducción, de manera que ha de presumirse su anuencia. No hay indicación semejante en el trabajo de al-Udhari.

²² En la estr. III, segmento anterior de "Qaṣīdat al-ard" no incluido en *Modern poetry*, aparece completo el verso "Soy víctima [mártir] del mapa".

²³ En juego con *šāhid*, 'testigo', del verso inmediato anterior: "I have witnessed the massacre/ I am a victim of a map." (*Modern poetry*, p. 129.)

a los que se enfrentó y para discernir cómo procuró solucionarlos. No se pretende más. Los comentarios no buscan un análisis en profundidad. Se ciñen más bien a lo que la tradición llama la letra, no lo que la misma tradición denomina espíritu (o de varios otros modos). Con ello nos valemos de una dicotomía sumaria, pero útil en cuanto permite a todo el mundo saber a qué atenerse, aunque no siempre permita saber con certeza de qué se está hablando (como, recurriendo a una analogía, a una partición análoga, cuando se habla del centro y la periferia). El espíritu es vehiculado por la letra o, a la inversa, la letra es el vector del espíritu. A veces la dicotomía no tiene en cuenta lo que (de manera simplista) podría llamarse los diversos estratos, la geología del poema. Como ya los medianamente enterados saben, para traducir con alguna fortuna la poesía, no basta captar el “espíritu”. Quien traslada de lengua a lengua deberá encontrar un vector correspondiente, letra nueva que no será el mero significante, sin embargo: cuando se habla de literalidad (en las traducciones) ya se incluyen por lo menos algunas facetas de lo semántico. La dicotomía, por cierto, podría haber tenido distinto eje divisorio, cortando a lo largo de otra línea, dejando, por ejemplo, de un lado efectivamente todo lo que es expresión y de otro todo lo que es contenido. Desde luego, son posibles varios vectores para transmitir un mismo “espíritu”.

No es cosa vana (ni tarea menuda) poner al alcance del público angloleyente una poesía en un idioma como el árabe, propiedad de multitudes (en variantes familiares y transociales) y a la vez ajeno para extensísimas multitudes. Creo que, en líneas generales, el esfuerzo de al-U. ha sido feliz en esta doble empresa: captura del espíritu (de lo esencial de él), encuentro de una letra (no siempre literalidad) apropiada. Es un artesano habilidoso, un consumado artista. Algunas versiones de *Victims* han sido acometidas con notable audacia. Sobre todo destacan las que logran transmitir ciertos efectos del original con recursos diferentes (a menudo no hay recursos idénticos). Desde luego, de vez en cuando nos gustaría una opción distinta, pero ello no quiere decir que por fuerza nos parezcan erróneas las que se ofrecen. Las alternativas propuestas son casi siempre una mera expresión de preferencia.

VI

Comencemos con uno de los quince poemas de Darwish incluidos en *Victims*, "Idā kāna lī an u'ida l-bidāya".²⁴ Como se advertirá, posee una obvia resonancia hispánica, específicamente lorquiana. Sin esa resonancia, sin esa referencia, sin ese juego, todavía puede leerse y apreciarse, con todo.²⁵

Idā kāna lī an u'ida l-bidāya

Idā kāna lī an u'ida l-bidāyata, ajtāru mā jtartu: warda
s-siyāy
usāfiru taniyatan fi d-durūbi l-latāi qad tu'addi wa-qad lā
tu'addi ilā Qurṭuba(h).
U'alliqu ḍilli 'alā šajratayni li-tabniya ṭ-ṭuyūru š-šaridatu
uššan 'alā guṣni ḍilli.
Wa-ukassiru ḍilli li-atba 'a rā'ihata l-lawzi wa-hiya taṭīru
'alā gaymatin mutriba(h)
5 wa-at'aba 'inda s-sufūḥ: ta'alū ilayya sma'ūnī. Kulū
mīn ragīfī
išrabū mīn nabīdī, wa-lā tatrukūnī 'alā šārī'i l-'umri
waḥdī ka-šafšāfatīn mut'aba(h).
Uḥibbu l-bilāda l-lati lam yaṭa'hā našidu r-rahīli wa-lam
tamtaṭil li-damin wa-mra'a(h)

²⁴ "Idā kāna lī an u'ida l-bidāya", "If I were to start all over again", pp. 22-23.

²⁵ "Canción de jinete" ("Canción de gímete" . . .). Federico García Lorca: *Canciones (1921-1924)*, 2a. edición, Revista de Occidente, Madrid, s.f. ["Copyright by Revista de Occidente/ Madrid, 1929"; con seguridad se trata de una reimpresión]. Vale la pena leer el ensayo de Francisco sobre el poema de Federico (Francisco García Lorca: "Córdoba, lejana y sola", en Ildefonso-Manuel Gil, compilador, *Federico García Lorca* [Serie El Escritor y la Crítica], Taurus, Madrid, 1973, pp. 187-197, publicado primero en *Cuadernos Americanos*, VII, 4 (julio-agosto, 1947), pp. 233-244. La proximidad del hermano no siempre nos mueve a estar de acuerdo con su interpretación. Acerca de la presencia de García Lorca en la literatura árabe, véase el artículo de P.M.M., "Presencia de Federico García Lorca en la literatura árabe actual", en *Exploraciones en literatura neoárabe*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1977, pp. 33-54; no obstante que el trabajo tiene algunos años y las proyecciones del granadino continúan activas en el mundo árabe, es de gran ayuda para comprender ciertas peculiaridades del ejercicio literario del Magreb y del Mashreq. Martínez Montávez reproduce allí (pp. 47-48), en castellano, la elegía a Lorca compuesta por Darwish en 1964.

- Uḥibbu n-nisā'a l-lawātī yujabbi'na fi š-šahawāti ntiḥāra
 l-juyūli 'alā 'ataba(h).
 A'ūdu, idā kāna li an a'ūda, ilā wardatī nafsihā wa-ilā
 juṭwati nafsihā
 10 wa-lākinnani la a'ūdu ilā Qurṭuba(h).

If I were to start all over again

- If I were to start all over again I'd choose what I had
 chosen: the roses on the fence.
 I'd travel again on the road which may or may not lead to
 Cordova.
 I'd hang my shadow on two rocks for the fugitive birds to
 build a nest on my shadow's branch,
 I'd break my shadow to follow the scent of almonds as it
 flies on a dusty cloud,
 5 And feel tired at the foot of the mountain: come and
 listen to me. Have some of my bread,
 Drink from my wine and do not leave me on the road of
 years on my own like a tired willow tree.
 I love the country that's never felt the tread of
 departure's song, nor bowed to blood or a woman.
 I love the women who conceal in their desire the suicide
 of horses dying on the threshold.
 I will return if I have to return to my roses, to my steps,
 10 But I will never go back to Cordova.

Si me fuera dado volver a empezar

- Si me fuera dado volver a empezar, elegiría lo que he
 elegido: las rosas del vallado,
 viajaría otra vez por los caminos que quizá lleven o no
 lleven a Córdoba,
 colgaría mi sombra sobre dos peñascos para que los
 pájaros fugitivos hicieran su nido en las ramas de mi
 sombra,
 y rompería mi sombra para seguir el olor de las almendras
 volando por la nube polvorienta
 5 y cansarme al pie de los montes. Venid a oírme. Comed
 de mi pan.

Bebed de mi vino. No me dejéis solo en la calle de la vida
 como sauce cansado.
 Amo el país no tocado por el canto de la partida ni
 sometido a sangre ni a mujer,
 amo a las mujeres que ocultan en los deseos el suicidio de
 los caballos en un umbral.
 Volvería, si me fuera dado volver, a mis mismas rosas y
 a mis mismos pasos,
 10 pero no volvería a Córdoba.

Versículos. Excepto el primero y el último, todos comienzan con verbo.

Idā kana lī an u 'ida l-bidāya: la partícula *idā* suele introducir una condición remitida al futuro, normalmente no contrafáctica. Se podría haber traducido "Si me es [Cuando me sea] dado volver a empezar". La lectura *were/fuera* se ve autorizada por la irrealizabilidad (no sólo irrealidad) de la prótasis (de lo enunciado en la prótasis, para hablar con mayor exactitud), pero ello no la vuelve obligatoria. *Serle dado (a uno)*, no literal (parece presuponer, o puede entenderse como presuponiendo, un agente dador [tal vez la providencia]), pero reproduce bastante bien el sentido.

2) Se repite *again*; *fāniyatān*: literalmente, 'una [por] segunda vez'.

3) *u'alliqu* alternando con *u'liqu*; elegimos la primera forma en vista de *ukassiru* en el verso siguiente.

— *'alā guṣni ḍillī*: estirando un poco, se puede entender *guṣn* como colectivo: 'ramaje', 'ramas', pero la idea no parece ser la de ramas de la sombra, o proyectadas por la sombra, sino la de sombra-rama.

4) *taṭīru*, misma raíz que *ṭuyūr*, 'pájaros' (diferente de *volar*, *birds/fly*).

4 y 5): oposición *atba*:*at'ab*.

5-6) No llama al pan "pan" ni al vino "vino": al *jubz*, 'ragīf' ('masa de un pan', 'hogaza', 'pan árabe') y al *jamr*, 'nabīd' ('mosto [de uva o dátil]'). Cuasisinónimos utilizados a veces intercambiabilmente con *jubz* y *jamr*. Sinécdoque y metonimia lexicalizadas, entre otros empleos. *Ragīf* posee también su dimensión dialectal (como el egipcio 'ēš, que

sin embargo es palabra genérica). Se trata sin duda de pan y de vino: ‘comed de mi pan, bebed de mi vino’. (Asociaciones mediterráneas consabidas; no es imposible la alusión a la liturgia cristiana.) Al-U. rompe ligeramente el paralelismo: *Have some of: Drink from*.

6) *raḥīl*, ‘partida’, ‘emigración’, ‘éxodo’.

—*tamtaṭīlu*, ‘imitan’, ‘copian’; ‘se dobligan’, ‘se someten (a)’.

—variante *at‘abu*, independiente de *li-*, con distinto sentido: ‘y me cansaría’.

7-10) En inglés: *I love the country* [. . .], *I love the women* [. . .], *I will return* [. . .], *I will never go back* [. . .], en vez de *I’d love* [. . .], *I’d return* [. . .], *I’d [would] never go back* [. . .].

