UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

La conexión rumana: Alberti, Neruda, Lara

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of Doctor of Philosophy

in Hispanic Languages and Literatures

by

Elena Gabriela Capraroiu

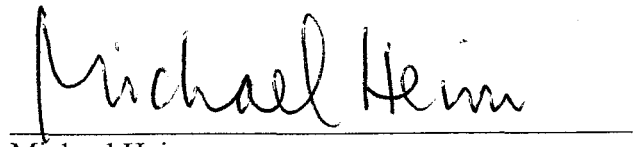
2007

© Copyright by

Elena Gabriela Capraroiu

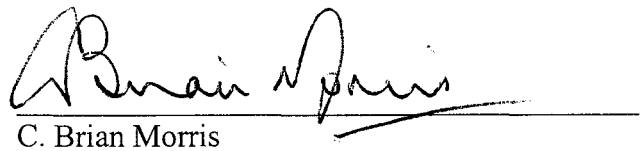
2007

The dissertation of Elena Gabriela Capraroiu is approved.

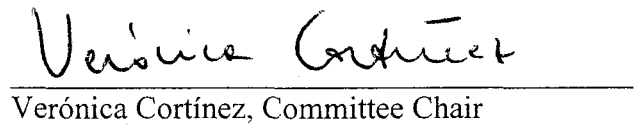


Michael Heim

Claudia Parodi-Lewin



C. Brian Morris



Verónica Cortínez, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2007

A mi madre

Índice

Agradecimientos vi

Vita vii

Abstract ix

Prólogo 1

Introducción

1. El ámbito literario de las traducciones 12

2. Estudios sobre la poesía rumana en español 35

I. Rafael Alberti

1. Los traductores: Rafael Alberti y María Teresa León 46

2. Del lenguaje a la política 48

3. Arghezi y las versiones francesas 54

4. Arghezi: polémicas 67

II. Pablo Neruda

1. Autoría 106

2. De la historia a la literatura 114

3. Fundoianu/Fondane: definiciones inciertas 118

4. Fondane: poemas XXIII y XX 139

III. Omar Lara

1. Más allá del exilio 146

2. La traducción y los lugares habitables de la memoria 166

3. Eminescu y su tiempo 183

4. Eminescu. Crónica de una traducción: "Mai am un singur dor" 192

5. Eminescu: "Scrisoarea III" 204

Apéndices

I. Rafael Alberti/Rafael Alberti y María Teresa León

1. Traducciones de otras lenguas 213

2. Traducciones del rumano 214

II. Omar Lara

1. Traducciones del rumano 216

2. Traducciones del español 217

3. Traducciones inéditas del rumano 217

Obras citadas 232

Agradecimientos

Agradezco a Aitana Alberti, a la Fundación Rafael Alberti, a la Fundación Pablo Neruda, a Ennio Moltedo y a Omar Lara por la autorización para reproducir el material inédito que se incluye en este trabajo. Mi agradecimiento va también a la University of California, Los Angeles por las becas que han hecho posible mi investigación en bibliotecas y achivos de España, Chile y Rumania. Quiero expresar mi gratitud a las siguientes personas que en distintos momentos me han ofrecido su apoyo: Michelle Clayton, John Dagenais, Roberta Johnson, José Monleón, C. B. Morris, Claudia Parodi, Jesús Torrecilla y Maite Zubiaurre (University of California, Los Angeles), Roberto Díaz (University of Southern California), Anca y Traian Podgoreanu (Biblioteca Centrală Universitară, Bucarest), Domnița Dumitrescu (California State University, Los Angeles), Sean Bernard, Ann Hills, Catherine Irwin, Andrea Labinger, Gerard Lavatori, and Kirsten Ogden (University of La Verne).

A Andrés Soria Olmedo le agradezco su amistad y el haber sido el primero en acoger la idea de este proyecto. A Manfred Engelbert, sus comentarios imprescindibles. A Michael Heim, su pasión por la traducción literaria. A Claudia Mesa, su amistad inestimable y la lectura cuidadosa de cada palabra. A Omar Lara, su poesía y el haberme ayudado a leer a los poetas rumanos a través de su propia voz. A Verónica Cortínez, su apoyo incondicional, el rigor académico y su amistad. A mi familia y amigos, mis agradecimientos, siempre.

VITA

September 12, 1960	Born, Bucharest, Romania
1983	B.A. English and Spanish Philology University of Bucharest
1984-1991	English Teacher Colegio Americano de Quito
1995	M.A. Spanish San Francisco State University
1995-1999	Spanish Lecturer University of San Francisco San Francisco State University
1999-2004	Teaching Assistant Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles
2001-2003	Member of the Editorial Board of Mester Literary Journal Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles
2002	Outstanding Teaching Assistant Award Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles
2003	Ben and Rue Pine Travel Award Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles Research at Biblioteca Nacional, Madrid
2004	Research Award Center for European and Eurasian Studies University of California, Los Angeles Research at Biblioteca Academiei, Bucharest
2004	The Harry and Yvonne Lenart Travel Fellowship Graduate Division University of California, Los Angeles Research at Fundación Pablo Neruda, Santiago

2004-2005	Dissertation Year Fellowship Graduate Division University of California, Los Angeles
2005	Del Amo Travel Fellowship Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles Research at Fundación Rafael Alberti, Puerto de Santa María, Spain
2005-	Member of the Editorial Board of Trilce Poetry Journal Concepción, Chile
2006-	Assistant Professor of Spanish University of La Verne La Verne, California

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Capraroiu, E. Gabriela. "Neruda traductor: el ejemplo rumano." Congrès International du Centenaire de la Naissance de Pablo Neruda. Université de Poitiers, Poitiers, France. June 22-25, 2004.

---. "One Hundred Years of Pablo Neruda." A Round Table Discussion. University of California, Los Angeles. Nov. 16, 2004.

---. "Lorca y los 'parecidos que se desvanecen con la proximidad.'" Boletín de la Fundación Federico García Lorca 37-38 (2005): 223-39.

---. "Sobre las traducciones rumanas de Omar Lara." Trilce 17 (2007): 2-6.

---. "Trilce y la poesía rumana." Fundación para las Letras Mexicanas. Mexico City, México. Feb. 24-26, 2007.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

La conexión rumana: Alberti, Neruda, Lara

by

Elena Gabriela Capraroiu

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2007

Professor Verónica Cortínez, Chair

This dissertation examines the Spanish translations of Romanian poetry written by Rafael Alberti and Pablo Neruda after their travels to Romania (1958-1968), and by Omar Lara during his exile in Bucharest after the military coup in Chile (1974-1981). These translations were commissioned by the Romanian authorities at a time when socialist Romania took up again its ties with the West. Nevertheless, these works compensate for an identical problem of insularity that Mircea Eliade and Eugène Ionesco, among other writers, had brought up from an opposite ideological position. For example, Tudor Arghezi, a foremost twentieth-century Romanian poet, is promoted through during the socialist regime and also through Eugène Ionesco by the Romanian Embassy in Paris during the Vichy government. At the same time, prologues, memoirs, and unpublished correspondence offer evidence of personal affinities that go beyond the translators'

political engagement. In Marin Sorescu's poems, for instance, Lara finds the humorous tone and seemingly irreverent language of Nicanor Parra. Benjamin Fondane is closer to Jorge Teillier, poet of the hearth in the south of Chile, than to his own literary tradition, in his fragmented way of evoking small-town life in Romania. I argue that Alberti, Neruda, and Lara's translations originated under aesthetic impulses that complement, rather than exclude the political drives of the translators.

Prólogo

En las páginas finales del último tomo de la edición más reciente de las Obras completas de Pablo Neruda, oportunamente llamado Nerudiana dispersa (2002), Hernán Loyola ha reunido las traducciones de Neruda. Junto a obras de Whitman, Shakespeare o Baudelaire, es decir, obras escritas en idiomas que Neruda leía, se incluyen traducciones hechas con la ayuda de versiones literales o de traducciones previas al francés.[1] Tal es el caso de los textos de Rilke, Hikmet, Kirsanov y Mickiewicz, entre otros. Faltan en esta sección los poemas rumanos y quizás otros textos de los cuales todavía no se tiene constancia o para los que la documentación sigue siendo incompleta. Acompaña las traducciones un aparato de notas que proporcionan datos acerca de los textos originales confirmados o supuestos, o acerca de las circunstancias que posiblemente motivaron una traducción en concreto.

Los 136 poemas traducidos por Neruda que componen la antología 44 poetas rumanos presentan dos características que explican, por lo menos en parte, por qué ha sido difícil glosar e incorporarlos a las Obras completas.[2] En primer lugar, como Rilke, Hikmet y Mickiewicz, los poetas rumanos constituyen un ejemplo de traducción indirecta, realizada desde el francés, puesto que Neruda no leía el rumano, así como tampoco leía el alemán, el turco o el polaco. A diferencia de Rilke, Hikmet y Mickiewicz cuyos textos no son muy largos, la antología rumana es un libro de 242 páginas. En

[1] Pablo Neruda, Nerudiana dispersa II, ed. Hernán Loyola (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002). Desde ahora en adelante, Nerudiana dispersa II.

[2] 44 poetas rumanos, trad. Pablo Neruda (Buenos Aires: Losada, 1967). Desde ahora en adelante 44 poetas.

segundo lugar, los textos franceses que sirvieron de punto de partida no han sido confirmados más allá de toda duda. Con respecto a los poemas de Hikmet y Mickiewicz, las notas indican que se trabaja con datos demostrables, pero aún no demostrados, con lo cual el término "probablemente" se vuelve imprescindible al referirse a los textos franceses que le sirvieron de apoyo a Neruda para la traducción de 'La voz de Henri Martin' de Hikmet y "'Año 1812', un fragmento de Pan Tadeusz de Mickiewicz (1445).[3] A pesar de las fuentes inciertas, la inclusión de estos textos en las Obras completas señala su valor documental. De hecho, "Textos documentales" es el título bajo el cual Loyola agrupa las tres secciones finales: "Epistolario selecto (1922-1972)", "Entrevistas escogidas (1926-1971)" y "Traducciones (1923-1973)".

Es mi propósito examinar en este trabajo la manera en que Pablo Neruda, Rafael Alberti y Omar Lara establecen mediante la traducción poética lo que he llamado la conexión rumana. Sin detenerme aquí en la extensa lista de títulos publicados e inéditos que se encuentran en los apéndices correspondientes a cada traductor, diré sin embargo, para esbozar una cronología preliminar, que los tres comparten un vínculo rumano previo al momento de la traducción. Los separan las circunstancias y el manejo del idioma. Alberti hace sus traducciones en los años sesenta, también con la ayuda de versiones francesas y con la de María Teresa León durante su largo exilio en Buenos Aires.[4]

---

[3] Hernán Loyola, Notas traducciones, Nerudiana dispersa II, ed. Hernán Loyola (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002). 1444-47. Desde ahora en adelante, Notas.

[4] En este trabajo me refiero a las traducciones rumanas de Alberti y León de dos maneras: el texto, como una colaboración (Alberti-León); en lo tocante a la conexión rumana en un sentido más amplio, me limito a la actividad de Alberti. La documentación sobre la colaboración entre León y Alberti se encuentra en la sección titulada Los traductores, del capítulo Alberti.

Neruda, desde Isla Negra y Valparaíso. Lara, durante su exilio rumano (1974-1981) a raíz del golpe militar de Pinochet. A diferencia de Alberti-León y Neruda, Lara traduce directamente del rumano.

Neruda no es en absoluto el traductor principal en este grupo, todo lo contrario, según indican las bibliografías. He empezado con Neruda, no obstante, porque el hecho de que su autoría esté bajo signo de interrogación a pesar de que 44 poetas lleva su nombre indica por un lado que las traducciones empiezan a ocupar más a los especialistas y, por otro lado, que siguen siendo textos de difícil clasificación. En gran parte ello se debe a aquél rasgo inherente de obra que se origina en otra obra. La tendencia a analizar una traducción según la medida en que corresponde semántica o formalmente a su análogo persiste. Pero la mirada comparativa no es en sí un problema. Por el contrario, diría que es un paso esencial en el estudio de las traducciones. El problema radica, más bien, como señala Lawrence Venuti, en que el cotejo de dos textos produce cierto recelo por la idea de originalidad que se une a la noción de autor (Scandals of Translation 31). Para Neruda y Alberti, cuyo reconocimiento literario supera el marco hispano y cuyo compromiso político ha provocado debates controvertidos alrededor de su propia obra, el tema de la autoría de traducciones se confronta con una desconfianza aún mayor en el caso rumano, dado el marco estético del realismo socialista en el cual se realizan los trabajos.

En este sentido, Juan Carlos Rodríguez notaba que al hablar de Alberti, por ejemplo, "parece como si hubiera que estar siempre defendiéndolo o atacándolo. Escuece algo, un sarpullido de la piel de la poesía de Alberti, que provoca una similar reacción

casi de piel en sus lectores: nos deja incómodos" (272-73) (subrayado suyo). Espero no equivocarme si afirmo que estas palabras pueden extenderse a Neruda. La incomodidad que surge en torno a Alberti y Neruda, ambos, poetas "entre el clavel y la espada", entre la poesía pura y la poesía sin pureza, se traslada a sus traducciones rumanas.

Los trabajos críticos sobre este tema son pocos. En parte, porque son pocos los especialistas extranjeros que manejan el rumano. Los estudios existentes—y me refiero a cada uno en el capítulo introductorio— sostienen que las circunstancias en que Alberti-León y Neruda hicieron las traducciones rumanas, o sea, sin conocimiento del idioma y motivados por fines políticos, indicarían por un lado una falta de interés literario en las obras traducidas (Wentzlaff-Eggebert 388) y que por otro lado estamos, en algunos casos, frente a obras deficientes en cuanto a la calidad de la traducción (Diaconu 74-75; Russel-Gibbet 227-228; Wentzlaff-Eggebert 388-89). Me gustaría proponer una aproximación diferente.

El vínculo ideológico está fuera de duda en el caso de Alberti-León, Neruda y Lara. Las circunstancias político-culturales importan. He optado por la palabra conexión porque las obras traducidas funcionan como un barómetro de la zona pública de la traducción. El análisis de los poemas se complementa con el estudio del ámbito político y cultural que hizo posible la escritura, la publicación y la recepción de las obras. Con las preguntas dirigidas al texto surgen a la vez las preguntas que informan sobre el espacio literario. ¿Cuál es el proceso crítico que hace de Tudor Arghezi el primer poeta moderno traducido al castellano, colocándolo en el cruce entre una latinidad que se remonta a la tierra dacia en los tiempos de Trajano y un orden social contemporáneo? Si el propósito

es dar a conocer la obra de aquellos poetas que se expresan en una lengua confinada a un solo país, ¿cómo cambia la definición de poeta nacional si Neruda traduce e incluye al lado de los versos escritos originalmente en rumano, poemas que Benjamin Fondane e Ilarie Voronca escribieron en francés y desde afuera en los años treinta?[5] O ¿cómo entender el hecho de que, paradójicamente, las instituciones rumanas se preocuparon por difundir las traducciones que Alberti-León y Neruda hicieron sin conocer el idioma original más que las traducciones realizadas por Lara, quien hoy día sigue promoviendo la poesía rumana desde su revista Trilce y la editorial Lar? Tales preguntas atañen a la política cultural rumana. Las traducciones se perfilan sobre el trasfondo del quehacer institucional: desde la Unión de Escritores, el Instituto Rumano para las Relaciones Culturales con el Extranjero en Bucarest, hasta las editoriales Losada en Buenos Aires, Minerva en Bucarest o Lar en en sur de Chile.

Pero tras el innegable respaldo otorgado por organismos culturales, editores, poetas y traductores subyacen otras cercanías, personales, de ambiente y de tono. De Marin Sorescu, Lara escribe: "Sentí siempre una afinidad con su sentir y presentir el discurso poético. Lo atribuyo a su origen campesino, como el mío". Lara percibe la poesía de Sorescu cercana no sólo a su propia mirada, sino también a la poesía chilena anterior, a Jorge Teillier, "en una especie de modorra narrativa, en el desprendimieto de

[5] Benjamin Fondane nació con el apellido Wechsler. Desde 1914 firma B. Fundoianu y después de establecerse en Francia en 1923, firma Fondane. En gran parte de los textos publicados en Rumania tanto por él, como sobre él se usa el apellido Fundoianu. En la literatura y crítica extranjera se usa con mayor frecuencia Fondane. En este trabajo empleo Fondane, su último apellido, excepto al citar textos que preservan Fundoianu. Un comentario sobre los apellidos de Fondane se encuentra en la sección Poetas rumanos: cuando las definiciones se escapan, en el capítulo Neruda.

lo solemne" y a Nicanor Parra, "en la ironía, en el desparpajo aparente" (Entrevista personal 6 junio 2006).

Hay también referencias a una conexión previa. Lara, por ejemplo, insiste en que a través de Panait Istrati y Mircea Eliade a quienes descubrió en los años universitarios en Valdivia, en el sur de Chile, estableció un vínculo con Rumania mucho antes de entrever signos de su exilio rumano (Entrevista personal 22 dic 2003). En un reportaje inédito sobre Rumania que María Teresa León empezó a escribir después de su segundo viaje en 1961, la autora se refiere a una conversación con el escritor F. Brunea Fox quien había participado en el movimiento de la vanguardia rumana, acerca de cómo, en 1931, ella y Rafael habían conocido a Tzara y a Fondane en París. De éste último, María Teresa recuerda, además de su presencia en el ámbito del surrealismo en París, sus proyectos de cine con Victoria Ocampo y el laudista español Paco Aguilar en Buenos Aires en 1936 (28).[6] En la primavera de 1937, aún en París, durante la organización del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura que se celebraría poco después en Valencia y Madrid, Tristan Tzara intervino, al lado de José Bergamín, Alejo Carpentier, Juan Larrea y César Vallejo, entre otros, en la querella que existía entre Neruda y Huidobro (De Costa 109-110; Larrea 126-30).

Las traducciones que Alberti-León, Neruda y Lara hicieron desde el marco estético del realismo socialista vigente en Rumania en los años sesenta y setenta se entrelazan también con un anhelo expresado por escritores rumanos, incluso aquellos,

[6] María Teresa León, Sin título, 155 folios mecanografiados, Reportaje literario sobre Rumania dividido en 20 capítulos, Inédito, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María (Cádiz). Desde ahora en adelante, Reportaje.

quienes, como Fondane o Ionesco, en su momento pusieron en tela de juicio tal visión de la literatura. No me refiero sólo al anhelo explícito, sino a un esfuerzo concreto por parte de Fondane, Ionesco y Voronca, entre otros, por dar a conocer a poetas que Alberti-León, Neruda y Lara traducen después.

El espacio público de la traducción se intercala con un espacio privado que permite observar las preguntas inherentes al acto de traducir, a aquel cariz más bien solitario que pertenece a la traducción. Comparto con los estudios previos la vigencia que han dado al análisis de texto. Sin embargo, más que establecer una jerarquía de los poemas traducidos, el texto me ocupa en la medida en que revela las estrategias que Alberti-León, Neruda o Lara emplearon. Así, la literalidad que eligió Neruda en los poemas de Ulysse de Benjamin Fondane; la preferencia que Alberti-León dieron a las imágenes en Arghezi; o la muestra que Lara ofrece de una breve crónica de sus tres versiones de un poema de Mihai Eminescu. Desde adentro, las reflexiones de Lara muestran aquello que siendo generalmente sabido y aceptado sobre la traducción y la escritura propia se escapa a veces de la memoria. Lo que parece una versión definitiva es definitiva en un momento dado, pero una vez el mismo poema se somete a la reescritura, las decisiones pueden cambiar.

Lara expone sus pensamientos a través del poema "Mai am un singur dor" (Tengo aún un deseo/Un solo anhelo aún tengo). Eminescu se había obsesionado con este texto cuya génesis está fechada en 1878, buscando el equilibrio perfecto del verso hasta dejar atrás unas cuarenta versiones manuscritas (1881-1883), las cuales, no pueden no sorprendernos, sobre todo al constatar que los nueve temas esenciales del poema siguen

inalterados (Guillermou 410). Como si estuviera contagiada por la musicalidad que caracteriza el original, la primera traducción de Lara privilegia los elementos prosódicos, mientras que en las versiones posteriores, rescantando la asonancia, Lara vuelve más sobre las cuestiones semánticas.

En la antología La generación del 27 desde dentro, Juan Manuel Rozas escogió para el último apartado, "La aventura de otras lenguas", dos traducciones de Alberti: "Círculo" de Jules Supervielle y el mismo poema de Eminescu, "Sólo tengo un deseo" traducido, como se sabe, con María Teresa León (359-60). Menciono esta coincidencia para sugerir que si la multiplicidad de variantes Eminescu pone de relieve los límites de la traducción, según lo sugiere parte de la crítica, también muestra sus posibilidades.

Para el lector acostumbrado a acercarse a Eminescu en el idioma original y con ello a la inseparable unión entre el significado y el sonido, el más reciente Eminescu en castellano (Cátedra, 2004), una versión "lo más literal posible" según declaran los traductores Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Megías puede constituir un evento editorial decepcionante (Esta edición 63). El Eminescu de Cátedra es análogo a la única edición de poesías impresas durante la vida del poeta (1884), al cuidado de Titu Maiorescu. En el proemio, Mircea A. Diaconu plantea lo paradójico de la trayectoria que ha tenido Eminescu: dentro de la literatura rumana, su poesía, escrita en diálogo con la formación histórica del estado moderno, con la tradición oral local y el pensamiento literario y filosófico europeo con el que el poeta entra en contacto se convierte en punto de retorno para los poetas rumanos del siglo XX; fuera de la literatura rumana, Eminescu permanece en gran medida desconocido. "Será culpable la lengua en que escribió, tal y

como en ocasiones se sostiene?" se pregunta Diaconu. "Pero la lengua en la que escribió es el instrumento mismo de este perfeccionamiento" (Proemio 8).

A diferencia de los estudios que han tenido como objetivo señalar aquello que se pierde en la traducción, este trabajo propone describir la manera en que Alberti-León, Neruda y Lara perciben la poesía rumana. La imagen que los traductores crean en su mente de un poema en particular, aun tratándose del mismo poema, es singular. También serán únicas sus versiones y la apreciación por parte de sus lectores, favoreciendo algunos el cuidado puesto en la eufonía, otros en los matices connotativos de las palabras.

La obra original es un texto fijo en cuanto a su forma externa. Esta obra original, presente, fija, provoca a menudo la expectativa de una traducción también fija. Pero lo que se nos olvida, y las múltiples versiones se encargan de recordarnos este hecho, es que el traductor trabaja a partir no del texto original, sino de una imagen que él crea en su mente de dicho texto. En este sentido Javier Marías señala que el traductor percibe el texto original como ausencia, no como presencia. A pesar de trabajar con un poema existente, el traductor crea su versión a base de lo único que tiene, o sea el recuerdo del original que se instala en su memoria (64). Analizar las distintas versiones de Eminescu o de otro poeta permite, por tanto, entrar en una conversación acerca de cómo se configuran los distintos recuerdos en sus respectivos momentos, sea desde un ángulo del idioma, visto si se quiere de manera autónoma, o en su relación con los procesos históricos.

El presente trabajo no propone un análisis exhaustivo de las traducciones rumanas realizadas por Alberti-León, Neruda y Lara. Siguiendo un orden cronológico, el capítulo introductorio traza los momentos claves de la conexión rumana, tanto los simultáneos a la

publicación, como los anteriores. En este mismo capítulo se da cuenta de la crítica que ha salido en torno al tema.

Situando el caso rumano en el contexto de los años treinta que coinciden con las nuevas búsquedas poéticas de Alberti a raíz de su militancia y con sus traducciones de Jules Supervielle y Langston Hughes, entre otros, el primer capítulo trata el caso de Tudor Arghezi, uno de los principales poetas rumanos del siglo XX. Puesto que la obra de Arghezi ha pasado desde la exclusión del canon después de1948 al elogio casi unánime después de 1955, documento el proceso crítico que explica por qué Arghezi es el primer poeta rumano moderno traducido; y en qué medida la interpretación de la crítica rumana o de los traductores entra en tensión con otras lecturas sugeridas por los textos. En cuanto a las versiones francesas que sirvieron de apoyo, las cuales no han sido probadas hasta ahora, presento las traducciones francesas hechas al mismo tiempo por Hubert Juin y Luc-Andrés Marcel y sugiero la posiblidad de un diálogo entre los traductores franceses, los rumanos y Alberti-León, como punto de partida para un análisis futuro.

El segundo capítulo aborda dos temas que si bien pueden ser objeto de un análisis independiente, ofrecen también la posibilidad de un estudio complementario. Al incluir a Elena Văcărescu/Hélène Vacaresco, Ilarie Voronca y Benjamin Fundoianu/Fondane en 44 poetas, o sea al traducir obras escritas originalmente en otro idioma, en francés en este caso, Neruda matiza la definición de escritor nacional. Ligado a este tema está el asunto de la autoría de Neruda con respecto a 44 poetas. Ya que en parte la duda puede surgir del prólogo donde Neruda agradece la colaboración del poeta Ennio Moltedo, presento el

testimonio de Moltedo quien sostiene que su intervención fue posterior al proceso de traducción llevado a cabo por Neruda. En el caso de Fondane, comparando la traducción de Neruda con los dos poemas escritos en francés, publicados en revistas y libros, puesto se trata de una traducción directa desde el francés, sugiero que ambos poemas puden ser incorporados a las Obras completas de Neruda.

El último capítulo se centra alrededor de la conexión rumana de Lara en relación al exilio. Analizo la importancia que Lara otorga a otros aspectos que pudieron desempeñar un papel significativo en la elección del país de destierro. En concreto, sugiero que las lecturas rumanas y la conciencia de escribir en un momento crucial en Valdivia en los años sesenta, cuando Lara funda el grupo y la revista de poesía Trilce funcionan como un mecanismo de recuperación de un pasado entrecortado. Lara es sin duda alguna el principal traductor de poesía rumana. Si hoy podemos hablar de una presencia en el ámbito del castellano de la lírica oral, de Eminescu, Ion Barbu, George Bacovia, Lucian Blaga, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ştefan Augustin Doinaş, Gellu Năum, sin nombrar a la generación de poetas contemporáneos, el hecho se debe al trabajo de Lara. Siendo el único que traduce directamente del rumano, en un momento en el cual las exigencias de la política cultural se han destendido, presento algunos problemas de la traducción que se manifiestan en textos complicados, como son los de Eminescu. Las reflexiones de Lara, según he mencionado, muestran desde el pensamiento del traductor mismo, qué supone hacer de Eminescu un "rumano para todos", en sus propias palabras ("Palabras—Justificaciones" 33).

Introducción

1. El ámbito literario de las traducciones

Las traducciones rumanas de Alberti-León, Neruda y Lara son, excepto un par de antecedentes, los primeros libros de poesía rumana traducidos por poetas hispanos.[1] En los años cincuenta y sesenta Losada publicó cuatro títulos[2] tras los viajes que Alberti-León y Neruda emprendieron a los países socialistas de Europa del Este, según queda consignado en las páginas de La arboleda perdida (322-25) y Confieso que he vivido (672).[3] Casi una década más tarde, Omar Lara, quien a raíz del golpe militar en Chile se exilió en Bucarest entre 1974 y 1981, llegó a ser el principal traductor de poesía rumana.

Para los escritores rumanos, estas obras llenaban un vacío que se venía planteando por lo menos desde los años de entreguerras. La crítica ha resaltado lo paradójico del lugar que la literatura rumana ocupa en el ámbito extranjero. Como sabemos, los estudios se han centrado en torno a Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Emile Cioran, Mircea Eliade,

---

[1] En la revista española Escorial aparecen cuatro poemas de Eminescu en la traducción de Cayetano Aparicio. Ver "Lírica rumana", trad. Cayetano Aparicio, Escorial 14 (1941). Hay una breve selección (ocho poemas) de Eminescu anterior a la traducción de Alberti. Ver Mihail Eminescu, Poemas, trad. María Gabriela Corcuera (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945). El dato sobre estas traducciones de Eminescu anteriores a las de Alberti aparece en Diana Diaconu, "Eminescu în limba spaniolă" (Eminescu en la lengua española), Analele stiintifice al Universitatii "Al. I. Cuza" din Iasi, XXXV (1989): 73-79.

[2] Los cuatro títulos son Mihail Eminescu, Poesías, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Buenos Aires: Losada, 1958), Tudor Arghezi, Poesias, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Buenos Aires: Losada, 1961), Doinas y baladas populares rumanas, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Buenos Aires, 1963) y 44 Poetas rumanos, trad. Pablo Neruda (Buenos Aires: Losada, 1967).

[3] Cito por Rafel Alberti, La arboleda perdida. Libros III y IV de memoria, (Barcelona: Seix Barral, 1987) y Pablo Neruda, Confieso que he vivido. Nerudiana dispersa II, ed. Hernán Loyola (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002) 399-785.

Panait Istrati, Paul Celan y tal vez otros pocos a través de sus obras escritas en francés, inglés o alemán, mientras que los demás escritores permanecen circunscritos a un público local.

Aun en el caso de estos nombres, sus libros rumanos se traducen tarde. La obra de ficción de Eliade, por ejemplo, escrita siempre en rumano, se dio a conocer en España recién a partir de los años noventa.[4] Asimismo, Los primeros poemas de Tzara, referente ineludible para la vanguardia, aparecieron en una primera edición española en 2002.[5] Matei Călinescu ha señalado como un hecho curioso el que por una parte la crítica reconozca la contribución de Tzara o de Ionesco al dadaísmo y al teatro del absurdo, respectivamente, y por otra parte se ignoren sus inicios literarios rumanos, como si se tratara de una ruptura estética que coincide con el cambio de idioma (329).[6] Călinescu ha demostrado que estamos más bien frente a una continuidad de etapas, frente a un diálogo que Tzara e Ionesco mantuvieron con los escritores modernos de su país de origen.

Eliade está entre aquellos que abordan el tema de la insularidad literaria muy temprano. En una carta dirigida al escritor español Corpus Barga después de su visita a Bucarest en 1936 Eliade se refiere al lugar decisivo de las traducciones.[7] Por el contenido

---

[4] En España se publicaron los siguientes títulos en la traducción de Garrigós en menos de una década: La señorita Cristina (1994); Boda en el cielo (1995); Diario íntimo de la India (1997); La India (1997); Las noches de San Juan (1998); Los jóvenes bárbaros (1998); Tiempo de un centenario (1999); Diecinueve rosas (1999); Relatos fantásticos (1999); Maitreyi (2000); Diario 1945-69 (2001); Diario portugués (2001); Isabel y las aguas del diablo (2003).

[5] Tristan Tzara, Los primeros poemas, trad. Darie Novaceanu (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2002).

[6] Matei Călinescu, "L'avant-garde litteraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres".

de la carta se deduce por un lado que la visita de Corpus Barga a Rumania había concluído hacía poco, aunque no se menciona ninguna fecha y, por otro lado, que Eliade se rehusó a presenciar el acto organizado en honor al huesped español.[8] Se sabe que poco antes del estallido de la guerra española, Corpus Barga, corresponsal del diario El Sol, emprendió un viaje desde París rumbo Moscú, pasando por Austria, Hungría y Rumania. Arturo Ramoneda afirma que en estos artículos, Corpus Barga se propone más que registrar los acontecimientos de "la Historia con mayúscula", centrarse en "la vida cotidiana" y "los personajes escasamente relevantes de los lugares por los que pasa" (37).[9] Pero este propósito no se cumple del todo. La descripción de la vida cotidiana se entrelaza con reflexiones acerca de la situación política del momento.

---

[7] Mircea Eliade, "Carta abierta al señor Corpus Barga", trad. Joaquín Garrigós, La jornada semanal 9 marzo 2003. Según Joaquín Garrigós, éste documento fue publicado en rumano en el diario Vremea, Bucarest, 14 junio 1936. Para el viaje de Corpus Barga a Rumania, ver Corpus Barga, "París-Rusia: 1936", Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes, Ed. Arturo Ramoneda (Madrid: Júcar, 1987) 199-258.

[8] Eliade escribe: "Tuvo usted la bondad, querido Maestro, de testimoniar a sus amigos rumanos que, además de a otros jóvenes escritores, deseaba conocerme a mí. Confío en haber sido el único que rehusó, con decisión y tristeza, ese honor. Créame, no me resultó nada fácil rehusar tantas y tan insistentes invitaciones. Pensaba, sobre todo, que usted es un distinguido huésped de nuestro país y que esa terquedad mía podría ser considerada como una grave descortesía. Pero estaba decidido a enviarle la presente carta y he soportado, en silencio, todas las reprimendas. Por supuesto, si sólo se hubiese tratado de una simple excusa personal, me habría apresurado a enviarle unas líneas a la legación de España durante su misma estancia en Bucarest. Su larga y generosa visita a Rumania fue, no obstante (al menos para mí), una nueva ocasión de constatar el desastroso destino del escritor rumano. Voy a hablar muy poco de mí, querido señor Corpus Barga, pero me siento obligado a empezar conmigo". Ver Eliade, "Carta abierta".

[9] Arturo Ramoneda, Introducción, Corpus Bargas, Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes (Madrid: Júcar, 1987) 7-42. Ramoneda aclara que Corpus Barga publicó parte de las impresiones del viaje por Rumania al regresar, no en España, sino en América Latina. Así, por ejemplo, "Pueblos de Rumania" en el diario La Nación de Buenos Aires 21 marzo 1937 (40).

Repara Corpus Barga de manera minuciosa en cierto parecido entre Bucarest y Madrid. Dicha semejanza la atribuye al legado que el oriente dejó en los dos límites del Imperio Romano y sostiene que la originalidad del rumano procede justo de la herencia complementaria occidental y oriental (223). Es en este contexto que Corpus Barga menciona a Eliade quien, además de varios títulos en rumano, acababa de publicar después de su estancia en Calcuta un estudio en el campo del indianismo en traducción francesa (223).[10] El ámbito familiar que Corpus Barga y el lector español perciben tal vez en las calles de Bucarest, a través del "vendedor que podría ser malagueño con su mercancía muy bien repartida en los platillos de la balanza oscilante y pendiente del hombro" o en la presencia de la cultura judía en las bocacalles de Lipscani (220), es decir en ciertos elementos de multiplicidad étnica, de "tapiz rumano", es también el ámbito de una sociedad envuelta en confrontaciones ideológicas locales e internacionales.

La anexión de Transilvania, Besarabia, Banat y el norte de Bucovina al territorio de la Gran Rumania en 1918 se traduce en un incremento significativo en la población de otras nacionalidades.[11] El temor a una nueva desintegración persiste y de hecho no sin

---

[10] La obra a la cual alude Corpus Barga en sus escritos es Mircea Eliade, Yoga. Essai sur les origins de la mystique indienne (Paris: P. Geuthner, 1936). En Bucarest se publicaron los siguientes títulos de Eliade entre 1930 y 1936: Isabel şi apele diavolului (Isabel y las aguas del diablo), 1930; Soliloquii (Soliloquios), 1932; Maitreyi (Maitreyi), 1933; Intoarcerea din rai (El retorno del paraíso), 1934; Alchimia asiatică (Alquímia asiática), 1934; Şantier (La obra), 1935; Huliganii, I-II (Los gamberros, I-II), 1935; Domnişoara Cristina (La señorita Cristina), 1936. Ver: Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (El diccionario esencial de los escritores rumanos), coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Saşu (Bucarest: Albatros, 2000) 291.