7-8) Los imperativos intercalados hacen difícil que estos versos dependan de *Idā kāna lī an u‘ida l-bidāya*, y por tanto excluyen la lectura (a menos que *uḥibbu* se entienda como un optativo independiente): ‘Amaría el país no tocado por el canto de la partida ni sometido a sangre ni a mujer / amaría a las mujeres que ocultan en los deseos el suicidio de los caballos en un umbral’.

9-10) Ingl. opta por un condicional menos remoto. Variante en el penúltimo verso: *jatwa*; en singular, como *warda*: ‘a la misma rosa y al mismo paso [tranco]’. *I will return if I have to return*: idea de obligatoriedad o compulsión, libre interpretación del traductor, al-U. *A‘ūdu, idā kāna lī an a‘ūda*, ‘Volveré, si me es dado volver’: aquí la condición puede ser independiente de la condición inicial, y es lo más probable; es decir, no condicionada a volver a empezar, *to start all over again*. Condición realizable. Simplemente, si se le permite volver a las rosas, volverá a ellas; en cambio, no regresará a Córdoba. Pero podría tratarse de un retorno no especificado, no atado a determinada acción: regresar, sin más (entendible de buenas a primeras como la tierra). ‘Cuando vuelva a la tierra, volveré a las rosas y sobre casi todos mis pasos, salvo el de ir a Córdoba’ o ‘a mi mismo tranco, a mi misma manera de andar’.

Hablar del sueño desde la vigilia, o desde el sueño; hablar de sueños que se tienen, y no mencionar los sueños pero

estar contando sueños o algo que se puede entender como sueño. Potencia de imāgenes, asimilables a las oníricas, y que son parientes de las de la plástica, especialmente la pintura y el dibujo animados: transformaciones en cadena, sin que por ello se precise una interpretación, al modo como —dicen— se interpreta lo que imaginamos mientras dormimos. Sobrerrealistas. Aleixandre (“tu rostro [. . .] donde graciosos pájaros se copian fugitivos”²⁶; el discurso de Darwish difícilmente se refiere, sin embargo, a unidad de amada, amante y mundo).

Continuemos con M. Darwish:

*Nusāfiru ka-n-nās*²⁷

- Nusāfiru ka-n-nās, lākinnanā la na‘ūdu ilā ayyi šay’in.
 Ka’anna s-safar
 ʔarīqu l-guyūmi. Dafannā aḥibbatanā fi ɖalāmi l-guyūmi
 wa-bayna ʔudū ‘i š-šayar
 3 wa-qulnā li-zawʔātīnā: lidna minnā mi’āti s-sinina
 h-nukmila hāɖā r-raḥīl
 ilā sā‘atin min bilādin, wa-mitrin mina l-mustaḥīl.
 Nusāfiru fi ‘arābāti l-mazāmir, narqudu fi jaymati
 l-anbiyā’, wa-najruʔu min kalimāti l-gaʔar.
 6 Naqisu l-faɖā’a bi-minqāri hudhudatin aw nugannī
 li-nul(ah)hiya l-masāfata ānnā, wa-nagsala ɖaw’a
 l-qamar.
 ʔawīlun ʔarīquka fa-ḥlam bi-sab‘i nisā’in li-tahmala
 hāɖā ʔ-ʔarīqa ʔ-ʔawīl
 ‘alā katafayka. Wa-hazza lahunna n-najila li-ta‘rifa
 asmā’ahunna wa-min ayyi ummin sayuladu ʔiflu
 l-Ŷālīl
 9 Lanā baladun min kalāmin. Takallam takallam li-asnada
 darbi ‘alā ḥaytrin min ḥayar
 Lanā baladun min kalāmin. Takallam takallam li-na ‘rifa
 haddan li-hāɖā s-safar!

²⁶ “Unidad en ella”, *La destrucción o el amor*.

²⁷ P. 30.

*We travel like other people*²⁸

- We travel like other people, but we return to nowhere.
as if travelling
Is the way of the clouds. We have buried our loved ones
in the darkness of the clouds, between the roots of
the trees.
- 3 And we said to our wives: go on giving birth to people
like us for hundreds of years so we can complete this
journey
To the hour of a country, to a meter of the impossible.
- 6 We travel in the carriages of the psalms, sleep in the tent
of the prophets and come out of the speech of the
gypsies.
We measure space with a hoopoe's beak or sing to while
away the distance and cleanse the light of the moon.
Your path is long so dream of seven women to bear this
long path
On your shoulders. Shake for them palm trees so as to
know their names and who'll be the mother of the
boy of Galilee.
- 9 We have a country of words. Speak speak so I can put my
road on the stone of a stone.
We have a country of words. Speak speak so we may
know the end of this travel.

Viajamos como los demás

- Viajamos como los demás, pero no regresamos a ninguna
parte. Como si el viaje
fuese el camino de las nubes. Hemos enterrado a los
nuestros en lo oscuro de las nubes y entre las raíces
de los árboles
- 3 y decimos a nuestras mujeres: seguid pariéndonos
durante siglos para que terminemos este viaje,
hasta estar a una hora de un país y a un metro de lo
imposible.

²⁸ P. 31. *Modern poetry*, p. 142.

- Viajamos en los coches de los salmos, dormimos en la tienda de los profetas, salimos de las palabras de los gitanos.
- 6 Medimos el espacio con el pico de la abubilla o cantamos para olvidarnos de la distancia y lavar la luz de la luna. Largo es tu camino. Sueña, entonces, con siete mujeres para que puedas sobrellevar este largo camino en los hombros. Sacúdeles palmeras para enterarte de sus nombres y de qué madre nacerá el niño de Galilea.
- 9 Tenemos un país de palabras. Habla, habla, para que pueda apoyar mi sendero en un obstáculo de piedra. Tenemos un país de palabras. Habla, habla, para que conozcamos un límite a este viaje.

Los versículos, de extensión a veces considerable, riman de dos en dos, sin *i'rāb* (es decir, terminan en consonante). Encabalgamiento entre (1) y (2) y entre (7) y (8), *safar-šaṣar*, *raḥil-mustahil*, *gaṣar-qamar*, *tawil-Ṭalil*, *haṣar-safar*. Nótese la aparente dislocación del acento (para nuestros oídos) en las rimas en *-ar*.

Viajamos como los demás: Viajamos como la (demás) gente.

1) Acertado: *but we return to nowhere*; litte.: 'pero no regresamos a nada'.

—*As-safar*: *maṣdar* originariamente (en esta acepción, menos frecuente la forma I que la III); *ka'anna s-safar*: 'como si viajar'.

2) 'fuese el camino de las nubes', 'fuese semejante al deambular de las nubes'. Aunque *tarīq* no es estrictamente *maṣdar*, es construible con el verbo de la misma raíz *ṭaraqa*.

—'Hemos enterrado [enterramos, hemos venido enterrando] a nuestros [seres] queridos [a nuestros amados] en la oscuridad de las nubes'; no parece muy idóneo interpretar 'a la sombra de las nubes' (como si dijera *fi ḍilli l-guyūm*).

3) *wa-qulnā*: *decimos* [*hemos dicho*]; perfecto; la idea parece ser: 'hemos estado diciendo'.

—*zawṣāt*: 'esposas';

—*go on giving birth to people like us for hundreds of years*: "seguid pariéndonos durante siglos": *lidna minnā*

mi'āti s-sinina; lidna minnā: partitivo: 'parid de los nuestros'; 'parid gente como nosotros', no descaminado, pero se trata de la misma gente, los nacidos y los por nacer; no está expresa la idea de continuar, seguir, pero no resulta inapropiado actualizarla; *durante [por] siglos*; acusativo sin partícula; litte.: '(los) cientos de (los) años', en lugar de *qurūn*, 'siglos'.

—*nukmila, nukammila*: para que terminemos [completemos] este viaje.

4) *To the hour of a country, to a meter of the impossible*. Creo que la interpretación de al-U. no es la mejor; da a entender que llega la hora del país (lo cual parece congruente), pero —creemos—: [peregrinar] hasta [estar a] una hora de un país [una tierra], y [a] un metro de lo [del] imposible'. Es decir, dejad de parir sólo al estar a una hora del país, a un metro de lo imposible (pero posible, en definitiva).

5) "Viajamos en los coches [carruajes] de los salmos, dormimos en la tienda de los profetas, salimos de las palabras de los gitanos." Peregrinar en el ser y en el decir; dichos y decidores (salmos y profetas), moviéndose; y en su hablar, los gitanos, vagantes por antonomasia; carruajes y tiendas, para desplazarse; tiendas, para detenerse en el desplazamiento.

6) "Medimos el espacio con el pico de la [una] abubilla [avecilla] o cantamos para distraernos de la distancia [aminorar la distancia] y lavar la luz de la luna."

—*wa-nagsala* (explicitable en *wa-li-nagsala*), variante *wa-nagsalu*. Vocalizado de la primera forma en el libro; sin descartar que fuese una errata (se ha dado el caso) —puesto que la coma parecería conspirar en contra de esa lectura—, ella es perfectamente posible, si atendemos al sentido. Entre una disyuntiva cuyo segundo miembro es una conjunción y lo inverso (una conj. cuyo primer miembro es una disyuntiva), al-U. ha optado por lo primero; *we cleanse*, frente a (*so as*) *to cleanse*, opciones explícitas. Ocupaciones para que el tiempo pase (medir con una unidad de medida ínfima largas distancias, cantar, lavar lo que no necesita ser lavado) o carentes de sentido (medir con la misma unidad ínfima o lavar no sólo para que el tiempo pase —lo que es natural—, sino pretendiendo que la operación lave o depure la luz de la luna).

5 y 6) Pese a la rima, no es forzoso que los dos versículos tengan que ser igualmente tripartitos, con cada segmento encabezado por un verbo imperfecto en primera persona plural.

7-8) ‘‘Largo es tu [el] camino [tu camino es largo]. Sueña, entonces, con siete mujeres para que puedas sobrellevar este largo camino/ en tus hombros [cargar el largo camino en tus hombros]; opción: ‘‘llevar a cuestras este largo camino’’, fundiendo los dos versos. ‘‘Sacude la(s) palmera(s) [el palmar] ante ellas para saber sus nombres y de qué madre nacerá el niño de Galilea.’’ Los nombres de las mujeres, no de las palmas, se entiende. En nuestra versión y en la de al-U., ambiguo. Por supuesto, podría tratarse de nombres de determinadas palmeras, aunque sea menos usual nombrar palmeras que nombran mujeres.

—*nukmila, nukammila*.

9 y 10) ‘‘Tenemos un país de palabras. Habla, habla [. . .]’’: *kalām* y *takallam*, de la misma raíz (a diferencia de *words-speak*, *palabras-habla*); reforzamiento, asimismo, desde el punto de vista sonoro. Nótese el contraste de *kalām* con *kalimāt* (propiamente ‘palabras’); *kalām* denota el hablar.

9) *ḥaṣṣar min ḥaṣṣar*: ‘obstáculo de piedra’; lectura también posible que hemos escogido, en lugar de *ḥaṣṣar min ḥaṣṣar*, como ha optado al-U.: ‘una piedra de piedra’.

10) ‘‘Habla, habla, para que conozcamos un límite a [el límite de] este viaje.’’ No parece perderse mucho al hacer equivaler *un límite a el fin(al)*, *the end*.

VII

Ahora, unos textos de Samih al-Qasim.

Qisṣatu raḥūlin gāmiq²⁹

Fī ājiri ṭ-ṭariqi kāna wāqifan, fī ājiri ṭ-ṭariq
ka-ṣabaḥi l-fazzā‘ati l-manṣūbi fī l-kurūm
fī ājiri ṭ-ṭariq

²⁹ Pp. 72 y 74.

- ka-r-raʿyuli l-marsūmi fawqa šārati l-murūr
 5 fi ājiri ṭ-tariq
 wa-fawqa mankibayhi kāna mi‘tafun ‘atīq
 “ar-Raʿyulu l-Gāmiḍ(u)” kāna smuh
 wa-kānati l-manāzilu l-bayḍā’
 tagliq dūna waḥihi abwābahā
 10 wa-šayārātu l-yāsamina waḥdahā
 kānat tuḥibbu waḥhahu l-maṣqūla bi-l-hubbi wa-l-bagḍā’

 “Ar-Raʿyulu l-Gāmiḍ(u)” kāna smuh
 wa-kānati l-bilād
 tarzaḥu taḥta l-huzni wa-l-ʿarad
 15 wa-sāra yā mā šāra fi yawmin mina l-ayyām
 an sāra li-l-amām

 Wa-ʿalʿalat šarjatuhu fi sāḥati l-manāzili l-bayḍā’
 wa-zdahama ṣ-suyūju wa-l-aṭfālu wa-r-riʿālu wa-n-nisā’
 fi sāḥati l-manāzili l-bayḍā’

 20 wa-abšarūhu yuḍarrimu n-nirān
 fi l-mi‘tafi l-‘atīq
 (wa-kāna fawqa mankibayhi l-mi ‘tafu l- ‘atīq)
 wa-sāra yā mā šār

 anna s-samā’a jtanaqat bi-gaymatin jaḍrā’
 25 wa-gaymatin bayḍā’
 wa-gaymatin sawḍā’
 wa-gaymatin ḥamrā’
 wa-gaymatin gāmiḍatin bidūni lawn

 wa-sāra yā mā šār
 30 an abraqat wa-ar‘adat
 wa-nhamarat amḥār
 wa-nhamarat amṭār
 ar-raʿyulu l-gāmiḍ(u) kāna smuh
 wa-šayārātu l-yāsamina waḥdahā
 35 kānat tuḥibbu waḥhahu l-maṣqula bi-l-ḥubb i wa-l-bagḍā’
 wa-ašbahat tuḥibbuhu l-manāzilu l-bayḍā’

*The story of the unknown man*³⁰

- At the end of the road,
 At the end of the road he stood
 Like a scarecrow in a vineyard.
 At the end of the road he stood
 5 Like the man in the green traffic light.
 At the end of the road he stood
 Wearing an old coat:
 His name was the "Unknown man".
 The white houses
 10 Slammed their doors on him,
 Only jasmin plants
 Loved his face with its shadows of love and hate.

 His name was the "Unknown man",
 The country was
 15 Under the weight of locusts and grief.
 One day
 His voice rang in the square of white houses.
 Men, women and children
 Thronged to the square of white houses
 20 And saw him burning
 His old coat.
 (And he had an old coat.)

 The sky swelled with a green cloud,
 With a white cloud,
 25 With a black cloud,
 With a red cloud,
 With a strange colourless cloud.

 And on that day
 The sky flashed and thundered,

³⁰ Pp. 73-75: *Modern poetry*, pp. 108-109, con dos escasas diferencias, hacia el fin:

*His name was the Unknown man,
 Only jasmine plants
 Loved his face with its shadows of love and hate
 And the white houses loved him.*

El cambio del último verso parece atribuible a errata.

- 30 The rain poured down
 The rain poured down.
 His name was the "Unknown man",
 Only jasmine plants
 Loved his face with its shadows of love and hate
 35 And the white houses began to love him.³¹

Historia de un hombre oscuro

- Estaba parado al final del camino, al final del camino
 como la figura borrosa del espantajo de las viñas
 al final del camino
 como el hombre dibujado en el semáforo
 5 al final del camino
 y sobre los hombros llevaba un viejo abrigo
 lo llamaban el hombre oscuro
 las casas blancas
 le cerraban la puerta en la cara
 10 sólo los jazmines
 amaban su cara bruñida con amor y odio
 Lo llamaban el hombre oscuro
 y el país
 se hundía bajo la pena y las langostas
 15 y sucedió sí que sucedió cierto día
 que marchó hacia adelante
 Su grito resonó en la plaza de las casas blancas
 los viejos, niños, hombres y mujeres se aglomeraron
 en la plaza de las casas blancas
 20 y lo vieron prender fuego
 al viejo abrigo
 (y llevaba el viejo abrigo sobre los hombros)
 y sucedió sí que sucedió
 que el cielo se ahogó en una nube verde
 25 en una nube blanca
 en una nube negra

³¹ K. A. Sulaiman (*op. cit.*, pp. 147 y 148) traduce dos pasajes de este poema, informándonos que pertenece a *al-Mawt al-kabîr* ('La gran muerte'), Beirut, 1972.

en una nube roja
y en una enigmática nube sin color

- Y sucedió sí que sucedió
30 que relampagueó y tronó
y llovió copiosamente
y llovió copiosamente
lo llamaban el hombre oscuro
y sólo los jazmines
35 amaban su cara bruñida de amor y odio
y comenzaron a amarlos las casas blancas.

Quizá llamen la atención en el título inglés los artículos determinados. El traductor disponía de otras opciones, más o menos equivalentes, con todo. / El término *gāmid* es crucial, y nada fácil de traducir. Aparece varias veces aplicado a un ser humano y una, a una de las nubes. La idea central de la raíz *gmḍ* es la de no ser visible, de estar oculto; de allí se pasa a la idea de lo ambiguo o de sentido poco claro (oscuro), hasta lo inescrutable, o a lo misterioso, enigmático; pero también existe la acepción (obviamente emparentada con las anteriores), aplicable a humanos, de ser oscuro en el sentido de desconocido, no destacado, débil, insignificante. (Hay otros sentidos derivados, como el de *gumḍ*: '(estado de) sueño, acto de dormir', vinculado a la idea de cerrar los ojos.)

1) El primer verso se resuelve en dos. La expresión del estar de pie (y parado) ya no queda flanqueada por *al final [fondo] del camino*; una nueva expresión, no menos eficaz (y tal vez evocadora de *Because I do not hope / Because I do not hope to turn* [en tanto que a su vez el primer verso de "Ash Wednesday" muy probablemente arraiga en Cavalcanti: *Perch'io non spero di tornar giammai*, pese a *turn* ('cambiar (de fe)') en lugar de *return* y al desarrollo por completo diverso]).

2[3]) *šab(a)ḥ*: 'figura, forma indistinta', 'fantasma, espíritu', 'pesadilla', 'figura, persona'. *Like a scarecrow in a vineyard*: economía de expresión; se pierde (sin que se pierda demasiado) el reforzamiento del aspecto de borrosidad o indistinción. *El espantájo*; más propiamente, diríamos *espantapájaros*, *fazzā'a* (la palabra se refiere justamente a algo que

produce miedo, sin marcar que los destinatarios del miedo son las aves). No se reproduce *al-maṣṣūb*, que reitera la idea de estar erguido, pero con referencia a un objeto. El original habla genéricamente del espantapájaros que se pone en las viñas, precisamente porque uno da igual que otro.

4[5]) *Like the man in the green traffic light*; literalmente, en árabe, “como el hombre dibujado sobre el [‘encima del’] semáforo” [palabra por palabra, ‘la señal de tránsito’]. ¿Por qué *green*, ‘verde’? Si de los colores se trata, más bien se pensaría en el dibujo que aparece sobre el rojo, donde la figura está inequívocamente detenida. ¿Continuación del juego con el espantapájaros en el verdor de las viñas en verano: la misma imagen, trasladada al cristal del semáforo?

5[6]) Aquí y en lo sucesivo, *fī ājiri t-tarīq* aparecerá siempre como *At the end of the road he stood*; es decir, con el añadido de *he stood*, bastante plausible, sin embargo.

6[7]) *Wearing an old coat*. Gerundio porque ya hay verbo *stood*. No reproduce la literalidad de llevar el abrigo *fawqa man kibayhi*, ‘encima de sus [en los] hombros’; pero puede ser simplemente que lo llevaba a cuestas, que lo llevaba puesto, sin ser necesario entender que lo llevaba sobrepuesto, sin haber introducido las manos en las mangas, como un indicio (más, si así puede entenderse lo viejo del abrigo y no la falta de recursos) de descuido. (Ver v. 22.)

7[8] (y 12[13], 33[32])) “*Ar-raʿyulu l-Gāmid(u)*” *kāna smuh(u)*. [En v. 33 no aparece entrecomillado.] Llamar a alguien “desconocido” es una forma de identificarlo, claro. ¿Después de cuántas veces de decir de una persona que es desconocida se produce la falsedad?

10 y 35) Tentaría traducir “su cara amasada con amor y odio”. Pero sería una infidelidad flagrante: amor y odio no son los constituyentes del rostro, sino los que lo pulen o bruñen, los que le confieren su expresión (o gama de expresiones). Al-U. [12, 34] encontró una manera de decirlo, con medios formalmente distintos: *with its shadows of love and hate*.

11) *Only jasmin plants*; literalmente, ‘árboles de jazmín’, *šaṣṣarat alyāsamīn*. (Obsérvese el plural de paucidad.) Acaso en algún dialecto castellano se diga *jazminero*.

11 y 12) Se repiten, penúltimos.