[11] Vlad Georgescu presenta los siguientes datos sobre la población en la Rumania de los años treinta: "According to the 1930 census the total population was 18,057,028, of whom 71.9 percent were Romanian, 7.9 percent Hungarian, 4.4 percent German, 3.2 percent Ruthenian and Ukranian, 2.3 percent Russian, 4 percent Jewish, 2 percent Bulgarian, 1.5 percent Gypsy, one percent Turkish and Tatar, 0.8 percent Gagauz, 0.3 percent Czech and Slovak, 0.3 percent Polish,

fundamento, puesto que en 1940, Stalin, en acuerdo con el gobierno alemán, conseguirá que Carol II le ceda Besarabia y el norte de Bucovina. Así por ejemplo, Cernăuți, la ciudad donde Paul Celan nació en 1920, "una pequeña Babel" como la llama Victor Ivanovici, fue la capital de la Bucovina austríaca hasta el fin de la primera guerra, para pasar después de 1940 a la Unión Soviética, perteneciendo hoy a Ucrania (Paul Celan, "Los poemas rumanos" 3).[12]

Corpus Barga inserta su referencia a Eliade en medio de una reflexión sobre la manera en que la política interior en lo que concierne las minorías responde en un caso como el rumano a las alianzas internaciones susceptibles a cambio, según lo probó la segunda guerra. Tal realidad histórica en la que surge la ideología de la Guardia de Hierro en Rumania no le es ajena a Eliade.[13] Cuando Eliade le escribe a Corpus Barga en 1936,

---

0.1 percent Greek, and less than 0.1 percent Albanian, Armenian, and other. In Transylvania, where the potential for ethnic conflict was greatest, the census showed three principal groups: 57.8 percent were Romanian, 24.4 percent Hungarian, and 9.8 percent German" (189). Ver Vlad Georgescu, The Romanians. A History, trans. Alexandra Bley-Vroman, ed. Matei Călinescu (Columbus: Ohio State University Press, 1991).

[12] Ivanovici describe de la siguiente manera la multiplicidad étnica de Cernăuți: "Su ciudad natal, donde en aquel entonces—como él mismo diría más tarde—'había hombres y libros', era una pequeña Babel—muestra harto típica de la Mitteleuropa de los Habsburgo a principios del siglo 20—habitada por alemanes étnicos (Volksdeutscher), austríacos de varia procedencia, rumanos, polacos, checos, eslovacos, ucranianos (grecoortodoxos) y rutenios (de lengua ucraniana y religión grecocatólica), así como por una numerosa comunidad judía de cultura alemana. A ésta última pertenecía también la familia del poeta, llamada Antschel" (3). Victor Ivanovici, Introducción, Paul Celan, "Los poemas rumanos", trad. Victor Ivanovici Trilce 5 (2000): 3-5.

[13] Garda de Fier (Guardia de Hierro), organización del movimiento fascista rumano. El movimiento legionario se inció en 1922-23 cuando Corneliu Zelea Codreanu fundó Asociația Studenților Creștini (La Asociación de los Estudiantes Cristianos) y luego, junto con A.C. Cuza, Liga Apărări Naționale Creștine (La Liga de la Defensa Nacional Cristiana). En 1927 se formó Legiunea Arhanghelului Mihai (La Legión del Arcángel Miguel) que a partir de 1930 llegó a ser conocida también bajo el nombre de Garda de Fier (La Guardia de Hierro). El historiador Vlad Georgescu destaca las siguientes características de la organización: "Nationalist, anti-Semitic, anti-Western, messianic, and with a cult of the leader such as had never before existed in

su actividad intelectual se desarrolla en medio de debates contradictorios acerca de lo definitorio de la cultura nacional y del papel que el escritor debe asumir en dicho ambiente. Lo que había empezado para Eliade como una preocupación por el substrato oriental de la cultura europea y por la tradición oral como una vía de acceso al imaginario religioso anterior al cristianismo se configura en una relación de oposiciones entre el mundo occidental católico y la religión ortodoxa rumana que llega a ser para un grupo de pensadores de principios de siglo, símbolo del carácter nacional. Los estudios recientes documentan la influencia que tuvo en Eliade, Cioran y no sólo en ellos, el pensamiento de su maestro Nae Ionescu, filósofo ligado al movimiento legionario, quien proponía un retorno a los orígenes cristianos, rechazando los valores del materialismo que caracterizaba la modernidad del occidente. Florin Ţurcanu explica que precisamente hacia 1936, el seguimiento de Eliade hacia las ideas de Nae Ionescu adquiere una dimensión política:

> En réalité, Eliade n'a pas suivi Nae Ionescu de manière passive sur le terrain de l'engagement politique. C'est lui qui a eu l'initiative d'éditer, début 1937, un choix d'articles politiques et à caractère religieux de son maître intitulé, de manière suggestive, La Rose des vents. Avec la progression des "révolutions nationales" allemande et espagnole, la fidélité d'Eliade était devenue encore plus admirative et le professeur lui

---

Romanian politics, this organization had all the characteristics of the other right wing extremist movements of the period. The legion owed its existence to the domestic situation in Romania. Initially it had no ties to the Nazis or the Italian Fascists, nor did it borrow from their ideologies. But it was clearly aided by the other countries's rightward shift and by direct or indirect support from such countries" (194-95). En Vlad Georgescu, The Romanians. A History.

apparaissait maintenant comme un visionnaire qui, en véritable intellectuel, avait su prévoir les formes historiques auxquelles appartenait l'avenir" (249).[14]

En varios artículos anteriores a la carta destinada a Corpus Barga, Eliade critica la falta de sustento por parte de los organismos estatales hacia el escritor. Como miembro de la Sociedad de Escritores Rumanos, junto con Mihail Sebastian y el presidente, Eliade se dirige al Parlamento a través de un informe, pidiendo, sin éxito, la anulación del impuesto sobre los derechos de autor, vigente desde 1935 (Ţurcanu 228). Para Eliade, las letras, aunque en estrecha relación con las reglas económicas y políticas, se rigen también por unas influencias independientes al quehacer político, es decir se sitúan en lo que Pascale Casanova ha analizado como un espacio artístico internacional, el cual no comparte siempre las mismas fronteras ni geográficas ni temporales con el mundo de la economía y la política. Citando a Fernand Braudel y a Valéry Larbaud, Casanova expone los ejemplos más destacados de las naciones que han ocupado un lugar puntero en la jerarquía mundial de las letras, un lugar que no es sincrónico con su posición en el mapa político. Larbaud sostiene en 1925 que mientras en el mapa político los centros de influencia cambian de manera más arbitraria y en intervalos más breves, el espacio intelectual muestra mayor estabilidad (Casanova 10).[15] Eliade lleva esta idea aun más lejos y sostiene que sólo a través de la cultura una nación vence el olvido del tiempo.

---

[14] Florin Ţurcanu, Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire (Paris: La Découverte, 2003). Ver también Alexandra Laignel-Lavastine, Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme (Paris: Presses Universitaires de France, 2002).

[15] Pascale Casanova, The World Republic of Letters, trans. M. B. DeBevoise (Cambridge, Massachussts: Oxford UP, 2004).

"Petite ou grande, vaincue ou victorieuse, une nation n'entre dans l'éternité ni par ses hommes politiques, ni par son armée, ni par ses paysans, ni par ses prolétaires, mais uniquement par la reflexion, les découverts et les créations culturelles qui s'accomplissent entre ses frontièrs".[16] Siguiendo esta línea de pensamiento, en la carta a Corpus Barga, al referirse al papel fundamental de las traducciones en el proceso de inclusión de una literatura en el espacio internacional, Eliade pone peros tanto al servicio rumano de propaganda que descuida el aspecto público de la traducción, como también a los editores franceses que "traicionaron la misión espiritual y cultural de Francia", la de "dar unidad a la cultura europea, hacer accesibles los valores y la sensibilidad de las culturas menores".

Eliade escribe con la voz del escritor que tiene conciencia del aislamiento literario como un problema colectivo y sobre todo personal cuando la lengua de expresión es una lengua relegada a un solo país. En la traducción, Eliade ve no sólo una modalidad de difundir valores nacionales. El mismo, al igual que otros, se había acercado por medio de la traducción a escritores de otras lenguas, "to please a shadow", como escribe Brodsky al confesar que empezó a escribir ensayos, traducciones e incluso poemas para estar más cerca de Auden (357).[17] Durante su adolescencia Eliade había aprendido italiano par sentirse más cerca de Giovanni Papini, a quien luego le envió varios artículos críticos suyos. Siguiendo las huellas de sus estudios en las bibliotecas romanas, Mircea Handoca documenta la pasión con que Eliade descubre, archiva, traduce, anota todo, desde el

---

[16] Mircea Eliade, "De ce sunt laşi intelectualii" (¿Por qué son los intelectuales cobardes?), Criterion 2 1934. Cito por Florin Ţurcanu, Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire (231).

[17] Joseph Brodsky, "To Please a Shadow", Less Than One.

material para su tesis de licenciatura sobre el renaciemiento italiano hasta las notas sobre la filosofía indiana (38). De aquellos meses en Italia, Eliade escribe en su memorias: "Ce nu plănuiam? Să traduc în româneşte o culegere de Fragmente din Leonardo da Vinci, să comentez Sonetele lui Michelangelo, să alcătuiesc o antologie din Pico della Mirandola?" (¿Qué no planeaba yo? Pensaba traducir al rumano una selección de los Fragmentos de Leonardo da Vinci, escribir un comentario sobre los Sonetos de Michelangelo, componer una antología de Pico della Mirandola) (149).[18] Justo porque valora en la traducción esta finalidad más recatada de entablar una conversación con un escritor extranjero, Eliade lamenta que Corpus Barga no pueda llegar directamente a la novela Pădurea spânzuraţilor (El bosque de los ahorcados) de Liviu Rebreanu o la poesía de Tudor Arghezi, obras que atestiguan, en su opinión, el diálogo con otras literaturas. Rebreanu y Arghezi llegarían por fin a un público español más amplio a través de las traducciones de Alberti-León publicadas en Losada—Arghezi (1961) y Rebreanu (1967).[19] Cito un fragmento extenso de la carta de Eliade. Siete décadas después, su planteamiento no ha perdido vigencia:

> He aquí, querido señor Corpus Barga, por qué rehusé serle presentado, al igual que, por otro lado, he rehusado conocer a todos los escritores e intelectuales extranjeros que visitaron en los últimos años nuestro país. Además del ritual ridículo de las recepciones, me horrorizaba el trágico

---

[18] Mircea Eliade, Memorii (Bucarest: Humanitas, 1997). Ver también Mircea Handoca, Viaţa lui Mircea Eliade (La vida de Mircea Eliade) (Cluj-Napoca: Dacia, 2000).

[19] La traducción de Pădurea spânzuraţilor (1922) hecha por Alberti-León se publicó en dos ediciones: Liviu Rebreanu, El bosque de los ahorcados, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Buenos Aires: Losada, 1967) y (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1975). Hay por lo menos otra traducción al castellano anterior: El bosque de los ahorcados, trad. María Teresa Quiroga Plá y Luis Landínez (Madrid: Stylos, 1944).

destino de la mayoría de los escritores rumanos: su total aislamiento respecto al público europeo. Habría sufrido viendo a Camil Petrescu explicar su concepción sobre la misión histórica del intelectual. Habría sufrido viendo cómo se presenta a Tudor Arghezi como a un gran escritor y al más importante de nuestros poetas contemporáneos, y todo ello sin que usted pudiera penetrar más allá de esos nombres, de esos rostros, de esas conversaciones; sin que, siquiera durante una hora, tuviera usted la impresión de hallarse en presencia de unos grandes escritores. No sé si El bosque de los ahorcados tuvo algún eco en Europa después de que se tradujo al francés.[20] Pero estoy seguro de que todo escritor europeo podrá darse cuenta de la grandeza de Liviu Rebreanu, de su arte, de su modo de sentir el mundo, leyendo esa traducción. El papel de las traducciones, por otra parte, no es sólo el de imponer un valor nacional más allá de las fronteras. Las traducciones también tienen a veces una misión más modesta: la de poder comunicarse uno personalmente con un escritor extranjero al que conoce; de poder "resumirse", si las circunstancias lo exigen, en condiciones superiores a las de una conversación. No se les puede decir a todos los hombres que conocemos cuáles son nuestras creencias, cuál es nuestra visión del mundo, qué concepto tenemos del arte, qué técnica utilizamos. Pero si les ofrecemos un libro nuestro en una

---

[20] Es posible que Eliade se refiera a La forêt des pendus, trad. B. Madeleine et Léon Thévenin, Pref. André Bellesort (Paris: Perrin, 1932).

lengua europea, lo apreciarán por sí solos aunque se trate de una traducción más o menos aproximada.

La importancia de los años treinta cuando Eliade escribe su carta y artículos no radica sólo en la sincronización sin precedentes de la poesía rumana con las distintas formulaciones del modernismo europeo. Fue durante aquel período de entreguerras, y quizás precisamente por dicha sincronización, que la poesía contemporánea rumana empezó a ser conocida por medio de la traducción. Le journal des poètes de Bruselas dedica varias páginas a la poesía rumana. Es de suponer que la iniciativa de Benjamin Fondane tuvo un papel importante, ya que en el número de las traducciones (5 marzo 1932) se publican también dos poemas de su próximo libro Ulysse (1933).[21] Es probable que él mismo sea el traductor de la mayoría de los textos rumanos.[22] Los poetas elegidos—Tudor Arghezi, George Bacovia, Adrian Maniu, Al. A. Philippide, Ilarie Voronca, Ion Minulescu e Ion Vinea—aparecerán en antologías francesas posteriores y en las traducciones de Alberti-León, Neruda y Lara.

Fondane firma también la nota introductoria a esta sección, "Roumanie. Point de vue et selection d'un ecrivain hereux d'être partial". Al margen de si concordamos con las

---

[21] Los dos textos de Fondane, sin título en la revista corresponden, en el orden en que se imprimen, a los fragmentos XIV ("j'ai fait escale dans les villes") y I ("le monde s'ouvre par des vues de la mer et des navires") de Ulysse. Ver Le journal des poètes 5 marzo 1932. Otros dos poemas de Ulysse, IX y XXIII salen en la misma revista el 12 febrero 1933. Ver también los poemas de Tudor Arghezi y Lucian Blaga traducidos por Marie Holban en Le journal des poètes, 22 septiembre 1934 y la selección de poesía popular rumana también en la traducción y presentación de Marie Holban en Le journal des poètes 30 septiembre 1935 (?). Falta el año de publicación, pero, podemos suponer que al ser el quinto año, este número corresponde a 1935.

[22] El poema "Prières" de Al. A. Philippide, fue escrito directamente en francés, según aclara Fondane.

afinidades que Fondane propone —Arghezi/Baudelaire, Minulescu/los simbolistas, Bacovia/Rimbaud y Verlaine, Maniu/Laforgue, Vinea/Apollinaire—merece atención su advertencia respecto a una característica de la literatura rumana moderna que hoy se acepta con la ventaja que ofrece la distancia en el tiempo. Pero Fondane escribe en 1932 o 33 sin esta distancia, bajo la impresión inmediata de los cambios que él mismo vive. Fondane afirma que a diferencia de la literatura francesa en la cual se puede hablar de cierta demarcación entre las etapas artísticas, en la literatura rumana, alejada en espacio e historia de los centros culturales importantes, los movimientos tienden a sobreponerse. "Ce que, en France, sépare ces mouvements semble au contraire les unir en Roumanie. Ils se sont engendrés les uns les autres, presque sans transition". Y continúa con los siguientes ejemplos: "Ce fut au moment où triomphait la poésie de Arghezi, poète de 1904, rejeton authentique de Baudelaire, qu'éclata l'insurrection Dadaïste. Une revue dada Integral, publia même un cahier consacré à l'œuvre du grand romantique français."[23] La observación de Fondane adquiere importancia más adelante, al hablar del proceso crítico que coloca a algunos de los poetas traducidos—Arghezi, por ejemplo—en la historia literaria, según cómo la crítica leerá los poemas en clave de tradición o modernidad.

Un segundo ejemplo de traducción guarda un vínculo directo con el clima político durante la segunda guerra. Entre 1942 y 1944, durante el gobierno rumano de Antonescu, aliado a Alemania y el de Pétain en Francia, Eugène Ionesco se encuentra en Francia. Primero con un puesto de agregado de prensa, contratado por el Ministerio de

---

[23] Benjamin Fondane, "Roumanie. Point de vue et selection d'un ecrivain hereux d'être partial", Le journal des poètes 5 marzo 1932.

Propaganda Nacional, a cargo del servicio de prensa en el extranjero y a partir de 1943 como secretario cultural de la Embajada Rumana en París.[24] De aquel clima previo a su salida cuando el gobierno de Antonescu decretó la exclusión de los judíos de las instituciones públicas nacionales y la deportación en Besarabia y Bucovina, hablan las memorias de varios escritores. Mihail Sebastian anota lo siguiente sobre su amigo Ionesco en la página del día miércoles, 26 marzo 1941:

> Dar mai emoţionant Eugen Ionescu, venit din nou ieri dimineaţă la mine, disperat, fugărit, obsedat, neputând suporta gândul că poate îl vor da afară din învăţământ. Un om sănătos care află brusc că are lepră poate înnebuni. Eugen Ionescu află că nici numele de "Ionescu", nici un tată incontestabil român, nici faptul de a se fi născut creştin—şi nimic, nimic, nimic nu poate acoperi blestemul de a avea în vinele lui sânge evreiesc. Noi, cu lepra asta scumpă, ne-am obişnuit de mult. Până la resemnare şi uneori până la nu ştiu ce tristă, descurajată mândrie (315).[25]

> More moving, however, was Eugen Ionescu, who again came to see me yesterday morning. He was desperate, hunted, obsessed, unable to bear the thought that he may be barred from working in education. A healthy man

---

[24] El expediente de Ionesco se encuentra en los archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores en Bucarest. Sobre el clima político en el cual Ionesco vivió los meses anteriores a su salida, así como también sobre su trabajo en calidad de encargado cultural en Francia, ver el capítulo "Cioran et Ionesco, Bucarest-Vichy-Paris" en Alexandra Laignel-Lavastine, Cioran, Eliade, Ionesco: L'oubli du fascisme (Paris: Presses Universitaire de France, 2002) 329-82.

[25] Mihail Sebastian, Jurnal 1935-1944, ed. Gabriela Omăt, introd. y notas Leon Volovici, trad. Alina Skultéty (Bucarest: Humanitas, 2005).

> can go mad if he suddenly learns that he has leprosy. Eugen Ionescu is learning that not even the name "Ionescu," nor an indisputably Romanian father, nor the fact that he was born a Christian—nothing at all can hide the curse of having Jewish blood in his veins. The rest of us have long since grown used to this dear old leprosy, so much that we feel resignation and sometimes a kind of sad, disconsolate pride (335).[26]

Un año más tarde, 22 junio 1942, Sebastian escribe: "Eugen Ionescu a plecat ieri. Miraculoasă întâmplare" (458). (Eugen Ionescu left Romania yesterday. A miraculous event) (492).[27] Ionesco, se encuentra, por tanto, en Francia en dos momentos sucesivos y opuestos con respecto a la actitud del gobierno de Antonescu. En una primera fase que corresponde al otoño de 1942, o sea a una mayor confianza en la victoria de las tropas alemanas aliadas, la embajada rumana, a diferencia de otras representaciones diplomáticas, interviene poco a favor de los judíos rumanos arrestados por la policía francesa (Laignel-Lavastine 356). A partir de 1943, respondiendo tal vez a los signos de una derrota alemana, la embajada recibe órdenes de proteger a los judíos rumanos y para 8 de noviembre de 1943 se informa que ha cesado la detención de judíos de nacionalidad rumana (357).

Siguiendo el informe de actividades a cargo de Ionesco durante este período, Alexandra Laignel-Lavastine señala que dentro de las restricciones impuestas a la prensa

---

[26] Mihail Sebastian, Journal 1935-1944, trans. Patrick Camiller, introd. and notes Radu Ioanid (Chicago: Ivan R. Dee, 2000).

[27] Para las circunstancias que conducen al cargo diplomático de Ionesco, ver Alexandra Laignel-Lavastine, "Bucharest, l'île monstueuse. 'Foutre le camp!' (Ionesco)", Cioran, Eliade, Ionesco 343-48.

por las autoridades de Vichy en la distribución de traducciones y artículos, Ionesco se orienta hacia aquellas publicaciones que tienen como objetivo obtener nuevamente su autonomía literaria, aun cuando el hecho significara en la realidad del momento dejar pasar textos ratificados por el gobierno. Confluences, publicada en Lyon bajo la dirección de René Tavernier y contando con la colaboración de Henry Michaux o Poésie, fundada por Paul Seghers son algunas de las revistas que Ionesco privilegia (353).

En cuanto al asunto de las traducciones de poesía rumana, Laignel-Lavastine afirma que Ionesco no vacila en tomar ciertos riesgos. Se refiere en concreto a unas traducciones que Ionesco le encarga a su amigo poeta rumano de origen judío, Ilarie Voronca, pero que se publicarán bajo otro nombre y sin avisar al personal diplomático, dado el problema de la identidad del traductor en aquel momento, incluso sabiendo que Voronca, quien se había establecido en Francia desde 1933, tenía ya varios títulos en editoriales fracesas (356).[28] Aunque Laignel-Lavastine no proporciona otros datos sobre los textos o su publicación, en un estudio aparte, Constantin Popescu-Cadem, tras examinar el expediente de Ionesco en el Ministerio de Asuntos Exteriores, encuentra un informe fechado 26 abril 1944, en el cual Ionesco comunica a las autoridades rumanas su intención de publicar una selección de poesía moderna rumana en una revista francesa

[28] Los siguientes libros de poesía y prosa de Voronca aparecieron entre 1933 y 1944, la mayoría en Francia: Ulysse dans la cité (Paris: Sagittaire, 1933), Poèmes parmi les hommes (Paris: Les Cahiers du journal de poètes, 1934), Patmos (Paris: Cahiers libres, 1934), Permis de séjour (Paris: R. A. Corrêa, 1935), La poésie commune (Paris: G. L. M., 1936), La joie est pour l'homme (Marseille: Les cahiers du sud, 1936), L'apprenti fantôme (Paris: Libraire les lettres, 1938), Le marchand de quatre saisons (Bruxelles: Les cahiers du journal des poètes, 1938), Lord Duveen ou l'invisible à la portée de tous (Rodez: l'Ilot, 1941), Les témoins (Rodez: Méridien, 1942), La clé des réalités (Rodez: Méridien, 1944), L'interview (Marseille: Jean Vigneau, 1944).

(178).[29] Se adjuntan a dicho informe trece poemas de Tudor Arghezi, traducidos por E. Valla. Ionesco pide la aprobación de Arghezi antes de entregar los trece textos junto con otros poemas del mismo autor. Se espera que las traducciones salgan en la revista Cahiers du sud donde se habían publicado anteriormente, con cierto éxito, poemas de Tudor Arghezi y Lucian Blaga "traduse de acelaşi traducător şi alţii" (traducidos por el mismo traductor y otros) (178).

Popescu-Cadem plantea una pregunta que no carece de interés. Ya que el nombre de A. Valla no se relaciona con otras traducciones rumanas—en realidad no se sabe quién es A. Valla—y tomando en cuenta que los textos traducidos presentan correcciones en tinta que según el crítico, pertenecen a Ionesco, ¿no sería posible que A. Valla fuera un pseudónimo detrás del cual está Ionesco mismo como traductor? Tal vez. Sin embargo, conectando las observaciones de Popescu-Cadem y Laignel-Lavastine, también es posible que Voronca haya traducido los trece poemas de Arghezi, al igual que los anteriores; que A. Valla sea en efecto el traductor; o que se trate de una colaboración.

Pero al margen de si Ionesco intervino o no en el acto de traducir, el hecho de que él sea de repente promotor de los versos de Arghezi en este mapa político-literario resulta inesperado sobretodo porque diez años antes, en 1934, en su ensayo Nu (No), Ionesco se había opuesto a la escuela crítica rumana que colocaba a Arghezi, de manera equivocada, sostiene Ionesco, entre los más importantes poetas modernos.[30] Es posible que esta

[29] Constantin Popescu-Cadem, "Alte poeme de Tudor Arghezi în versiunea franceză a lui Eugen Ionescu?" (¿Otros poemas de Tudor Arghezi en la versión francesa de Eugen Ionescu?), Revista de istorie şi teorie literară 1-2 (1987): 177-86.

[30] Para Ionesco sobre Arghezi en Nu, ver capítulo Alberti, la sección Arghezi: polémicas.

actitud tenga que ver con el ambiente político y cultural. Si antes de la segunda guerra Ionesco había abogado por una modernidad estética que no suponía buscar los elementos tradicionales, aquello que se suscribe a una geografía o un marco histórico en particular, después de 1940, cuando Rumania pierde de nuevo gran parte de las regiones que habían sido anexadas después de 1918, el asunto de la soberanía política y cultural vuelve a preocupar al gobierno de Antonescu. Laignel-Lavastine afirma que la decisión de Ionesco de informar al público francés sobre los valores culturales nacionales es una respuesta inmediata a la publicación de La Nouvelle Revue de Hongrie, por ejemplo, en la cual se propagaba la noción de una cultura rumana dependiente de la cultura la eslavo-bizantina (355). En tales circunstancias, un poeta como Arghezi deja de ser un poeta rumano en medio de una querella literaria encendida. Las traducciones, los artículos críticos, los programas de radio y cine que Ionesco organiza no constituyen únicamente una modalidad de dar a conocer escritores ignorados por el público francés, sino que se integran a un mecanismo con el cual una nación afirma su continuidad histórica.

El primer contacto de Alberti y Neruda con las obras de ciertos poetas de origen rumano hay que buscarlo también en los años treinta. En Le journal des poètes, además de la poesía rumana y los inéditos de Ilarie Voronca y Benjamin Fondane, los poetas españoles están presentes con regularidad. No sería exagerado imaginar que en las páginas de Le journal des poètes que cuenta con un comité español formada por Antonio Marichalar para la crítica y los poetas Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso,

Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Claudio de La Torre, los poetas del 27 y los modernistas rumanos se lean mutuamente en francés.[31]

Voronca, a quien Neruda incluye luego en 44 poetas figura entre los autores traducidos en Noreste, donde se habían publicado "Hermana" de Alberti—poema incorporado en De un momento a otro (1937)— y dos poemas de Neruda, "Ritual de mis piernas" y "Tango del viudo"—con una nota que anticipaba la publicación de Residencia en la tierra (1933). El poema "Yo he estado entre vosotros, pero, quizás, dormido" impreso en la revista española pertenece al libro La poésie commune (1936) en el cual Voronca sustituye la experimentación de imágenes que caracteriza sus primeros libros por un lenguaje más transparente. No se trataba, en la visión de Voronca, de una poesía que abdicaba su autonomía estética, sino de un deseo de hablar "a los hombres, para los hombres, para la humanidad" (VIII) (subrayado suyo).[32] Los versos que encontramos en Noreste— "!Oh, ser un camarada vuestro, y reconoceros // Aún! Cargada mi vista de cosas de este mundo // Como aguas de un vivero. La mirada muriente // Que se embebe en el rostro tal que un arroyo seco"[33]— responden por lo demás a una propuesta nueva de Noreste. Si bien es cierto que en la revista colaboraron "voces muy otras: poetas puristas"

---

[31] Una selección amplia de poesía española traducida por Mathilde Pomes, bajo el título "Voix de l'Espagne moderne" incluye poemas de Pedro Salinas, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre y una entrevista "La Poésie à la conquête du théâtre. Un interview de Rafael Alberti" están en Le journal des poètes 15 nov 1931. En el número del 12 feb 1933 coinciden Fondane y Salinas.

[32] Cito por Saşa Pană, Prólogo, Ilarie Voronca, Poeme alese.

[33] Voronca, "Yo he estado entre vosotros".

(Bonet, N. pag.), para 1936 Tomás Seral y Casas, el director de Noreste abrió las páginas a poemas afines a la estética defendida por Neruda en Caballo verde para la poesía.[34]

Por su lado, Tzara estuvo muy presente en el ámbito de la vanguardia española. Cuando hizo su primer viaje a Madrid en 1929, varios de sus poemas franceses traducidos por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre entre otros circulaban en las revistas que Alberti conocía bien.[35] Gris, Picabia, Miró y Picasso ilustraron con litografías y aguafuertes algunos libros de Tzara.[36] En 1936, Alberti publicó en su hoja semanal El Mono Azul un discurso de Tzara, en el cual el término vanguardia se traslada de las artes al campo militar donde se había originado. "He visto la vanguardia de revolución mundial concretada en las líneas de fuego", escribe Tzara.[37] En menos de un año, el 1 de mayo de 1937, encabezando la organización del Congreso de Francia, Tzara firma la carta por medio de la cual se les pide a Huidobro y a Neruda, "luchadores ambos de la misma causa", "olvidar cualquier motivo de resentimiento y división" y juntarse a la militancia antifascista (Larrea 129).[38]

---

[34] Juan Manuel Bonet, "Noreste, en el mapa literario español de su tiempo".

[35] Para una lista de los poemas de Tzara en las revistas españolas de vanguardia, ver: Miguel Gallego Roca, Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936) (Almería: Universidad de Almería, 1996) 291-306.

[36] Juan Manuel Bonet, Diccionario de las vanguardias en España (Madrid: Alianza, 1999) 602.

[37] "Palabras del poeta Tristan Tzara", El Mono Azul 26 nov 1937.

[38] La carta redactada por la Association Internationale des Ecrivains pour la Defense de la Culture fue reproducida en Juan Larrea, "Carta a un escritor chileno interesado por la 'Oda a Juan Tarrea' de Pablo Neruda" (1964), Del surrealismo a Machupicchu (México D. F: Joaquín Mortiz, 1967) 101-30.

La notoriedad de Tzara procedía de sus escritos en francés. Sin embargo, cabe notar que Tzara no consideraba la nueva etapa de escritura desligada de la anterior, o por lo menos así lo indica su correspondencia de aquel tiempo. En 1934, en Bucarest se publicó el volumen Primele poeme ale lui Tristan Tzara (Los primeros poemas de Tristan Tzara) a cargo de Saşa Pană, poeta y director de la revista de vanguardia unu. Pană le había propuesto al autor el título Poèmes d'avant Dada, como una línea de demarcación entre las dos etapas e implícitamente los dos idiomas. Pero, según indica Călinescu, Tzara rechazó el título por sugerir una ruptura inexistente en su trayectoria poética (332-33): " [ceci] laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique, si je puis m'exprimer ainsi due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (de déchaînement d'une croyance similimystique, pour ainsi dire: dada) qui, à proprement parler, n'a jamais existé" –aclara Tzara— "car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand même, liées au plus haut degré à une nécessité latente" (21).[39] Para reiterar la idea de prolongación entre los inicios literarios y el momento dadaísta, Călinescu señala que Tzara decidió traducir e incluir uno de sus poemas rumanos— "Înserează"(1913)— en el volumen De nos oiseaux impreso en París en 1929. "Înserează" (Soir) se abre con unos versos evocadores de un atardecer en Mangalia, ciudad porteña en la costa del Mar Negro que probablemente Alberti-León, Neruda y Lara conocerían años después: "Les pêcheurs reviennent avec les étoiles des eaux // ils partagent du pain aux pauvres // enfilent des

[39] Este fragmento de la carta de Tzara, junto a otros, fue reproducido por Claude Sernet en Tristan Tzara, Les premiers poèmes, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet (Paris: Seghers, 1965). El diálogo entre Tzara y Sernet se incluye también en Călinescu, "L'avant-garde" 332-33

colliers aux aveugles // les empereurs sortent dans les parcs à cette heure qui res- // semble à l'amertume des gravures" (26).[40] No es fácil precisar si Alberti y Neruda leyeron estos versos tempranos de Tzara, pero tal vez los lazos de amistad de los años treinta fueron una especie de umbral hacia las futuras traducciones.

Decía Claudio Guillén que las literaturas "compensan con importantes textos traducidos los silencios y las omisiones de épocas pasadas" (333).[41] Este proceso compensatorio reclamado por Eliade, Ionesco y Voronca entre otros empezó en el caso de la literatura rumana en español con Alberti-León, Neruda y Lara y se planteó como un asunto que había de solucionarse a nivel institucional en Rumania a partir de los años sesenta, cuando la política cultural rumana intentaba recuperar los lazos con el mundo occidental que habían sido entrecortados en gran parte con la instauración del régimen socialista después de la segunda guerra.

Las circunstancias que dieron pie a este giro cultural tuvieron carácter histórico y político. El evento clave fue la retirada de las tropas soviéticas del territorio rumano en 1958 con el asentimiento de Nikita Kruschev. En la aprobación de Kruschev, Vlad Georgescu ha visto motivaciones locales y externas. A la solicitud previa de los comunistas rumanos se juntaba, según Georgescu, el propósito de Kruschev de crear una imagen adecuada en el occidente y el hecho de que Rumania dejara de perfilarse como punto estratégico importante después del tratado de paz que Austria firmó con la Unión

---

[40] Tristan Tzara, "Soir", De nos oiseaux.

[41] Claudio Guillén, "Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales", Múltiples moradas.

Soviética (244).[42] Por lo demás Kruschev parece no haber anticipado que una acción pensada en términos militares llevaría a tensiones irreversibles entre Bucarest y Moscú. En el transcurso de pocos años la nueva élite del Partido Comunista Rumano, encebezada por el jefe de estado y luego primer ministro Ion Gheorghe Maurer, adoptó un plan económico y cultural reorientado hacia los países del occidente (244).

En una primera etapa la apertura iba orientada hacia Francia ya que ello permitía retomar el hilo de la herencia latina compartida. Lucian Boia ha analizado el proceso a través del cual la historiografía rumana se distanció de sus fuentes eslavas para mirar otra vez hacia los orígenes romanos, como un eco del argumento que los intelectuales de "Scoala ardeleană" habían defendido a fines del siglo XVIII en un proyecto también ligado a objetivos políticos y sociales de la época (131).[43] En otro estudio, Romania. Borderland of Europe, Boia sugiere que además de apoyarse en un vínculo cultural existente, el acercamiento a Francia tenía que ver con una actitud política del momento según la cual la postura independiente de Rumania frente a la Unión Soviética se consideraba análoga a la posición que Francia adoptó frente a los Estados Unidos (125).

---

[42] En The Romanians. A History, Vlad Georgescu menciona que los inicios de esta decisión quedan inciertos, pero se acepta la posiblidad de un pedido por parte del Partido Comunista Rumano: "In spite of the friction between the two leaders, Khrushchev in 1958 granted Gheorghiu-Dej's long-standing request to withdraw Soviet troops from Romania. It is not clear where this move originated, but it seems to have been made at the request of the Romanian Communist Party, which had been recommending the withdrawal of troops since 1953" (244).