15-16) Se comprimen los dos versos en un mínimo *One day* [v. 16], que se vincula con el siguiente [17]. No está mal: el avanzar o ir hacia adelante se da (comienza a darse) cuando la voz del *Gāmid* resuena en la plaza.

15, 23, 29) *yā m'ā šāra*: si se puntuase, cabrían los signos de admiración: “¡sí que sucedió!”. Al-U. no traduce la expresión en v. 23. En v. 29, *And on that day*; satisfactorio dentro del contexto. El traductor parece haber tenido dificultades con este giro idiomático.

18) Al-U. resuelve con una frase hecha que no menciona a los viejos (pero tampoco los excluye).

22) La función de este verso parentético y reiterativo del inmediato anterior y del 6 (del cual difiere únicamente en la definición del sujeto —al tratarse de algo ya presentado—) parece trastocarse con el indefinido inglés: (*And he had an old coat.*).

25-27) Variante: “(y) en una nube blanca/ (y) en una nube negra/ (y) en una nube roja”.

28) “y en una nube enigmática [oscura] e incolora [sin color]”. El término *incoloro* suele connotar transparencia, lo cual aquí no parece apropiado. La ausencia de color y luz, con sus enigmas, coexiste con el color.

30[29]) *an abraḡat wa-ar'adat* / *The sky flashed and thundered*. El sujeto es *aš-šams*, ‘el cielo’ (los dos verbos terminan en femenino), lo que no se aprecia en nuestra versión: *relampagueó y tronó* se entenderá como sin sujeto, seguramente, aunque desde el punto de vista formal no queda descartado el cielo como sujeto (y nocionalmente no hay diferencia); habría sido excesivo repetir *el cielo* o recurrir a un pronombre.

31) “y llovió a cántaros [fluyeron las lluvias/se precipitaron chubascos]”; *amṭār*, indeterminado; en español, falsa determinación al decir *las lluvias*. El plural, en árabe y español, subraya la abundancia.

Los colores de las nubes del poema de Samih al-Qasim son los de la bandera palestina (y las de no pocos de los otros países árabes). (Atención a la fecha en que fue compuesto, 1971; ¿comienza ahora a cumplirse una profecía?). El tono es de historia popular. Piénsese en los peces de cuatro colores,

simbólicos de los distintos grupos religiosos, en el cuento del pescador, narrado durante las veladas primerizas de *Las mil y una noches*. Como en el seno de otros pueblos, en las tradiciones árabes también ha habido simbolismos convencionales del color.³² Naturalmente, los sistemas de símbolos suelen ser muy variados (a veces están en pugna) y pueden volverse símbolos de otros símbolos.

Abadiyya

Tatabaddalu l-awrāqu min ānin li-ān
lākinna ŷid'ā s-sindiyan. . .

Eternity

Leaves fall from time to time
But the trunk of the oak tree³³

Eternidad

Las hojas cambian de tiempo en tiempo
pero el tronco del roble. . .

Tatabaddalu, 'cambian', 'se intercambian'; es decir, se cambian unas por las otras. El caer de las hojas de tiempo en

³² No deja de ser interesante este ejemplo refractado en un observador externo, el veterano de las Alpujarras Ginés Pérez de Hita: El caballero Zayde "muchas veces mudaba trajes y vestido conforme la pasión que sentía. Unas veces vestía negro solo; otras veces, negro y pardo; otras, de morado y blanco, por mostrar su fe; lo pardo y negro por mostrar su trabajo". (G. Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, La. parte, edición de Shasta M. Bryant, Juan de la Cuesta, Nevada, Delaware, 1982, p. 46.) La ortografía ha sido modernizada en esta edición. En nota, Shasta M. Bryant remite a Paula Blanchard-Demouge, anterior editora, y traduce de manera incompleta el pasaje siguiente (lo damos como figura en P. B.-D.): "Distinguían [los árabes] cinco colores: Blanco: pureza, luz, y en los caballeros la abnegación hasta el martirio. Amarillo: poder, grandeza, riqueza. Rojo: emblema de la dicha, de la alegría, de la vida feliz. Negro: la destrucción, el aniquilamiento. Verde: símbolo de la renovación y alegría terrenal y de la esperanza; era el color de la familia del Profeta." (Centro de Estudios Históricos, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 1913, p. LXXXII. P. B.-D. se apoya en Yacoub Artin.)

³³ Figura tal cual (sin mención de traductor), más el añadido de puntos suspensivos al final, como epígrafe al libro de Khalid Sulaiman *Palestine and modern Arab poetry*, ya citado en n.9. No aparece en *Modern poetry*.

tiempo es un intercambiarse; si cayeran de tiempo en tiempo y no se renovaran ya no seguirían cayendo de tiempo en tiempo. En español podría haberse dicho también *se cambian*, para evitar la lectura 'se transforman (sin necesariamente ser reemplazadas)', pero sería un tanto rebuscado.

El roble (o encino) llamado *sindiyān* se caracteriza por ser siempreverde. De modo que la imagen (aunque resulte equivalente) no es la de hojas que van, roble queda, hojas vienen, roble permanece; sino, unas hojas desaparecen mientras otras nacen, en tanto el roble. . .

No es mala la idea de no poner puntos suspensivos (o raya) ni puntuación alguna después de *oak tree*; mayor sobriedad: no hace falta.

Yawmun kuntu sil'a

Qatalūni marraran
wa-ntahalū waḥī mirāran

How I became an article

They killed me once
Then wore my face many times

El día que me volví artículo

Me mataron una vez
y adoptaron mi cara varias veces

En el título, *kuntu* no ha de entenderse como 'fui (y ya no soy)', sino como 'empecé a ser'; más bien: 'ese día me convertí en artículo (y no he dejado de serlo)'.

—*wa-*: simple copulativa; el contexto avala la traducción *then. Adoptaron mi cara*: 'Asumieron' (incluso en forma indebida: 'se arrogaron'); *Wore my face*: *se pusieron* o *se han puesto*, con idea de quita y pon, es probable. Los que asesinan y los que adoptan, indeterminados, se entienden los mismos; pero, naturalmente, la muchedumbre, el grupo; no necesariamente una misma persona asume el rostro del victimado más de una vez, ni quien lo asume participó directamente en el acto de dar muerte.

En el árabe, simple oposición entre singular y plural *marratan* y *mirāran*, ‘vez’ / ‘veces’. El inglés enfatiza y opone una vez a muchas: una sola muerte muy productiva; con ello no desmiente el sentido global: tan sólo lo subraya.

VIII

“El desierto”, de Adonis. A manera de subtítulo en árabe, entre paréntesis, sin aclarar si la expresión pertenece al antologador o al autor: “Selecciones del diario del sitio de Beirut (.) 1982”; en cambio, el correspondiente inglés (también encuadrado en paréntesis) se limita a: “The Diary of Beirut Under Siege, 1982”. Atención al plural, *yawmiyyāt*. Podría haberse empleado el singular *yawmiyya*, de antigua data en el mundo del comercio; sin embargo, lo general es servirse del plural cuando el sentido es ‘diario de vida’, ‘anotaciones diarias sobre el vivir’.³⁴ Pero también cabría, con la misma forma (sin recurrir al problemático “plural de plurales”), la idea de textos entresacados de diarios diversos, de habitantes de Beirut, y, con ello, no ya (la ficción de) que es el diario del poeta sino (la de) que no es un producto suyo. Los comentarios que siguen hacen como si el poema estuviera completo (en la intención del autor), que no son selecciones de una obra real mayor (y, en consecuencia, tales comentarios posiblemente incurren en falseamiento de los sentidos estructurales).³⁵

³⁴ Así sucede con el *Diario de un fiscal rural*, de Tawfiq al-Ḥakīm: *Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf*. [Hay traducción de Emilio García Gómez.]

³⁵ “El desierto” ocupa las páginas 134-165 de *Victims of a map*. Se acaba de escribir al despuntar 1983. La traducción de *Modern poetry*. . . se basa en un original corregido (y publicado en 1985, según nos informa al-Udhari en la sección de “Acknowledgements”, *M.p.*, p. 143). Las estrofas se distribuyen allí en dos grupos, de 17 y 34 respectivamente (pp. 64-75). La versión de *Victims*. . . es un grupo unitario de 35, y comienza en forma similar al segundo grupo de *Modern poetry*. Por razones de espacio, nos hemos visto obligados a dejar fuera los comentarios a la mayoría de los 35 segmentos.

Quien desee documentar el olvido hallará en *Beirut: Frontline story* un fondo palpitante contra el cual proyectar este producto a la vez libre y de profundas raíces. Textos de Selim Nassib y Caroline Tisdall y fotografías de Cris Steele-Perkins, Africa World Press, Trenton, N. Jersey, 1983. (Existe una simultánea edición londinense.)

1

. . .fī zamānin
 yuṣāriḥunī: lasta minnī
 wa-uṣāriḥuhu: lastu minka, wa-aḥadu an afhamah(u)
 wa-anā l-āna ṭayfun
 yatašarradu fī gābatin
 dājila l-ḡumḡuma(h).

"My era tells me bluntly:
 You do not belong.
 I answer bluntly:
 I do not belong,
 I try to understand you.
 Now I am a shadow
 Lost in the forest
 Of a skull." ³⁶

' . . .en un tiempo
 que me grita: no me perteneces,
 yo le grito: no te pertenezco, y me esfuerzo por
 comprenderlo
 y ahora soy un fantasma
 errante en un bosque
 dentro del cráneo.'

El comienzo, con puntos suspensivos; en la traducción inglesa no hay rastros de ello, ni de oración incompleta, con lo que se pierde la idea de que es parte o fragmento de un texto mayor. (En cambio, obsérvese, al final del poema en árabe no hay puntos suspensivos.)