[43] En Istorie şi mit în conştiinţa românească (Historia y mito en la conciencia rumana), Lucian Boia sostiene que la tesis de la latinidad rumana, defendida por los intelectuales ilustrados de Transilvania, debe analizarse en el contexto de un proyecto de la minoría rumana que vivía en Transilvania sin participación en la vida social y política de la región (130-31).

En lo que a la literatura se refiere, en los años cincuenta y sesenta volvieron a editarse autores de los siglos XIX y XX, aunque en ediciones no libres de censura, según muestra Călinescu ("Romanian Literature: Dealing with the Totalitarian Legacy"1041). Recuperar el pasado histórico y los clásicos modernos suponía poner al día lo escrito anteriormente teniendo en cuenta las premisas de una cultura dirigida. El hecho no es desestimable pues tales cambios de orientación en la crítica nacional explican en parte la elección de Alberti-León y Neruda como primeros traductores. Ambos tenían a su favor, además de su afiliación al comunismo, el hecho de haber alcanzado valor canónico en la poesía hispanoamericana.

En Francia, por esa época, Robert Marrast se hacía cargo de la traducción y la representación del teatro de Alberti y preparaba la primera bibliografía albertiana. Publicada en 1955, "Essai de bibliographie de Rafael Alberti" reúne tempranamente, además de las obras poéticas y drámaticas de Alberti, sus traducciones del francés, del ruso y del inglés publicadas en libros y revistas. En los Estados Unidos, Ben Bellit y Alastair Reid habían dado a conocer la obra de Neruda, cuyo compromiso político coincidía con las protestas contra la guerra de Vietnam y los movimientos que apoyaban los derechos civiles. Son datos que probablemente la Unión de Ecritores Rumanos no pasó por alto. La fama de Alberti y Neruda junto a su influencia en una editorial establecida como Losada eran mecanismos de apoyo por medio de los cuales se intentaba afianzar la recepción de los poetas traducidos.

2. Estudios sobre la poesía rumana en español

Al acercarse a las traducciones rumanas de Alberti-León, Neruda y Lara, los críticos han planteado los problemas de traducción como problemas de la lengua, en concreto problemas de fidelidad. Paul Russell-Gebbett elige el ejemplo de la balada "Miorița" traducida por Alberti-León.[44] De entrada, Russell-Gebbett afirma que "Miorița" representa el poema pastoril "más conocido y más querido" por los rumanos (222). Es cierto que dicha obra se difundió en casi mil variantes. La más conocida es la publicada en 1852 en un volumen del poeta Vasile Alecsandri quien elige el título y la modifica ligeramente.[45]

Russell-Gebbett sostiene que la traducción de "Miorița" "está cargada de dificultades" (227), no tanto por "la estructura narrativa" o "la lengua", sino por "el sentimiento evocado por "Miorița" en el público rumano" (227) (subrayado suyo). El sentimiento, según Russell-Gebbett, se cristaliza en los ritmos y la rima, en el tono de conjuro, en la visión de la muerte trasfigurada en boda, es decir, en aquellos elementos que remiten a un trasfondo cultural que el lector rumano reconoce de inmediato como suyo (227).

---

[44] La primera traducción se encuentra con el título "Mioritza" en Doinas y baladas populares rumanas de 1963: 73-76 Más tarde se publicó una edición de lujo que contiene el texto rumano y sus respectivas versiones en cinco idiomas. Ver: Miorița, ed. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Bucarest: Albatros, 1972) 51-55.

[45] "Miorița" se publicó por primera vez en Vasile Alecsandri, Poezii poporale. Balade (Cântece batrâneşti) adunate şi îndreptate (Poesías populares. Baladas –Canciones de nuestros antepasados—recopiladas y corregidas) (Iaşi, 1852). Alecsandri la tradujo también al francés. Ver: Vasile Alecsandri, Ballades et chants populaires de la Roumanie (Principautés Danubiennes) (Paris: E. Dentu, 1855).

Se sugiere en el artículo que una buena traducción crearía un sentimiento análogo en el público de llegada y que a pesar de ser imposible conseguir tal reciprocidad, cierta recuperación puede lograrse por medio de la rima asonantada del romance español. A la luz de este pensamiento, la versión Alberti-León que desatiende la rima, Russell-Gebbett la juzga "decepcionante" (227). "Tanto más—dice el crítico—cuanto que no es como si uno de los traductores fuera del todo inexperto en las formas y las técnicas de la balada tradicional española" (227). La alusión al neopopularismo es significativa pues permite analizar el interés de Alberti por la lírica oral rumana en prolongación a sus propias búsquedas poéticas, como un retorno a una vertiente importante en su obra.

Alberti-León traducen "Miorița" mediante una versión francesa, posiblemente una traducción literal enviada por la poeta rumana Veronica Porumbacu. En 1958, Hubert Juin había trabajado en la antología Poèmes Roumains. Des origines à nos jours con su versión francesa de "Miorița". Juin afirma que sus traducciones "se inspiran directamente y solamente en traducciones literales" (254). La similitud entre la versión francesa y la española, sobre todo en la parte final del poema, podría constituir un indicio de que tanto Juin como Alberti-León partieron del mismo modelo.

El parecido más notable se encuentra en el final del poema. En la primera parte de la balada, el héroe, un pastor moldavo, recibe con serenidad la noticia de su muerte inminente, transmitida por la cordera Miorița, y expresa su deseo de ser enterrado en la cercanía de sus rebaños. Su muerte ha de ser comunicada a los demás corderos en la forma de una boda cósmica. "No les digas nunca // que a mí me mataron", le pide el pastor a su pequeña cordera. " Di que me casé // con una gran reina, // novia de la tierra, //

que en mi casamiento // un astro cayó" (75). La caída de la estrella, símbolo de la muerte del pastor, no debe formar parte del mensaje que su madre recibirá. En esta parte las traducciones de Juin y de Alberti-León modifican el paralelismo del texto original al dejar fuera los primeros dos versos "Dar la cea măicuță // Să nu-i spui, drăguță" (Pero a aquella madre // no le digas, querida) e insertan nuevamente "Că la nunta mea // a căzut o stea" (durante mi boda // un astro cayó) (76), con lo cual según la traducción la madre sí se entera de la muerte de su hijo.

Juin opta por una traducción rimada. Gisèle Vanhese considera esta decisión inadecuada debido a los desajustes que desencadena en el campo lexical. Citando a Henri Meschonnic, Vanhese opina que en francés no hay "en la escala de registros estilísticos, un registro a la vez sencillo y solemne capaz de traducir el estilo oral"(110). [46] Por este motivo, explica Vanhese, los traductores de "Miorița" que intentan otorgarle literariedad a la balada a través de la versificación y de las inadecuaciones lexicales en realidad se alejan del texto original. Vanhese encuentra que una traducción en prosa, como aquella que Alecsandri hizo en 1855, es en este caso la más adecuada (112-13).[47]

En una traducción ulterior de "Miorița", Lara, quien trabaja directamente desde el rumano, atiende con sumo cuidado el problema de la eufonía aunque los logros a nivel de sonido no se consiguen sin ineludibles cambios semánticos que a veces remiten a un

---

[46] Para la discordancia entre el registro elevado y el registro familiar en la traducción de Juin, ver: Gisèle Vanhese, "De la traduction littérale a la traduction littéraire. Les traductions françaises de Miorița".

[47] Para esta versión en francés, ver: Ballades et chants populaires de la Roumanie, trad. V. Alexandri (Paris: E. Dentu, 1855) 3-5.

registro más elevado que el original.[48] Lara señala además que en el caso de la traducción de la poesía popular al español la pregunta de cómo transferir formas y significados no puede disociarse de la pregunta para quién se traduce, tomando en cuenta las formas múltiples del español en América Latina. Por este motivo, afirma el traductor, el desafío es recurrir a estrategias que permitan una lectura adecuada en un ámbito lingüístico más heterogéneo que el rumano (Enrevista personal 22 dic 2003).

Conviene también señalar que la interpretación de "Miorița" se construye históricamente en direcciones paralelas o disímiles. Neagu Djuvara anota que a mediados del siglo XIX, Alecsandri— el primero en traducir y difundir "Miorița" —y sus contemporáneos prestan atención sobre todo a la frase expresiva y concisa del poema, a la imagen de la muerte transfigurada en boda y a la actitud serena del pastor frente a la muerte (248). Estos elementos no pasan desapercibidos entre los lectores extranjeros. Sin embargo, sostiene Djuvara, en algunos casos la interpretación se depliega en otros sentidos. Jules Michelet, por ejemplo, quien en 1850 recibe una versión en francés de "Miorița", la cual sirve de modelo para su propia traducción incluida en el libro Légendes démocratiques du nord, transfiere los rasgos del héroe de la balada a una forma de ser colectiva y ve en la serenidad del pastor un atributo esencialmente rumano. Michelet afirma al respecto: "Il y a aussi, il faut le dire, et c'est malhreureusement le trait national, une résignation trop facile. L'homme ne se dispute pas à la mort; il ne lui fait pas

---

[48] Lara restituye el esquema métrico del original, como puede observarse en los primeros versos del poema: " Por entre colinas // de hechura divina // vienen caminando, // al valle bajando, // tres rebaños finos // con tres pastorcitos " (33). Ver: "Miorița" en Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici (Bucarest: Minerva, 1979) 33-35.

mauvaise mine; il accueille, il épouse aisément 'cette reine, la fiancée du monde' et consomme, sans murmurer, le mariage" (247). Djuvara advierte que desde otro punto de vista, Constantin Brăiloiu, en desacuerdo con la lectura de Michelet, afirma en el ensayo Sur une ballade roumaine (La Mioritza) que tanto el binomio muerte-matrimonio como la serenidad frente a la muerte están presentes en las tradiciones helénica y balcánica (5).

Al margen de si "Miorița" comparte o no temas con el folclore universal, estos argumentos prueban el carácter histórico de las distintas interpretaciones. Alecsandri pudo haber resaltado los rasgos literarios de "Miorița", pero también lo hizo desde los presupuestos del romanticismo que en la Rumania de mediados del siglo XIX coinciden con el movimiento de independencia. Alexandru Niculescu nos recuerda que un objetivo fundamental de la Revolución de 1848 fue la formación del Estado rumano y su inclusión en la historia contemporánea de una Europa de herencia latina (142). Así se explica la simultaneidad entre el uso oficial del alfabeto latino después de 1860 o la elección del nombre "Romania" para los principados unidos y los movimientos independentistas (143).

Respecto a la literatura, en aquellos años Rumania, al igual que otros países de Europa central y oriental buscan su identidad literaria en la tradición oral principalmente porque, como indica Guillén, "no podían enorgullecerse de un Petrarca, Calderón, o Racine" (310).[49] Por eso, en la traducción al francés que Alecsandri hace de las baladas y canciones rumanas publicadas en París en 1855 hay un impulso estético, pero tal impulso

[49] Guillén, "Mundos en formación".

está ligado a interrogantes más abarcadores que conciernen la identidad de la cultura rumana en el contexto europeo.

Durante la primera mitad del siglo XX Lucian Blaga y Mircea Eliade vuelven a la balada "Mioriţa" cuando formulan sus pensamientos sobre lo definitorio de la cultura rumana. En Spaţiul mioritic (El espacio miorítico) (1936), Blaga sugiere la existencia de lo que llama "orizontul spaţial al inconştientului" (el horizonte espacial del inconsciente) (13). Blaga distingue entre un sentimiento del espacio y el horizonte espacial. El primero depende en gran medida de un paisaje en particular, mientras que el segundo se conecta con el inconsciente y perdura incluso cuando el paisaje exterior cambia. Según Blaga, el horizonte espacial adquiere un papel importante "în structura stilistică a unei culturi sau a unei spiritualităţi, fie individuale, fie colective" (en la estructura estilística de una cultura o de una espiritualidad, sea ésta individual o colectiva) (14).Y porque atribuye al horizonte espacial "o funcţie plastică şi determinantă" (una función plástica y determinante) (15), lo denomina "spaţiu-matrice" (espacio-matriz). En este ordèn, Blaga se pregunta si existe la posibilidad de hallar o de imaginar dicho espacio que ha funcionado con "substrat spiritual al creaţiilor anonime ale culturii populare româneşti" (substrato espiritual de las creaciones anónimas de la cultura popular rumana). Esta linea de pensamiento lleva a Blaga a sugerir que para la cultura rumana, el horizonte espacial podría corresponder a una región en particular, "plaiul, un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom în vale" (el plai, una superficie alta, abierta, en la pendiente de una montaña, que se desliza suavemente hacia un valle) (9). Es decir aquel espacio grabado en los primeros dos versos de "Mioriţa", de ahí también el nombre de

espacio miorítico: Pe-un picior de plai // pe-o gură de rai" ("Al pie de los montes // boca del Edén" en la traducción de Alberti-León o "Por entre colinas // de hechura divina" en la versión de Lara) (subrayo mío).

Eliade, por su parte, ve en la unión simbólica entre la muerte y el matrimonio que encontramos en "Mioriţa", así como también en otros motivos alrededor de los cuales se estructuran algunas baladas rumanas, una fuente de espiritualidad que no ha perdido su vigencia con el tiempo: "We have reason to believe that the space where Zamolxis, Orpheus, and the mysteries of 'Mioriţa' and of 'Master Manole' were born has not yet exhausted its creative sources: in a place where death is still taken as marriage, the spiritual springs are still intact" (44).[50] Eliade llega a sugerir que el espacio europeo cuyo signo cultural ha sido siempre la multiplicidad, quedaría incompleto sin la presencia de una cultura como es la rumana, síntesis del "encuentro tan fecundo entre Roma, Tracia y el cristianismo arcaico". "Europe is not—nor can it ever be—a monolith" escribe Eliade. "It, therefore, needs the Orphic and Zamolxian dimension to become complete and to be able to generate new syntheses" (44) (subrayado suyo).

De esta enumeración de argumentos en torno a "Mioriţa" se deduce que en los años sesenta y setenta cuando Alberti-León y Lara aceptan traducir el poema, su tarea, desde el punto de vista de la literatura rumana, es trasladar al español un texto emblemático. Como texto, "Mioriţa" presenta características que permiten y tal vez invitan a una traducción mediante un modelo análogo, como el sugerido por Russell-Gebbett y seguido por Lara. A la vez, el lugar que el poema ocupa en la conciencia del

[50] Mircea Eliade, The Fate of Romanian Culture.

lector rumano no es solamente algo dado, sino algo que se construye a través de un proceso histórico selectivo. La pregunta de cómo traducir "Miorița" no es una mera pregunta acerca de los problemas universales de la lengua sino también una pregunta de recepción tanto para el público rumano como para el público de llegada. Si la versión Alberti-León que desatiende la musicalidad ofrece una lectura de un pasado ancestral desde la modernidad, por así decirlo, y si tal lectura se percibe como inadecuada, el hecho saca a relucir que la musicalidad sigue siendo, en este caso, un rasgo esencial de la poesía sea en la lengua de origen o en traducción.

En el artículo "Eminescu în limba spaniolă" (Eminescu en lengua española), Diana Diaconu toma en cuenta los errores que interceden en la reciprocidad entre un Eminescu rumano y un Eminescu en español. Según Diaconu, la versión Alberti-León presenta la desventaja de la "fidelidad extrema" en detrimento de la musicalidad, mientras que en las traducciones de Lara, los cambios a nivel de contenido afectan el significado en exceso, a pesar de recobrar la rima (75). Diaconu expone las particularidades del sistema fonético y morfo-sintáctico español que en su opinión ocasionan "dificultades insuperables" (75). Las rimas internas y las aliteraciones se restringen en español debido a la ausencia de los fonemas ă-î, ş-ţ-z. El verso se extiende y pierde ligereza por el carácter proclítico del artículo definido o por el uso de ciertos pronombres cuando no existe la posibilidad de emplear formas abreviadas. Para mantener la extensión del verso, los traductores necesitan omitir palabras y significados importantes en el original (75).

A diferencia de Diaconu, Victor Ivanovici opina que el éxito de Lara en su traducción de Eminescu está en haber encontrado "una estructura aceptable" para el lector

hispano. Dicha estructura se desdobla según el registro poético de Eminescu. Para ciertas obras, el lector se acerca a la poesía de Eminescu a través de elementos que pertenecen a "lo que podría denominarse un barroco eminesciano". Este puente no supone "hispanizar a Eminescu", dice Ivanovici, sino más bien aprovechar "un dato objetivo en la poética del romanticismo", o sea el retorno al barroco, identificable en varios escritores románticos alemanes.[51]

Christian Wentzlaff-Eggebert ha visto el impulso ideológico de las traducciones rumanas de Alberti-León y Neruda como un aspecto desligado de sus objetivos poéticos. "Por lo que se refiere a los motivos que incitaron a que Rafael Alberti, María Teresa León, Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda a emprender una labor de esta índole es cierto que obedecían, en primer lugar, a compromisos ideológicos—y hasta personales—cuando comenzaron la audaz tarea de traducir poesías que apenas entendía" (389).[52] En su análisis, Wentzlaff-Eggebert toma en cuenta el problema del idioma. Se sabe que ni Alberti-León ni Neruda tenían un conocimiento del rumano que les permitiera acceder directamente a los poemas originales. Las traducciones partan de versiones francesas, según lo confirman los prólogos.[53] Este acceso indirecto a la poesía rumana puede explicar los cambios prosódicos. Alberti-León son conscientes de ello. Ellos mismos lamentan la pérdida de "las sutilezas maravillosas de su música" en los versos de

---

[51] Victor Ivanovici, "Un nou Eminescu în spaniolă" (Un nuevo Eminescu en español). Luceafărul 8 dic 1980.

[52] Christian Wentzlaff-Eggebert, "Rafael Alberti y Pablo Neruda ante la literatura rumana", Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela, ed. Nicasio Salvador Miguel. (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995) 387-94.

[53] María Teresa León y Rafael Alberti, Introducción, Mihail Eminescu Poesías y Pablo Neruda, Palabras del traductor, 44 Poetas.

Eminescu (14).[54] Pero el hecho de que los traductores llegaran a la poesía rumana por medio de otro idioma, no implica, forzozamente, que apenas entendían la poesía rumana, o que su compromiso ideológico y personal priva las traducciones de una razón poética. En cuanto al compromiso personal que pudo haber incentivado las traducciones, Wentzlaff-Eggebert se refiere probablemente al apoyo financiero que las autoridades rumanas habían prometido. En una carta fechada 3 de marzo 1961, poco después de recibir los textos originales para la traducción de 44 Poetas, Neruda vuelve a plantearle el asunto a su amigo Gonzalo Losada, tratando de convencerle que el proyecto editorial de este libro contaría con el respaldo de la Embajada Rumana en Buenos Aires: "Terminaba esta carta, pero recuerdo que tú no tomaste muy en serio lo de la Antología rumana. Se trata de una verdadera Antología, viva y hermosa, trabajo que yo he emprendido con entusiasmo... es una poesía sorprendentemente hermosa y moderna y, además, te ayudarán financieramente a la edición como te lo han dicho directamente".[55]

Al juzgar por las palabras de Neruda, estas traducciones realizadas en parte a petición de los escritores rumanos en un momento determinado de la política cultural nacional no excluían un criterio valorativo por parte del traductor. El estímulo ideológico y el apoyo económico no conducen a la idea de que a Alberti-León y Neruda no les interesara la literatura rumana o que hayan traducido poesía escrita desde las premisas del realismo socialista. Lo que los traductores anhelan en el plano de la justicia social puede

---

[54] María Teresa León y Rafael Alberti, Introducción, Mihail Eminescu Poesías.

[55] Pablo Neruda, Carta a Gonzalo Losada 3 marzo 1961. En Fundación Pablo Neruda, Casa-Museo La Chascona, Santiago de Chile: Sección Biblioteca y Archivo: Correspondencia Neruda.

repercutir en el modo de acercarse a un poeta o de interpretar un poema. Pero la búsqueda ética y la estética no se excluyen.

Según he mencionado en el prólogo, la inclusión de las traducciones en las Obras completas de Neruda, por ejemplo muestra que estos documentos constituyen testimonios de la complejidad creativa de los poetas. Este trabajo propone abrir el estudio a una serie de preguntas que permiten examinar las obras traducidas dentro de una cultura literaria rodeada por circunstancias históricas, en el cruce entre una visión de la literatura informada por ideales políticos o sociales de los traductores, críticos y editores y unas inquietudes poéticas que van más allá de la distinción ideológica.

I. Rafael Alberti

1. Los traductores: Rafael Alberti y María Teresa León

Rafael Alberti y María Teresa León colaboraron en la traducción de los siguientes libros: Poesías de Mihai Eminescu (Buenos Aires: Losada, 1958; Barcelona: Seix Barral, 1973), Poesías de Tudor Arghezi (Buenos Aires: Losada, 1961), Doinas y baladas populares (Buenos Aires: Losada, 1963), Poesías de Mihai Beniuc (México, D. F.: Era, 1966) y la novela El bosque de los ahorcados de Liviu Rebreanu (Buenos Aires: Losada, 1967).[1] De esta colaboración dan fe también otros documentos inéditos. El 10 de junio 1958, Alberti le contesta a Robert Marrast, seguramente contento de la opinión de su amigo: "Me alegra le haya gustado nuestro Eminescu. Fue un trabajo duro, pero de agradable resultado."[2] (subrayado suyo). En la primera página de su reportaje literario sobre Rumania, donde María Teresa León recuerda con emoción el día en que salió en Buenos Aires el primer Arghezi en castellano: "En este caso nos preocupaba la fidelidad de nuestra versión, hecha con máximo respeto, pues aquellas poesías eran la voz honda y limpia de un poeta de verdad."[3] Darie Novăceanu recuerda asimismo haber sido testido de las sesiones de trabajo a dos manos: "Papeles sobre la mesa, no me pedían una traducción más (disponían de algunas en francés), sino de leerles en rumano los respectivos poemas, para captar el sonido original...Aunténtico deleite, llevado con rigor

[1] Aunque publicados en ediciones aparte, los poemas Miorița (Bucarest: Albatros, 1972) y Meşterul Manole (Maestro Manole) (Bucarest: Albatros, 1972) están en la antología anterior Doinas y baladas populares rumanas (Buenos Aires: Losada, 1961).

[2] Rafael Alberti, carta a Robert Marrast, 10 junio 1958, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María (Cádiz).

[3] María Teresa León, Reportaje.

y apego, los dos apartaban poemas que no les despertaban mucho interés y se volcaban en común sobre los que les atraían" (385).

Resulta interesante notar que la correspondencia de Alberti pone de manifiesto otro dato que las publicaciones en sí no confirman. Alberti se refiere a su colaboración con María Teresa León incluso en algunas traducciones antriores. En 1952, tal vez con miras a ordenar los datos del futuro "Essai de bibliographie de Rafael Alberti" (1955), Alberti aclara lo siguiente en una carta a Marrast:

> Además del Pathelin y los Diarios de Baudelaire, he traducido, ayudado casi siempre por María Teresa, El bosque sin horas, de Supervielle, poemas publicados en Madrid por la editorial Plutarco, El ladrón de niños, de Supervielle también, obra de teatro estrenada en Montevideo por Margarita Xirgu, pero inédita en español. Hará unos dos años tradujimos una antología poética de Louis Aragon y otra de Paul Eluard, ambas no se han publicado aún.[4]

Tanto Bosque sin horas de Supervielle (1932) como Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo de Baudelaire (1943) se publican sin el nombre de María Teresa León.[5] En este trabajo me refiero a las traducciones rumanas de Alberti y León de dos

[4] Rafael Alberti, carta a Robert Marrast, 23 nov 1952, Fundación Rafael Alberti, El Puerto de Santa María (Cádiz).

[5] Jules Supervielle, Bosque sin horas. trad. Rafael Alberti. Versiones de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brüll y Manuel Altolaguirre, (Madrid: Plutarco, 1932); Charles Baudelaire, Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo. trad. y prólogo Rafael Alberti (Buenos Aires: Bajel, 1943). Hay una segunda edición, Diarios íntimos (Sevilla: Renacimiento, 1992).

maneras: el texto, como una colaboración (Alberti-León); en lo tocante a la conexión rumana en un sentido más amplio, me limito a la actividad de Alberti.

2. Del lenguaje a la política

Hacia el final de la obra musical Histoire du soldat de Stravinsky, cuyo libreto escrito por C.F. Ramuz fue la primera traducción de Alberti,[6] el soldado que anhela recuperar su violín y la tranquilidad de una vida anterior, recibe la siguiente advertencia del narrador: su pacto con el diablo había sido irreversible y el intento de reconciliar dos nostalgias en oposición fracasa. "Il ne faut pas vouloir ajouter à ce qu'on a ce qu'on avait, // on ne peut pas être à la fois qui on est et qui on était" (34). No es más que una coincidencia, pero la traducción de estas palabras al castellano tienen el eco de un presagio. Curiosamente, son simultáneas el momento de ruptura en la obra de Alberti.

Conviene tener presente lo que ha destacado la crítica, es decir que dicha ruptura "no llegaría nunca a ser completa" (Rodríguez 286) y que el paso de la poesía pura a la poesía política que habían dado Breton, Aragon, Eluard y Neruda entre otros, significó para Alberti una prolongación de su "esfuerzo investigador de poeta" (García Montero 115); al igual que el "segundo popularismo que deriva del primero y de su opción

[6] Según la bibliografía de Marrast, Historia de un soldado es de 1929. Ver: Robert Marrast, "Essay de bibliographie de Rafael Alberti", Bulletin Hispanique LVII (1955): 147-177. La reciente publicación del texto indica el año 1932 como fecha de representación del espectáculo. Ver: Rafael Alberti, Historia del soldado, introd. Eladio Mateos Miera (Sevilla: Fundación el Monte, 2001).

política...recuperando otra dimensión específica de la cultura popular: la de la oralidad" (Soria Olmedo 117).[7] Esto se verá también en sus traducciones rumanas.

C. Brian Morris ha visto en Sobre los ángeles un libro cuya misión poética era "la de analizarse a sí mismo, y, analizándose, curarse y salvarse" (25). Y si a este libro le era destinado un papel redentor mediante la transformación del lenguaje, se entiende que esté escrito en un lenguaje que se ha asociado con las técnicas del surrealismo, no tanto como lenguaje oscuro, sino por un "hermetismo [que] procede de la acumulación de matices emocionales" (Soria Olmedo 409).[8] "El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada", recuerda Alberti en La arboleda perdida (265). Esta crisis en el lenguaje no está tan lejos de algo que podría parecer inconexo, como es el lenguaje de los cómicos del cine mudo americano a los que Alberti dedica una obra por la misma época. En los ojos de Buster Keaton, bellamente recordados por García Lorca—"Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía" (234)[9]—Alberti encuentra aparte de un entusiasmo contagioso por el cine americano, el respaldo que la mirada y los gestos ofrecen cuando la palabra no otorga la confianza de antes.[10]

---

[7] Andrés Soria Olmedo, "La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti".

[8] Andrés Soria Olmedo, "Sobre los ángeles".

[9] Federico García Lorca, Obras completas, Vol 3.

[10] Ver el estudio de Morris respecto a estos textos en la frontera del género dramático y la poesía en Rafael Alberti, Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (Madrid: Cátedra, 1996) 27-54.

El origen de esta crisis está en los aspectos autobiográficos que conocemos: "el amor imposible", "la familia, indiferente o silenciosa ", "temores del infierno, ecos umbríos de aquel colegio jesuita que amé y sufrí en mi bahía gaditana" y "el descontento de mi obra anterior" (La arboleda perdida 264).[11] Pero también hay que buscarlo en la interacción directa con la historia: desde la ira contra el orden social vigente en los años de defensa de la República, con su eco en la conferencia ante el "Lyceum Club Femenino" (1929), o en el escándalo que siguió al estreno de El hombre deshabitado (1931), hasta su conferencia sobre la lírica popular española en Berlín, en vísperas de las elecciones que aseguraron el ascenso de Hitler al poder.[12]

Fue una coincidencia extraña, puesto que en el momento de la conferencia, Alberti, insatisfecho ya con los experimentos neopopularistas de Marinero en tierra (1925), La amante (1926) y El alba del alhelí (1927) deja de lado este camino poético. Lo retoma en pocos años a raíz del compromiso político que se perfila precisamente durante el viaje a Berlín y Moscú. Vendrán luego el "Romancero de la Guerra Civil", Baladas y canciones del Paraná (1954) o la traducción de Doinas y baladas populares rumanas (1963), éstos últimos desde el exilio.

Revistas como Le Surréalisme au Service de la Révolution, Die Linkskurve y la literatura revolucionaria europea que Alberti y León conocieron durante su estancia en Berlín y Moscú y que sirvieron de modelo para su propia revista Octubre anunciaron el

---

[11] Cito por La arboleda perdida Libros I y II.

[12] La conferencia "La poesía popular en la lírica española contemporánea" se publicó en el volumen Rafael Alberti, Prosas encontradas (1924-1942), ed. Robert Marrast (Madrid: Ayuso, 1973) 113-33.

cambio de orientación.[13] Aquel ámbito de desasosiego se trasladó del surrealismo francés a otras literaturas y para principios de los 30 lo compartían los escritores españoles que "se unían al coro internacional en favor del comunismo" (Morris 38).[14] Rodríguez ha analizado este momento de encrucijada cuando la innovación poética llevada a cabo en Sobre los ángeles no pudo volver a establecer el equilibrio anterior, no pudo volver a confirmar la fe en la capacidad del lenguaje de transformar el mundo.[15] A partir de este momento una transformación del arte suponía para Alberti una transformación previa de la realidad, o un "saltar desde el lenguaje a la política" (Rodríguez 286). Rodríguez advierte que la conexión historia-poesía— desde el comunismo internacional hasta la revolución de Asturias—es imprescindible al analizar la revista Octubre y su propuesta de realismo socialista: "resultaría ridículo por tanto acusar sin más de estalinistas a los escritores españoles que colaboraron en Octubre—y en especial desde una perspectiva actual, desde una visión de hoy ¡qué alguien se tome el trabajo de leer esta revista!" (287).

Para el tema de la traducción, sorprende tal vez que en menos de un año Alberti se haya hecho cargo de proyectos poco unitarios. 1932: Historia de un soldado, la versión española del libreto escrito por C. F. Ramuz para la obra musical Histoire du soldat de Stravinsky; traducción que enlaza perfectamente con los experimentos teatrales de

---

[13] Ver al respecto la sección "Panorama de la literatura revolucionaria europea" en Enrique Montero, "Octubre: revelación de una revista mítica", Octubre (Madrid: Turner, 1977) xiii-xv.

[14] C. B. Morris, El surrealismo y España.

[15] Para un estudio de la trayectoria poética de Alberti en función de la relación entre poesía e historia ver Juan Carlos Rodríguez, "Albertiana I. (Las etapas poéticas de un poeta en la calle)".

Alberti que culminaron con su viaje para estudiar el movimiento teatral europeo, aún cuando al volver de Europa, los proyectos de "poeta en la calle" primaran sobre cualquier proyecto anterior. (Montero xiii). 1932: Bosque sin horas, de Jules Supervielle, poeta modernista francés de origen uruguayo. Alberti acerca los versos de Supervielle, su modalidad literaria "espantosa, andaluza, jonda de hablarnos de los muertos" y cierta violencia en las imágenes a la poesía de Antonio Machado (137).[16] 1933-1934: cambio a traducciones de escritores comprometidos. En la revista Octubre: "Canto popular de Tadjikistan: Perdidos", "Granada" de M. Svetlov, "Un organillo empieza a tocar en el patio" de Louis Aragon y "X aniversario de la muerte de Lenín" de Azat Vehtoni.

Ya desde el primer número de Octubre, con la selección "Antología folk-lórica de cantares de clase"—23 coplas ilustradas en cuatro viñetas—Alberti pasa de una relación entre la poesía culta y la anónima cuyo propósito era resaltar el valor estético y la expresividad sintética de la lírica anónima –es decir lo señalado por Menéndez Pidal (1919) y explorado por Alberti en sus primeros libros—a una relación que insiste en la nueva conciencia política.

En el tercer número de Octubre la interpretación que se da a las "Canciones de los negros de América" va en la misma dirección. Dos poemas de Langston Hughes cierran la sección: "Yo también..."/I, too... sin firma del traductor y "Carta a los camaradas del Sur". El paradigma del racismo se refleja con claridad tanto en la presentación que Emilio Delgado hace de Hughes como en los versos elegidos.[17] Las

---

[16] Rafael Alberti, "Ladera de la muerte en la poesía de Julio Supervielle".

colaboraciones son recíprocas. En la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Madrid, Hughes trabaja con Alberti y Manuel Altolaguirre en su versión al inglés del Romancero Gitano (1951), mientras Alberti traduce y publica cuatro poemas de Hughes en El Mono Azul.[18]

Alberti presenta a Hughes como poeta que da voz a "toda la delicadeza, toda la gracia triste, toda la fuerza de su raza oprimida".[19] El eco de la lectura que Alberti había hecho de las coplas como cantares de clase es imborrable en los sentimientos evocados por los versos de los blues y los spiritual. Dos de los poemas de Hughes que Alberti tradujo son "Negro" y "I, too" del libro "The Weary Blues" (1923). En junio del 26, The Nation publica "The Negro Artist and the Racial Mountain". El ensayo de Hughes marca un hito al plantear la importancia del sentimiento de raza en el arte afro-americano. "Negro" recorre a través de oposiciones el conflicto entre dos razas. La fuerza del poema está en la simetría fija entre dos categorías: la esclavitud de la raza negra y el mundo de los blancos reconocido en los símbolos inconfundibles de los nombres propios: César, Washington y Woolworth Building. La interpretación que Alberti ofrece de los poemas tempranos de Hughes de acuerdo a su pensamiento político en el momento de la Guerra Civil cuando el racismo se estaba planteando como una consecuencia internacional de la desiguldad de clases es posterior al momento de la escritura. De manera similar, al

---

[17] Gallego Roca señala el poema "I, too..." había sido traducido ya por Borges y publicado en la revista Sur. Ver Miguel Gallego Roca, Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936), (Almería: Universidad de Almería) 289.

[18] Los poemas de Hughes traducidos por Alberti son" "Yo soy negro", "Estoy haciendo un camino", "Hombre convertido en hombres" y "Yo también". Ver Rafael Alberti, "Cuatro poemas de Langston Hughes", El Mono Azul, 19 agosto 1937.

[19] Rafael Alberti, "Cuatro poemas de Langston Hughes".

presentar la poesía de Arghezi, Alberti-León establecen un vínculo entre su obra y los cambios políticos posteriores al momento de la escritura y la publicación.