1-5) Se comienza con el verso más corto de la estrofa. Se obtiene hasta cierto punto calco rítmico: *fī zamānin* : *én un tiémpo* : — u — —; las largas acentuadas del original encuentran su correspondencia con las acentuadas del castellano; no hay equivalencia estricta, entonces; tal vez desde el punto de vista del español sí, pero de ningún modo a la inversa: las castellanas no coinciden en cuanto a longitud con

³⁶ *Victim of a map*, pp. 134-135.

las árabes (además, fonológicamente en castellano la longitud no es pertinente): cf. la primera. La acentuación tónica, por otra parte, en árabe, no necesariamente recae en una larga. “. . . en un tiempo/ que me grita”: “My era tells me bluntly”: libertad en la traducción, irreprochable (pese a traducir por frase entera el sintagma trunco), aunque nosotros habríamos preferido aquí una versión más literal.³⁷ También el verso siguiente: “You do not belong”: “No me perteneces” [literalmente, ‘no eres mío’, ‘no eres de mí’, es decir, ‘no perteneces a este tiempo que soy yo’], “I answer bluntly”: “(y [en que]) yo le grito (a él): no te pertenezco [no soy tuyo/de ti]”. Sin embargo, en lo que inmediatamente sigue hay quizá cierta distorsión de bulto, que modifica el sentido (aun cuando el resultado es bastante aceptable, en forma independiente): “I do not belong/I try to understand you”: “‘No te pertenezco’ [acaba la respuesta], y trato de entenderlo [al tiempo, la época].”

6-8) *Wa-anā l-āna tayfun* [con cuasi capicúa o palíndromo fonológico enquistado; no auténtico cap. o pal. porque excluye *hamza* después de *l*; *anā l-āna* es de lo más usual en casi todo tipo de contexto]. “(Y) ahora yo soy un espectro [fantasma, aparición (aparecido)]”: “Now I am a shadow”; el cambio (leve) de imagen (espectro suplantado por sombra) se sostiene en la manera en que se vierte (al inglés) el par de versos siguientes, los finales: “Lost in the forest/ Of a skull”: *yatašarradu fī gābatin/ dāḡila l-ḡumḡuma(h)*: “que yerra [vagabundea] en un bosque/ (que está) dentro del cráneo.” La idea global se mantiene en grado considerable: una som-

³⁷ Al borde de concluir la revisión de estos apuntes he tenido acceso a la rica reseña de Shawkat M. Toorawa a *Victims* (*Journal of Arabic Literature*, 1988, pp. 193-200). Coincidimos en no pocos puntos respecto del trabajo de al-Udhari (incluyendo algunos sobre los que no me he expresado por no juzgarlo pertinente). Sin embargo, a aquél con cierta frecuencia le parecen *mistranslations* palabras o sintagmas traducidos de modo no literal que yo considero elecciones defendibles del traductor, como varias (p. 199) de las que comentamos a propósito del segmento inicial de “El desierto”. Acaso discrepando de Toorawa (“random re-arrangement”, “misreadings and oversights”, p. 193 (y *alibi* por el estilo)), creo que incluso los yerrores de al-Udhari raras veces surgen de haber procedido de manera descuidada.

Curiosamente, afirma Toorawa que el tema de esta composición es *Adonis' native Beirut* (p. cit.). ¿Quiere decir que, a fuerza de vivir una ciudad y de amarla, uno la hace suya hasta el punto de poder fincar en ella, reviniéndolo, el propio nacimiento?

bra perdida en el bosque vale tanto (por proyección, sin la directez o derechura del original, diferencia que confiere nuevos (es decir, distintos) valores) como un espectro errante dentro de un bosque; lo incorpóreo de una sombra, equiparado a lo incorpóreo de un espectro, a un ser ya no vivo (cf. *Junta de sombras*, de Alfonso Reyes). Los bosques suelen hacer perderse; de ordinario, quien acostumbra pasear en un bosque se aventura a hacerlo, no obstante, porque cree conocerlo lo suficientemente bien como para no perderse en él. En cambio el que yerra, y que va y viene en él, ¿por qué andará sin rumbo si no está perdido? No estar perdido no es imposible, pero la situación mueve a la pregunta. / Seguramente la versión inglesa evitó traducir 'espectro' o similares por connotación (¿indeseable?) de historias de fantasmas. Obsérvese: *cráneo* y no *cabeza* (tampoco *calavera*: es posible usar el término para referirse a un ser vivo, pero se trataría de un uso forzado con sentido que no se pretende en el pasaje que comentamos). Con 'rima' a Hamlet.³⁸

Paralelo métrico al final de la estrofa: *dājila l-ŷumŷuma(h)* : *dentro del cráneo* [no diptongando]: *tātatatātata*, con coincidencia de largas y breves para un oído árabe, aunque no la mejor traducción desde un punto de vista poético.

La traducción inglesa ha redistribuido en ocho versos los seis (gráficamente hablando) originales, de marcada irregularidad en longitud (gráfica), en lo que se refiere al segundo y especialmente al tercero.

Adviértase el distinto tratamiento de los artículos. Más allá del hecho (innegable) de que el mecanismo de la determinación y sus alcances son diferentes en las dos lenguas (en las tres, si a eso vamos), se presencia un manejo, un modo de

³⁸ Prólogo al libro *Instante y revelación* (poemas de Octavio Paz y fotografías de Manuel Álvarez Bravo), Fonapas, México, 1982. Recogido ("Instante y revelación") en *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona/México, 1983, pp. 208-214. "La imagen poética es siempre doble o triple. Cada frase, al decir lo que dice, dice otra cosa. La fotografía es un arte poético porque, al mostrarnos *esto*, alude o presenta a *aquello*. Comunicación continua entre lo explícito y lo implícito, lo ya visto y lo no visto. El dominio propio de la fotografía, como arte, no es distinto al de la poesía: lo impalpable y lo imaginario. Pero *revelado* y, por decirlo así, *filtrado* por lo visto." Más adelante hablará de "rimas visuales y verbales". *Op. cit.*, p. 212. Cf. "Oh calavera vacía / y pensar que todo era / dentro de ti, calavera."

escoger diferente: es decir, el traductor disponía de varias elecciones, alternativas, y optó por una (no de las más fieles del grupo) que deja superficialmente incierto de qué ctáneo se trata: el de quien habla (“el de la voz”), y que, por otra parte, elimina la posibilidad de una pluralidad de bosques, posibilidad que de inmediato se desmorona, por carecer de pertinencia, no por necesidad excluida de una interpretación relativa a un contexto distinto./ El espectro y el cráneo. Lo muerto/vivo.

2

Wāqifun, wa-l-ŷidāru siyāŷun—
mādan yataḍā’alu, nāfiḍatun tatana’ā.

Wa-n-nahāru juyū tun
tataqaṭṭa’u fī ri’atayya wa-tarfū l-masā’a.

“I’m on my feet, the wall is a fence—
The distance shrinks, a window recedes.

Daylight is a thread
Snipped by my lungs to stitch the evening”.³⁹

“Estoy de pie, y el muro es un cerco—
una distancia se encoge, una ventana se aleja—.

El día son hilos
que se cortan en mis pulmones y zurcen la noche’.

Coloquialismo de formas verbales contractas, a diferencia de primera estrofa.

1-2) *Wāqifun, wa-l-ŷidāru siyāŷun—/ mādan yataḍā’a-lu, nāfiḍatun tatana’ā*. “The distance shrinks, a window recedes”. *Wāqifun*: ‘de pie’ (alguien, masculino); el árabe no necesita explicitar que se trata del que habla. Es posible que el segundo verso caracterice el ser un cerco (*siyāŷ*) el muro (*ŷidār*): “una distancia *que* se encoge, una ventana *que* . . .” Si así es, si traducimos en esta forma, el sentido será patente

³⁹ *Victim of a map*, pp. 134-135.

más directamente que en el inglés (que, con todo, admite esa interpretación por una vía más indirecta, pero también admite otras interpretaciones incompatibles). Nuevamente, atención a los artículos: “una ventana se aleja.” *Siyāy* también posee la idea (heredada) de ‘bastión’, ‘baluarte’.

La ventana, pensable no sólo como lugar para ver, desde donde se ve; también, lugar por donde entran el aire y la luz. Se empequeñece.

3-4) *Wa-n-nahāru juyūt(un): Daylight is a thread*: ‘El día es (un conjunto de) hilos’, ‘el día es unos hilos’. (Más espontáneamente se diría, con concordancia peculiar, o discordancia: *El día son hilos*.) *Nahār* es el día por oposición a la noche, no el día de 24 horas; así, parece un acierto haber escogido *daylight* (‘la luz del día’), sobre todo en vista de la manera como al-U. soluciona lo que sigue. Sin embargo, ojo: uno podría encontrar una expresión (quizá la sencilla *día*) que no especializara, que no aspectualizara (el aspecto ‘luz’) y refiriera en bloque al tiempo cotidiano en que hay luz, a la parte del día que no es noche (ni ninguno de los crepúsculos), el tiempo entre amanecer y anoecer. Por lo demás, una de las acepciones de *daylight* es ésta: ‘daytime’.

—*tataqatta‘u fi ri‘atayya wa-tarfū l-masā*: “Snipped by my lungs to stitch the evening”; *tataqatta‘u* no posee una asociación preferente con tijeras, como *snipped*; sin embargo, elección acertada, en vista de la naturalidad de ambos verbos.

—El día (en cuanto luz) es hilo que los pulmones recortan para coser o zurcir la noche (el anoecer); para darle estrías de luz, podría pensarse; pero, ¿a qué vienen los pulmones, entonces? La cuestión es que los hilos han sido recortados *en* los pulmones (literalmente), donde se guardan (no necesariamente son hechos de materia pulmonar, son trozos de pulmones); luz-aire que posibilita sobrevivir la noche. A pesar de que el cambio introducido por al-U. parece muy radical, a la hora de la hora viene a permitir una comprensión equivalente.

4

Atanāqadu? Hādā ṣaḥīḥun
fa‘anā l-āna zār un wa-bi-l-amsi kuntu ḥiṣādan

wa-anā bayna mā'in wa-nārin
 wa-āna l-āna ŷamrun wa-wardun
 wa-anā l-anā šamsun wa-ḍillun
 wa-anā lastu rabban—
 Atanāqad(u)? Hādā ṣaḥīhun.

Am I full of contradictions? That is correct.

Now I am a plant. Yesterday, when I was between
 fire and water(,)

I was a harvest.

Now I am a rose and live coal,

Now I am the sun and the shadow

I am not a god.

Am I full of contradictions? That is correct. . . .''⁴⁰

¿Me contradigo? Así es.

Ahora soy plantío y ayer fui cosecha,

cuando estaba entre agua y fuego;

ahora soy brasa y rosa,

ahora soy sol y sombra

y no soy dios.

¿Me contradigo? Así es'.

La cuestión es (naturalmente, diría yo) que no hay contradicción, aun cuando muy posiblemente la interpretación mayoritaria (acaso la del propio poeta) sea otra: me contradigo, claro, como la naturaleza, como el universo. Posiciones conciliables, en última instancia; es preciso conciliarlas, si se quiere vincular la estrofa con el conjunto del poema y no desligarla del trasfondo que sirve de referencia a todo el texto, sin por ello determinar cada una de las interpretaciones. Por el contrario, he aquí una interpretación nada convincente: una y otra posición ponen de relieve el cambio constante, la mutación de hombre y naturaleza.

En los exteriores hay contradicción (mäs propiamente, incompatibilidad): "soy [ahora] sol y sombra", pero no en el ayer por oposición al hoy.

⁴⁰ *Victim of a map*, pp. 136-137.

Lectura: *A-tunāqīdu?* '¿Te contradices?' Sin embargo, la vocalización (*fathā* sobre *qāf*) y el sentido general lo descartan: el sentido se debilita aunque es posible que se trate de un diálogo. Sin embargo: como era de esperarse, en los diccionarios la forma *tanāqada* es recíproca (¿habrá que entender que me contradigo yo conmigo (otra forma de decir que me contradigo)?). Un acierto, el énfasis del inglés: *lleno de contradicciones*.

—La interpretación de que el tercer verso se refiere al pasado, plausible (pero no la única). La alternativa (referirse al ahora) cobra mayor plausibilidad si en lugar de *ward* se lee *wird* en 4: entonces, trío de calor-frescor (agua/fuego, brasa/aguada, sol/sombra); pero reiteración tal vez excesiva.

—*el* sol y *la* sombra: elección aceptable, aunque no obligatoria: también podría haber conservado indefinidos. Del mismo modo pudo optar por *sunshine-shade* (pero menos vigoroso).

—*rabb*: problema de traducción: en la letra, más cercano *Lord*, *Señor*. Está claro, con todo: humano, por oposición a divino. Reproducir la conjunción (como hemos hecho, y a diferencia de al-U.) —*y no soy dios*— parece indicar que este verso sólo se refiere al ahora, lo cual probablemente es erróneo.

5

Dá'iman yalbasu l-qamar
li-yuqātīla ašbāḥahu(,)
jūdātan min ḥayār.

The moon always wears
(a stone helmet
to fight its own shadows.⁴¹

Para combatir sus fantasmas
la luna siempre lleva
un casco de piedra.

⁴¹ *Victim of a map*, pp. 136-137.

Versión literal con variantes: 'Siempre lleva(puesto) la luna/para combatir sus fantasmas [pesadillas, espectros]/(un) casco de piedra'.

Alteración de orden (1-3-2 [español: 2-1-3]), sin grandes consecuencias (fuera quizás de ganarse en eufonía, desde el punto de vista del inglés).

3) De nuevo elección de *shadows* —ahora correspondiendo a un sinónimo de *ṭayf* (*ašbāḥ*, pl. de *šab(a)ḥ*)—, por las mismas razones, con idénticos efectos (es decir, el lector atento reconoce que se trata de fantasmas).

13

Sawfa tarà
 qul ismahu
 aw qul rasamtu waḥhahu
 mudda yadayka naḥwahu
 aw sir kamā yasīru kullu rāḥilin
 aw ibtasim
 aw qul ḥazintu marraran.

Sawfa tarà
 laysa hunāka waṭanun.

'You will see
 Say his name
 Say I painted his face
 Stretch your hand to him
 Or walk like any man
 Or smile
 Or say I was once sad
 You will see
 There is no homeland. . .'⁴²

'Ya verās
 di su nombre
 o di dibujé su cara
 tiéndele la mano

⁴² *Victim of a map, ibidem.*

o anda como anda cualquier caminante
 o sonrío
 o di una vez me entristecí.
 Ya verás
 No hay patria. . .'

Estructura semejante a estrofa número 4.

1) y 8) *Verás* [*Ya verás/Vas a ver*]. *You will see*: ritmo muy próximo al original (para/desde el oído de un hispano-hablante): '— / —'; se pasa por alto en este juicio la cantidad vocálica (y silábica). *Verás*: patrón rítmico más bien alejado, en cambio; sin embargo, no tiene necesariamente las connotaciones de *Ya verás* ni de *Vas a ver*, ambas con el mismo patrón rítmico de *You will see*.

2-7) *Say I painted his face, Say I was once sad*; ambigüedad favorecida por *qul. ismahu* (*Say his name*), donde lo dicho no es 'his name', sino su nombre. Es decir: 'Di pinté su cara [rostro]' / 'Di que pinté su cara [le pinté la cara]'; 'Di (que) estuve triste [me entristecí] una vez.' Sin embargo, el sentido global hace improbable esta interpretación (y, por tanto, esa ambigüedad). / *painted*: puede entenderse en el sentido de que pinté su cara (hice un retrato de su cara, con pintura), pero también en el de que le pinté la cara (le puse pintura en la cara propia, real): pero en realidad (casi seguramente) no viene al caso la segunda interpretación en el original. / *any man*: *stricto sensu*, leer *rāyulin*, con un alargamiento que —aunque posible— no parece justificado por la métrica; empero, ¿por qué no traducir, como aquí, *any man* en lugar de *any walking man* (o afines) o *any walker* (con otras connotaciones)?

3) *Di dibujé*: repetición cacofónica, pero más cercana al original (donde no hay cacofonía, con todo) que *di pinté*. ¿*Di tracé*?

¿Decir equiparado a hacer? ¿Decir que hice su retrato, con el valor principal de que lo hice?

4) *Tiéndele la mano* [*tiende tu mano hacia él*].

5) . . . *cualquier* [*todo*] *caminante*.

9) *There is no fatherland*. / *No hay patria*; acaso más adecuado, a pesar de ser menos literal: *la patria no existe*.

14

Rubbamā ŷā'a waqtun satuqbalu fihi
 an ta'īša asamma wa-abkama, lākin
 rubbamā samahū an tutamtima: mawtun,
 wa-ḥayātun, wa-ba'ṭun—
 wa-s-salāmu 'alaykum.

“There may come a time when you'll be
 Accepted to live deaf and dumb, and perhaps
 They'll let you mumble: death,
 Life, resurrection—
 And peace be upon you.”⁴³

‘Quizá llegue un tiempo en que se te permita
 vivir sordo y mudo, pero
 quizá te dejen murmurar: muerte
 vida, resurrección. . .
 y la paz sea con vosotros.’

La partícula inseparable indicativa de futuro *sa-* (1) no descarta por sí sola que el tiempo ya haya llegado (es decir: *Quizá haya llegado [ha llegado]*). Ese tiempo podría haber llegado ya, sin estar en vigencia el permiso, relegado a fechas posteriores; ese tiempo, entonces, sería caracterizado también por rasgos independientes del permiso. Sin embargo, al margen de que parecería hilar muy delgado, el segundo *rubbamā* deja fuera sin lugar a dudas esta lectura. De modo que, como dicta el sentido común, se trata de una eventualidad proyectada al porvenir.

Constante coloquialidad de la versión inglesa: *you'll be, they'll let you*. ¿Por qué pasó *Accepted* al siguiente verso? ¿Para mantener el equilibrio —longitud análoga— de los dos primeros? *Deaf-and-dumb*: expresión usual (más que *deaf-mute*), a diferencia del español, en que la usual es *sordo(-) mudo*.

3-5) Formas citadas, objetos de *tutamtim*, en nominativo, como serían si no estuvieran citadas, sino simplemente di-

⁴³ *Victim of a map*, pp. 144-145.

chas. En las tres primeras, el nominativo no sólo cumple una función presentativa (suponiendo que el murmurador o mas-cullador emplee ese caso) sino también sirve de compendio de cualquiera de los tres casos (y de la pronunciación pausal).

No oír ni hablar, o decir las cosas que dicen (algunos de) los hombres de religión (que es como no decir nada. . . ni oír). El último verso, interpretable como fuera de lo que se te permitirá decir, como quien dice (en ciertos dialectos hispánicos): “Buenas noches los pastores”. También, pensar que el dicho —el saludo— especializa (especificándolos) sus destinatarios: los mismos que no dejan oír ni hablar.

17

Dulumātun—

šaṣṣaru l-ardi dam‘un ‘alā waṣṣanāti s-samā’

wa-l-makānu njiṣāfun,—

kasara l-mawtu guṣṣna l-madīnati wa-rtahala

[l-aṣṣdiqā’.

“Darkness.

The earth’s trees have become tears on heaven’s cheeks.

An eclipse in this place.

Death snapped the city’s branch and the friends departed.”⁴⁴

Tinieblas.

Los árboles de la t[T]ierra son lágrimas en las mejillas del
[cielo

y el lugar es un eclipse.

La muerte quebró la rama de la ciudad y los amigos
[partieron.

De nuevo alternancia de lectura pausal y lectura sostenida.

1) Lo plural de *dulumāt* [variante *dulamāt*] se puede trasladar con naturalidad al castellano; no tan fácilmente al inglés; plural, ha de reconocerse, puramente connotativo (no denotativo).

2)—*have become*: explicita lo que en el original no está explícito;

⁴⁴ *Victim of a map*, pp. 146-147.

—*heaven* (no *sky*, ni *skies*, que no pueden referirse al lugar de las almas, a diferencia de *heaven*).

3) Acierto de traducción, este verso. Podríamos haber dicho: *El [Este] lugar es un eclipse*. La raíz *jsf*, idea de ‘hundirse’, ‘desaparecer’.

4) Variante: *los amigos emigraron*. A diferencia de *šāyār*, *gusn* no es colectivo. *Snapped* (‘quebrar’ / ‘hacer chasquear’), bien elegido: más expresivo que el simple *break*.

—La rama, no el tallo ni el tronco: una de las ramas del árbol Beirut (entonces, y sobre todo posteriormente, una de las dos), pero demasiado indefinido si dijera *gusnan li-l-madīna*: la *idāfa* aquí viene natural; aunque en castellano tal vez no mal: *una (de las) rama(s)*.

—Árboles en la noche tenebrosa: hilos más oscuros sobre el cielo (‘lágrimas sobre las mejillas del cielo’).

—¿Eclipse en las tinieblas?

18

La tamūtu li’annaka min jāliqin, aw li’annaka hādā l-ḡasad
anta maytun li’annaka waḡhu l-abad.

You do not die because you are created or because you
[have a body]

You die because you are the face of the future.⁴⁵

No mueres porque pertenezcas a un creador, o porque
seas este cuerpo
eres mortal porque eres el rostro de la eternidad.

1) Aceptable: quizás por eufonía, recoge interpretación plausible, pero en principio no habría estado mal una versión más literal.