3. Arghezi y las versiones francesas

Poesías de Tudor Arghezi (1880-1967) es el primer libro que reúne en sesenta y cuatro poemas parte de la obra de Arghezi publicada entre 1927 y 1961.[20] Todas las traducciones rumanas de Alberti-León tuvieron como apoyo versiones francesas. Dos traducciones en francés, firmadas por Hubert Juin y Luc-André Marcel, aparte de poemas sueltos traducidos por Ilarie Voronca, Claude Sernet y Benjamin Fondane aparecieron en los años precedentes y subsiguientes al libro de Alberti-León.[21]

En cuanto a la correspondencia entre la versión española y las francesas, 24 de los poemas traducidos por Alberti-León no están en los libros de Juin y de Marcel. Alberti-León coinciden con Juin en 10 títulos y con Marcel en 17. 12 poemas están presentes en los tres volúmenes (ver cuadro).

Título del poema en rumano	Libro y año de publicación	Tudor Arghesi Poèmes choisis Trad. Hubert Juin (1958)	Tudor Arghezi Poesías Trad. Rafael Alberti y María Teresa León (1961)	Tudor Arghezi Trad. Luc-André Marcel (1963)

[20] Hay también un volumen más reciente: Tudor Arghezi, Adán y Eva, trad. Manuel Serrano Pérez (Perdriel, Capital Federal: Círculo Gráfico Publicitario, 2002).

[21] Ver Tudor Arghesi, Poèmes choisis, Présenté par Hubert Juin (Paris: Hautefeuilles, 1958); Tudor Arghezi, Présentation par Luc-André Marcel (Paris: Pierre Seghers, 1963) En el mismo libro, ver también la bibliografía sobre las demás traducciones de Arghezi (220); En Anthologie de la poésie roumaine, la sección dedicada a Arghezi recoge tres traducciones firmadas nuevamente por Luc-André Marcel, siete poemas traducidos por Claude Sernet y uno por Ilarie Voronca. Ver Anthologie de la poésie roumaine, Ed. Alain Bosquet (Paris: Seuil, 1968) 83-92.

	Cuvinte potrivite (1927)			
1. Testament		Testament	Testamento	Testamento
2. Cântec de adormit Mitzura		Chanson pour endormir Mitzoura	Canción para dormir a Mitzura	Chanson pour endormir Mitzoura
3. Înviere		Resurrection		
4. Plugule		Charrue	Arado	
5. Mâhniri		Chagrin	Pesar	Soucis
6. Psalm (Sunt vinovat că am râvnit)				Psalm (Je suis coupable d'avoir convoité)
7. Morgenstimmung			Morgenstimmung	Morgenstimmung
8. Întoarcere în țărâna			Retorno a la tierra	
9. Descântec				Exorcisme
10. Lumină lină			Dulce luz	
11. Inscripție pe o casă de țară		Inscription sur une maison de campagne	Inscripción para una casa de campo	Inscription sur une maison de campagne
12. Creion				Crayon
13. Miez de noapte				Minuit
14. Niciodată toamna		Jamais l'automne	Jamás el otoño	
15. Cântare				Chant
16. Belşug			Abundancia	
17. Poate că e ceasul		Peut-être est-ce l'heure!		Peut-être que c'est l'heure
18. Doliu				Deuil
19. Psalm (Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere)			Salmo (Te mido en el ruido y en el silenci)	
20. Arheologie				Archéologie
21. Dor dur				Amère nostalgie
22. Evoluții			Evolución	
23. Psalm (Pribeag în şes, în munte şi pe ape)			Salmo (Errando en la llanura, los montes y las aguas)	
24. Jignire			Ofensa	Offense
25. Inscripție pe un portret				Inscription sur un portrait
26. Toamnă		L'automne		
27. Mitra lui Grigore				Le mitre de Grigoire

28. Agate negre			Agatas negras	Agates noires
29. Oseminte pierdute				Les os perdus
30. Satan				Satan
31. Între două nopți			Entre dos noches	Entre deux nuits
32. Caligula			Calígula	
33. Restituiri			Restitución	Restitutions
34. Din nou				A nouveau
35. Psamul de taină			El salmo del misterio	Le psaume du mystère
36. Tu nu eşti frumusețea...		Tu n'as pas la beauté...		
37. Sfârşitul tomnei		La fin de l'automne		
38. Blesteme				Les malédictions
39. Duhovnicească		Spirituelle	Espiritual	Spirituelle
40. Buna-Vestire				L'Annonciation
41. Lingoare			Languidez	
42. De-a v-ați ascuns...		A cache-cache	Al escondite	A cache-cache
43. Stihuri (N-ar fi mai scumpă vremea sleindu-se-n tăcere)				Vers (Ne vaudrait-il pas mieux que le temps en silence)
	Alte cuvinte potrivite (1940)			
44. Potcovarii				Les maréchaux-ferrants
	Flori de mucigai (1931)			
45. Flori de mucigai			Flores de moho	Fleurs de moisissure
46. Cina				Le souper
47. Ion Ion		Jean Jean	Juan Juan	Jean-Jean
48. Tinca		Tinca	Tinca	Tinca
49. Serenadă				Sérénade
50. Lache		Le sorcier		
51. La popice				Au jeu de quilles
52. Fătălăul				La "fille"
53. Dimineața				Au matin
54. Sici, bei				Pile ou face
55. Cântec mut		Chant muet		Concert muet
56. Morții				Les morts
57. Convoiul				Le convoi
58. Generații				Générations

59. Rada			Rada	Rada
60. Nostalgii				Nostalgies
61. Ceasul de-apoi				La dernière heure
	Cărticica de seară (1935)			
62. Maica Scintilă			La madre Scintila	
63. Har			El don	
64. Cântec din fluier		Chant de chalumeau		Chant sur le chalumeau
65. Logodnă			Desposorios	Accordailles
66. Mirele				Le marié
67. Ingenunchiere			Genuflexión	Agenouillement
	Addenda			
68. Bărăganul		Baragan	Baragan	Baragan
	Marţişoare (1936)			
69. Fragedă				La frêle
	Hore (1939)			
70. Pui de vânt				Poussin de vent
71. Dacica				Dacique
	Şapte cântece cu gura-nchisă (1940)			
72. Durerea mea		Ma douleur		
73. Mai mult pământ		Encore plus de terre		
74. Tot o sarică		Le même manteau		
75. Singure vin		Elles viennent seules...	Ellas vienen solas	
76. Toate stelele		Toutes les étoiles	Todas las estrellas	
77. De pe podul râului		De sur le pont de la rivière	Desde el puente sobre el río	Sur le pont de la rivière
78. Dormi?		Dors-tu?	¿Duermes?	
	Din abecedar (1940)			
79. Iarnă blajină				Hiver doux
	Una sută una poeme (1947)			
80. Spuză fierbinte				Braise brûlante
81. Ce plângi?				Pourquoi pleures-tu?
82. Copilă				Enfant
83. François Villon		François Villon		
84. Mă uit la flori				Je regarde les

				fleurs
85. Nu-nțelegeam			No comprendía	
86. Da, e lung				Oui, elle est longue
87. Drumu-i lung				La route est longue
88. De la Jii, în drum			Desde el Jil, al camino	
89. Inscripție pe o pânză de barcă		Inscription sur la voile d'une barque		
90. Inscripție pe ușa poetului			Inscripción sobre la puerta de un poeta	
91. Reminiscențe				Réminiscences
	1907-Peizaje (1955)			
92. Cuvânt înainte			Prólogo	Avant-propos du livre des paysages
93. Duduia				La demoiselle
94. Stane, căpitane			Stan, capitán	Stane, capitaine
95. O răzbunare				Une vengeance
	Stihuri noi (1946-1955) (1956)			
96. Secera		La faucille	La hoz	La faucille
97. Giuvaere		Joyeux	Joyeles	Joyeux
	Carnet – Mai 1944 (1956)			
98. Cinci sute de coșciuge		Cinq cents cercueils	Quinientos ataúdes	
99. Convoiul sicrielor		Le convoy des cercueils	El cortejo de los ataúdes	
100. Un lazaret		Une ambulance	Una ambulancia	
	Cântarea omului (1956)			
101. Umbra			La sombra	L'ombre
102. Până atunci			Hasta entonces	
103. Împlinire				Accomplissement
104. La stele			Hasta las estrellas	
105. Născocitorul			El inventor	
106. Eu, umbra			Yo, la sombra	
107. Pe drum				Sur le chemin
108. Mâna lui				Sa main
109. A, E, I, O, U			A, E. I. O. U	A. E. I. O. U

110. Adame			Adán	
111. Mai sus		Plus haut		
112. Om cu om		Les hommes ensembles	Los hombres juntos	
113. Copil din flori			Hijo del amor	
114. Din taine			Entre los misterios	
115. Trufaşul			El orgulloso	
116. Prietenie			Amistad	
117. Luptă şi război			Lucha y guerra	
118. A fost o noapte oarbă		Ce fut une nuit aveugle	Fue una noche ciega	
119. Cel ce gândeşte singur			Aquel que piensa por sí mismo	
	Addenda			
120. Tara mea			Mi país	
121. Viii şi morţii		Les vivants et les morts		
	Frunze (1961)			
122. Pasul dulce				Le tendre pas
123. S-aştept?			¿Esperaré?	
124. Haruri			Dones celestes	Dons célestes
125. Psalm (Călare-n şea, de-a fug ape vânt, ca Făt-Frumos)			Salmo (Cabalgando en la noche, cual príncipe encantado)	Psaume (Sur mon coursier de vent, comme le Prince des légendes)
	En periódicos			
126. Nu mai zăresc...				Je ne vois plus clair
127. Doina		Doina		

Marcel indica que las traducciones rumanas fueron el resultado de una colaboración. Participaron el mismo Arghezi, Veronica Porumbacu y Claude Sernet, éste último a cargo de las revisiones finales (66). Juin también aclara que sus traducciones parten de una versión literal: "Elles ne sont pas directes, mais établies à partir d'un mot à mot. Elles ont été, dans la mesure du possible, maintenues au plus prés du movement des origines" (13). Juin expresa de esta manera su adhesión al criterio de la fidelidad,

entendida sin embargo como un equilibrio móvil entre la precisión del significado y las exigencias prosódicas. La misma nota general aparece en el prólogo a la antología Poèmes roumains. Des origines à nos jours, impreso casi al mismo tiempo con el libro de Arghezi y la cual incluye una selección de poemas de Arghezi: "L'auteur, cependant, s'est efforcé de demeurer entre ces deux termes: il a refusé à la fois de sacrifier la poétique française à la littéralitté; et l'exactitude, à notre langage métaphorique" (254).

Por su parte, Alberti-León habían aclarado en el prólogo al volumen Eminescu que su traducción se apoyó en una "traducción filológica francesa, más el original rumano, mas los diccionarios, más los amigos" (14).[22] Para el caso Arghezi, sabemos por la correspondencia de Alberti con Mihai Beniuc, poeta y secretario de la Unión de Escritores durante aquellos años, que Dumitru Fara, Francisc Păcurariu y Paul Alexandru Georgescu participaron en la revisión de los textos en castellano. Encontramos en las cartas observaciones respecto a la dificultad que presenta la poesía de Arghezi y al esfuerzo por conservar el ritmo en cada poema en castellano, sin ahondar en el proceso mismo de la traducción.[23] El prólogo al poemario de Arghezi no es tampoco una reflexión sobre el acto de traducir. Se trata más bien de un prólogo "paratexto" o "umbral" según el nombre que Genette dio a aquella "zona no sólo de transición sino también de transacción", un prólogo que orienta la lectura del público (8) (subrayado suyo).

---

[22] María Teresa León y Rafael Alberti, Introducción, Mihail Eminescu, Poesías.

[23] Me refiero a la carta de Rafael Alberti a Mihai Beniuc, 7 mayo 1961 que no he podido consultar directamente. Agradezco el dato a Sean Cotter.

A diferencia de Juin y Marcel, Alberti-León intentan trazar los momentos principales en la poética de Arghezi. No es una cuestión que pueda despacharse sin dificultad con la obra de Arghezi. Si los críticos siguen frunciendo el ceño en el asunto de la periodización— hasta tal punto que hoy, a más de cien años de la muerte de uno de los más significativos poetas rumanos del siglo veinte, no existe todavía una edición crítica de su obra—el hecho se debe en parte a las discrepancias entre las ediciones póstumas, basadas en la última edición realizada por el poeta mismo (1966) y los volúmenes príncipes anteriores a 1962 (Arghezi y Radu CV). Esto explica el desajuste de fechas entre el índice de la edición española y la edición más reciente de la obra completa de Arghezi en rumano.[24]

Juin incluye en su libro dos poemas traducidos por Veronica Porumbacu— "Duhovnicească" (Spirituelle) y "Bărăgan" (Baragan)—y una traducción suya hecha a partir de la versión en francés de Porumbacu—"Testament" (Testament). Juin habla de una versión literal como punto de partida. Pero es posible que las traducciones enviadas por Porumbacu fueran literarias o por lo menos en parte literarias. Aún no sabemos con qué versiones francesas trabajaron Juin, Alberti-León o Marcel. No hay una total correspondencia entre las versiones francesas de Juin o Marcel y las traducciones de

[24] Señalo aquí las diferencias según Tudor Arghezi, Opere, Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu (Bucarest: Univers enciclopedic, 2000): El volumen Cărticică de seară (Versos de la tarde) salió en 1935 (1955 en Alberti-León); El poema "Bărăganul" (Baragan) forma parte de la Addenda de Cărticică de seară; Şapte cântece cu gura-nchisă (Siete canciones a boca cerrada) apareció en 1940 (1941 en Alberti-León); Carnet-mai 1944 (Carnet-Mayo 1944) salió en 1956 (sin año de publicación en la edición española); Se incluye en este volumen el poema "Ţara mea" (Mi país). En la edición de Mitzura y Radu, "Ţara mea" pertenece a una sección Addenda, siguiendo la cronología de las ediciones príncipes; Una suta de poeme (Poemas) fue impreso en 1947 (1948 en Alberti-León); Stihuri pestriţe (Versos abigarrados) se publicó en 1957, pero los poemas seleccionados para esta sección—"Giuvaere" (Joyeles) y "Secera" (La hoz)—forman parte del libro Stihuri noi (Versos nuevos) impreso en 1956. Frunze (Últimos poemas) apareció en 1961.

Alberti-León. Hay, no obstante, puntos de coincidencia que no se explican por el asunto de la fidelidad hacia el texto rumano. Esta afinidad de estrategias, además de sugerir una posible colaboración entre Juin, Marcel y Alberti-León, o una fuente común de las traducciones, revela la preferencia de cada traductor por una imagen, o por reconstituir la musicalidad y el ritmo de algunos versos de Arghezi.

Por ejemplo, en los tres poemas mencionados —"Duhovnicească", "Bărăgan" y "Testament"— se notan cambios de significado y sintaxis motivados por la decisión de trasladar la rima y el ritmo. La última estrofa de "Duhovnicească" se compone de siete versos breves, construciones paralelas y una ausencia casi total de palabras descriptivas:

Mi-e limba aspră ca de cenuşă.

Nu mă mai pot duce.

Mi-e sete. Deschide, vecine.

Uite sânge, uite slavă.

Uite mană, uite otravă.

Am fugit de pe Cruce.

Ia-mă-n braţe şi-ascunde-mă bine (138)

Tengo la lengua áspera como de ceniza.

No puedo andar más.

Tengo sed. Abre, vecino.

Mira la sangre, mira la gloria.

Mira el maná, mira el veneno.

He huido de la Cruz.

Tómame en tus brazos y escóndeme bien.

Las versiones Alberti-León y Porumbacu son:

Mi lengua, cual si fuera de ceniza, está áspera.	Ma langue est dure, de cendre.
No puedo salir más ni descender.	Je ne peux plus monter ou descendre.
Tengo sed. Abre, vecino.	J'ai soif. Ouvre, voisin!
He aquí la sangre, la gloria,	Voici du sang, de la gloire,
la riqueza y el veneno.	de la mane, du venin.
Salí huyendo de la Cruz.	Je me suis enfui de la croix.
Entre tus brazos tómame y escóndeme.	Prends-moi dans tes bras, cache-moi!
(41)	(20)

En ambos casos la enumeración reemplaza el paralelismo. Con ello, se recupera el ritmo y a la vez el énfasis pasa desde el acto de mirar hacia aquello que se mira. "Mira la sangre, mira la gloria. // Mira el maná, mira el veneno.//" se convierte en "He aquí la sangre, la gloria, // la riqueza y el veneno.//" (Voici du sang, de la gloire, // de la mane, du venin.//). En el verso "Nu mă mai pot duce." (No puedo andar más) el significado se amplia de manera similar en ambas traducciones. "No puedo salir más ni descender" está muy cerca de "Je ne peux plus monter ou descendre" al que Porumbacu probablemente recure buscando la rima "cendre"/"descendre".

En el poema "Rada" podemos seguir de manera similar las decisiones que Alberti-León y, esta vez, Luc-Andrés Marcel tomaron. El poema empieza de la siguiente manera:

Cu o floare-n dinţi

Rada-i un măceş cu ghimpi fierbinţi.

Joacă-n tină

Cu soarele-n păr, ca o albină.

Se-apleacă, se scoală, sare,

Cu sălbile zornăitoare,

Ca nişte zăbale spumate.

Se încovoaie pe jumătate,

Opreşte şoldul-n loc, zvârle piciorul

Spre pâlcul, în cer, unde Săgetătorul

Aţine noaptea drumul vulturilor de-argint (195).

Con una flor en los dientes

Rada es un rosal de espinas calientes.

Baila en el fango,

El sol en el cabello, como una abeja.

Se inclina, se levanta, salta,

Los collares suenan

Como bridas cubiertas de espuma.

Se dobla a medias,

Deja la cadera fija, lanza la pierna

Hacia la bandada del cielo, donde Sagitario

Detiene el camino de los buitres/las águilas de plata.[25]

Las versiones de Alberti-León y Marcel son:

Con una flor en los dientes,	Une fleur aux dents
Rada es una eglantina de espinas quemadoras	Rada est une églantine aux épines brûlantes.
bailando en medio del fango	Elle joue dans la fange
con la avispa del sol en los cabellos.	l'abeille du soleil dans les cheveux.
Se dobla, se yergue, salta,	Elle se penche, se relève, saute
y sus collares repican	et tintent les sequins de ses colliers
como espuma de los mares.[26]	comme le mors écumant.
A medias se curva, mueve,	A demi elle se courbe,
atrevida, la cadera	arrête sa hanche et lance, hardie,
y lanza un pie hacia las nubes	un pie vers le nuage,
hasta el cielo nocturno en donde	jusqu'au ciel nocturne où le

[25] A pesar de que en rumano existen los términos "vultur" (buitre) y "acvilă" (águila), "vultur" puede referirse a ambos tipos de pájaro. Ver Alexandru Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române, trad. Tudora Şandru Mehedinţi (Bucarest: Saeculum I.O., 2002) 845. Así como "águila" en castellano puede aplicarse a las personas para expresar elevación de pensamiento y perspicacia, "vultur" en rumano cumple la misma función. Ver en este sentido los ejemplos en la poesía de Mihai Eminescu, recopilados en Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu (El Diccionario de la lengua poética de Eminescu), ed. Tudor Vianu (Bucarest: Editura academiei Republicii Socialiste România, 1968) 605.

[26] Nótese "mares" por "bridas", probablemente a causa de "mers" por "mors" en francés. Cambio de imagen desde Los collares suenan // Como bridas cubiertas de espuma a "y sus collares repican // como espuma de los mares".

Sagitario	Sagittaire
detiene el libre vuelo de los buitres de plata.	guette le vol des aigles d'argent.
(53)	(130)

1. "Rada es una eglantina de espinas quemadoras," tiene su equivalente en "Rada est une églantine aux épines brûlantes." para el verso rumano "Rada-i un măceş cu ghimpi fierbinţi." (Rada es un rosal silvestre de espinas calientes.). "Quemadoras" corresponde a "brûlantes". Ambos adjetivos aumentan lo evocado por su análogo "fierbinţi" (calientes). A diferencia de "eglantina" en castellano, la palabra "măceş" define una planta común.[27] Parece haber un contraste entre lo sugerido por "eglantina" y su asociación con "fango", y el término rumano "măceş" que pasa desapercibido en verso[28].

2. "Se încovoaie pe jumătate, // Opreşte şoldul-n loc, zvârle piciorul // Spre pâlcul, în cer" (Se dobla a medias, // Deja la cadera fija, lanza la pierna // Hacia la bandada del cielo). Adivinamos una actitud provocadora en los gestos de Rada, sugerida a través de la secuencia de movimientos. Tanto Alberti-León como Marcel deciden intensificar, o hacer más visible lo sugerido, además con un epíteto semejante: Rada "mueve, atrevida, la cadera" (subrayado mío), o Rada "lance, hardie, un pie vers le nuage" (subrayado mío).

---

[27] "Eglantina" no está en el DRAE. "Măceş" es un tipo de arbusto bastante común con espinas y flores rojas, rosadas, amarillas o blancas y frutos rojos". Ver: Dicţionarul explicativ al limbii române (DEX) (Diccionario explicativo de la lengua rumana) (Bucarest: Univers enciclopedic, 1996) 606.

[28] En rumano, el posible origen de la palabra "măceş" (Rosa canina) está en el búlgaro mečeška (šipka) que significa planta. El arbusto se llama en búlgaro diva šipka, rosa silvestre. Ver Alexandru Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române, trad. Tudora Şandru Mehedinţi (Bucarest: Saeculum I.O., 2002) 481.

3. El símil "Cu soarele-n păr, ca o albină." (Con el sol en el cabello, como una abeja.) se convierte en una metáfora casi idéntica: "con la avispa del sol en los cabellos." y "l'abeille du soleil dans les cheveux." Desaparece el todo—Rada— pero queda la parte— su cabello— y con la metáfora "la avispa del sol" la traducción concentra la imagen sugerida en el verso de Arghezi.

4. Arghezi: polémicas

Para hablar de cómo Alberti-León presentan a Arghezi y qué decisiones toman al encararse con los textos, es necesario dar cuenta del debate crítico local en torno a la cuestión del contenido y la forma en su obra. Arghezi es un poeta para quien el verso sin rima es una excepción, no la regla (Escribió siete poemas en verso libre y más de mil con un modelo prosódico riguroso).[29] ¿Cuál habrá sido la reacción de Alberti-León la primera vez que leyeron a Arghezi? Vladimir Nabokov decía que el poeta acostumbrado a la unidad del texto poético en su propia lengua se encuentra en un callejón sin salida en el momento de traducir pues descubre con asombro que una obra escrita en otra lengua se le presenta con la ineludible división entre el contenido y la forma (77).[30] Nabokov anticipaba con estas palabras su defensa de una traducción literal del poema Onegin de

[29] Los siete poemas pertenecen al ciclo Şapte cântece cu gura-nchisă (1940) (Siete canciones a boca cerrada) de los que Alberti-León traducen cuatro.

[30] La cita completa es: "To the artist whom practice with the limits of one language, his own, has convinced that matter and manner are one, it comes as a shock to discover that a work of art can present itself to the would-be translator as split into form and content, and that the question of rendering one but not the other may arise at all. Actually what happens is still a monist's delight: shorn of its primary verbal existence, the original text will not be able to soar and to sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details". Ver: Vladimir Nabokov, "Problems of Translation: "Onegin" in English".

Pushkin al inglés: "I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only one gleam of one textual line between commentary and eternity" (83).

Alberti-León no adoptan esta postura. Al contrario, expresan su deseo de re-crear un Arghezi cuyos versos tuvieran en el público de llegada el eco del original pese al obstáculo de la lengua.[31] Las palabras de Nabokov sirven, no obstante, para entender que Alberti-León, al igual que Juin y Marcel se plantean el problema al que alude Nabokov sólo de manera indirecta, es decir como un problema en gran parte imaginado a partir de su experiencia de poetas, no a través del acceso directo a los poemas rumanos. Arghezi en francés será para Alberti-León, forzozamente, un texto desprovisto de la unidad original entre el contenido y la forma.

Pero si Alberti-León no podían llegar al entramado de rimas y cadencias rumanas, el acceso a las imágenes estaba a su alcance. Quizás en prolongación a la relación estrecha que mantuvo con la pintura, Alberti había resaltado la cualidad visual de la poesía para la traducción en el caso de Supervielle. Ezra Pound afirmaba al respecto: "The part of your poetry which strikes upon the imaginative eye (subrayado suyo) of the reader will lose nothing by translation into a foreign tongue; that which appeals to the ear can reach only those who take it in the original" (7). Cuando traduce a Supervielle,

[31] En su reportaje literario sobre Rumania, María Teresa León afirma respecto a la traducción de Arghezi que acababa de publicarse en Buenos Aires: " Por un instante los traductores dejaron correr sus miradas sobre el extraño pajarito dibujado sobre la cubierta, entre gozosos y confusos. Toda clase de ráfagas de arrepentimiento y dudas golpearon sus venas. ¿Habremos acertado? Un libro es un interrogante, pero es tan agradable tenerlo en las manos y abrirlo! En este caso nos preocupaba la fidelidad de nuestra versión, hecha con máximo respeto, pues aquellas poesías eran la voz honda y limpia de un poeta de verdad. Sabíamos que en su propio idioma cada imagen, hasta cada sílaba tendría su resonancia, su tono justo. ¿Cómo resultaría en castellano?" (1) María Teresa León, Reportaje.

Alberti se fija precisamente en el "sentido visual de la muerte" y su "parentesco" con la lírica española (138). Y cita, como ejemplo, la estrofa final de su traducción de "Oloron-Sainte-Marie":

> Y tú, rosario de huesos, columna vertebral,
>
> Que no desgranará ninguna mano,
>
> Aleja de nosotros esa hora enemiga,
>
> Roguemos por el río que nos riega la vida
>
> Y hacia nuestras pupilas inquieto se apresura (94).[32]

Los vanguardistas rumanos reparan en la audacia con que Arghezi crea imágenes poéticas desde sus primeros poemas que circulaban en periódicos bajo el título "Agate negre" (Agatas negras). A principios de los años veinte, Voronca veía en Arghezi "un fierar al cuvîntului" (un herrador de la palabra), "un alchimist al imaginii" (un alquimista de la imagen (127).[33] Y según Fondane, con Arghezi "imaginea încetează a fi clişeu—adică vorbă abstractă. Metafora e pentru tine raporturi dintre lucruri cum e idea" (la imagen deja de ser cliché—es decir palabra abstracta. La métafora es para ti la relación entre las cosas al igual que la idea) (205).[34] Ahora, estas aseveraciones tienen mucho que ver con el hecho de que Arghezi publicara sus primeros poemas bajo el tutelaje de la

---

[32] Jules Supervielle, Bosque sin horas. La misma estrofa en original: Et toi, rosaire d'os, colonne vertébrale, // Que nulle main n'égrènera, // Retarde notre heure ennemie, // Prions pour le ruisseau de vie // Qui se presse vers nos prunelles". Ver Jules Supervielle, Œuvres poétiques complètes, Ed. Michel Collot (Paris: Gallimard, 1996) 257-259.

[33] Ilarie Voronca, "Tudor Arghezi—Fierar al cuvântului" (Tudor Arghezi—herrador de la palabra), A doua lumină (La segunda luz). Según esta edición, el artículo de Voronca se publicó por primera vez en 1925.

[34] Benjamin Fundoianu, "Tudor Arghezi", Imagini şi cărţi (Imágenes y libros). Según esta edición, el artículo apareció primero en Rampa, 24 de agosto de 1921, p. 5.

escuela simbolista de Al. Macendonski y su esfuerzo por sintonizar la poesía rumana con las corrientes del occidente, en un clima que daban preferencia al papel formador de la literatura. El asunto literario era coherente con el objetivo de unidad política, como he tratado de mostrar en las páginas introductorias. Una vez que los términos históricos cambian y el ideal se cumple en 1918, el mundo rural puede seguir siendo fuente de inspiración, pero a través de los logros artísticos del modernismo (Grăsoiu 35-36).

Voronca y Fondane estuvieron entre los primeros en reconocer su deuda con la poesía de Arghezi. Sin embargo, hay que recordar dos cosas. En primer lugar las revistas de vanguardia—Contimporanul (1922-1932; 102 números), Punct (1924-1925; 15 números), Integral (1925-1928; 15 números), Unu (1928-1932; 50 números)—tienen una orientación más moderada. Así se explica lo que hemos visto, o sea, que al referirse a las fronteras borrosas entre los ismos rumanos en su presentación de Le journal des poètes, Fondane afirma que en Integral, revista dadaísta, hay páginas consagradas a Baudelaire. En segundo lugar, estas publicaciones coexisten con revistas de carácter tradicional. Grăsoiu anota que Viaţa românească (1906-1916, 1920-1940) acoge prosa atenta a las problemáticas sociales; a partir de 1933, Gândirea, donde firman nombres significativos del modernismo rumano—Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Mateiu I. Caragiale— empieza a identificarse con el espiritualismo ortodoxo; y una publicación como Sburătorul (1919-1922, 1926-1927) que da cabida a la poesía y a la prosa citadina, acepta todavía colaboraciones de orientación tradicionalista (36-37).

Por eso tiene sentido que para Voronca y Fondane, Arghezi esté en la modernidad y en la tradición simultáneamente. En un comentario que se acerca a la reflexión que T.S.

Eliot hace en el ensayo "Tradition and the Individual Talent" (38), Fondane aprecia en Arghezi la innovación y al mismo tiempo la posibilidad de encontrar en su poesía a los antepasados de la literatura rumana.[35] Sobre el sentido de la tradición en Arghezi, Fondane afirma:

> Scrisul lui, izbitor de nou, pare că veşnic continuă ceva. Şi continuă ceva, tradiţia. Căci Arghezi e mai clasic ca Alecsandri sau ca Anton Pann. Poate fi alăturea cu Odobescu, cel dintîi meşteşugar. Când am citit ultima oară Alixăndria sau povestea lui Alixandru Machidon, mi-a plăcut mai mult Arghezi—şi mai mult Alixăndria. Căci sufletul lui Arghezi e iscat din cronicari, ca un grădinar care mânuieşte uneltele de cultură şi altoirile pentru mireazmă şi culoare nouă. Îngrăşămîntul e vechi, însă şi plantele aceleaşi, şi acelaşi pămîntul:
>
> Sufletul meu îşi mai aduce-aminte
> Şi-acum şi neîncetat de ce-a trecut,
> De un trecut ce mi-e necunoscut,
> Dar ale carui sfinte oseminte
> s-au aşezat în mine făr-să ştiu,
> cum nici pămîntul ştie pe-ale lui (206).[36]

[35] Me refiero a la siguiente cita de Eliot: "We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigourously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity" (38).

Su escritura, turbadoramente nueva, parece que siempre continúa algo. Y continúa algo, la tradición. Porque Arghezi es más clásico que Alecsandri o que Anton Pann. El puede estar al lado de Odobescu, el primer artesano.[37] Cuando leí la última vez Alixăndria (Alejandría) o la historia de Alixandru Machidon, me gustó más Arghezi—y más Alixăndria (Alejandría). Porque el alma de Arghezi tiene su origen en los cronistas, como un jardinero que maneja las herramientas de la cultura y los injertos en busca de aromas y colores nuevos. El abono es viejo, pero también las plantas son las mismas, y es la misma tierra:

> Mi alma aún se acuerda
> ahora y sin parar de lo que ya se fue,
> de un pasado que me es desconocido,
> pero cuyos sagrados huesos
> se asentaron en mi sin saberlo,
> como tampoco la tierra conoce los suyos.

---

[36] Benjamin Fundoianu, "Tudor Arghezi", Imagini şi cărţi. Los versos citados son del poema "Arheologie" (Arqueología).

[37] Vasile Alecsandri (1818-1890) poeta, narrador y dramaturgo rumano. Anton Pann (1796-1854) poeta y folklorista rumano. Alexandru Odobescu (1834-1895) narrador, ensayista, historiador del arte rumano. Fundoianu establece una afinidad mayor entre Arghezi y Odobescu que cultivaron géneros distintos. El origen de esta asociación podría estar por un lado en la idea de anclar las artes en la cultura nacional de un pueblo—idea defendida por Odobescu en Viitorul artelor în România (El futuro de las artes en Rumania) (1851) y recurrente a mediados del siglo XIX— así como también en su preocupación a nivel estilístico por combinar el lenguaje arcáico con neologismos. Ver Paul Cornea, "Odobescu, Alexandru" Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (Diccionario esencial de los escritores rumanos), ed. Mircea Zaciu, Marian Papahagi y Aurel Sasu (Bucarest: Albatros, 2000) 586-590.

Junto a estos versos, Fondane cita más adelante una estrofa del poema "Rugă de seară" (Oración de la tarde) que ilustra, en su opinión, la contracara del arte poética de Arghezi, la transformación del lenguaje:

Să-mi fie verbul limbă
De flăcări vaste ce distrug,
Trecînd ca şerpii cînd se plimbă;
Cuvîntul meu să fie plug
Ce faţa solului o schimbă,
Lasînd în urma lui belşug (207).[38]

Sea mi verbo lengua
De llamas vastas que destruyen
Pasando, como las serpientes cuando pasean;
Que mi palabra sea arado
Que cambia la cara de la tierra,
Dejando abundancia a su paso.

A diferencia de Voronca y Fondane, Eugène Ionesco está en desacuerdo con el culto contemporáneo a la imagen en la poesía de Arghezi, si este recurso se convierte en

[38] Benjamin Fundoianu, "Tudor Arghezi", Imagini şi cărţi. El poema "Rugă de seară" fue publicado en 1910 en la revista "Viaţa socială". El título se lo dio N. D. Cocea, el director, quien reemplazó el número del manuscrito. Cocea decidió publicarlo sin la aprobación de Arghezi. Ver Mitzura Arghezi y Traian Radu. "Tabel Cronologic", Tudor Arghezi, Opere, vol. I, Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu (Bucarest: Univers Enciclopedic, 2000) LXV-CIV.

el objetivo fundamental del arte (57-8).[39] Según Ionesco, la imagen, al igual que el color en la pintura, no aguanta el paso del tiempo (57). "Par leur prolifération—escribe Ionesco—les images ont fini par se vider de tout contenu vivant, elles ne sont plus vision lyrique authentique mais pauvre petit jeu, astuce vaseuse, bref, le produit d'une technique tout à fait extérieure (57-8)." Según Ionesco, Arghezi recurre de manera excesiva "du mot-surprise, du mot cru" (59), sin conseguir con esta innovación del vocabulario "réelles intensités affectives" (58).

Ionesco puede tener algo de razón en su planteamiento, pero quizás más significativo sea el hecho de que su reacción hacia la poesía de Arghezi es en el fondo una respuesta a la crítica elogiosa del momento que empieza a situar el nombre de Arghezi al lado del nombre de Eminescu. En 1927 Arghezi decide editar su propia obra. Reúne tarde (a los 47 años) sus poemas en un primer volumen, Cuvinte potrivite (Palabras adecuadas/en su sitio). Al margen de los problemas de periodización que surgen de esta iniciativa de editar sus propias obras, la publicidad, por más contradictoria que fuese, no deja de ser venturosa y acaso imprescindible si tomamos en cuenta que en ese momento la obra periodística de Arghezi se conocía mejor que sus poemas.