2) A mi juicio (o quizás para mi gusto), falló aquí la comprensión. Mejor aún —sobre la base del sentido de *waḡh*—: a) eres el *haz* (*faz*: opuesto a *envés*: la *cara* frente a la *cruz*, hablando de monedas); b) eres la *razón* (o *motivo*) de que haya eternidad.

⁴⁵ *Victim of a map, ibid.*

—*mayyit* [*mayt*]: literalmente (en primera acepción) ‘muerto’, y no ‘mortal’, a diferencia de *mumīt* (que más bien con significado de ‘que mata’ (o ‘que puede matar’??) y no de ‘q. muere’ (*amāta*); pero, dado que *mata* es intransitivo, y, por ende, no puede haber forma de *ism maf ‘ūl* (**mamūt*), no rebuscado que extienda su significado a ‘morible’ (ostentando la misma relación que hay entre los dos significados habituales de los participios pasivos, sin ser propiamente *mayyit* un participio: *ma’kūl*, ‘comido’, ‘comible’/‘comestible’). Es más fuerte, con todo, sentir (y traducir) ‘estás muerto’ o ‘has muerto’ (‘porque aunque todavía no te ha llegado la muerte es como si te llegara’). También esta lectura está autorizada por la forma. Al-U. vierte de manera que pueda entenderse como ‘eres mortal’ (en ambos versos) pero también como ‘mueres (ahora, cuando mueres, aunque no —probablemente— ‘estás muriendo’).

Es decir, el ser creatura o poseer un cuerpo perecedero —signos ambos de la mortalidad— son porqués secundarios, supeditados, cuyo sentido radica en el primordial.

Los dos versos terminan en pausa, con lo cual riman según las normas clásicas. No rimarían si se leyera terminaciones casuales: *ḡasadu/abadi*.

26

Gariqat naʿimatun fi d-dimā’ —
ad-dimā’i l-latī kāna ṭiflun yuḥaddiṭu ‘anhā
wa-yuwašwišu aṣḥābahu:
lam ya‘ud fi s-samā’
gayru ba‘ḍi ṭ-ṭuqūbi l-latī summiyat anʿuman. . .

“A star was drowned in blood,
The blood a boy was talking about
And whispering to his friends:
Only some holes known as stars
Remain in the sky.”⁴⁶

⁴⁶ *Victim of a map*, pp. 152/154-153/156.

‘Una estrella se ahogó en la sangre,
la sangre de la que hablaba un niño,
quien susurraba a sus amigos:
no quedan en el cielo
sino algunos huecos que llaman estrellas.’

A primera vista lo difícil es saber si las palabras que vienen después de los dos puntos son del niño o no son de él, sino consecuencia de sus palabras, que conocemos indirectamente. Las dos posibilidades son sostenibles, al parecer.

1. Palabras textuales del niño:

a) no constituyen el hablar (conversar, platicar) sobre la sangre, sino que se pronuncian después de ese hablar; como la (última, *sc.*) estrella se ahogó en sangre (cayó y se ahogó), en el cielo sólo quedan los huecos;

b) constituyen la conversación misma (o parte de ella) acerca de la sangre, pero en tal caso sin mencionar la sangre, que es referida por implicación: en el cielo ya sólo hay agujeros llamados estrellas, de lo que se infiere (habría de inferirse) que la sangre es responsable de alguna manera.

La lectura b no parece muy convincente, sin embargo.

2. Consecuencia de sus palabras (y de los hechos): la sangre lo ahoga todo, hasta lo inahogable, hasta lo más lejano e independiente de los hombres y de su sangre: las estrellas. Y así ya no hay sino falsas estrellas en el cielo, sólo agujeros.

Desde luego, cabe la interpretación (adaptable a las varias lecturas) de que la(s) estrella(s) no ha(n) caído para ahogarse en la sangre, sino que se han ahogado *sur place*, en la propia o en ajena sangre; de modo que los agujeros *son* las estrellas muertas, al desintegrarse.

1) ‘Una estrella se ahogó en (la) sangre [sangres].’ Variante posible en español: *se ahogó en sangre*.

2-3) Cuestiones de orden témporo-aspectual: ‘la sangre de la que hablaba [estaba hablando, había estado hablando] un niño/ y susurraba [estaba, había estado susurrando] a sus amigos’.

4-5) Al-U. varía ligeramente: *summiyat anŷuman: known as stars*; literalmente: ‘no quedan en el cielo/ sino al-

gunos agujeros [hoyos] que llaman [son/han sido llamados] estrellas', 'en el cielo sólo quedan/ algunos agujeros [. . .]'.
 27

Al-laylu nahārūn yuladu laylan
 fī hādī d-darb
 daw'u š-šamsi wa-daw'u š-šam'i sawá'un
 fī dulumāti l-qalb.

"The night is daylight born black
 On this path.
 Sunlight and candlelight are the same
 In the heart's darkness."⁴⁷

"La noche es un día que nace noche
 en este sendero.
 La luz del sol y la luz de una vela son lo mismo
 en las tinieblas del corazón."

Quizá una de las versiones más logradas de al-U.

1) En árabe, *al-layl* es un colectivo o, más bien, genérico (no esta noche, sino la noche, por oposición a *layla*, 'una noche'). Sobre *nahār* ya hemos comentado, y sobre el acierto de traducir por *daylight* (en aquel contexto, e igualmente en éste, lo que no es forzoso para todos los contextos).

A muchos parecerá mejor la traducción que el original en *born black*, frente a *yuladu laylan*: un día sin luz, la noche, frente a un día al que le toca ser noche (*La noche es un día que nace noche [de noche]*: la lectura 'de noche', menos expresiva). Entre ambas interpretaciones, diferencia de matiz.

2) *Darb* tiene una fuerte connotación de habitualidad (conforme al sentido del verbo), lo que, a diferencia de (*camino de*) *huella* no tienen necesariamente *path* ni *sendero* (y menos, *desfiladero*), pese a que acostumbren tenerla. En femenino, que no todos los diccionarios recogen.

Cuasirrima de *darb* con *qalb* (en 4º verso).

3) Paronimia de *š-šamsi* y *š-šam 'i*, que se pierde en las dos traducciones (así como el juego de asibilaciones, junto

⁴⁷ *Victim of a map*, pp. 154-155.

con *sawā'un*). No es suficiente la repetición de *-light* (ni de *luz*). *As-sam'* es un colectivo-genérico (nombre unitario: *šam'a*), en tanto que *šams* no necesita serlo. Podríamos verter *luz de vela* en castellano, pero queda cojo (tal vez).

—*sawā'un*: *son lo mismo/son iguales*.

4) De nuevo, *darkness* traduce el plural *ḍulu/amāt*.

Volviendo al primer verso: en la traducción, entendida al pie de la letra, se interpreta a la noche como luz negra. Posiblemente el poeta (la voz del “diarista” anónimo), sin pasar por alto que por definición la noche carece de luz solar, no equipara la noche con la oscuridad completa, con la negrura: admite en ella, como parte natural (en la civilización mínima), las luces pequeñas, que no pueden rivalizar con la del sol.

31

Kataba l-qaṣīdata (lastu a'rifu ayna tabtadi'u t-ṭarīqu—
wa-kayfa usallimu ḡabbhati li-šū 'ā' ihā?)

kataba l-qaṣīdata (kayfa uq(an)ni'uhu bi-anna gadī
ṣaḡarā wa-damī sarābu rimālihā?)

kataba l-qaṣīdata (man yuzahziḡu ṣajrata l-kalimāti
'annī?)

kataba l-qaṣīdata (lasta minnā
in anta lam taqtul ajan. . .)

kataba l-qaṣīdata (sawfa yaḡduṭu gayru mā yatawaqqa'ūna,
wa-mā yūjālifu kulla ḡannin. . .)

kataba l-qaṣīdata (kayfa nāfhamu hāḡihi l-lugata
t-ṭarīda(h) bayna l-ḡaḡīqati wa-l-qaṣīda(h)?)

kataba l-qaṣīdata (hal sayaqdiru ḡālika l-qamaru
[l-muršidu an

[yu 'āniqa šamsahu?

kataba l-qaṣīdata (bayna waḡhi š-šamsi wa-l-uf(u)qi
[ltibāsun)

kataba l-qaṣīdata (. . . / fa-l-yamut. . .

“He wrote in a poem (I don't know where the road
begins— and how to surrender my forehead to its rays)
He wrote in a poem (how can I convince him my future
is a desert and my blood its mirage of sand?)

He wrote in a poem (who will shake the hardness of
words off me?)
He wrote in a poem (you don't belong
if you don't kill a brother. . .)
He wrote in a poem (what's going to happen is not what
they expect and contrary to what's been thought. . .)
He wrote in a poem (how can we understand this fugitive
language caught between the truth and the poem?)
He wrote in a poem (can the refugee moon embrace its
candle?)
He wrote in a poem (there's confusion
between the sun's face and the sky)
He wrote in a poem (. . . / let him die. . .)⁴⁸

“Escribió el poema (no sé dónde comienza el camino:
¿cómo entregaré mi frente a sus rayos?)
escribió el poema (¿cómo lo convenzo de que mi mañana
son desiertos y mi sangre, un espejismo de sus
arenas?)
escribió el poema (¿quién me arrancará la roca de
palabras?)
escribió el poema (no eres de los nuestros
si no has marado a un hermano. . .)
escribió el poema (pasará lo que no esperarás
y lo que se opone a toda opinión. . .)
escribió el poema (¿cómo comprenderemos esta lengua
fugitiva entre la realidad y el poema?)
escribió el poema (¿podrá esa luna guiadora abrazar a su
sol?)
escribió el poema (entre la cara del sol y el horizonte hay
confusión)
escribió el poema (. . . / que muera. . .)”

(Patente paralelismo formal con 29.)

Al escoger *He wrote in a poem* resulta natural interpretar la expresión entre paréntesis como pasaje de lo escrito en el poema. En el texto árabe (y en nuestra traducción literal), reitera-

⁴⁸ *Victim of a map*, pp. 160-161.

ciones sobre el escribir el poema; indirectamente van apareciendo los pasajes o trozos, que tampoco se exhiben agotando todo el poema. También se pueden entender las expresiones parentéticas como títulos de otros tantos poemas, naturalmente.⁴⁹

1) Tal vez el signo de interrogación sale sobrando; la presencia de *wa-* refuerza esta conjetura, elegida por al-U., pero no la demuestra. Comoquiera, dos no saberes, de un dónde y de un cómo. Bien, *surrender*, por *usallimu*.