Por otro lado su trabajo periodístico no es unitario. Los artículos socio-políticos de Gazeta Bucureştilor (1917-1918) son motivo de un juicio y una condena a cinco años de prisión.[40] Pese a que rechaza la idea de pertenecer a cualquier escuela literaria

---

[39] Eugène Ionesco, "Tudor Arghezi", Non.

[40] Durante la Primera Guerra Mundial, entre 1917 y 1918, Arghezi publica bajo el seudónimo "Sigma" 46 artículos de carácter político y socio-económico para Gazeta Bucureştilor, revista rumana impresa por Bukarester Tageblatt. En el mismo periódico aparecen entre 18 de enero y 23

contemporánea, en su capacidad de director de revistas, Arghezi está atento a cuestiones que superan el ámbito local. Según señala Călinescu, es significativo que bajo la dirección de Arghezi, la revista Cugetul românesc sea la primera en publicar en 1922 algunos textos de Urmuz (1883-1923) (333-34).[41] Ionesco identifica en los personajes de Urmuz—de ahí su esfuerzo por traducir y difundir los cuentos de Urmuz entre los lectores franceses—la expresión temprana de una crisis en el lenguaje y en el pensamiento, afín a los postulados surrealistas, considerando al escritor rumano "un des précurseurs de la révolte littéraire universelle" (73).[42]

En un texto programático de la vanguardia rumana, Geo Bogza encuentra correspondencias entre el arte de Buster Keaton o Charlie Chaplin y la escritura de Urmuz. Según Bogza, lo que se nos presenta como pincelada caricaturesca se convierte

---

de junio de 1918 17 crónicas y reseñas de teatro con la firma "T.A.". En 1918 se produce un cambio de gobierno que pide la retirada de las tropas alemanas del territorio rumano. Las nuevas autoridades culpan a los periodistas de Gazeta Bucureştilor de traición y Tudor Arghezi es condenado a cinco años de prisión en Văcăreşti, junto con los escritores Ioan Slavici, S. Grossmann, D. Karnabatt y Dem. Theodorescu. El 31 de diciembre de 1919, un decreto pone a los cinco periodistas en libertad. Los meses de encarcelamiento serán fuente de inspiración más tarde para dos libros: Poarta neagră (La puerta negra), una colección de textos en prosa, y el poemario Flori de mucigai (Flores de moho), 1931. Ver Pavel Ţugui, Arghezi necunoscut (Bucarest: Vestala, 1998) 74-77.

[41] Călinescu, "L'avant-garde litteraire".

[42] La cita completa de Ionesco es: "En tout cas, Urmuz est bien un des précurseurs de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales, de pensée et de langage de ce monde qui, aujourd'hui, sous nos yeux se désagrège, absurde comme les héros de notre auteur" (73). Esta nota aparece junto con su traducción de los cuentos "Après l'Orage" y "Ismaël et Turnavit" de Urmuz y "La paille et la poutre" de Jacques Costine en "Précurseurs roumains du surréalisme". Respecto a la posible conexión entre el teatro del absurdo de Ionesco y la obra de Urmuz, ver: Călinescu, "L'avant-garde litteraire".

en un arte profundamente humano y trágico (251).[43] En una curiosa coincidencia de fechas que Arghezi y Alberti posiblemente comentaron al conocerse en Bucarest en los 60, por la misma época en que Arghezi publicaba el cuento de Urmuz "Algazy y Grummer" (1928) y su propia obra de teatro inspirada en la prosa de Urmuz Cum se strivesc şoarecii de tot (Cómo aplastar del todo los ratones), Chaplin y Keaton se convertían en voces poéticas en el ciclo Yo era un tonto... de Alberti.[44]

Semejante a los cómicos del cine mudo y al Buster de Alberti, los personajes de Urmuz recorren la distancia entre la ternura y el absurdo con ironía clara. En el empleo del cómico llevado hasta el absurdo que simboliza la imposibilidad de comunicarse y el cual caracteriza la escritura de Urmuz, se han visto antecedentes de la La cantante calva y La lección de Ionescu (Călinescu 335-36). Para ilustrar las inquietudes literarias de las que participaron, Ionesco, Urmuz y Arghezi, entro otros, he aquí un fragmento del cuento de Urmuz "După furtună" (Después de la tormenta). El protagonista, un ser sin nombre, cuya una conducta que se metamorfosea entre el comportamiento humano y el animal, escoge una gallina por compañera. Las escenas nos hacen recordar la relación de Buster Keaton con Brown Eyes en Go West (1925).

---

[43] Geo Bogza, "Urmuz premergătorul" (Urmuz, el precursor), Avangarda literară românească (La vanguardia literaria rumana) vol. 2. Según esta edición, el artículo de Bogza apareció primero en la revista Unu nr. 31 nov 1930.

[44] Los poemas que Alberti dedicó a los cómicos del cine mudo en 1929 salieron en varios números de La Gaceta Literaria. Estas poesías fueron reunidas en su primera edición crítica por C. B. Morris. Ver: C. Brian Morris, Introducción, Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (Madrid: Cátedra, 1996) 27-54.

Ploaia încetase şi ultimele rămăşiţe de nouri se împăştiaseră cu totul. Cu vestmintele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutând un locaş de adăpost...

Ajunse, fără să ştie, lângă cripta învechită şi roasă de vremuri a mânăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenţie, o mirosi şi o linse de vreo 56 de ori în şir, fără să obţină nici un rezultat.

Contrariat, îsi scoase atunci spada şi năvăli în curtea mânăstirii...Fu însă repede înduioşat de privirea blândă a unei găini ce ieşise întru intâmpinare şi care, cu un gest timid, dar plin de caritate creştină, îl pofti să aştepte câteva minute în cancelarie...Calmat puţin câte puţin, apoi emoţionat pâna la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei, renunţă el pentru totdeauna la orice planuri de răzbunare şi, după ce sărută găina pe frunte şi o puse la păstrare în loc sigur, se apucă de mătură toate chiliile şi le frecă scândurile cu moloz (5).

.....

După aceea, regretând sincer ceea ce făcuse, dar totuşi cu mult profit moralmente, se dete jos, se scutură cu un centimetru şi intonând cântecul libertăţii vârî găina sub gheroc şi dispăru cu ea în întuneric...

Se crede că ar fi apucat drumul spre oraşul său natal, unde, sătul de burlăcie, s-ar fi hotărât ca împreună cu dânsa să întemeieze un cămin şi să devină folositor semenilor săi, învăţându-i arta moşitului (6).[45]

La lluvia había cesado y las últimas nubes se habían disipado por completo... Con la vestimenta mojada y el pelo en desorden, erraba en la obscuridad de la noche en busca de un refugio...

Sin darse cuenta llegó hasta la cripta de un monasterio, vieja y carcomida por los años. Se acercó con bastante cuidado, la olfateó y la relamió unas cincuenta y seis veces seguidas, sin obtener ningún resultado.

Contrariado, sacó entonces su espada e irrumpió en el patio del monasterio...Mas pronto se sintió conmovido por la mirada tierna de una gallina que había salido a su encuentro. Con un gesto tímido, pero lleno de caridad cristiana, la gallina lo invitó a esperar unos instantes en el despacho...Poco a poco recobró la calma. Luego, emocionado hasta las lágrimas y afligido por el remordimiento, renunció para siempre a cualquier plan de venganza; besó a la gallina en la frente y la guardó en un lugar seguro; barrió todas las celdas y refregó el entablado con cascajos.

.....

Luego, sinceramente arrepentido por lo que había hecho, y sin embargo con gran provecho moral, descendió, se desempolvó con una

[45] Urmuz, "După furtună" (Después de la tormenta), Avangarda literară românească, ed. Marin Mincu (Bucarest: Minerva, 1999) 5-6. Publicado por primera vez en Contimporanul 84, 1928.

cinta métrica y entonando la canción de la libertad, ocultó la gallina bajo su levita y desapareció con ella en la obscuridad...

Se cree que volvió a su ciudad natal donde, harto del celibato decidió fundar un hogar con ella y hacerse útil a sus semejantes, enseñándoles el arte de las parteras.

Me he detenido en la presencia de Arghezi en el ambiente literario de los años veinte y treinta porque creo que un análisis del primer Arghezi en español se entiende mejor a la luz de este cruce de opiniones críticas. Las desavenencias entre Ionesco y Fondane, Voronca u otros escritores, las cuales son más bien sucesivas, no simultáneas, tienen como punto de partida un debate sobre la innovación formal en la poesía de Arghezi. Ionesco opina que Arghezi no depura la materia poética suficientemente. Aunque reconoce la capacidad de Arghezi de renovar el lenguaje, Ionesco sostiene que el hecho no basta para colocar a Arghezi en plena modernidad, tal como lo haría con Ion Barbu o la prosa de Urmuz.

Lo que me interesa resaltar es que en el centro de esta discusión se halla la autonomía del arte poética de Arghezi, estemos de acuerdo con la perspectiva de Ionesco o de Fondane. Se habla, se critica la modernidad de un poeta partiendo de argumentos estéticos, sobre todo. Pero las generalizaciones se escapan. No solamente Fondane y Voronca, pero como hemos visto, Ionesco, después de las aseveraciones que hizo en Nu (No) (1934) da a conocer la poesía de Arghezi en Francia, durante el gobierno Vichy.

Creo, además, que no debemos restarle importancia al hecho de que los vanguardistas abogan por la modernidad de Arghezi, e Ionesco en oposición a dicha

modernidad, tomando el concepto de imagen como inicio del diálogo, aunque ni Fondane, ni Voronca, ni Ionesco definen la palabra "imagen". El hecho en sí nos recuerda que estamos frente a un término del cual no ha sido posible dar cuenta metódicamente. W.J. T. Mitchell advierte que el problema radica en que la palabra "imagen" se refiere sincrónicamente a "una metáfora" y "una descripción", o sea al "lenguaje figurado" y al "lenguaje literal" y que tal vez la dificultad en fijar la definición del término es en sí un indicio de la distinción tenue entre el lenguaje figurado y literal (557)[46].

En su razonamiento, Fondane cita aquellos versos donde la interracción entre los dos tipos de lenguaje es perceptible: " Sufletul meu îşi mai aduce-aminte...de un trecut // dar ale cărui sfinte oseminte // s-au aşezat în mine făr să ştiu, // cum nici pămîntul ştie pe-ale lui" (59).[47] (Mi alma aún se acuerda ...de un pasado // cuyos sagrados huesos // se asentaron en mi sin saberlo, // como tampoco la tierra conoce los suyos//). Fondane encuentra una semejanza entre la imagen—el acto de escribir, entendido como un movimiento circular en el cual la modernidad "se asienta" en la tradición heredada, absorbiéndola—y el término real— el movimiento reiterado de la naturaleza, de la tierra en concreto. Este poema—y el título, "Arheologie" (Arqueología) nos orienta desde el comienzo—puede ser leído en clave testamentaria, al igual que "Testament"

---

[46] W.J. T. Mitchell señala lo siguiente al respecto: "A critique of the concept of the poetic i. would probably begin by noting that it tends to blur a distinction that underlines a large tract of poetics, namely, the difference between literal and figurative lang...The i. is, in other words, a term which designates both metaphor and description, both a purely linguistic relation between words and a referential relation to a nonlinguistic reality...What could be at stake in perpetuating a confusion between metaphor and description, or between figurative and literal lang.? One possibility is that the figurative-vs. literal-lang. distinction is itself untenable, and the ambiguous use of the term "i." is simply a symptom of this fact." En The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.

[47] Tudor Arghezi, "Arheologie" (Arqueología), Opere Vol. I.

(Testamento), el primer poema de Cuvinte potrivite (Palabras en su sitio). Siguiendo la estructura de "Arheologie", observamos que Arghezi revela y a la vez oculta la presencia de la tradición. Así como en el mundo real, concreto, los cimientos de un sitio arqueológico se ocultan y existen en la medida en que el arqueólogo los descubre y los interpreta desde hoy, el poeta afirma y niega la tradición:

Tăcerea vocile şi le-a pierdut,
Care-o făceau pe vremuri să răsune,
Aud ţărâna doar a vocilor străbune,
Cum se desface, cum s-a desfăcut.

Şi, câteodată, totul se deşteaptă,
Ca-ntr-o furtună mare ca Tăria
Şi-arată veacurile temelia.
Eu priveghez pe ultima lor treaptă (59).

El silencio sus voces ha perdido,
Las que antaño lo hacían resonar,
Escucho sólo el polvo de las antiguas voces
Cómo se deshace, cómo se ha deshecho.

De vez en cuando todo se despierta,
Y en una tormenta grande como el Cielo

Los siglos dejan ver sus cimientos.

En el último escalón, yo aguardo.

"Arheologie" no es el único poema que suscita preguntas acerca del acto creador mediante un lenguaje figurado en el cual la tierra, sea materia en transformación constante, sea espacio cultural, aldea, tierra habitada y trabajada adquiere un valor simbólico. No es casual la elección de los versos que leimos antes, con los que Fondane intenta probar el carácter innovador de la poética argheziana: "Să-mi fie verbul limbă .. De flăcări vaste ce distrug,...// Cuvântul meu să fie plug // Ce fața solului o schimbă // Lăsând în urma lui belşug" (144).[48] (Sea mi verbo lengua // De llamas vastas que destruyen...// Que mi palabra sea arado // Que cambia la cara de la tierra, // Dejando abundancia a su paso).

Si Fondane ve en la transformación de la palabra y de la imagen una modalidad de actualizar la poesía rumana, Ionesco opina, según hemos visto, que tales cambios permenecen en la superficie, sin producir un cambio de sensibilidad. Intuyo que la reticencia de Ionesco en considerar a Arghezi un poeta plenamente moderno tiene que ver con una cercanía demasiado visible entre el mundo real representado y la modalidad artística. Ionesco no critica un tema en sí, el empleo del folclore, por ejemplo, pues no sería fácil hablar de poesía culta sin la tradición oral en la literatura rumana o española. Tampoco se refiere a la palabra desnuda con la que Arghezi experimenta en su segundo poemario Flori de mucigai (Flores de moho) (1931), un libro que no dejó de causar escándalo entre algunos críticos. Por el contrario, Ionesco señala que en poemas como

[48] Tudor Arghezi, "Rugă de seară" (Oración de la tarde), Opere Vol I.

"Rada" y "Tinca" de Flori de mucigai Arghezi consigue alcanzar una emoción lírica y desprenderse "d'un effet déclamatoire ou théâtral" (60) identificable en obras anteriores.[49]

La pregunta ¿En qué medida es Arghezi un poeta moderno? o ¿Es su innegable renovación del lenguaje un indicio de modernidad? pasa de cara a cruz una vez que la historia da la vuelta a los términos de la ecuación. Cuando Fondane afirma "imaginea încetează a fi clişeu—adică vorbă abstractă. Metafora e pentru tine raporturi dintre lucruri cum e idea" (la imagen deja de ser cliché—es decir palabra abstracta. La métafora es para ti la relación entre las cosas al igual que la idea) (205), se refiere a la capacidad de la metáfora creada por Arghezi de ser no solamente un recurso poético sino un modo de aprehender la realidad externa al lenguaje, pero sin cuestionar la autonomía del arte en su relación con dicha realidad. Fondane escribía estas palabras en 1921. Ionesco las ponía en tela de juicio en 1934. Y una década más tarde, la crítica analiza la poesía de Arghezi desde las premisas del realismo socialista. El fin didáctico del arte trae consigo la censura.

El conflicto al que se llega una vez que el cambio histórico que hizo posible el cambio social no acepta una revolución del lenguaje ni en la contemporaneidad, ni en la valoración del pasado, tiene uno de sus mejores ejemplos en el caso Arghezi. La traducción de Alberti-León no se habría podido plantear antes de 1955. En su reportaje, María Teresa León recuerda aquel "día del mes de agosto-hemisferio austral" (1) cuando ella y Alberti "dejaron correr sus miradas sobre el extraño pajarito dibujado sobre la cubierta, entre gozozos y confusos" (1). La publicación de Tudor Arghezi, Poesías (1961)

[49] Ionesco, "Tudor Arghezi", Non.

coincide con una invitación a Rumania para entregarle personalmente el libro a Arghezi, quien cumplía ochenta años.(1)[50] Neruda no se equivocaba. Arghezi era entonces "el gran coronado".[51] Pero en los primeros años subsiguientes al cambio de régimen, después de analizar la obra poética de Arghezi teniendo como punto de partida el pensamiento de Arghezi sobre el arte y la literatura, se decide sacar su obra del circuito literario.

Las fechas son significativas. Ana Selejan señala que la crítica del modernismo en la literatura fue incentivada por la publicación parcial de algunas obras de Vladimir Kemenov en septiembre de 1947—Aspectele decadenţei artei burgheze (Aspectos de la decadencia del arte burgués) y Caracteristicile celor două culturi (Las características de las dos culturas) —y por el ambiente que se creó en torno a las elecciones en S. S. R (Societatea Scriitorilor Români/La Sociedad de los Escritores Rumanos) y la organización del Congreso de U. S. A. S. Z. (Uniunea Sindicatelor de Artişti, Scriitori şi Ziarişti/La Unión de los Sindicatos de Artistas, Escritores y Periodistas) (121).[52]

En pleno debate acerca de la misión del artista, Arghezi escribe "Cum citim şi înţelegem" (Cómo leemos y comprendemos), insistiendo en el valor artístico de una obra literaria. Cito, a continuación, parte de su artículo:[53]

---

[50] María Teresa León, Reportaje.

[51] En diez años, Arghezi recibe los siguientes honores: 1955, miembro de la Academia Rumana; 1957, diputado en la Gran Asamblea Nacional; 1957: Premio de Poesía del Estado; 1960: Orden de la República Popular Rumana, Clase I; 1965: Héroe del Trabajo Socialista; 1965: Premio Gottfried von Herder de Literatura. En Dorina Grăsoiu, Bătălia Arghezi (136).

[52] Según Selejan, los textos de Kemenev salieron en el periódico Contemporanul el 12 de septiembre de 1947. Cito por su libro, Ana Selejan, România în timpul primului război cultural (1944-1948) (Rumania durante la primera guerra cultural), Vol. II (Sibiu: Thausib, 1993) 114-127.

Parcă a spus cineva: fereşte-mă, Doamne, de interpreţi (...). Fereşte-mă, Doamne de zelul excesiv, de spiritul de analiză prea subtilă şi fără adîncime.

Noi ne obişnuiserăm, ăştia care ne-am ales, incapabili de un meştesug mai practic, cusutul şi broderia hîrtiei cu peniţa, ne obişnuiserăm cînd lucrul nostru era gata, să i se spuie dacă e bun sau prost: întrucît ceea ce învăţaserăm că priveşte pe cititor, e calitatea, ca la ciorapi. Criteriul era întocmit in bibliotecă pentru toate rezultatele unei opintiri, regulamente, statistici, poezii, articole de ziar, romane, memorii, petiţii...E bine spus ori e insuficient şi rău exprimat. Nu ne opinteam la idei, la imagini, la potriveli; ne interesa plastic şi stilistic: un examen destul de greu de trecut.

Asta e, mi se pare, toată problema scriitorului; să izbutească a se concretiza. Incolo, oricît ar fi de fericite sau nefericite elucubraţiile lui, nu interesează. Cele mai frumoase sugestii şi sentimente, lichefiate într-un decoct zemos cu mucigaii, nu ajung să mă mişte. Poate că şi fondul, vorba aceea, merită oareşcare atenţie, dar dacă fondul n-are formă şi o formă a lui, strădania e de prisos (...).

Indată ce schimbi criteriul şi adopţi pentru lucrul scris dogma interogativă: "Ce-a voit să spuie scriitorul?" nu mai există literatură. Ea încetează la marginea expresiei. Scrutarea unui text, inafară de sensul de

---

[53] Según Selejan, el artículo de Arghezi se publicón en el periódico Adevărul, an. 61, no. 16. 991, el 18 de octubre de 1947. Reproduzco el artículo citado por Selejan en România în timpul primului război cultural 112-113.

corectitudine şi frumuseţe a stilului, dă in rătăcire şi face dintr-o icoană şlefuită, un capac de oală trecut pe plită de pe o cratiţă pe alta. Ce-a vrut să spuie scriitorul, constituie un proces de conştiinţă şi uneltele noastre morale, în general, n-au atins încă finețea de a se putea introduce într-o intenţie fără să o compromită şi într-un suflet fără să-l întineze.

Apoi, fiece iscoditor de texte, îi aplică textului sensibilitatea lui, gradul lui de inteligenţă, întorsătura lui de spirit, virtuţiile şi perversităţile lui. Sînt zece mii de înţelesuri într-o ediţie de zece mii de exemplare, epuizată la zece mii de cumpărători.

Creo que alguien dijo: Dios me guarde de los intérpretes.... Dios me guarde del celo excesivo, del espíritu de análisis demasiado sutil y sin profundidad.

Nosotros, aquellos que siendo incapaces de un oficio más práctico, hemos elegido coser y bordar con la pluma en el papel, nos habíamos acostumbrado, cuando el trabajo estaba terminado, a que se nos diga si es bueno o malo, ya que según habíamos aprendido, lo que al lector le concierne es la calidad, como en los calcetines. En la biblioteca se establecía el criterio para todos los resultados de un esfuerzo, para reglamentos, estadísticas, poemas, artículos periodísticos, novelas, memorias, solicitudes....Estaba bien dicho o insuficientemente y mal expresado. Nuestro afán no iba dirigido a las ideas, a las imágenes, a las

adecuaciones; la obra nos interesaba plástica y estilísticamente: un examen bastante difícil de aprobar.

A mi parecer éste es el problema del escritor: lograr concretizarse. Lo demás no interesa, por felices o infelices que sean sus elucubraciones. Las sugerencias y los sentimientos, licuados en un brebaje jugoso con moho no llegan a conmoverme. Tal vez también el fondo, como dice el refrán, merece cierta atención, pero si el fondo no tiene forma y una forma propia, el esfuerzo es en vano....

Tan pronto cambia el criterio y adoptamos para la cosa escrita el dogma interrogativo: "Qué quiso decir el escritor?" la literatura deja de existir. Ella se detiene al borde de la expresión. El escrutinio de un texto, al margen del sentido de exactitud y belleza del estilo, acaba en extravío y convierte un ícono pulido en tapa que pasa de una olla a otra. Lo que el escritor quiso decir constituye un proceso de conciencia y nuestras herramientas morales, por lo general, no han alcanzado aún la finura que les permita entrar en una intención sin comprometerla y en un alma sin tiznarla.

Luego, cada persona que hurga en un texto le aplica al texto su sensibilidad, su grado de inteligencia, los giros de su espíritu, sus virtudes y perversidades. Hay diez mil significados en una edición de diez mil ejemplares agotada por diez mil compradores (112).

La respuesta al artículo de Arghezi viene en el estudio de Sorin Toma, "Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi. Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei" (Hojeando los volúmenes de Tudor Arghezi. La poesía de la putrefacción o la putrefacción de la poesía) que se publicó en cuatro números del periódico Scânteia en 1948.[54] Pavel Țugui indica que además de contar con el respaldo de ciertos miembros del Consejo de Ministros a cargo de la actividad cultural artística, [55] la publicación de la respuesta de Toma se realizó en un momento oportuno de transición en el gobierno. Según Țugui, tanto Tătărescu, del gobierno anterior de P. Groza, como los futuros social-demócratas —entre ellos Ştefan Voitec, Ion Pas—se habrían opuesto a la publicación del artículo (210).[56]

De las ideas expresadas en el artículo de Arghezi, Toma pasa a un análisis de su poesía. Ésta es una segunda crítica que Arghezi recibe públicamente después de habérsele otorgado el Premio Nacional de Literatura en 1946. De modo similar, en marzo de 1947, Miron Radu Paraschivescu encabeza una campaña contra Arghezi. El blanco lo constituye de nuevo un artículo de Arghezi, "Viața literară" (La vida literaria), cuyo objetivo había sido delatar la censura (XCIX).[57]

---

[54] Según Pavel Țugui, el estudio de Toma apareció en Scânteia 5 enero: 3; 7 enero: 2; 9 enero: 2 y 10 enero: 2). Pavel Țugui, Arghezi necunoscut (Arghezi desconocido), 209-17.

[55] Entre los miembros del Consejo de Ministros a cargo de la sección cultural estaban Ana Pauker, Miron Constantinescu, Iosif Chişinevici, Leonte Răutu y Mihai Roller. En Pavel Țugui, Arghezi necunoscut 209.

[56] Țugui, Arghezi necunoscut.

[57] Mitzura Arghezi y Traian Radu, Tabel cronologic (Cuadro cronológico), en Tudor Arghezi, Opere I. Țugui opina que M. R. Paraschivescu e I. Chişinevici desempeñaron un papel importante en la concepción del artículo posterior de Sorin Toma. En Țugui, Arghezi necunoscut 209.

Toma desarrolla su argumento presentando la obra de Arghezi en dos períodos estéticos sucesivos que coinciden con dos etapas de pensamiento estético-político en oposición. Toma sostiene que en los poemas de juventud—"Rugă de seară" (Oración de la tarde), "Caligula", "Inscripție pe o ușă" (Inscripción en una puerta), "Lumină lină (Dulce luz), "Testament" (Testamento) o "Iată, sufletule" (He aquí, alma mía)— la forma poética no se disocia de un fin artístico y ético mayor, el de dar voz al pueblo:[58]

> Din ideologia democratică, revoluționară de eliberare socială, a tînărului poet Tudor Arghezi s-a născut o concepție democratică, înnoitoare, revoluționară a formei: aceea de a libera poezia din cothurnii canoanelor poeziei burgheze şi de a aduce în poezie graiul proaspăt, necioplit "desculț", al claselor asuprite. Această înnoire poetul o concepea ca pe o împlinire a poruncii strămunilor robi; trudind, poetul se simțea în slujba urmaşilor liberi, "stapîni" (114).[59]

> De la ideología democrática, revolucionaria, de liberación social del joven poeta Tudor Arghezi, surgió una concepción democrática, renovadora, revolucionaria de la forma: aquella de poner en libertad la poesía que se hallaba en los coturnos de los cánones de la poesía burguesa; aquella de traer en la poesía la voz fresca, sin pulir, "descalza", de las

---

[58] "Calígula", "Dulce luz", "Testamento" fueron traducidos por Alberti-Leon. "Testamento" y "He aquí, alma mía" fueron traducidos por Neruda en 44 Poetas.

[59] La cita de Toma en Ana Selejan, România în timpul primului război cultural, 114-127.

clases oprimidas. El poeta concebía tal renovación como el cumplimiento de una orden dada por los antepasados siervos; esforzándose, el poeta se sentía al servicio de los descendientes libres, "amos".

En su exposición, Toma procede de unos versos en concreto, tal como lo había hecho Fundoianu cuando defendía la indagación simultánea de la modernidad y de la tradición en la poesía de Arghezi. El contraste original poesía en coturnos/poesía descalza proviene del poema "Iată, sufletule..." (He aquí, alma mía) dedicado a Walt Whitman y publicado por primera vez en 1936. El poema está escrito en un tono casi confesional. Los versos nuevos, descalzos son la entrega de una voz poética que busca resueltamente y a la vez con temor, con cierta timidez, su propio camino. Hay un antes y la promesa implícita de un después que se hacen manifiestos en el poema, o sea un equivalente a la poesía en coturnos y a la poesía descalza. Sin embargo, la línea divisoria no se dibuja con claridad a través de la Historia, según lo interpreta Toma. Esta dicotomía no excluye una lectura desde el umbral de la historia, pero asimismo no deja fuera la búsqueda individual y puramente estética de un lenguaje innovador.

Iată, sufletule, stihuri fără chip,
Fără sunet şi fără de răspuns,
De pulbere şi de nisip.
Primeşte-le, murmură-le.
Cuviincios mă apropii iar de tine
Fiindcă mă tem şi fiindcă te-am văzut
Sălbatec şi neliniştit.

Dau adăpost subt un acoperiş cu mine

Lui Dumnezeu şi marilor minuni,

Cum aş putea să nu mă-nfricoşez?

Le-am rupt să curgă fără şir,

Metanii deslânate,

Horbote, petice, borangicuri, frunze.

Aş încerca să stăm din nou la şoaptă

După ce dansurile s-au oprit

Şi a tăcut orchestra.

Vreau să vorbim în graiuri desfăcute.

Şi dezlegând cuvântul de cuvinte,

S-alegem înţelesuri pe sărite.

Alt'dată am grăit în stihuri încălţate,

Croite măsurat şi-mpodobite.

Am ostenit să-mi fie strânsă limba în coturni

Şi vreau s-o las să umble de-acum desculţă (664-65).[60]

La siguiente versión en español le pertenece a Neruda:

He aquí, alma mía, los versos sin rostro,

sin sonoridad y sin eco,

de polvo y arena.

[60] Tudor Arghezi, "Iată, sufletule" (He aquí, alma mía), Opere, Vol II.

Recíbelos, susúrralos.

Respetuosamente tú nos recibes de nuevo.

Teníamos miedo porque te habíamos visto

salvaje e inquieto.

Yo doy abrigo bajo mi mismo techo

a Dios y a los grandes milagros.

Entonces, ¿cómo podría no espantarme?

Yo desgarré, para que se desgraven

rosarios desunidos,

los encajes, harapos, gasas de seda y hojas.

Yo espero que volvamos a conversar de nuevo

una vez que las danzas se detengan

y la orquesta se calle.

Quiero que hablemos idiomas destrozados,

arrancar la palabra entre palabras,

y escogiendo los temas según se nos antoje.

Antes hablé con versos calzados,

cortados sobre medida y con adornos.

Cansado de que opriman mi lengua los coturnos

desde ahora andará con pies desnudos (23-24).[61]

Un lenguaje que "calza el coturno"—empleo a su vez figurado del término que remite al calzado de los tragedianos griegos y romanos—alude al estilo elevado en la literatura. Toma ve en esta metáfora una alusión clara a la coherencia entre poesía y la justicia social en el joven Arghezi. Pero si para Arghezi crear una lengua que anda "con pies desnudos" significa, según Toma, hablar por boca de las clases oprimidas, resulta a primera vista contradictorio que en el momento en que Arghezi trae en su poesía la palabra plebeya con el libro Flori de mucigai (Palabras de moho), aquellas impurezas que nos hacen recordar la vívida enumeración de Neruda en el prólogo a Caballo verde para la poesía, se conviertan en la expresión de la estética burguesa en la opinión de Toma.

Con Flori de mucigai (1931), Arghezi regresa a la experiencia vivida en la cárcel de Văcăreşti en 1918. Por más desprovistos de pudor que parezcan aquellos versos, Ionesco y Barbu, desde los presupuestos del modernismo, ven en Flori de mucigai el mejor ejemplo de emoción lírica en Arghezi. Para Toma, el siguiente retrato de Rada tiene resonancias de un mundo habitado por clientes de los burdeles parisinos (119). Para Ionesco, los mismos versos "elevan el deseo hasta lo trágico, pero un trágico interior, sin sombra de un efecto declamatorio" (60).

Si-a dezvelit sărind
Bujorul negru şi fetia,
Parcă s-a deschis şi s-a închis cutia
Unui giuvaer, de sânge.

[61] Cito por 44 Poetas.

Ai pune gura şi ai strânge.

Statuia ei de chihlimbar,

Aş răstigni-o, ca un potcovar

Mânza la pământ,

Mânza la pământ,

Spune-i să nu mai facă

Sălcii, nuferi şi ape când joacă,

Si stoluri şi grădini şi catapetesme.

Sunt bolnav de miresme.

Sunt bolnav de cântece, mamă.

Adu-mi-o, să joace culcată şi să geamă (195-96).

Al bailar ha descubierto

su peonía negra y su virginidad.

Yo vi cómo se abría y cerraba el estuche

de una joya de sangre.

Le amordazaré la boca.

Ceñiré la estatua de ámbar

y la crucificaré con un mazo de herrador,

hasta que se acueste en tierra,

relinchando, la potranca.

Dile que no haga más sauces,

surtidores ni nenúfares,

ni más nubes, ni jardines, ni figuras,

cuando baile.

Estoy enfermo de sus canciones, madre.

Tráemela para que baile y gima sobre mi lecho (53).[62]

Lo que divide estas dos comunidades de opiniones críticas es en primer lugar el momento histórico del debate. Las aseveraciones de Ionesco e Fondane durante los años de entreguerras, vuelvo a decirlo, son más cercanas en el tiempo al momento en que Arghezi escribió los poemas sometidos a discusión. La crítica de Toma es posterior a la escritura de los poemas, pero sincrónica a las ideas sobre el arte que Arghezi expone en el artículo "Cum citim şi înţelegem" (Cómo leemos y comprendemos); y sincrónica sobre todo a una respuesta a la poesía durante los años del socialismo. Aquí está en juego no sólo la pregunta en torno a la forma y el contenido. Cuando afirma que la literatura "încetează la marginea expresiei" (se detiene al borde de la expresión), que la obra "ne interesa plastic şi stilistic" (nos interesaba plástica y estilísticamente), o que "fiece iscoditor de texte, îi aplică textului sensibilitatea lui" (cada persona que hurga en un texto le aplica al texto su sensibilidad), Arghezi defiende la naturaleza subjetiva y autónoma del gozo artístico. Sin embargo, la pregunta "Ce-a voit să spuie scriitorul?" (¿Qué quiso decir el autor?) descartada por Arghezi, se vuelve fundamental en crítica de Toma. En el

[62] En Tudor Arghezi, Poesías, trad. María Teresa León y Rafael Alberti.

rechazo de poemas como "Rada" y todo el ciclo de Flori de mucigai (Flores de moho), aparte del vínculo inmediato con el nombre de Baudelaire, Toma claramente escribe con los principios de la moral estalinista en mente.

El criterio ético tiene mayor fuerza de lo anticipado por Argehzi en los años subsiguientes a la Segunda Guerra. El tono polémico que subyace en "Cum citim şi înţelegem" (Cómo leemos y comprendemos) y la ironía nada tenue que caracteriza la escritura periodística de Arghezi—recordemos sus frases, "Fereşte-mă, Doamne de zelul excesiv, de spiritul de analiză prea subtilă şi fără adîncime" (Dios me guarde del celo excesivo, del espíritu de análisis demasiado sutil y sin profundidad); "Cele mai frumoase sugestii şi sentimente, lichefiate într-un decoct zemos cu mucigaii, nu ajung să mă mişte" (las sugerencias y los sentimientos, licuados en un brebaje jugoso con moho no llegan a conmoverme)—entran en conflicto con la crítica vigente. El proceso de rehabilitación de su figura y obra termina alrededor de 1955. Confluyen en este proceso por lo menos tres factores: el esfuerzo de varios escritores que desde su posición estable en la Unión de Escritores exigen cerrar el vacío literario y la ausencia de modelos para los escritores jóvenes. Lo hacen Zaharia Stancu en un artículo en Viaţa românească (1953) y Mihai Beniuc en "Discuţie despre poezie" (Discusión en torno a la poesía) (1955) (Grăsoiu 156); la importancia del Congreso de Escritores celebrado entre el 18 y 23 de junio de 1956 en Bucarest con su antecedente en el deshielo en la literatura rusa después de la muerte de Stalin (Ţugui 81);[63] y la publicación en 1955 del poemario de Arghezi 1907, ya

[63] Pavel Ţugui, Amurgul demiurgilor (El crepúsculo de los demiurgos).

que el referente del libro, la sublevación campesina de aquel año, le permite a la crítica interpretar la obra de Arghezi sin renunciar a los postulados éticos.

Me había referido al comienzo del capítulo al prólogo de los traductores. Decía que en estas páginas introductorias Alberti-León escriben poco sobre la traducción en sí y que el objetivo del prólogo es más bien situar a un poeta no traducido al castellano en el contexto de la poesía moderna, dentro y fuera de su país. En esta nueva ubicación van imbricadas con mayor o menor visibilidad hechos pertenecientes a biografía, historia y escritura. La función del prólogo es guiar la lectura, nos ha dicho Genette. No es casual, entonces, que desde el segundo párrafo la colocación de Arghezi se haga sobre unas coordenadas de tiempo y espacio que insisten en la existencia del poeta en conflicto con la sociedad: "hijo de campesinos", "se separa de los suyos y la vida", "se va adecuando a a una dolencia obligada: vivir", "se refugia en la paz monacal", "marcha a Suiza, entrando primero en otro convento, saliendo de él, ya seglar, para enfrentarse con toda clase de trabajos" (7-8). Hay aquí un criterio positivo del ancestro rural que enlaza luego con la idea de un Arghezi continuador de la tradición a través de la historia. Hay asimismo cierto juicio negativo de la religión y de una sociedad enajenante, de una cotidianeidad que obliga al poeta a un doble exilio, el del individuo y el del escritor. Según Alberti-León, el conflicto se cierra cuando el poeta ya no percibe la necesidad de quebrar las normas sociales: "Se han quedado lejos los elementos simbolistas, las analogías fantásticas, los submundos, la lucha mística" (Prólogo 11).

Pero estos comentarios se matizan con la lectura de los poemas escogidos para la traducción por los mismos autores del prólogo. Biografía y texto se contradicen. La

documentación más reciente indica, es verdad, que para Arghezi la vida monacal representó una posibilidad de llevar a cabo sus estudios, además con la intención clara de hacerlo en instituciones públicas. Ţugui ha mostrado que según el expediente de Arghezi la solicitud para tomar el hábito en 1900 fue "o soluţie conjuncturală pentru a depăşi dificultăţile materiale" (una solución coyuntural para superar las dificultades materiales) y "condiţia socială căutată spre a urma liceul laic" (la condición social buscada para ingresar en un instituto laico" (18) (subrayado suyo).[64]

Arghezi mismo vuelve a esta experiencia a través de la escritura, aunque lo hace después de que lo vivido se decanta en el tiempo. Así como entre el tiempo en la prisión de Văcăreşti (1918) y la publicación del poemario Flori de mucigai (Flores de moho) (1931) ha transcurrido más de una década, entre el tiempo vivido en la catedral metropolitana (1900-1905) y la publicación del libro en prosa Íconos de madera o Las memorias del diácono Iosif (1929) han pasado más de veinte años. En éste último libro, Arghezi le da prioridad al acontecer de cada día: "Călugărirea...nu s-a petrecut cu nici un aparat romantic. Nici îngeri, nici şoapte de peste Oceanul albastru, nici armăsari într-aripaţi, cu mine călare pe ei. Intrarea mea din cele omeneşti şi deşarte în cele eterne s-a efectuat rapid, într-o căruţă, con geamantanul aruncat în fân" (LXXIII).[65] (Tomar el hábito...no ocurrió con ningún aparato romántico. Ni ángeles, ni susurros del otro lado del Oceano azul, ni caballos alados, ni yo montándolos. Mi traspaso desde el mundo vano de

[64] Ţugui, Arghezi necunoscut.

[65] En Mitzura Arghezi y Traian Radu, Tabel cronologic (Cuadro cronológico).

la humanidad a las cosas eternas se efectuó rápidamente, en una carreta, con la valija tirada en el heno).

Frente a estas páginas que podrían apoyar la idea de un espíritu seglar están los poemas que llevan por título "Psalmo" y aquellos en que la voz poética acechada por la soledad reitera el temor que produce la conciencia del tiempo. El espíritu no descansa en ninguno de los dos espacios, ni el místico, ni el seglar si entendemos por ello una zona a salvo de la duda. La salvación, si existe, debe estar en la busca incesante. Y esta incertidumbre perdura no solamente en los poemas de juventud, sino en los tardíos, publicados cuando Arghezi y Alberti-León se conocieron, apenas seis años antes de la muerte de Arghezi.

La mirada puede ser más juguetona en los psalmos de la última etapa: "Călare-n şea, de-a fuga pe vânt, ca Făt-Frumos // Am străbătut şi codrii şi ţara-n sus şi-n jos" (37)[66] (Cabalgando en la noche, cual príncipe encantado, // por campos y por bosques corrí todo el país) (126).[67] En un tono menos grave la voz se rebela todavía contra la incertidumbre: "Încerc de-o viaţă lungă, să stăm un ceas la sfat... // Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi" (37) (Busco desde hace tiempo verme una hora contigo,... // sólo encuentro cerrojos, cadenas y barrotes) (126). Sin embargo para evadir la duda, para redimirse a través del conocimiento, la voz poética entiende que la negación empieza negando la fe misma. Y este darse cuenta no conduce necesariamente al acto de negar la fe. El pareado final afirma apenas esta revelación, no la renuncia en sí: "Înverşunat de piedici să le

---

[66] Tudor Arghezi, "Psalm" (Salmo), Opere Vol II.

[67] Tudor Arghezi, "Salmo", Poesías, trad. María Teresa León y Rafael Alberti.

sfărâm îmi vine; // Dar trebuie,-mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine." (37) (Con violencia quisiera abatir tanto escollo; // pero entonces comprendo que hay que empezar por ti) (126).

Hojeando el primer volumen de Dicţionar de termeni arghezieni (Diccionario de términos arghezianos) (2004), comprobamos, así sea solamente a nivel lingüístico, no interpretativo, que las palabras del dominio religioso pertenecen, por su frecuencia, a lo que Simona Constantinovici llama "lexic dominant" (léxico dominante) o "lexic fundamental" (léxico fundamental) en la obra poética de Arghezi. En esta categoría entran además de palabras que remiten directamente al mundo religioso, aquellas palabras con semantismo más amplio en el cual están, indudablemente, las connotaciones religiosas. Constantinovici enumera los siguientes términos pertenecientes al léxico dominante o fundamental, indicando la frencuencia del uso en paréntesis: "Adam" (Adan) (14), "altar" (altar) (22), "biserică" (iglesía) (26), "cruce" (cruz) (42), "Dumnezeu" (Dios) (72), "aripă" (ala) (64), "blestem" (maldición) (30), "cer" (cielo, espacio cósmico, atmósfera, paraíso) (167), "clopot" (campana) (30), "domn" (señor, príncipe, Jesús Cristo) (149), "duh" (espíritu maligno, fantasma, alma, ser sobrenatural, inteligencia) (17). Quizás el hecho sugiera una preocupación semántica o formal. Es posible que una palabra le haya interesado a Arghezi por el concepto que comunica, por su musicalidad o por lo que evoca en cualquier campo de las sensaciones.

Alberti-León se dieron cuenta de la importancia que tiene en Arghezi su búsqueda formal, venga de cualquier campo semántico o experiencia vital. En plena guerra civil, después de haber declarado su decisión de abandonar la poesía escrita antes del cambio

ideológico, Alberti reconoce que este abandono es circunstancial, que el interés en la "palabra en su sitio" que más tarde descubre en Arghezi no le es ajeno: "[después] de esta urgente gramática en que vivo, // vuelva a mí toda virgen la palabra precisa, // virgen el verbo exacto con el justo adjetivo" (61).[68] En el prólogo, al hablar de los años que Arghezi trabaja de joyero en Ginebra, los traductores advierten que es allí donde el poeta "almacena imágenes, reúne fragmentos, partículas desordenadas" (8). En efecto, según ha mostrado Michael Impey, el traductor de Arghezi al inglés, es díficil no notar en Arghezi el reiterado símil del acto de escribir visto por el lente de un trabajo realizado con las manos (46-7).[69] Es como si sólo palpando las palabras Arghezi pudiera hallar la "palabra precisa", "el verbo exacto" y "el justo adjetivo".

Por ejemplo, en "Testament" (Testamento), "brazda" (el surco) se convierte en "călimară" (tintero) y "sapa" (la azada) en "condei" (pluma); "graiul lor cu-ndemnuri pentru vite" (el rudo lenguaje que hablaban a sus yuntas) en "cuvinte potrivite" (palabras sutiles)[70], en "versuri şi icoane" (sueños e imágenes)[71]; "zdrenţe" (harapos) en "muguri şi

---

[68] Rafael Alberti, "De ayer para hoy", prólogo a Entre el clavel y la espada, en Obra completa Vol II, ed. Luis García Montero (Madrid: Aguilar, 1988).

[69] Nótese la coincidencia entre el comentario de Impey y el de Alberti-León con respecto a la importancia de los oficios de Arghezi: "This process of linguistic renewal is conducted at a markedly tactile level. ... A constant feature of Arghezi's poetry is the importance given to the physical handling of words: words being pounded, kneaded, squeezed, shaped—framîntate—just like the clay in a potter's hands or the rough-hewn blocks of stone that the sculptor slowly transforms....this interest in the physical properties of the arts can be traced back to his experiences as a stone-mason's assistant (1891-6) and as a jeweler's apprentice during his years in Geneva (1906-10). Moreover, it is significant that, shortly after Cuvinte potrivite was published, Arghezi started to build with his own hands the lovely house and garden at Mărţişor, which was to become just as much of a lankmark in Romanian literature as Yasnaia Poliana was in Russian. No mean portraitist and illustrator in his own right, Arghezi was also to take later on the necessary examinations to become a master-printer" (46-7).

coroane" (floridas coronas); "veninul" (el veneno) en "miere" (miel); "bube, mucegaiuri şi noroi" (las pústulas el moho y el fango) en "frumuseţi şi preţuri noi" (3-4)[72] (virtudes y nuevas hermosuras) (15-16).[73] En el poema "Jignire" (Ofensa), el poeta alfarero transforma "pământ sălbatec din pădure" (la tierra salvaje de los bosques) en "fiecare mădular, // Al fiinţei tale mici, de cremene uşure" (cada miembro // de tu pequeño ser, en frágil sílex); "Pentru sprincene firele subţiri // De iarbă nouă ce-a-nţepat lumina" (para tus cejas las delgadas briznas // de hierba herida por la luz); "Luai pildă pentru trunchi de la urcioare // Şi dacă-n sâni şi şold a-ntîrziat // Mâna-mi aprinsă, eu sunt vinovat (77-78)[74] (Para tu torso me inspiré en los cántaros, // y si mi mano ardiente se complació en tus senos // y en tus caderas, yo soy el culpable) (30).[75] En "Iată, sufletule..." (He aquí, alma mía), el poeta declara acerca de sus versos: "Le-am rupt să curgă fără şir, // Metanii deslânate, // Horbote, petice, borangicuri, frunze" (Yo desgarré, para que se desgraven // rosarios desunidos, // los encajes, harapos, gasas de seda y hojas) (Neruda, 44 poetas rumanos 24). Y en "Rugă de seară" (Oración de la tarde) el poeta pide: "Să-mi fie verbul

---

[70] Arghezi-León optan por una palabra más interpretativa, "sutiles" en lugar de "adecuadas" o "en su sitio" para "potrivite".

[71] "Versuri" significa "versos". Posible traducción a "sueños" por el rumano "visuri". Ocurre lo mismo en la versión francesa de Marcel "je sus les convertir en rêves et icônes" (70) y en la de Juin "j'en ai fait des rêves et des icônes" (18).

[72] Tudor Arghezi, "Testament" (Testamento), Opere, Vol I.

[73] Tudor Arghezi, "Testamento", Poesías, trad. María Teresa León y Rafael Alberti.

[74] Tudor Arghezi, "Jignire" (Ofensa) Opere, Vol. I.

[75] Tudor Arghezi, "Ofensa", Poesías, trad. María Teresa León y Rafael Alberti.

limbă // De flăcări vaste ce distrug, // Trecînd ca şerpii cînd se plimbă;" (Sea mi verbo lengua // De llamas vastas que destruyen // Pasando, como las serpientes cuando pasean).

Este referente concreto en un mundo material, en una geografía que permance igual en el tiempo—la aldea— y en los oficios más antiguos hace que el traductor se confronte con un problema específico. Entrar en el léxico de Arghezi significa hacer un corte transversal que deja ver a cada paso aquellas "esquinas eslavas" a las que se refería Neruda. Si el propósito de la traducción es obtener reciprocidad a nivel de contenido y forma, con Arghezi parece que entramos en un callejon sin salida. Por un lado está la cuestión de la métrica. ¿Qué hacer, en este sentido con un poema como "Testament" (Testamento), escrito en pareados endecasílabos que alternan la rima consonante casi sin repetirla a lo largo de más de cincuenta versos? A esta obsesión de Arghezi por el verso pulido en extremo se añade una impresión de lenguaje y de mundo arcáicos a los que se refería Fundoianu cuando afirmaba que la lectura de Arghezi lo hizo comprender mejor a los primeros cronistas.[76] En "Testament" (Testamento), el legado del poeta a su hijo/discípulo/lector supuesto es un libro en el que se juntan la herencia de la tradición y la transformación de lo heredado. El libro es en rumano "o carte" (un libro). Pero a la vez el libro es "hrisovul vostru cel dintâi" (de vosotros [es] la primera ejecutoria).

"Hrisov" entra en el léxico rumano en la edad media. Los cambios socio-políticos que se operan el los principados de Walaquía y Moldova entre los siglos XIII y XV requieren el préstamo de términos eslavo-bizantinos que se ajusten a los nuevos contactos

[76] Los antiguos libros eclesiásticos Triodul Mare, Agheasmatar, Liturghier, Ceaslovul y Mineele estuvieron entre las lecturas importantes de juventud de Arghezi. En Mitzura Arghezi y Traian Radu, Tabel cronolgic (Cuadro cronológico) LXXV.

comerciales (Niculescu 82). En rigor, la palabra "hrisov" está marcada temporalmente y tiende a arcaizar el verso mediante el sonido y el significado.

La última estrofa de "Testament" (Testamento) muestra, asimismo, una superposición del registro popular, del arcáico y de neologismos.

Intinsă leneşă pe canapea,	Tendida perezosa en el sofá,
Domniţa suferă în cartea mea.	La princesa sufre en mi libro.
Slova de foc şi slova făurită	La letra de fuego y la letra forjada
Impărechiate-n carte se mărită,	Emparejadas en el libro se casan,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte (4).	Como el hierro caliente abrazado por tenazas.

Alberti-León traducen esta estrofa de la siguiente manera:

> Perezosa, extendida sobre el canapé,
> sufriendo con mi libro, suspira la princesa.
> Igual que la tenaza que agarra el hierro al rojo,
> así están en mi libro abrazadas y unidas
> la letra de la llama y la letra forjada (16).

"Slovă" proviene del eslavo "slovo". Significa "letra" pero es un término anticuado que se alude principalmente al alfabeto cirílico. En este caso, Arghezi podía haber optado por la palabra "literă" de uso establecido en el lenguaje moderno. Tal vez escogió "slova" por su brevedad, porque se ajusta mejor al cómputo silábico; o tal vez justo porque evoca la escritura de antes. "Slova făurită" designa simultaneamente la letra forjada y la letra creada, inventada. En la metáfora "Slova de foc şi slova făurită" (la letra de la llama y la

letra forjada) Arghezi reúne simbólicamente dos conceptos de escritura: una primordial, involuntaria y otra posterior, reflexiva. En contraste con las palabras viejas y su capacidad de evocar un pasado lingüístico e histórico está el término "canapea" traído al rumano apenas durante el siglo XIX.[77] En una sola palabra, no desprovista de ironía, Arghezi simboliza el mundo moderno de las letras.

Alberti-León saben, aunque de manera atenuada por la traducción previa al francés que la poesía de Arghezi es un trabajo en filigrana. Para el que lee a Arghezi en rumano y luego en traducción, saltan a la vista aquellos sitios que George Steiner ha llamado "the resistant vitalities, the opaque centers of the specific genius in the original" (317). Hay una nostalgia inicial causada por la pérdida de rimas y matices en el significado expresivo de las palabras. Pero esta nostalgia deja lugar a una nueva apreciación de Arghezi. Hay, digamos, una modernidad biográfica—la que se nos presenta en el prólogo—que Alberti-León atribuyen a Arghezi por su manera de enfrentarse a su tiempo. Y hay también una modernidad del texto que viene por la traducción conceptual, desde la imagen, desde aquella metáfora que les había llamado la atención a los vanguardistas rumanos para comenzar.

[77] El DER da la siguiente etimología: italiano, francés "canapé" (siglo XIX), cf. neogriego "χαναπές", turco "kanape". En Alexandru Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române, trad. Tudora Şandru Mehedinţi y Magdalena Popescu Marin (Bucarest: Saeculum I. O., 2001) 142.

II. Pablo Neruda

1. Autoría

La cronología de los viajes de Neruda a Rumania incluye las siguientes fechas: 1950 (posiblemente en julio), fines de agosto de 1951 y junio de 1960 (Schidlowsky 1249, 1250, 1256).[1] Una mención del compromiso de esta traducción aparece en una revista rumana, donde Neruda afirma: "Plecând, iau cu mine floarea României: poezia ei contemporană, pe care o voi traduce şi publica pentru popoarele Americii Latine şi Spaniei" (Al irme [de este país], me llevo la flor de Rumania: su poesía contemporánea que voy a traducir y publicar para los pueblos de América Latina y España) (Secolul 20 159). Las fechas de Schidlowsky no coinciden del todo con la cronología anterior de Margarita Aguirre. Para el año 1950, Aguirre menciona sólo la publicación de un libro de Neruda en Rumania, no el viaje en sí. Nada sobre Rumania en el apartado de 1951. Aguirre confirma el viaje de 1960 (16).[2] En cuanto a la incertidumbre en torno a los viajes de 1950 y 1951, el asunto puede tener que ver con la relación de Neruda y Matilde Urrutia durante su matrimonio con Delia del Carril. Al referirse a 1951, Schidlowsky anota: "1951: 27 al 29 de agosto, visita Bucarest con Delia y Matilde. Con Matilde viaja a Constantza, puerto rumano en el Mar Negro" (1250).[3] Al hablar del momento en que Neruda y Matilde empiezan a vivir juntos en La Chascona, Volodia Teitelboim recuerda

[1] David Schidlowsky, "Breve reseña cronológica de Pablo Neruda", Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo. Vol. 2, (Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2003) 1237-1267.

[2] Margarita Aguirre, Cronología, Pablo Neruda, Obras completas Vol I, ed. Hernán Loyola (Buenos Aires: Losada, 1973) 9-22.

[3] Schidlowsky, "Breve reseña cronológica de Pablo Neruda".

que esta relación había dependido de los encuentros en varios países entre los cuales figura Rumania:

> Había concluido una prehistoria amorosa que de algún modo comenzó un día de 1946, que se formalizó más a fondo en México cuando Neruda estaba enfermo. Desde entonces se habían encontrado y perdido en los aeropuertos de muchos países. Simulaban no conocerse envueltos por idiomas extraños. Siempre partían para reencontrarse en las calles de París o en Transilvania, allí donde por la noche brillan los ojos del Conde Drácula (311).[4]

La idea de 44 poetas debió surgir en el viaje del 60. Considerando que es la única traducción que no se ha incorporado a las Obras completas hasta ahora, el conjunto de circunstancias que rodean la escritura de este libro, o sea aquello que formando parte de lo externo al texto quedaría en las notas, merece atención. Si 44 poetas representa un caso particular, no es tanto porque Neruda no leyera el rumano, cuanto por el hecho de ser su traducción indirecta más extensa (136 poemas) y la que supuso en distintos momentos una participación colectiva.

Mencioné en el capítulo introductorio que Neruda había traducido desde el francés "La voz de Henri Martin" de Nazim Hikmet, "El incendio terrestre" y "La ciudad durmiente" de Marcel Schwob, el "Año 1812" de Adam Mickiewicz, así como también un fragmento de Los cuadernos de Malte Laurids Brigge de Rainer Maria Rilke.[5] Las

---

[4] Volodia Tietelboim, Neruda.

notas muestran que la genealogía de un poema traducido se traza a menudo con datos inconclusos.[6] Lo que circunda el texto cobra importancia junto a las versiones literales o literarias confirmadas o no. Con "La voz de Henri Martin" estamos al mismo tiempo frente a una traducción indirecta del turco y a un poema que evidencia, el compromiso y la amistad entre Neruda y Hikmet. György Somlyó y Semión Kirsánov, traductores de Neruda al húngaro y al ruso respectivamente durante los años de militancia comunista de Neruda, o los rumanos Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Maria Banuş y Mihai Beniuc, cuyos nombres aparecen en Confieso que he vivido, en cartas y en 44 Poetas, constituyen ejemplos similares.[7]

A diferencia de otras traducciones realizadas por Neruda, detrás de 44 poetas descubrimos un cruce de asociaciones donde se perfilan dos zonas de la traducción: una privada, en la cual Neruda entra en diálogo con la poesía de Ilarie Voronca o Benjamin

---

[5] Hernán Loyola, Notas.

[6] Loyola presenta la siguiente información sobre las traducciones hechas con la ayuda de versiones francesa. "El poema 'La voz de Henri Martín' fue traducido probablemente del francés" (1445), o "El texto 'Año 1812' es un fragmento de Pan Tadeusz (1834), clásico y extenso poema histórico del escritor polaco. Neruda lo tradujo probablemente de una versión francesa" (1445). Incluso cuando las fuentes parecen de fiar, queda abierta la posibilidad de que Neruda haya consultado otros textos. Respecto a la traducción de Rilke, Loyola afirma: Neruda mismo—que no leía alemán—ha declarado que lo tradujo del francés, seguramente de lo que creo sea la primera edición del libro en esa lengua y que apareció justo ese año, que fue también el año de la muerte de Rilke: Les cahiers de Malte Laurids Brigge, traducción de Maurice Betz, París, Emile Paul Editeur, 1926. O quizás de alguna anticipación o publicación fragmentaria en una revista (1444). En Hernán Loyola, Notas.

[7] Neruda recuerda a Jebeleanu y Beniuc en Confieso que he vivido (672). Una de las primeras antologías de los poemas de Neruda debió ser Pablo Neruda Poeme (Poemas), trad. Constatin Varta, introd. Ilya Ehrengurg (Bucarest: Editura de Stat, 1950). Jebeleanu escribió el prólogo a Mărturisesc că am trăit: Memorii (1982) (Confieso que he vivido). En la traducción de Banuş se publicaron en Bucarest Strugurii şi vîntul (Las uvas y el viento) (1956) y Poezii noi (Poemas nuevos) (1963). También en Bucarest apareció Las bodas efímeras (Nunţile efemere) de Maria Banuş (1981) que contiene algunas traducciones de Neruda y Alberti, aunque la mayoría de los poemas fueron traducidos por Omar Lara.

Fondane, entre otros, a través del texto; y una zona pública que pone en marcha el engranaje de entidades que le dará presencia al texto. La traducción de 44 poetas supone pasar "más de un invierno", solo con el texto, "frente al océano frío y a las inmensas migraciones de pájaros" de Isla Negra (Palabras 12), afirma Neruda, pero no sin atraer la palabra de Gonzalo Losada y de los ministros consejeros rumanos en Buenos Aires. "The scandals of translation are cultural, economic, and political" (1), es la primera frase del conocido libro The Scandals of Translation (1998) en el cual Lawrence Venuti propone abrir el estudio de las traducciones literarias hacia las prácticas de otros organismos. Seguir los pasos de la colaboración abarcadora en torno a 44 poetas se justifica para entender de qué modo Neruda estuvo en la traducción entendida como una práctica individual y en la zona pública, institucional, sin descuidar ninguno de los espacios.

44 poetas se publica en 1967, siete años después de que Neruda recibiera los textos originales y una carta de Veronica Porumbacu.[8] No carece de importancia el hecho de que en el catálogo de Losada impreso en 1968, 44 poetas apareciera en la colección "Poetas de ayer y de hoy", bajo el nombre del traductor, no del título, cerrando la extensa lista de obras nerudianas, después de La barcarola (1967) y Las manos del día (1968) (109).[9] Una década antes, Adolfo Bioy Casares recordaba que publicar bajo el sello de Losada significaba acercar la actividad del escritor "afligida de irrealidad" a un hecho "un poco más real", otorgándole al escritor el título de "escritor profesional o de escritor en

[8] Veronica Porumbacu, carta inédita a Pablo y Matilde, mecanografiada, en papel con membrete de La Unión de Escritores, 14 de julio de 1960. Agradezco a Ennio Moltedo el haberme proporcionado una copia de la carta.

[9] Losada S. A. Catálogo 1938/1968.

serio" (39).[10] Sacadas de su momento histórico, las palabras de Bioy Casares, "real" y "serio", desconciertan. Sin embargo, al parecer era verdad. Si bien el público pedía narrativa que planteara problemas sociales, el conocido boom iniciado por Borges empezó en 1960. El lanzamiento de escritores no divulgados antes de los años sesenta no sólo en la literatura del mundo hispano—Borges, Carpentier, Asturias, García Lorca, Aleixandre, Alberti, Neruda, entre tantos otros—sino también de los llamados "escritores latinos"—Moravia, Pratolini, Pavese, Sartre, Camus, Ionesco—debe mucho al esfuerzo de Losada. Este propósito evidente de dar a conocer a los escritores latinos durante la segunda posguerra (Santiago de Chitarrini 531)[11] explica la acogida a Arghezi, Eminescu y los 44 poetas impulsados también desde el otro extremo por una política cultural que insistía en la herencia latina en la literatura rumana.

Desde que recibe los 6.000 versos originales con la carta de Porumbacu, Neruda está presente en cada etapa de la cadena traductora (Carta a Neruda 14 julio 1960). Doce cartas tratan junto con otros asuntos el de 44 poetas en distintas etapas. [12] Desde el

---

[10] Adolfo Bioy Casares, Carta a la Editorial Losada, La editorial Losada: una historia abierta.

[11] Acerca del papel formador de la editorial, Losada afirma: "Tratamos de formarlo [al público], de hallar nuevos valores. Por eso fue la primera empresa que en la segunda posguerra lanzó en Buenos Aires los escritores latinos: Moravia, Pratolini, Pavese, Piovene, Betti y los franceses Sartre, Camus, Anouilh" (531). Cito por Olga Beatriz Santiago de Chitarrini, "Editorial Losada: trayectoria de legitimación".

[12] Ver: Carta de Veronica Porumbacu a Neruda, 14 julio 1960. Se confirma el envío de los 6.000 versos rumanos junto a información bio-bibliográfica para cada autor; Carta de Neruda a Losada, 3 marzo 1961. Neruda intenta convencer a Losada que se interese por la publicación de la antología rumana; Carta de Losada a Neruda, 23 marzo 1961. Losada aprueba el proyecto y confirma los contactos con la embajada rumana en Buenos Aires; Carta de Neruda a Porumbacu 12 diciembre 1963. Neruda se compromete a terminar la traducción antes de finalizar el año

comienzo, Neruda aclara su decisión de difundir poesía contemporánea: "No se trata de un libro muerto de conmemoración, como el que tradujo Rafael, del cual yo no me habría hecho jamás cargo. Esta otra es una poesía sorprendentemente hermosa y moderna, y además te ayudrán financieramente a la edición como te lo han dicho directamente", escribe Neruda (Carta a Losada 3 marzo 1961). Alberti-León habían trasladado al castellano a Eminescu. Aunque Losada publicó la traducción en 1958, Neruda tiene razón cuando nombra Poesías de Eminescu un libro de conmemoración. Siguiendo el ejemplo ruso—la conmemoración de 150 años del nacimiento de Pushkin—la Unión de Escritores Rumanos estaba editando la obra de Eminescu (el 15 de enero de 1950 era el centenario de su nacimiento). Arghezi cumplía ochenta años en 1960 y su primera antología a cargo de Alberti-León estaba en la imprenta de Losada (1961). El comentario de Neruda debe entenderse como una modalidad de persuadir a Losada de que la antología rumana es, desde el punto de vista editorial, una inversión buena. Neruda sabe, desde luego, cuál es

---

1964. Neruda le pide a Porumbacu que se le informe al director de Relaciones Culturales sobre el asunto; Carta de Porumbacu a Neruda, 14 enero 1964. Porumbacu confirma haber entregado a Alexandru Buican, Vice-presidente del Instituto para las Relaciones Culturales con el Extranjero la carta de Neruda; Carta de Ennio Moltedo a Neruda, 19 febrero 1964. Moltedo confirma tener el material; Carta de Neruda a Alexandru Buican, 26 febrero 1964. Neruda informa a Alexandru Buican que el trabajo de la antología rumana estará terminado en el mes de mayo; Carta de Losada a Neruda 19 enero 1965. Losada acusa la llegada de los originales, el prólogo y las fotos. Está en contacto con Fara; Carta de Porumbaco a Neruda enero 1965. Porumbacu aclara que ella es la autora del poema "La esposa del geólogo"; Carta de Neruda a Margarita Aguirre, 4 julio 1968. Neruda pide a Aguirre que se asegure de incluir en la antología el poema de Porumbacu. Felicita a Vásquez por la portada. Reclama la calidad de la encuadernación. Esta carta desordena la periodización puesto que en ella Neruda hace recomendaciones de última hora como si ciertos cambios fueran todavía posibles, lo cual contradice la fecha de publicación (diciembre 1967); Carta de Ion Pas a Neruda, 13 juio 1969. Ion Pas, Presidente del Instituto Rumano para las Relaciones Culturales con el Extranjero expresa su satisfacción por la publicacion de la antología rumana. Avisa que está disponible la suma correspondiente a la realización del trabajo; Carta de Neruda a Ion Pas, 26 agosto 1969. Neruda expresa su deseo de corregir y ampliar la antología en el futuro. Excepto la carta de Porumbacu 14 julio 1960, las demás cartas están en la Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo: correspondencia Neruda. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

la importancia de traducir a los clásicos universales. Cuando Alberti-León trabajaban con los textos de Arghezi, Neruda estaba traduciendo Shakespeare (Romeo y Julieta) y los 44 poetas al mismo tiempo. Losada está de acuerdo en editar la antología rumana. Su decisión cuenta con el respaldo financiero que la embajada rumana en Buenos Aires ha asegurado (Carta a Pablo Neruda 23 marzo 1961).

La motivación ideológica detrás de 44 poetas es tan clara como el incentivo económico. ¿No serán el título, 44 poetas, y los colores de la portada una invitación a pensar en el giro político inaugurado en Rumania en (19)44? Al referirse a las fotografías de los poetas, Porumbacu explica que los rostros, de frente o perfil, irían enmarcados en "fonds de paysages, des constructions", lo cual no ocurre pues los retratos en blanco y negro no tienen ningún trasfondo (Carta a Pablo Neruda 14 julio 1960). Este conjunto de elementos externos al texto está tan presente que, según hemos visto, ha despertado desconfianza. Weltzlaff-Eggebert pone en tela de juicio el conocimiento y el interés que Neruda y Alberti-León tuvieran por la poesía rumana.

En cuanto a la autoría de 44 poetas, en las "Palabras del traductor" Neruda agradece la ayuda de Ennio Moltedo y Homero Arce en la realización del trabajo sin precisar en que consitió el aporte de cada cual. Moltedo afirma lo siguiente: "El trabajo, prácticamente, lo realizó Neruda y demoró bastante más de un año en completarlo. A veces, aquí en La Sebastiana, trabajamos a dos manos". Moltedo sostiene que participó en el "cuidado de los nexos innecesarios, obviedades y repeticiones propias del traslado de textos, todo ello, por supuesto, después de la conformidad dada por Neruda a la última revisión formal" (Carta a la autora 30 marzo 2005). Sin embargo, en un texto más

reciente, Moltedo da otro matíz a las aseveraciones iniciales. Con respecto a un poema en particular, aunque sin citar al autor o el título, Moltedo cuenta cómo llegó a proponer un cambio en la estructura del poema, de modo que en la traducción, el estribillo encabezara cada estrofa en lugar de permencer al final, de acuerdo al texto original. Dice Moltedo que su justificación fue convincente y Neruda estuvo de acuerdo con lo sugerido. Lástima que en este recuerdo que podría constituir un ejemplo interesante de colaboración, falten los datos que permitan identificar el texto (167-68).[13]

Lo que está en juego no es poco cuando el nombre del traductor es Neruda. Toda sensación de desconfianza que suele acompañar la traducción poética se amplía en este caso. En la relación entre la heredada exigencia de originalidad que debe caracterizar la escritura propia y el ineludible carácter de obra consecutiva que caracteriza la traducción, ésta última sale perdiendo, según ha mostrado Venuti:

> Perhaps the most important factor in the current marginality of translation is its offense against the prevailing concept of authorship. Whereas authorship is generally defined as originality, self-expression in a unique text, translation is derivative, neither self-expression nor unique: it imitates another text. Given the reigning concept of authorship, translation provokes the fear of inauthenticity, distortion, contamination (Scandals 31).

El temor al que se refiere Venuti se percibe prioritariamente en la lengua de partida. Suponemos, dice Venuti, que el traductor no puede ofrecer mediante su

[13] Ennio Moltedo, "44 poetas rumanos", Neruda: poeta del Cerro Florida.

traducción un ejemplo válido de lo escrito en el original (32). Pero en el caso de Neruda, el temor que se puedan sentir al preguntarse si el Fundone, Voronca, o cualquiera de los 44 poetas han sido adecuadamente trasladados al castellano tiene menos resonancia que el otro recelo, producido por la fama de Neruda poeta. Tal como están las cosas, el hecho de que a través de la traducción Neruda pueda haber distorsionado el original cuenta más en cómo se valora la poesía de Neruda. El miedo es el de trasladar la apreciación de las obras traducidas a la escritura propia.

No se sabe hasta qué punto Neruda colaboró con Moltedo, Homero Arce u otras personas en la traducción de la antología rumana. Pero la incertidumbre sobre la autoría, al igual que la motivación ideológica y financiera que rodean 44 poetas no entorpecen la posibilidad de apreciar el lado creativo de Neruda en sus traducciones. Negar el interés de Neruda en las obras traducidas parece ser el resultado de aquella reacción "casi de piel" a la cual se refiere Juan Carlos Rodríguez respecto a la figura de Alberti. La insistencia en el predominio ideológico y financiero prolonga inútilmente una imagen desdoblada de Neruda.

2. De la historia a la literatura

Neruda tituló el prólogo a 44 poetas "Palabras del traductor". Aunque los poemas no forman parte de Nerudiana dispersa II, el prólogo ha sido incorporado en el volumen de las traducciones, en la seccion "Años críticos (1966-1968)", con el título "Poetas de la Rumania florida". Con la exclusión de la palabra "traductor" el prólogo puede ser leído como texto más autónomo (Nerudiana dispersa II, 131-36).