2) 'el mañana mío', 'serán desiertos': *my future is a desert*: eficaz singularización y desfigurización; al-U. podría haber optado, p. ej., pluralizando, por *my tomorrows will be deserts. its mirage of sand*, 'su espejismo de arena', 'el espejismo arenario del desierto'. Tan sólo uno de los posibles espejismos, en el árabe. Recordemos: *wa-anā lā anā*, ahora proyectado al futuro, al mañana.

3) *man yuzahziḥu ṣajrata l-kalimāti 'annī?*; *yuzahziḥu [...]* 'annī, 'quita(rá), arranca(rá)'; *will shake [...]* off me: 'me quitará (sacudiendo)': notable imagen. Abstracción: *hardness*, donde *ṣajra*, 'roca', 'piedra'; *al-kalimāt*, litte., 'las palabras'.

4) *lasta minnā*: *you do not belong*: deja implícito de qué no se es; eco al primer segmento (*lasta minnī*) bajo el mismo ropaje. Allí habla el tiempo que se vive; aquí, el grupo de que forma parte el locutor (con una carga muy fuerte que no vuelve imposible la identificación, pero tampoco la demanda).

5) El alcance de *gayr* se diría determinado por el sentido: 'sucederá lo inesperado' (quizá ése sea el papel de la coma entre ambas líneas). Quedaría fuera, entonces, la lectura: 'pasará lo que no esperáis y lo que no se opone a toda opinión [creencia]. . .'; *and contrary to what's been thought. . .*: interpreta los puntos suspensivos como el lugar de una frase no declarada.

⁴⁹ En el seno de bien escogidos pasajes que ilustran lo que S. M. Toorawa llama "[Adonis'] concern with writing and naming" (res. cit., pp. 197-198), viene esta afirmación: "The nine lines of section 31 of the very same poem (. . .) all begin with 'Kataba l-qasīdata' incorrectly rendered 'He wrote in a poem'" (p. 198).

Al pie de la letra, eso es lo que dice *kataba l-qasīda(ta)*. De ello dará fe cualquier aprendiz no muy avanzado del idioma. Al-U. debe de haber tenido sus razones, entonces, para optar por adelgazarle al lector las ambigüedades que el texto le ofrece, probablemente introducidas de modo deliberado por el "diarista". Quizás, el deseo de que los lectores no se extravíen tras falsas pistas, combinado con consideraciones de ritmo.

6) Literalmente dice *esta lengua fugitiva: hāḍihi l-lugata t-tarīda(h)*: ¿preferible: *que huye*? Añadido *caught*; en apariencia, en su huida la lengua se mueve entre dos extremos, y en este sentido podría estar cautiva dentro de esos márgenes. Me parece que se perdería la idea de lo huidizo del lenguaje, o de este idioma específico: la inapresabilidad, precisamente. La exégesis de que es señal *between the truth and the poem* (el artículo pone de manifiesto que se trata de una verdad específica, y no de la Verdad) subraya lo fantasioso de la poesía o determinado poema (este que “él” escribió), lo cual no parece estar en el texto; más bien, entre la realidad (*ḥaqīqa* puede ser, por lo menos, ‘verdad’ y ‘realidad’) y la elaboración del poema está la lengua, difícil de manejar, pero el poema no está forzosamente divorciado de la lengua, sino que podrá guardar muy variadas relaciones con ella (incluyendo la del divorcio, claro).

7) Novedades conspicuas en la versión de al-U., cuya meta no discierno del todo: *can the refugee moon embrace its candle?* Con el término *candle* evita la repetición de *sun* (8); se entiende que el sol es lo que alumbra la luna. Haber puesto *can* en vez de un futuro (expreso en *sayaqdiru*) parece ser lo de menos (y con ello se ahorra una perífrasis). Lo de veras problemático es *refugee* por *muršīd* (‘guía’, ‘guiador’); en el contexto no tiene trazas de estar fuera de lugar la función iluminadora de la luna, que ayuda a no extraviarse durante la noche; acaso al-U. leyó *muršād*, ‘guiado’, y de allí, personificando, asimiló el satélite a la muchedumbre desplazada: ‘refugiada en su guía, el sol’.

8) ‘El sol y el horizonte se han vuelto indistintos, equívocos’. El cambio de orden en el inglés. es normal (se explica por la sintaxis de las oraciones de existencia en las dos lenguas) y no indica tematización distinta.

9) Obsérvese el paréntesis abierto.

Sataḍallu ṣadīqī
bayna má kána, aw má tabaqqà
bayna hādá l-hutam

ayyuhādā l-barīqu l-ladī yalbasu l-gayma, yā sayyida
[lā yanām.

“You will remain my friend
Of what was or what’s left
In this rubble
Oh, light that wears the clouds, the Lord that never
[sleeps.⁵⁰

‘Seguirās siendo mi amigo
entre lo que fue o lo que quedó
entre estos escombros
oh fulgor vestido de nubes, señor que no duerme.’

No veo clara la intención del texto inglés; específicamente, ¿a qué viene el *of* del segundo verso?

Una interpretación alternativa del primer verso, que me parece mejor que la escogida por al-U. y por mí,

Permanecerās, amigo mío,
es decir, no que sigas siendo mi amigo, sino que simplemente sigas siendo. Esta lectura es posible porque a) el vocativo de una *idāfa* no necesita ir precedido de partícula, aunque lo normal es que preceda partícula, y b) *dālla* no exige complemento (aunque lo normal es que lo lleve y —lo que es más importante— en el sentido de ‘permanecer’ se suelen emplear otros verbos, como *ṭabaqū* —del segundo verso— u otros de la misma raíz o distinta raíz). Empero, esta alternativa parece chocar con los dos invocativos (o partículas vocativas) del último verso, *ayyuhādā* y *yā*; de paso, el destinatario estaría nombrado en forma triple, como amigo, fulgor y señor.

(1) en al-U. (si restamos importancia a la ausencia de coma) se las arregla para quedar igualmente ambiguo que el árabe, con el recurso del no empleo de partícula (en éste y los dos versos siguientes: seguir siendo (*continue to be/exist*) y seguir siendo amigo (*continue to be a friend*).

2) La conexión parece ser *remain*. . . *of* (en el sentido de *still belong*. . . *to*, aproximadamente), con lo cual *my friend* adquiere inequívocamente el papel de vocativo.

⁵⁰ *Victim of a map*, pp. citadas.

Con todo, la persona (o ser personal) invocada y las cosas de que se habla son sobrevivientes, cuyo carácter se expresa respectivamente por *dalla* y *tabaqqā*. (La observación también se aplica si optamos por la interpretación de que lo sobreviviente es la amistad de la persona.)

Creo que la coma de este verso, aun cuando puede llegar a sorprender, contiene una expresividad marcada que acaso el lector tendrá dificultad de percibir en al-U. lo que fue viene a ser lo mismo —un “mejor dicho”— que lo que quedó, no una disyuntiva real o auténtica. Alguien, al leer a al-U., podrá entender: ‘seguirás perteneciendo a lo que fue, o bien a lo que queda en estos escombros’.

3) ¿Cuál es el sentido de la sangría, que no estaba en Adonis? ¿Estará claro que la permanencia se da *in this rubble*?

4) *al-barīq*: ‘resplandor’, ‘fulgor’, ‘relámpago’ (en realidad, la última acepción corresponde más bien a *barq*, aunque no queda excluida, en cuanto *barīq* es un *maṣḍar* (*nomen actionis*) de un verbo que entre otras cosas quiere decir ‘relampaguear’[. . .]. Prefiero *relámpago*, atendiendo más al sonido; sin embargo, la voz conlleva la idea de fugacidad, de algo efímero, a diferencia de las dos acepciones primarias; hay que establecer antes si el sentido de efímero va de acuerdo con el espíritu de la estrofa (o del poema, considerando como tal la propia estrofa o el conjunto), lo cual, de ser así, significaría el juego de la permanencia de lo fugaz.

Al-U. se conforma con *light*, versión aceptable que tiene la propiedad de que no lo compromete especialmente (¿ventaja o desventaja?) en cuanto a intensidad y duración.

Los mecanismos vocativos en este verso son muy importantes. Hay un contraste entre *ayyubādā* y *sayyidan*; en particular, entre *-hādā* y la indeterminación de *sayyid*, el *-an* en que termina. Lo primero, alguna especie de proximidad; lo segundo, de lejanía o irrealidad (según lo presentan las gramáticas. . .).

—*Lord*: Adonis dice *sayyid*, y no *rabb*, que suele asociarse directamente al Señor. He preferido la minúscula, porque en Adonis no se da esta evocación como necesaria: no excluyo, sin embargo, que no se esté hablando del astro central de

nuestro sistema sino lisa y llanamente de Dios (aun cuando de un Dios bastante paganizado y materializado —no sólo metafóricamente—): luz en [dentro de] las nubes.

—*never sleeps*: adverbio agregado: ¿expresividad, ritmo? Si el poeta se refiere al sol, ¿cómo es esto de que nunca duerme?, y la noche ¿qué? Pues él no duerme, aunque desaparezca de nuestra vista. 'Tu presencia me seguirá siendo grata en estos escombros, pese a los escombros.'

—*that*: dado el tono empleado por al-U. en el resto de las versiones, uno se esperaría más bien *who*. Hoy *that* remitiendo a persona es algo propio de la prosa formal, o de usos coloquiales en ciertos dialectos. Es común en la Biblia del Rey Jacobo, donde suele tener como antecedente *the Lord*. Ex., 15, 26: "I *am* the Lord that healeth thee."⁵¹ En la Ilíada de A. T. Murray (Loeb, 1934, II, 412-413): "Zeus, most glorious, most great, lord of the dark clouds, rhar dwellest in the heaven, grant that the sun set not, neither darkness come upon us, until I have cast down in headlong ruin the hall of Priam." (Tanto en la versión bíblica citada como en la Ilíada y la Odisea de Murray coexisten los epítetos con *who* y los con *that*.) En los hemistiquios finales de la *Cornelia* de Butler nos hemos topado ya con un ejemplo: "rise, ye my wirnesses that weep my loss" (99).

⁵¹ O en el Nuevo Testamento: Mateo, 23, 39: "For I say unto you, Ye shall not see me henceforth, till ye shall say, Blessed *is* he that cometh in the name of the Lord."