La antología rumana no es un libro congruente. Como si se tratara de la prolongación de una ruptura nunca definitiva y nunca resuelta en su propio Canto general entre "la poética mítica" y "la poética historicista", Neruda propone en el prólogo una interpretación de la literatura rumana que entra en conflicto con otras lecturas sugeridas por los poemas mismos (Yurkievich 50). "Palabras del traductor" no es una crónica donde Neruda exponga sus estrategias de traductor. Tal como antes lo hicieron Alberti-León, Juin o Marcel, Neruda lanza una mirada diacrónica hacia la poesía rumana. Hay una finalidad didáctica en estas páginas y la temprana introducción de la figura de Drácula cuyo recuerdo Neruda no halla ni en los bosques cárpatos ni en la memoria de los poetas rumanos desempeña un papel esencial. Escrita en un tono poco mesurado, llena de exclamativas y guiños hacia el lector, la primera página esconde la ironía de Neruda detrás de una aparente apología de "aquél vampiro siempre vestido de frac", "aquél terrorista superactivo y volador como un murciélago!" (7).

Pero estamos frente a una metáfora más amplia. Desde luego el eco de Stoker establece al instante un vínculo con un espacio desconocido. La geografía se esboza en la palabra Transilvania y en "las tinieblas" que albergaban el castillo de Drácula. Pero la mirada del artista, escribe Guillén, hace que "una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura...En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada y acaso su construcción de un sentido"(98).[14] En este caso la geografía se vuelve tiempo. "Las tinieblas" dejan de ser el entorno evocador de un pasado misterioso, atemporal, para reconfigurarse en un ayer histórico: "La verdad es que las tinieblas no fueron solamente

[14] Claudio Guillén, "El hombre invisible: literatura y paisaje", Múltiples moradas.

páginas de papel, sino hechos duros, capítulos crueles, interminables agonías" (8). En contrapeso a la nostalgia hacia un medievalismo de ficción, otro pasado cobra intensidad con cada palabra añadida: "Siglos de servidumbre, épocas de martirio, invasiones, abandono, miseria, muerte, motines, soldadesca, rebeliones, incendios" (8). De este modo, mito literario e historia mitificada a la luz del resurgimiento del interés por temas patrióticos en la literatura rumana de los años sesenta se contrastan para sugerir la necesidad de una revisión del pasado.

En concordancia con el eje que sostiene la estructura de Las uvas y el viento, Neruda pone cara a cara una "Rumania pobre y medioeval, folklórica y sollozante" y otra moderna y socialista. Es la dicotomía que encontramos también en el poema "Ahora canta el Danubio" donde los versos inciales: "Pastoril eras y sombría // Espinas y asperezas resguardaban // tu miseria terrible" (1096) entran en tensión con una cadena de imágenes construidas en torno a lo más concreto de la materia. El propósito es celebrar el presente: "Olía a viento // con aceite férreo, // olía a fruta nueva // y a silencio" (1099); "Yo canto // a la piel de tus uvas, // al brillo de los ojos // que desde allí se juntan a los míos" (1100).[15] Jaime Concha ha seguido el hilo de las modalidades poéticas que están presentes en Las uvas y el viento y en los libros posteriores de Neruda, cotejando, por ejemplo el poema "India 1951" con "Oda frente a la Isla de Ceylán" impreso en Navegaciones y regresos (1959), donde, según Concha, "no dejan de asomar, en el terror de la retrospección, imágenes antiguas que fueron obsesivas y dominantes en su etapa de

---

[15] Pablo Neruda, Las uvas y el viento. Obras completas. Vol. I.

Residencia en la tierra (59).[16] Asimismo, de la escritura de antes vuelve la materia con sus manifestaciones más concretas—mineral, fruta, luz, silencio—para dar forma a la experiencia individual. Antes estaba el yo en el centro de la unidad buscada entre el individuo, la materia y el tiempo: "Me rodea una misma cosa, un solo movimiento: // el peso del mineral, la luz de la piel // se pegan al sonido de la palabra noche"; "Trabajo sordamente girando sobre mi mismo" ("Unidad" 99-100).[17] Ahora el yo se vuelve colectivo y el movimiento de la naturaleza se une al de la historia.

Así, la imagen de Drácula o Vlad Ţepeş con la que se abre el prólogo pertenece a una metáfora más amplia que trata de desmontar un mito construido históricamente en sentidos divergentes en la narrativa occidental y en la historiografía rumana.[18] Pronto entendemos que los recursos del lenguaje están destinados a producir un cambio de óptica. Los términos de la métafora cambian y con ello el espacio entendido como geografía se convierte en espacio histórico. Las tinieblas de los Cárpatos donde por siglos se ocultó "aquél vampiro con alas metamorfósicas y membranosas" (7)[19] dejan de ser la naturaleza poetizada en el folclore medieval para transformarse en símbolo de un pasado

---

[16] Jaime Concha, "Neruda, desde 1952: 'No entendí nunca la lucha sino para que ésta termine'".

[17] Cito por Pablo Neruda, "Unidad", Residencia en la tierra I, ed. Hernán Loyola.

[18] Para las interpretaciones de la figura de Drácula/Vlad Ţepeş en la literatura y la historia, ver: Ştefan Andreescu, Vlad Ţepeş (Dracula): Între legendă şi adevăr istoric (Vlad Ţepeş (Dracula): Entre leyenda y verdad histórica (Bucarest: Editura enciclopedică, 1998); Denis Buican, Dracula şi avatarurile sale: De la Vlad Ţepeş la Stalin şi Ceauşescu (Dracula y sus avatares: De Vlad Ţepeş a Stalin y Ceauşescu), trad. Camil-Alexandru Pârvu (Bucarest: Scripta, 1993) y Dracula: Essays on the life and Times of Vlad Ţepeş, ed. Durt W. Treptow (New York: Colombia UP, 1991).

[19] Pablo Neruda, "Palabras del traductor", 44 Poetas rumanos, trad. Pablo Neruda (Buenos Aires: Losada, 1967) 7-12.

construido sobre la idea de confrontación entre un ayer injusto, pobre, oscuro y un hoy justo, moderno, luminoso. Dicha modernidad que se origina en el pensamiento político envuelve como una espiral la otra modernidad, la modernidad estética que varios de los poetas traducidos buscaron en los años veinte y treinta, al margen de las distinciones políticas defendidas por Neruda a partir de los mismos años.

3. Fundoianu/Fondane: definiciones inciertas

A primera vista resulta un tanto inesperada la inclusión en 44 poetas de Elena Vacaresco (1866-1958), Benjamin Fundoianu (1898-1944) e Ilarie Voronca (1903-1945), quienes escribieron en más de un idioma. Digo un tanto inesperada si el objetivo durante los años del realismo socialista era difundir autores y obras desconocidos precisamente por el hecho de escribir en un idioma sin proyección internacional. La presencia de estos nombres en la antología 44 Poetas plantea una serie de preguntas sobre la definición lingüística de una literatura nacional.

En el caso de Fundoianu, por ejemplo, los seudónimos del poeta son en sí un preludio a la traducción. Nació Wechsler en la ciudad de Iaşi en Moldavia. A partir de 1914 firma B. Fundoianu, nombre que cambiará a Fondane después de 1923 cuando el poeta se marcha a Francia.[20] Fondane muere ciudadano francés, en Auschwitz en octubre de 1944. El seudónimo Fundoianu proviene del topónimo Fundoaia, situado a corta distancia de Herţa, el lugar natal de sus abuelos paternos. Sin incurrir en extensas indagaciones sobre los motivos de este seudónimo, me parece importante recordar la

[20] Fundoianu firmó sus escritos bajo varios seudónimos en la prensa rumana. Ver: Monique Jutrin, Benjamin Fondane ou Le périple d'Ulysse, (Paris: Libraire Nizet, 1989) 25-6.

reflexión de Genette sobre el efecto que un seudónimo puede tener en el público. Genette advierte que "es necesario distinguir [aquí] entre el efecto de tal seudónimo, que puede producirse ignorando el hecho seudonímico, y el efecto-seudónimo, que depende, por el contrario, de una información sobre el hecho" (45) (subrayado suyo). Según esta distinción, el seudónimo Fundoianu cumple una función doble en el público: anula el efecto de extrañeza dado por Wechsler— sobre todo en un clima en el que las metas de unidad política cerrada apenas en 1918 coexisten con una creciente atmósfera antisemítica— y remite a una palabra polisemántica en su raíz. Aparte de denominar una localidad cercana a Herţa, el sustantivo "fundoaie" designa los cimientos de una casa.[21] Luego la palabra "fund" procedente de "fundus" en latín tiene connotaciones de lugar remoto y alejado de un centro político y cultural.[22] Monique Jutrin ha visto en la elección del seudónimo rumano—un ejemplo similar sería el de Samuel Rosenstock al escoger el seudónimo Tzara ("ţară" en rumano significa "país", "patria")— el anhelo de echar raíces a través del nombre (25). Casual o no, queda el juego de efectos: wechsler/cambista, el que cambia, frente a fundoianu/fundoaia, la fundación, los cimientos.

¿En qué medida es, entonces, Wechsler-Fundoianu-Fondane un escritor y pensador rumano? ¿Es rumano Fundoianu, el autor de Privelişti (Paisajes), primer y único libro de poemas escritos en rumano?; ¿el corresponsal para el periódico judío Hatikvah en la ciudad rumana de Galaţi? ¿o Fondane, el autor de Ulysse, Le mal des fantômes y los demás libros escritos en francés? La pregunta podría hacerse también desde el otro

[21] En Alexandru Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române (Diccionario etimológico de la lengua rumana) 345-6.

[22] En Dicţionarul explicativ al limbii române (Diccionario explicativo de la lengua rumana) 404.

idioma. La publicación de una primera traducción completa de Priveliști (Paysages) en Le mal des fantômes (1996) muestra que los ámbitos literarios son fluidos y que desafían los límites trazados por imperativos políticos.

Sin embargo, dicha fluidez depende de los cambios en la política cultural rumana a los que me he referido antes y los cuales corresponden en los años sesenta a la visión de Neruda acerca de la modernidad de la poesía rumana. Cuando Neruda ejerce presión sobre Losada para que éste se disponga a publicar la antología, lo hace recordándole a su amigo que se trata de "una poesía viva y hermosa", "sorprendentemente moderna".[23] ¿En qué consiste, entonces, dicha modernidad? A juzgar por el prólogo, Neruda tiene en mente una modernidad estética y una modernidad histórica. En ambos casos Neruda trata de demostrar la falsedad de un argumento conocido, a saber, la idea de que tanto la modernidad histórica como la estética alcanzan un nivel superior en el occidente. La primera, sin prescindir de la noción de progreso, se respalda, como hemos visto, en el concepto de igualdad entre las clases sociales. La segunda modernidad, estética, creadora de pautas a seguir, se refleja, implícitamente, en el hecho de que Tzara y Voronca entre otros hayan ido a Francia "a enseñar" no "a imitar" con su obra escrita en francés (12).

Quizás por este motivo, el de subrayar la presencia de una literatura moderna en los límites del espacio europeo, geográfica y políticamente lejos del centro, o sea la idea explorada por Casanova, Neruda incluye a Fondane con su seudónimo rumano, Fundoianu, pese a que dos de los tres poemas traducidos pertenecen al libro Ulysse (1933) impreso en Bélgica bajo el nombre de Fondane. Por otro lado, Neruda traduce un

[23] Pablo Neruda, carta a Gonzalo Losada, 3 marzo 1961.

poema de Priveliști (Paisajes), escrito entre 1917 y 1923, y publicado en Bucarest en 1930, cuando Fondane se había establecido en Francia. Casi de modo paradójico, la traducción actúa aquí como un agente unificador, borrando las asperezas de la interpretación y exigiendo una definición de poeta nacional que traspasa los parámetros lingüísticos.

Aún dentro del interrogante en torno a la modernidad de Fondane, cabe preguntarse cómo interpretar Priveliști (Paisajes). En rumano "priveliști", palabra de origen eslavo ambiguo, proviene del verbo "a privi" (mirar). Existe el término "peisaj", plural "peisaje" (préstamo del francés), pero Fondane escoge "priveliști" y creo que su decisión no es casual. Muy tempranamente—éste es, repito, su primer poemario—Fondane deja constancia de su preocupación por la mirada y sobre todo la capacidad de la mirada de modificar aquello que será representado. Esta mirada que separa, que desune es esencial no sólo en su poesía de juventud o la venidera, sino también en los trabajos que hará como guionista y director de cine. Por lo que a la traducción se refiere, la poesía de Fondane, una vez desprovista de la rima, se transforma en una secuencia de metáforas visuales, en su mayoría perfectamente traducibles.

Los poemas de Priveliști son estampas de burgos, de pequeñas ciudades de provincia a principios del siglo XX. Tenía razón Claude Sernet cuando resaltaba en una breve nota que acompaña unas traducciones suyas de Fondane—las cuales aparecen en una antología francesa de poesía rumana casi simultánea a la de Neruda—que la poesía

de Fondane está hecha "d'images riches, comme en cascade" (149).[24] Sin embargo, las escenas rurales en seguimiento que el vivir diario campestre evoca no es el resultado de una mera observación. Los elementos del paisaje que se despliegan son identificables, pero la voz poética no se refugia, no se encuentra a sí misma en la naturaleza. Llama la atención más la construcción del paisaje que la identificación con el espacio estilizado.

El poema de Priveliști traducido por Neruda tiene esa distribución prosódica controlada: cuatro tercetos alejandrinos; rima perfecta masculina en las estrofas 1 y 2: "culcat"/"arat"/"semănat" y "pămînt"/"vînt"/"curînd"; asonancia entre los primeros versos de la estrofa 3: "jos"/"zămoşi"; y nuevamente rima total entre los versos finales de las estrofas 3 y 4: "tine"/"vine". Hay un leve rastro de lenguaje autóctono dado por el regionalismo "harbuz" (sandía) y cierta monotonía melódica, cierta tristeza a lo largo del poema.

Bălţile-n drum, ca bivolii negri, s-au culcat.
Şi şesul spart se urcă pe dealul sur, arat,
greu parcă de belşugul grîului semănat.

Harbujii şi-au scurs zeama roşie pe pămînt,
semințele aşteaptă ploaie, aşteaptă vînt—
şi e tăcerea care poate veni curînd.

Şi e lumina care poate să cadă jos,

[24] Claude Sernet, Présentation, Bejamin Fondane, Anthologie de la poésie roumaine, ed Alain Bosquet (Paris: Editions du Seuil, 1968) 149-52.

pe bolta lină pînă-n afund şi pe zemoşi—

şi e lumina care poate să cadă-n tine.

De vii să mîni, în seara aceasta, boii uzi,

coace-mă bine, Doamne, în cîmp, ca pe-un harbuz

şi sparge-mă, în toamna aceasta, care vine (66).[25]

La traducción de Neruda:

A la orilla del camino los pantanos se han tendido como búfalos negros:

la llanura partida trepa por la colina gris

pesada por la opulencia del trigo sembrado.

Las sandías han hecho correr su jugo rojo sobre la tierra,

las semillas aguardan la lluvia, esperan el viento,

pero es el silencio el que acudirá pronto.

Y la luz que puede caer

sobre el pantano en calma,

sobre los frutos jugosos:

es la misma luz que puede caer sobre ti.

Si vienes a conducir esta tarde los bueyes mojados,

[25] Benjamin Fundoianu, "Alte peisaje III" (Otros paisajes III), Poezii, ed. Paul Daniel y G. Zarafu.

hazme madurar, Dios mío, en el campo como una sandía,

y párteme en el Otoño próximo. (79)[26]

Cuando Fondane decidió publicar Privelişti en 1930 habían pasado casi diez años desde el tiempo de la escritura. Llevaba siete años en Francia y estaba escribiendo Ulysse (1933). Fondane escribió un prólogo, lo tituló "Cîteva cuvinte pădureţe" (Algunas palabras silvestres) y se lo dedicó a Claude Sernet. En estas páginas introductorias, Fundoianu advierte que el mundo evocado en sus poemas había dejado de existir. El significado del paisaje que puede dar la sensación de paz se hizo por completo en la imaginación para compensar el paisaje agresivo, el de la realidad de la guerra (5-6).

Puesto que parte de la crítica había destacado un parentesco entre su poesía y la del mundo rural de Francis Jammes, Fondane se sitúa en oposición a las analogías temáticas. Aboga por un poema "autónomo, con sus leyes arbitrarias, con su azar previsto" (6). Está consciente del retoricismo que caracteriza el verso alejandrino heredado y quiere ponerlo en libertad. Busca una musicalidad "sorda, abrupta" que reemplace la rima y un modo de "afirmar la prioridad del vocabulario eslavo" (7). Los vestigios de una poética de juventud van a difuminarse en su poesía escrita en francés. Por ahora, es la traducción la que consigue despojar el original de su carácter autóctono. Sin rima, en cierta medida sin la monotonía rítmica y sin manera de compensar la ausencia del léxico de origen eslavo, el poema de Fondane adquiere la modernidad buscada en rumano, mediante la traducción y trae en primer plano el carácter visual de su poesía.

---

[26] Benjamin Fundoianu, "Otros paisajes", 44 poetas.

Los otros dos poemas que traduce Neruda son del libro Ulysse. La primera edición de Ulysse fue impresa en Bruselas en la editorial Les cahiers du journal des poètes (1933). En marzo del 32, Le journal des poètes publica dos poemas de Fondane, anunciando la próxima aparición del libro.Una de las composiciones es el poema veintitrés que Neruda incluye en 44 poetas dándole el título del primer verso "Pero el hombre, ¿dónde está el hombre?". La traducción de Neruda podría ser una de las primeras traducción al castellano del poema veintitrés, ya que más tarde, al corregir el primer Ulysse (1933), Fondane lo elimina de la siguiente edición incorporada en Le mal des fantômes.[27]

La obra de Fondane empezó a circular nuevamente en Rumania recién a mediados de los años sesenta.[28] Si la crítica rumana posterior a la segunda guerra había sometido el modernismo a un examen que censuró la obra de Arghezi, Blaga y Barbu, no es tan sorprendente que Fondane, quien había cambiado de idioma, patria, y quien había declarado su desacuerdo con la adhesión de los surrealistas al comunismo, [29] no figure entre los poetas presentes en el ámbito literario antes de los años sesenta. Neruda recibió los originales para su traducción en 1960, según indica la carta de Porumbacu. Pero queda la posibilidad de que los poemas franceses de Fondane hubieran circulado en

---

[27] Ver: Benjamin Fondane, Le mal des fantômes, ed. David Gascoyne y Patrice Repusseau (Paris: Plasma, 1980) y Benjamin Fondane, Le mal des fantômes précedé de Paysages, introd. Patrice Beray, trad. Odile Serre (Paris: Méditerranée, 1996).

[28] Después de Privelişti (1930) no se publicó nada hasta 1965 cuando Virgil Teodorescu tradujo y editó el libro Poezii con un estudio introductorio de D. Petrescu.

[29] Ver: Monique Jutrin, "Critique du surrealisme", Benjamin Fondane ou Le périple d'Ulysse 72-74.

Rumania antes—Fondane mantuvo correspondencia con sus amigos rumanos hasta el final—o que Neruda las tuviera de otra fuente.

En una nota de agradecimiento que cierra Anthologie de la poésie roumaine (1968), el nombre de V. Porumbacu se menciona de nuevo en relación con los textos originales (275). El nombre de Claude Sernet,[30] amigo de Fondane y traductor de algunos versos de Privelişti en el mismo libro, aparece también, intermitente, próximo al de Neruda. El 3 de junio de 1944, Sernet escribe el poema "À Benjamin Fondane, déporté". El texto está muy cerca de la historia y de la amistad entrecortada repentinamente. De ahí que Sernet tarde más de un año en reescribirlo y mandárselo a Geneviève, ya para esa fecha (1946) viuda de Fondane.[31] En los versos finales encontramos la promesa de no dar la espalda a la historia: "Moi, qui te suis, à toi pareil et prêt à te rejoindre //—Témoin du crime et de sa force // Et juge dur en ma faiblesse reniée..." (129).[32] La misma promesa la hace Sernet en el poema "Tenemos que encontrar" (1948) en homenaje a Neruda y en signo de protesta al gobierno de González Videla, al que se suman Aragon y Eluard:

---

[30] Claude Sernet (1902, Târgu Ocna, Rumania – 1968, Paris), colaborador de las revistas rumanas de vanguardia 75 HP, Punct, Integral, Unu bajo el nombre Mihail Cosma. Desde 1928 vive en Francia. Fundador de Discontinuité, con Ar Adamov (1928). Traductor de los poemas rumanos de Tristan Tzara, Les Premiers Poèmes (Paris: Seghers, 1967).

[31] "Voici la copie d'un poème que j'ai écrit le 3 juin 1944. Il était mauvais et il m'a fallu plus d'un an pour trouver le ton juste et le réécrire...Je vous l'envoie quand même... ne me remerciez pas....une dette d'âme que je paye si mal, si maladroitement... N'importe! Je serais toujous débiteur". Carta de Claude Sernet a Geneviève Fondane, 3 marzo 1946, en Petre Răileanu y Michel Carassou, Fundoianu/Fondane et l'avant-garde (Bucarest: Fondation Culturelle Roumaine, 1999) 125-26.

[32] Cito por Răileanu y Carassou, Fundoianu/Fondane et l'avant-garde. Según esta edición, el poema se publicó por primera vez en Les Cahiers France – Roumanie 6 dic-ene 1947.

"Tenemos que encontrar aún // la hora, el combate, las palabras. // Tenemos que volver a emprender // el grito de un hombre perseguido".[33]

Cualquiera que fuese la conjetura de los lazos de amistad a través de la cual llegan los textos en francés, en el caso de los poemas de Ulysse Neruda trabaja con poemas en francés y opta por una traducción bastante cercana al original. Postura muy distinta, ésta, a la que Neruda adopta en la traducción de Romeo y Julieta que está llevando a cabo a la par. En mayo de 1964, cuando acaba Romeo y Julieta y 44 poetas,[34] en plena campaña de apoyo a la candidatura de Allende, Neruda afirma sobre su trabajo con Shakespeare: "He logrado hacer una traducción transparente, despojando el verso de amaneramientos y pedantismo. Quedó como agua cristalina" (subrayado suyo).[35] El comentario puede resultar opaco, pero Neruda está pendiente de dos rasgos del texto: el carácter poético que quiere mantener a toda costa y lo consigue mediante el endecasílabo, no sin obstáculos, dado lo que Neruda llama la naturaleza "centrífuga" del inglés y la "extrífuga" del castellano; y el carácter de obra representable. O sea, texto para ser leído y escuchado/visto a un tiempo. Por eso, señalar el contraste centrífugo/extrífugo de los dos idiomas obedece a una meta práctica. Si el inglés tiende a "monosilabizarse" y el

---

[33] Cito por Paul Eluard, Louis Aragon, Gilbert Ancian, Claude Sernet, Homenaje de los poetas de Francia a Pablo Neruda.

[34] En febrero de 1964 Neruda informa a Alexandru Buican, Vice-Presidente del Instituto de Relaciones Culturales con el Extranjero que concluirá su traducción de 44 poetas en "el mes de mayo próximo". Sobre la publicación del libro, Neruda advierte que no puede "precisar la fecha". En efecto, la antología tardará tres años en salir a luz". Ver: Pablo Neruda, carta a Alexandru Buican, 26 febrero 1964. La traducción debió terminar alrededor de las fechas indicadas, puesto que en enero de 1965 Losada confirma haber recibido "los originales, el prólogo y las fotos" y que estaba listo para "concretar todos los detalles de la edición". Ver: Gonzalo Losada, carta a Pablo Neruda, 19 enero 1965.

[35] Pablo Neruda, carta a Gonzalo Losada, 12 mayo 1964.

castellano a "derramarse", habrá un problema de duración y todo lo que el hecho implica. A esto se suma, en la opinión de Neruda, el uso magistral por parte de Shakespeare de registros lingüísticos, intercalando "la poesía preciosista, tipo Góngora, con las palabras más crudas del realismo cervantesco".[36]

Con los poemas franceses de Fondane, Neruda está en un terreno distinto. Había dicho al comienzo que a través de la traducción se acorta la distancia que podría hacerse más visible entre Priveliști y Ulysse si se leyeran en el original. Además del asunto de rimas y léxico marcado por una geografía específica que desaparecen en los poemas franceses, hay también un cambio de visión que favorece al traductor. Los poemas de Ulysse son más conceptuales y en este sentido más transferible, por decirlo de alguna manera. "Se debe escribir en una lengua que no sea materna" había escrito Huidobro en Altazor (11). Es una frase extraña, que desafía lo que creemos acerca de la lengua y su inseparable vínculo con el entorno cultural en el cual se desarrolla, y sobre todo con la capacidad de expresar lo que sentimos de manera más aguda, con mejores matices sólo en la lengua materna. Creo, sin embargo, que la frase de Huidobro se refiere a la escritura depurada que un escritor produce en una lengua que no es suya. Si un escritor debe escribir en otra lengua, tal vez es justo porque así la escritura se centra y se concentra en lo esencial, en lo universal, o sea en lo que no cambia con el paso de la historia. No obstante, me pregunto si la reflexión de Huidobro sería tan aceptada antes del momento oportuno—es decir, históricamente oportuno— de las vanguardias.

[36] Pablo Neruda, "Al traducir a Shakespeare. Neruda: conservar la poesía fue lo más difícil".

En el capítulo dedicado a las traducciones que Alberti-León hicieron de Arghezi me he referido a la admiración que Arghezi despertó entre los poetas de la vanguardia rumana, en especial Voronca y Fondane. Ambos resaltaban la creación innovadora de de metáforas en Arghezi. Para Voronca la imagen es inseparable de la palabra misma y le corresponde al poeta moderno buscar las asociaciones más audaces: "Et plus ces images seront inattendues, absurdes même, mieux ça vaudra".[37] E su crítica al elogio desmesurado que la vanguardia ofrece a la imagen y por ende a la poesía de Arghezi, Ionesco nombra a Voronca como referente insuperable. A diferencia de la imagen de corte racionalista, siguiendo las tendencias contemporáneas, las imágenes de Voronca y Fondane se construyen a partir de asociaciones disímiles. Voronca lo ilustra en el poema breve "Acvarium Acvarium", una encadenación de imágenes sinestésicas detrás de las que se insinúa la presencia humana –las lámparas y las voces—mientras que cada verso que sigue podría ser un mini cuadro independiente para un elemento de la naturaleza. La base de asociación entre la imagen y el término real—"un collar de voces", "el hilo plateado del sendero", "ardilla, la luna"— o más bien la ausencia de una asociación en torno a la idea de semejanza, hace que el lenguaje plástico se traslade por completo.

ascuţişul lămpilor pe colierul de glasuri
beteala potecilor suie în cremene,
toaca de lemn apleacă brazii

[37] Ilarie Voronca, "La poésie et l'image", Entrevista con Edmond Vandercammen. Le journal des poètes, 14 ago 1934.

veveriţă luna se ascunde in scorbura norilor (29).[38]

El filo de las lámparas sobre un collar de voces,

el hilo plateado del sendero trepa por el sílex,

la campana de palo inclina los abetos

ardilla, la luna se ocultó en un hueco de nubes (101).

Encontramos metáforas con asociaciones casi oníricas en los poemas de Ulysse, aunque aquí se trata de una poesía en la que Fondane, sin dejar de lado el tono contemplativo de Priveliştı, y expresa de su crisis vital y artística con mayor intensidad. Emil Cioran pensaba que el origen del interés que el tema del hastío despertaba en su amigo Fondane había que buscarlo en la procedencia moldava, "paraíso de la neurastenia" del poeta (53).[39] Cargadas de una sensación de no pertenencia, de desprendimiento, las escenas de Priveliştı parecen una secuencia de tomas en primer plano donde el denominador común es la representación estática, viñetas que no se mueven. Hay un contraste entre la pasividad de lo mirado, del referente y la emoción que transmite la imagen en sí como recurso literario:

În tîrg miroase a ploaie, a toamnă şi a fîn.

---

[38] Ilarie Voronca, "Acvarium Acvarium", Plante şi animale: Terase, cu desene de Constantin Brâncuşi (Plantas y animales: Terrazas, con dibujos de Constantin Brâncuşi) (Paris: Impr. Union, 1929).

[39] "J'ai toujour fait, quant à moi, un rapport entre sa prédilection pour ce thème [l'ennui] et ses origines moldaves. Paradis de la neurasthénie, la Moldavie est une province d'un charme désolé proprement insoutenable. A Jassy, qui en est la capitale, j'ai passé en 1936 deux semaines qui, sans le secours de l'alcool, m'auraient plongé dans le plus dissolvant des cafards. Fondane citait volontiers des vers de Bacovia, le poète de l'ennui moldave, ennui moins raffiné mais bien plus corrosive que le "spleen"'

Vîntul nisip aduce, fierbinte, în plămîn,

şi fetele aşteaptă în uliţa murdară

tăcerea care cade în fiecare seară,

şi factorul, cu gluga pe cap, greoi şi surd (14).[40]

Huele a lluvia en la aldea, huele a heno y a otoño.

El viento trae arena caliente en el pulmón,

las jóvenes esperan en la sucia calleja

el silencio que cae en cada atardecer

y al cartero embozado, torpe e indiferente/sordo.

O en la última estrofa del tercer poema del mismo libro:

Natură nencepută şi noapte nencepută,

lasă să-ţi culc în pene sufletul meu bătrîn,

şi lasă-mă, cu boii, s-aştept din nou, în ierburi,

vara care se duce în carele cu fîn (16).[41]

Naturaleza intacta y noche intacta aún,

Deja que mi alma vieja se tienda entre tus plumas,

Y otra vez con los bueyes esperar en la hierba,

[40] B. Fundoianu, "Herţa" I, Poezii. (Poesías), ed. Paul Daniel y G. Zarafu (Bucarest: Minerva, 1978.)

[41] B. Fundoianu, "Herţa" I, Poezii. (Poesías).

El verano que parte en sus carros de heno.

Una negación de la alegría al observar el paisaje acompaña el tono contemplativo de Priveliştí. Versos como los de antes— "De vii să mîni, în seara aceasta, boii uzi, // coace-mă bine, Doamne, în cîmp, ca pe-un harbuz // şi sparge-mă, în toamna aceasta, care vine" (Si vienes a conducir esta tarde los bueyes mojados, // hazme madurar, Dios mío, en el campo como una sandía, // y párteme en el Otoño próximo); "Natură nencepută şi noapte nencepută, // lasă să-ţi culc în pene sufletul meu bătrîn," (Naturaleza intacta y noche intacta aún, // Deja que mi alma vieja se tienda entre tus plumas)— apuntan hacia una crisis inminente en los años que siguieron la gran guerra, pero es una crisis que no se manifiesta todavía. En 1929, mirando hacia atrás y haciendo un balance, Fondane anota que cuando escribió Priveliştí (1917-1923), la poesía seguía representando para él "singura metodă valabilă de cunoaştere" (el único método válido de conocimiento) (7). "Paradisul terestru era în idee. Idea era centrul şi sîmburul poemului. Pe vremea aceea eram gol şi nu mă ştiam gol" (El paraíso terrenal estaba en la idea. La idea era el centro y el hueso del poema. Estaba desnudo y no me sabía desnudo) ("Cîteva cuvinte" 7).

Ulysse, en cambio, es un libro escrito asumiendo que se está en crisis, cuando el poeta ya no cree que el mundo adquiere sentido por medio de la belleza formal, del gozo artístico, de la belleza que no necesita servir otro propósito. En Fondane, la crisis en la escritura supone, por lo menos al comienzo, distanciarse del lenguaje verbal, no por fuerza de voluntad, sino como reacción inconsciente, visceral, que procede según confiesa Fondane del momento en que para él se abre la brecha entre lo estético y lo ético: "Vorbele dintr-o dată s-au lepădat de mine; în noapte am început să strig fără

cuvinte. Devenisem orb, cu o lampă în mîna. Am înţeles, brusc, că paradisul meu pamîntean, cu boi, cu belşug, cu balegi era o minciună; şi minciună poemul oriunde ar fi fost" (De repente las palabras me abandonaron/ se libraron de mí; en la noche, empecé a gritar sin palabras. Me había vuelto ciego, con una lámpara en la mano. Bruscamente comprendí que mi paraíso terrenal, con bueyes, abundancia, estiércol era mentira; mentira, el poema en cualquier lugar) (7). Fondane aprovecha aquí las connotaciones que el rumano permite entre "vorbă", sinónimo de "cuvînt" (palabra) y "vorbă", palabra dicha, articulada verbalmente. Así, el fracaso es doble: el poeta no halla la palabra en el pensamiento; tampoco en su expresión hacia el exterior.

Fondane afirma que la crisis que coincidió con el cambio de país e idioma, con el desarraigo lo llevaron a la inactividad literaria total: "Timp de patru ani am tăcut ca un mut de război 100%". (Durante cuatro años estuve callado como un mudo de guerra 100%) (8). Sin embargo, en realidad, entre 1925 y 1930, Fondane colabora a la par en revistas rumanas— Integral, Contimporanul, Unu —y en Cahiers du Sud, Discontinuité, Journal des poètes, Lettres françaises, Cahiers de l'Etoile entre muchas otras—con una producción ensayística nada delgada (34 textos en rumano y 47 en francés) y bastante equitativa en su distribución entre los dos idiomas (Freedman 208).[42]

Del silencio al que se refiere Fondane habla más el hecho de que el primer libro publicado después de llegar a Francia no fue un libro de poemas, sino los guiones no representables ("intournables") Trois scenarii – Ciné-poèmes (Bruselas, 1928). Pasa de una poesía que mantiene por lo menos parcialmente el equilibrio entre el significado y la

[42] Eric Freedman, "Benjamin Fondane. L'état des lieux de la bibliographie: les lettres et les chiffres".

forma a unos textos fragamentarios, en los que la única reiteración es la falta de orden. Desconciertan las secuencias unidas al azar que sugieren el cambio rápido entre escenas, o los títulos sugerentes, pero sin dejarnos la posibilidad de fijar una interpretación. "Paupières mûres" (Párpados ¿maduros?), el título del primero guión, por ejemplo, no se repite a lo largo de las 170 secuencias. Reconociendo que estamos frente a una metáfora sin significado evidente, Peter Christensen propone bajo una serie de preguntas una interpretación que se conecta al mundo del deseo: "Should we imagine the women and mannequins with these ripe eyelids, indicating the desirability of the female body? On the other hand, is the young man's eye ripe for loving? Or are our eyes ripe for watching this film about desire? Each suggestion seems possible" (76).

Estas sugerencias son válidas, aunque conviene recordar la importancia de la mirada que viene sugerida por el título de su primer libro de poemas, Privelişti. Si Fondane se encontró de repente gritando en la noche sin palabras, ciego con una lámpara en la mano, es decir sin voz articulada en palabras y sin mirada que devuelva la imagen, tal vez los guiones no representables son una manera de señalar precisamente la arbitrariedad de la asociación en el arte. Más aún, la traducción del título queda un tanto abierta. ¿Son "párpados maduros" o "párpados mora", o "párpados desgastados"? Y si sobresale la palabra párpados, de alguna manera está implícita la idea de la vista cubierta, algo similar a la pregunta que se hace la voz poética en un verso del poema XX que traduce Neruda: "... sous les paupières closes y avaient-ils des yeux?" (¿había ojos bajo los párpados cerrados?).

Luego, ¿qué hacer con la advertencia "scénarii intournables"? La ausencia de una relación de causalidad entre las escenas no fue un obstáculo para rodar otras películas de la época, en las que el lenguaje metonímico de las secuencias complica asimismo cualquier intento de trazar un hilo claro entre la parte y el todo. Un chien andalou (1929) es posterior a Trois scenarii (1928), pero esa imagen primera de los párpados maduros—¿acaso un símbolo de la visualización mental?— puede enviarnos al ojo cortado, también primera secuencia en el film de Buñuel.

Si Fondane escribió los tres guiones titulándolos cine-poemas no destinados al objetivo de la cámara, el hecho tal vez indica que para él la imagen creada a través de la cámara pone límites a la imaginación del lector, a la interpretación, pues una vez fijada una imagen en la pantalla se limita el arco de arbitrariedad que a Fondane le parece fundamental en el arte. Su obsesión con lo arbitrario es en el fondo una manifestación análoga a la búsqueda anterior de unidad. Fondane había creído en la palabra como método de conocimiento. Pero el lenguaje es limitado y limitador, es imperfecto, desengaña, por tanto el poeta sigue indagando, pero sus experimentos, si se asemejan a los de los ismos de la entreguerra en cuanto a técnica, no son manifestación de una actitud desenfadada, lúdica; no se separan del anhelo por hallar concordancia entre el mundo real y el artístico.

En un artículo sobre Brâncuşi, Fondane sostiene que el reto del artista consiste en darle forma incomprensible a aquello que es incomprensible en extremo. Rememora, como ejemplo, la escena en The Gold Rush en la que Chaplin come con impecable elegancia, modales y uñas sucias la suela de un zapato viejo. Quebrantando los límites de

lo inteligible en el arte, Chaplin muestra, según Fondane, un aspecto del absurdo primordial, el único espacio donde se mantiene el lirismo humano (710).[43] Fondane recurre al cine porque ciertos recursos artísticos le permiten expresar en el fondo las preguntas significativas que se había planteado en la poesía, es decir que este nuevo medio artístico sigue siendo a la larga una pregunta de fondo y forma, no sólo una pregunta estética.

En Ulysse la crisis aparece formulada directamente. Son poemas extensos en los que se suceden, ahora sí, como en cascada, preguntas retóricas dirigidas, no sabemos a quien, ¿a sí mismo?. Así en el poema XXIII: "...mais l'homme où est-il l'homme?" ; " — qui es-tu quiétude // quel est l'oubli qu'il faut asseoir sur ses genoux // quel grand morceau de terre passer sous le silence // qui choisir de la vie méchante ou de la mort // qui tuer?" (...pero el hombre, ¿dónde está el hombre?; ¿quién eres tú, quietud, cuál es el olvido // que debe sentarse sobre nuestras rodillas // qué gran trozo de tierra sumergir en silencio // qué escogeremos de la vida malvada o de la muerte // a quién matar?). O en el poema XX: "par où commencer, où finir? // Pourquoi ces questions se posent-elles?; ... sous les paupières closes y avaient-ils des yeux?" (¿dónde comenzar, dónde terminar? // ¿Por qué hacer estas preguntas? // ¿Qué debemos odiar a fin de cuentas?; ¿había ojos bajo los párpados cerrados?).

Hay una diferencia notable entre el lenguaje transparente de las preguntas y la opacidad de las imágenes que se intercalan. En lugar de poner orden, las respuestas que

---

[43] Benjamin Fondane, "Brâncuşi", Cahiers de l'Etoile 2 (1929): 708-27. La referencia en Peter Christensen, "Benjamin Fondane's Scenarii intournables'", Dada and Surrealist Film, ed. Rudolf E. Kuenzli (New York: Locker & Owens) 72-85.

más que respuestas parecen frases incoherentes encadenadas, ejemplifican el objetivo expresado antes por Fondane: representar de modo incomprensible aquello que es demasiado incomprensible: "les enfents lui arrachent les reins feuille par feuille"; "la fraise n'est que la veine ouverte de la pierre" (los niños le arrancan los riñones hoja por hoja; la fresa no es más que la vena abierta de la piedra).

Es posible que Neruda conociera los poemas del Ulysse. La escritura de este libro fue motivada, como es sabido, por el primer viaje de Fondane a Sudamérica (1929), donde, aceptando la invitación de Victoria Ocampo, trae a Buenos Aires La Coquille et le clergyman (1928) de Germaine Dulac, Un chien andalou (1929) de Luis Buñuel y Etoile de mer (1929) de Man Ray. Es durante este viaje cuando también dicta una serie de conferencias sobre el cine, anticipando el rodaje de su propia película Tararira (1936) y el guión inspirado en la lectura de Don Segunda Sombra que lo había deslumbrado.[44] En una de las conferencias, "El cine en el atolladero", Fondane retoma el tema de la palabra, la imagen y el silencio en el arte, esta vez con respecto al cine sonoro y el cine mudo. Llaman la atención dos puntos en esta charla, sobre todo porque iluminan el proceso de escritura en los poemas de Ulysse. En su artículo dedicado a Brâncuşi, al describir la

[44] Parte de la correspondencia entre Victoria Ocampo y Fondane ha sido publicada en Benjamin Fondane, Écrits pour le cinema, ed. Michel Carassou (Paris: Plasma, 1984). Es significativo notar que varios artículos de Fondane salieron en la revista Sur, hecho que debió ser directamente conectado a la amistad entre los dos escritores. Algunos títulos: "Martin Heidegger ante la sombra de Dostoievski", Sur 5 (1932); "La conciencia desventurada (Bergson, Freud y los dioses)", Sur 15 (1935); "Prefacio para el presente", Sur 21 (1936); "El poeta y la esquizofrenia. La conciencia vergonzosa", Sur 34 (1937); "El poeta y el esquizofrénico. La conciencia vergonzosa II", Sur 38 (1937); "Nietzsche y los problemas 'repugnantes'", Sur 42 (1938); "Lévy-Brühl, o el metafísico a pesar suyo", Sur 57 (1939); "En las riberas del Iliso", Sur 70 (1940); "Kafka y la racionalidad absoluta", Sur 157 (1947).

escena absurda en The Gold Rush, Fondane sostiene que Chaplin se sirve del absurdo para rescatar "el lirismo humano".

Partiendo de la misma idea, Fondane desarrolla su apreciación del cine mudo y su crítica al cine sonoro. Según Fondane, una vez introducido el diálogo, el film pierde su razón de ser y se confunde con el teatro. Y aquí Fondane traza una raya entre "el drama de Ibsen, de Strindberg, de Claudel, la escenografía de Craig, de Reinhardt, de Meyerhold" (159) y el teatro que a su modo de ver es "film parlante puro y simple, es decir un suceso policial aumentado por el altoparlante" (159-60) (subrayado suyo). El mal teatro, dice Fondane, "estaba ya fuera del plano lírico" (160) (subrayado mío). Lo que puede parecer una preferencia de técnica, en el caso de Fondane tiene que ver con la relación entre el significado y el significante: "la guerra, nacida y mecida entre palabras, había acabado por desinflar su vacuidad; como protesta contra las palabras, nacía, en torno a nosotros, una especie de cinismo del lenguaje" (160). El lirismo, entonces, se refiere simultáneamente al espacio de lo incomprensible donde el ser humano recupera la risa, la emoción y a un lenguaje artístico que se ajusta a la inestabilidad del individuo.

Cuando enumera las ventajas del cine mudo—el close-up, el fade-in y fade-out, el dissolve into, el ralenti—Fondane habla indirectamente de recursos que empleará en Ulysse. El poema XXIII concluye con la siguiente invocación: "donnez-moi autre chose // une nouvelle foi simple et ferrugineuse // une nouvelle langue dentifrice et minérale" (dadme dadme otra cosa // por ejemplo // una fe nueva simple y ferruginosa // una lengua nueva dentífrica y mineral). Una "lengua dentífrica y mineral" podría ser, si leemos el final en clave de arte poética, un volver a lo esencial, al mineral, o al origen del cual

proceden las cosas. Se vuelve a través de la transformación profunda, "dentífrica" del poema, o sea mediante un fluir de imágenes en constante movimiento, a diferencia de la lentitud de Privelişti. Y para Ulysse, libro sobre el exilio escrito durante el exilio, el close-up, el fade-in y fade-out, el dissolve into y el ralenti son mecanismos a través de los cuales ponemos en tela de juicio nuestras coordenadas fundamentales: espacio y tiempo.

4. Fondane: poemas XXIII y XX

Cierro reproduciendo los poemas XXIII y XX que Neruda incluye en 44 poetas en este orden, dándoles el título del primer verso, "Pero el hombre, ¿dónde está el hombre?" y "Sí, yo he amado el mundo", respectivamente. Los poemas son extensos, pero dado que mi propósito es llamar la atención sobre dos textos que podrían incorporarse a las demás traducciones publicadas en Nerudiana dispersa, los reproduzco íntegros. Ambos poemasconstituyen ejemplos de traducción directa del francés.[45] Una mirada en paralelo muestra que las modificaciones son mínimas y que no reflejan una traducción previa del francés al rumano y vice-versa.[46]

XXIII	Pero el hombre, ¿dónde está el hombre?
...mais l'homme où est-il l'homme?	...pero el hombre, ¿dónde está el hombre?

[45] Entre las traducciones directas hay una versión del soneto "L'ennemi" de Baudelaire. En Nerudiana dispersa II 1274.

[46] Virgil Teodorescu incluye los poemas XX y XXIII que Neruda traduce para 44 Poetas en el primer libro de poemas de Fondane de 1965 que reúne tanto poesía escrita en rumano como la francesa en su propia traducción. La traducción de Teodorescu al rumano es más libre que la de Neruda al castellano. Ver: B. Fundoianu, Poezii, trad. Virgil Teodorescu (Bucarest: Editura pentru literatură, 1965) 154-55 y 159-60.

l'homme rit — il salue l'après-midi du sang

il s'étonne d'avoir du retard sur lui-même

les intestins des routes se gonflent dans son cœur

où iras-tu où ira-t-il

les enfents lui arrachent les reins feuille par feuille

ils le prennent pour cible à leur mots nouveaux

ils ont de l'appétit à manger de l'homme

mais il se cache sous la paupière de ses muscles

nu comme ces poissons dont on ne pêche que l'éclat

il fait le plongeon dans le rêve

le voici plein des phospohorescences du sommeil

le silence le suit d'une lampe

d'une tache de graisse l'esprit

mais une aube irréelle

le mer y brosse ses cheveux

il court affolé comme un chien de chasse

el hombre ríe — y saluda el mediodía de la sangre

y se sorprende por haber llegado tarde a su propio encuentro,

los intestinos de las rutas le hinchan el corazón

¿dónde irás? ¿dónde irá?

los niños le arrancan los riñones hoja por hoja

lo toman como blanco de las nuevas palabras

quieren devorar hombre

pero él se oculta bajo los párpados de sus músculos

desnudo como aquellos peces de los cuales se pesca el brillo

se zambulle en el sueño

helo aquí lleno de sueño fosforescente

el silencio lo sigue con su lámpara

el espíritu con una mancha de grasa

pero un alba irreal

allí peina el mar su cabellera

el hombre se desboca como un lebrel de caza

et c'est toujours au plus profond
il caresse les joues des forces qu'il dénoue

signes et jus
cette richesse l'ahurit d'être absente
il jette les oiseaux à pleines mains
solitude où se retirent les bateaux mourants

— qui es-tu quiétude
quel est l'oubli qu'il faut asseoir sur ses genoux
quel grand morceau de terre passer sous le silence

qui choisir de la vie méchante ou de la mort

qui tuer?
désir, lâche mon pied de ton piège à loups

assez de ces miroirs où s'abrutit le nu

la fraise n'est que la veine ouverte de la pierre

les sources se font vérifier par le foie
le printemps, lui aussi, viendra parler aux foules

y es siempre más profundo
acaricia las mejillas de la fuerza que desata

signos y jugos
con su ausencia lo asusta esta riqueza
arroja a plenas manos los pájaros
soledad donde los barcos se retiran a morir

¿quién eres tú, quietud, cuál es el olvido
que debe sentarse sobre nuestras rodillas
qué gran trozo de tierra sumergir en silencio

qué escogeremos de la vida malvada o de la muerte

a quién matar?
deseo deja libre mi pie de tu trampa de lobos

basta de esos espejos donde se envilece el desnudo

la fresa no es más que la vena abierta de la piedra

las fuentes se verifican por la fe
la Primavera también vendrá para hablar a las masas

— donnez-moi autre chose

tant d'objets imprévus minéraux

il leur faudra des noms suffisamment obscurs

naissances croissances désordres nouveaux

donnez-moi autre chose

une nouvelle foi simple et ferrugineuse

une nouvelle langue dentifrice et minérale

une nouvelle mort vous dis-je (55-6).[47]

—dadme, dadme, otra cosa—

tanto objeto imprevisto y mineral

a los cuales colocar nombres

suficientemente oscuros

nacientes crecientes nuevos

dadme dadme otra cosa

por ejempo

una fe nueva simple y ferruginosa

una lengua nueva dentífrica y mineral

una nueva muerte es lo que os digo.

Nota: Este poema no tiene otra

puntuación que la que aquí aparece

(79-80).[48]

XX

... oue, j'ai aimé le monde—

je dormais d'un seul œil pour ne pas le lâcher

j'avais peur qu'il ne meure

je lui chauffais le cœur de mes mains brûlantes

Sí, yo he amado el mundo

... sí, yo he amado el mundo—

yo dormía con un ojo para no perderlo

tenía miedo de que muriera

y le entibiaba el corazón con mis manos

quemantes

[47] Benjamin Fondane, "XXIII", Ulysse (Bruselas: Les cahiers du journal des poètes, 1933).

[48] La nota le pertenece a Neruda. He añadido el signo de interrogación inicial que falta en todos los poemas de 44 poetas.

j'amais les foreces les écorces
les bœufs qui touchent de leur front le vide

les choses calmes, apaisantes, almes,
les paysans la voix hâlée, la peau tannée

la nappe tranquille du calme
— le monde le voici
et me voici tout plein des morsures de l'air
le sang tourné caillé
dans ma chair une rixe invisible de coqs

— où aller?
j'ai appelé sur moi l'orage, le naufrage
j'ai crié: nom de Dieu, j'ai frappé
un couteau dans la bouche j'ai ri

hagard, j'ai éventré le soleil
j'étais russelant de sommeil
par où commencer, où finir?
Pourquoi ces questions se posent-elles?
que faudra-t-il haïr en fin de compte?
aimer était trop enfantin
— le monde est là, je m'y agrippe

amaba las fuerzas, las cortezas
los bueyes que con su frente tocan el vacío

las cosas apacibles y tranquilas
los campesinos de voz tostada, de piel curtida

el mantel de la calma
ese es el mundo
y aquí estoy mordido por el aire
con sangre coagulada
en mi cuerpo una riña de gallos invisibles

¿—dónde ir?
llamé a la tempestad
quise el naufragio dije: ¡Honor! —
he golpeado con un cuchillo en la boca y he reído

destripé el sol, huraño,
y estaba chorreante de sueño
¿dónde comenzar, dónde terminar?
¿Por qué hacer estas preguntas?
¿Qué debemos odiar a fin de cuentas?
Amar era demasiado infantil
— el mundo estaba allí y me agarraba a

él

me m'accroche de mes deus mains	lo tomaba con ambas manos
je no lâche pas cette proie	no dejaba escapar esa víctima
je la marque de ma puissance	marcada por mi fuerza
le la salis de mes empreintes	manchada por mis huellas
j'étais en train de le modifier: je suis!	ya estaba casi a punto de cambiarlo: ¡Soy!
je n'avais pas perdu confiance	Yo no había perdido mi confianza
la solitude n'était pas venue	la soledad no había llegado
le dégoût ni l'ennui n'étaient là	ni el asco ni el enojo habían llegado
— ne rien pouvoir tenir en mains voilà la fin...	no poder tener nada en mis manos fue mi sino
... sous les paupières closes y avaient-ils des yeux?	¿había ojos bajo los párpados cerrados?
mes mains s'étaient fermées sur leur propre creux	mis manos se cerraron en su propio hueco
mes mains étaient vides bien sûr	es claro que mis manos [estaban] vacías[49]
j'avais aimé j'avais haï le vide	jamás había odiado tanto el vacío[50]
inutile de sangloter	inútil sollozar
au bout de moi-même MOI-MEME	al final de mí mismo: yo mismo
toujours moi-même plein de bave plein de lave	siempre yo mismo lleno de baba lleno de lava

[49] Sin "estaban" en 44 Poetas.

[50] Cambio causado posiblemente por la ortografía similar entre "jamais" y "j'aimé".

moi-même dans le Temps
plein de besoins plein d'appétits
plus grande ma soif que le monde
si petite ma soif si petite
pas de chanson pas d'échanson
pas de chasseur par qui retenir un taxi après la fermeture de théâtres
après la chute dur rideau de fer
personne de qui espérer du secours
nul Dieu sanglotant ou féroce

qui prier, qui frapper au visage
nulle voix apaisante, désaltérante

nul visage... (49-51).[51]

siempre-yo-mismo-en-el-tiempo
lleno de necesidades lleno de apetitos
más grande es mi sed que el mundo
tan pequeña mi sed tan pequeña
sin canción sin incautación
sin alguien que te detenga un taxi a la puerta del teatro
después que cae la puerta del hierro
nadie de quien esperar una ayuda
ningún Dios sollozante ni feroz a quien rogar
nadie a quien golpear en el rostro
ninguna voz apacible, que apague tu sed,
ningún rostro...

Nota: Este poema no tiene otra puntuación que la que aquí aparece (81-2).[52]

[51] Benjamin Fondane, "XX", Ulysse (Bruselas: Les cahiers du journal des poètes, 1933).

[52] La nota le pertenece a Neruda. He añadido el signo de interrogación inicial que falta en todos los poemas de 44 poetas.

III. Omar Lara

1. Más allá del exilio

Lara llegó a Bucarest en julio de 1974 en calidad de inmigrante político. Su conexión rumana se sitúa, por tanto, en las circunstancias del exilio. Respecto a la pregunta ¿por qué Rumania?—y debió ser una de las primeras antes e incluso después del exilio— salta a la vista el vínculo político. Lara pertenecía a los escritores opuestos al golpe militar de Pinochet y Rumania era un país socialista. Pero el desfase ideológico con el régimen de su país no simplificó la elección del nuevo destino. Pensar en Rumania era más que nada un modo de recordar el destierro. En Lima, donde vivió los primeros seis meses, se le presentaron varias opciones.[1] Desde la perspectiva actual, Lara dice haber elegido el país pensando no tanto en el destino, cuanto en lo que quedaba atrás: "Me era totalmente indiferente irme a Bucarest, a Nueva York, a Londres, a la Luna. Yo estaba amarrado al descalabro, a la idea de desastre, de desamparo histórico" (Entrevista personal 22 dic 2003).

En más de una ocasión Lara se ha referido a los signos de protesta durante la primera fase del exilio: las maletas con libros procedentes de Lima, sin abrir (¿para qué abrirlas si estaba de paso?); el frío que se daba cuenta no debía sentir, sin embargo sentía en pleno verano canicular en Bucarest; pero sobre todo el recuerdo de la prolongada negación al nuevo idioma que no obstante supo hacer suyo (30).[2] En este último aspecto,

[1] El contacto inicial con Rumania se hizo a través de ACNUR (Alto Comisariado de las Naciones Unidas para los Refugiados) en Lima. Lara recuerda que otras opciones eran Inglaterra y Bulgaria (Entrevista personal, 5 ago 2007).

la traducción poética sería la primera en devolverle el espacio lingüístico perdido, aun cuando se tratara de una devolución en gran parte condicionada desde fuera.

Por lo demás, es sabido que el exilio se caracteriza por el deseo de permanecer en la otra realidad abandonada involuntariamente. Recordemos lo que escribe Guillén acerca de la descripción con seguridad inexacta que Ovidio hace de Tomos en su libro Tristes, y menciono este ejemplo como una simple coincidencia de lugares, porque el Tomos de Ovidio y Bucarest pertenencen al mismo país (37).[3] Ovidio cuenta: "el triste invierno ha mostrado su horrible rostro y la tierra se ha tornado blanca a causa del marmóreo hielo, mientras el Bóreas y la nieve se aprestan a habitar bajo la Osa" (228). La percepción del paisaje invernal de Tomos es distorsionada y las palabras de Ovidio contradicen los escritos posteriores de Pushkin. Pero el hecho es explicable, señala Guillén, si aceptamos que la nieve eterna en la costa del Mar Negro era eterna en la mirada de Ovidio por la ausencia de Roma (37).

La ausencia del mundo propio implica la ausencia del sentido, de la manera en que se conoce y comprende la realidad. Por eso, cuando la negación da paso a la idea de aceptar lo nuevo, el sentido se dehace primero. Los críticos han señalado el silencio y la fragmentación entre otras constantes en los versos de Lara.[4] Estos rasgos están en los primeros poemas:

---

[2] Omar Lara, "Hablo por boca de ganso/Por boca de ganso imperial/Por boca de pequeño vago", Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile.

[3] Claudio Guillén, "El sol de los desterrados: literatura y exilio", Múltiples moradas.

[4] Ver, además de la bibligrafía incluida en el artículo de Epple: Ricardo Yamal, "La generación dispersa: algunos aspectos de la poesía de Omar Lara", La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica, ed. Ricardo Yamal (Concepción: Lar, 1988); Mario Rodríguez, "La poesía de Omar Lara:

Se me vino al instante,

sin darme cuenta casi,

la sola dimensión de

las miradas.

Se me vino del hombre

que vive esquina al frente

de las ratas,

entre unas tablas grises,

mano a mano del barro

en el invierno (19)[5]

Pero también están en los últimos libros. En Voces de Portocaliu:

La historia se detuvo en la puerta

de las ciudades de miseria

bocas quemadas por el silencio

cuerpos sitiados en el vacío

polvo de huesos en el aire. (15)[6]

Y en La nueva frontera:

---

una dialéctica del escondrijo y la ventana", Maria Nieves Alonso, Mario Rodríguez, Gilberto Triviños, Cuatro poetas chilenos: Gonzalo Rojas, Floridor Pérez, Omar Lara, Jaime Quezada (Concepción: Lar, 1992) 147-70; Grinor Rojo, "Omar Lara o del flanêur sonámbulo y amante", Poesía chilena del fin de la modernidad (Concepción: Univesidad de Concepción, 1993) 8-51. Arturo Flores, "Hablo de retornos, de Omar Lara, de Fuego de mayo, etc.", Atenea 485 (2002): 115-22.

[5] Omar Lara, "Revelación", Argumento del día (Temuco: Padre las Casas, 1964) 19.

[6] Omar Lara, "Sábado en Portocaliu", Voces de Portocaliu (Concepción: Universidad de Concepción, 2003) 15-16.

Niños de la lluvia

Guarecidos en portones

Tendidos en la piedra costanera.

Si somos sino espejos

¿Qué vemos ahora mismo?

La fría niebla acaso

La costra de la otra distancia

Los anillos de crecimiento

Que circundan y protegen. (43)[7]

En un estudio que parte desde "la visión del tránsito" sobre la cual se construye gran parte de la poesía de Lara, Ivanovici observa que tal visión "se concretiza en una estética de la elipsis: en lugar de la efusión, la contención; en lugar de la descripción, la indicación; en lugar de la palabra, el silencio" (151).[8] Concha repara en aspectos similares desde los primeros poemas en Argumento del día, al hablar de "exigua fotografía" en vez de "identidad", de "gestos" en vez de "experiencia y sentimientos" y de "un trazo punzante y breve, que año tras año se iría adelgazando más y más hasta bordear

---

[7] Omar Lara, "Niños de la lluvia", La nueva frontera (Concepción: Universidad de Concepción, 2007) 42-44.

[8] Victor Ivanovici, "La poesía de Omar Lara", Atenea 469 (1994): 149-57.

peligrosamente el silencio" (76).[9] De modo similar, Fernando Alegría ha llamado a Lara "maestro del boomerang, arte de pueblos fronterizos y de civilizaciones de archipiélago", partiendo de la importancia que Lara otorga en su poesía a las pausas, a lo fragmentario, a este modo de mirar y decir en trayectoria curva (8-9) (subrayado suyo). [10] Alegría sugiere que el carácter elíptico en la poesía de Lara se asocia con una geografía, o sea el "pueblo fronterizo", tal vez por extensión también al lugar natal de Lara en el sur de Chile. En efecto, Lara ha mencionado reiteradamente en entrevistas y en unas páginas escritas hace poco que "las más fecundas influencias" de su escritura son las de sus abuelos y por añadidura el lugar de origen, y ahí sí, nostalgia y rechazo sin clara distinción: "venía de mi aldea—vagamente odiada y deseoso de olvidar y poner muchos ríos entre ella y yo, sobre todo mucho, muchísimo amor entre ella y yo" (98).[11]

En "Las horas del lobo", un poema escrito durante el exilio, con la necesidad de decantar pasado y presente, la mirada, la palabra y la voz, fundamentales en la percepción de lo que nos rodea, son las primeras en indicar la ruptura del significado:

> Difusos habitantes escudriñan
>
> Nada
>
> mueven los labios en un idioma que casi olvidé
>
> aunque sé que estás aquí

---

[9] Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena", La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica, ed. Ricardo Yamal. (Concepción: Lar, 1988) 73-85.

[10] Fernando Alegría, "Con Omar Lara", Memoria (Santiago: Galinost, 1987) 7-10.

[11] Omar Lara, "Algo sobre mi poesía: Una visión muy sentimental", Voces de Portocaliu (Concepción: Universidad de Concepción, 2003) 95-101.

al alcance de mi voz

a menos de un millón de kilómetros de distancia (72).[12]

Clave en la etapa catártica del exilio no es únicamente la fragmentación del sentido, la cual se anuncia en los primeros poemas de Lara, sino también la capacidad de juntar el dolor, la ternura y la ironía—"Tú que podrías haber sido razonablemente // Feliz"—en un gesto que niega y acepta a la vez:

Hay lugares que son sólo nombres

y otros son sólo recuerdos

y nosotros buitres de los recuerdos.

He ahí esos despojos

un gesto

una sonrisa

el paso del tren frente al suave lomaje

un furtivo paseo por el pueblo natal después de tantos

años.

Algo queda.

No es un festín

los huesos están roídos

casi pulverizados

pero puedes buscar bajo las piedras

o lamer el polvillo (73-74).

---

[12] Omar Lara, "Las horas del lobo", Vida probable (Santiago: Cesos, 1999): 72-74.

Lara sostiene que su vínculo rumano fue básicamente literario, lo cual explicaría la transición hacia su trabajo de traductor no sólo de los clásicos modernos sino de los poetas contemporáneos que conoció a través de la Universidad de Bucarest donde se graduó en Filología Románica. En este círculo de amistades entran muchos de los nombres conocidos internacionalmente: Nichita Stănescu (1933-1983), Marin Sorescu (1936-1996), Ana Blandiana (n. 1942), Ştefan Augustin Doinaş (1922-2002), Geo Bogza (1908-1993), Gellu Năum (1915-2001), Eugen Jebeleanu (1911-1991), Maria Banuş (1914-1999), Dinu Flămând (n. 1947), entre otros.[13]

Treinta años después del inicio del exilio, Lara le otorga a la afinidad ideológica la importancia que se merece, pero al mismo tiempo insiste en dos aspectos que no tienen tanto que ver con su adhesión a un tipo de pensamiento político, sino más bien con una reacción visceral frente al exilio. En primer lugar, según mencioné, Lara dice haber elegido un nuevo destino porque el único espacio con el que se identificaba, el propio, dejó de ser un espacio posible. En segundo lugar, la memoria rescata los recuerdos que se conectan con un momento anterior decisivo: los años sesenta cuando a través de su revista Trilce y el primer libro, Argumento del día (1964), Lara se coloca como poeta y editor en el centro de un debate significativo sobre la poesía en el sur de Chile. En ese lugar, Valdivia, y en ese momento, el de Trilce y de sus primeros libros, Lara inserta las primeras lecturas rumanas, sin trascendencia aparente, pero destinadas a establecer lo que él llama una "misteriosa comunicación con el país" (Entrevista personal 22 dic 2003).

[13] Ver el Apéndice Lara para una bibliografía de las traducciones impresas e inéditas de Lara. Estos poetas integran también el número 17 de la revista Trilce que Lara dirige desde Concepción.

En esa época descubrió a Mircea Eliade, Panait Istrati y Eugen Jebeleanu. A Jebeleanu, a quien lo había escuchado en una grabación de Berta Singerman, lo tradujo al regresar a Chile. La sonrisa de Hiroshima se publicó en Concepción en el cincuenta aniversario de la bomba (1995). Dentro de las lecturas rumanas aún: la revista Secolul 20 (Siglo XX)—sorprendente su llegada a Valdivia— y los cuentos Kyra Kyralina y El tío Anghel de Panait Istrati. Las obras de Istrati figuran entre las lecturas de otros poetas chilenos del sur. Jorge Teillier lo nombra entre los autores de juventud (10-11).[14] Neruda tenía en su biblioteca las obras de Istrati en francés.[15] José Carlos Mariátegui, quien los leyó en su primera edición prologada por Romain Rolland en los años veinte fue el que dio a conocer a través de sus crónicas en la prensa hispanoamericana el nombre de Istrati. Lo llama "cuentista oriental y mágico" (146), y en su don de relato Mariátegui veía una posible huella de Don Segundo Sombra, "una asonancia espiritual más que una analogía artística" (150).[16]

Cuando ubica su conexión rumana en el tiempo, Lara se rehúsa a seguir el curso de la historia de manera lineal. Guarda en la memoria los recuerdos literarios, al parecer banales. El hecho sugiere que el yo vital (el contacto rumano a raíz del golpe) y el yo de la escritura (el nexo a partir de las lecturas rumanas y los años de Trilce) no se separan

---

[14] Jorge Teillier, "Sobre el mundo donde verdadermente habito", Muertes y maravillas (Santiago: Editorial Universitaria, 1971) 10-19.

[15] En la bibioteca de Neruda de la Chascona están los siguientes títulos de Istrati: Les récits d'Adrien Zograffi (Paris: Gallimard, 1968), La jeunesse d'Adrien Zograffi (Paris: Gallimard, 1968), Vie d'Adrien Zograffi (Paris: Gallimard, 1969) y Les chardons du Baragan (Paris: Gallimard, 1970). Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

[16] José Carlos Mariátegui, El artista y la época.

con facilidad. No estoy proponiendo conceder a las palabras de Lara el lugar de testimonio inapelable, sino de observar que la memoria depurada en los cuentos de Kyra Kyralina, El tío Anghel o la grabación de La sonrisa de Hiroshima se convierte en un mecanismo de recuperación. Sin dar la espalda a los hechos, Lara busca una manera de explicarse lo inexplicable— inexplicable precisamente por el sentimiento de "descalabro" y "desamparo"—mediante el azar, sin poner todo el peso en la causalidad. Entre la huella del pasado y aquello que la produjo no hay siempre una relación nítida. "Las cicatrices ya no dicen nada", advierte la voz poética en el poema "Si eres la realidad". "Son a veces la torpeza de un suicida frustrado // La imprudencia de un niño que se clavó una astilla // O simplemente una peste mal curada // En sí mismas no dicen nada" (91).[17]

Una conexión rumana complementaria a la ideología de izquierda y a las lecturas podría hallarse en el mapa político y cultural al que me he referido antes. Rumania era y es aún un país cuya literatura sigue siendo en gran medida desconocida, un país donde muchos escritores tienen conciencia de la extrecha relación entre política, literatura y traducción. Por motivos distintos, ya que en el caso rumano el desconocimiento literario internacional deriva en gran medida del lingüístico, Lara ha tenido, desde los años de Valdivia, conciencia de lo que significa escribir desde un lugar donde los mecanismos culturales no tienen el mismo alcance como en la capital. Repito con intención la palabra "desde". Desde entonces y hasta ahora. Así lo muestra su decisión de regresar al sur en 1984. "Los años, los viajes, los golpes, los triunfos, el destierro"—escribe Carlos Cortínez—"no han anulado algo suyo esencial ligado desde su infancia a esa tierra

---

[17] Omar Lara, "Si eres la realidad", Voces de Portocaliu.

sureña" (105).[18] Y desde una literatura poco conocida, tal como lo muestran sus oficios de editor, librero, traductor y promotor de la poesía inédita, cualquiera que fuese la lengua de origen.

La conciencia que Lara y su círculo de amistades tenían de la vigencia de su quehacer literario no se manifestó en programas elaborados con claridad. Los poetas de Trilce se asombran, ellos mismos, de la resonancia que tuvieron los encuentros de poesía, las primeras hojas volanderas y los siguientes números de la revista, teniendo en cuenta la ausencia de normas e incluso de recursos.[19] "Todo este proceso, de entrar o salir de Trilce, no estaba especificado en nuestros estatutos—que, por cierto, tampoco tuvimos nunca... No había ni cuotas de incorporación, ni formularios ni ceremonias....Había un capitán de barco, Omar Lara, y los demás eramos gustosos tripulantes" (Cortínez 102-03).[20] El carácter "elástico" del grupo se reflejaba además en dos aspectos que encuentro importantes para comprender la complejidad creativa de Lara: el diálogo simultáneo de la poesía con otros campos, con la poesía local anterior y contemporánea, así como también con las voces extranjeras mediante las traducciones; es decir un concepto de grupo y revista que registren el pulso de la creación artística en un sentido abierto de las coordenadas tiempo y espacio. Sobre el primer punto, Lara recuerda que "se sentían parte del grupo" fotógrafos—como Guillermo Monforte y Luis Bustamente—, músicos—

---

[18] Cortínez, Carlos, "El temblor poético de Trilce en el sur de Chile", Revista chilena de literatura 51 (1997): 99-115.

[19] Para un estudio en torno al grupo Trilce, ver Juan Armando Epple, "El grupo Trilce y la promoción poética de los sesenta", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 23 (1997): 287-300. El trabajo contiene además una extensa bibliografía sobre el tema.

[20] Cortínez, "El temblor poético de Trilce en el sur de Chile".

como Enrique Valdés, que en esa época, además, escribía cuentos, y críticos: Jaime Concha, el mismo Carlos Santander, Eugenio Matus..."(26).[21]

Revisando la colección de Trilce en su primer año, es decir los primeros nueve números impresos en formato de hojas de poesía (abril 1964-diciembre 1965), Juan Armando Epple encuentra textos de Lug Estang, Paul Eluard, Saint John Perse, Borges, Octavio Paz, Humberto Díaz-Casanueva; la presencia de poetas contemporáneos de Perú—Washington Delgado, Winston Orillo, Antonio Cisnero, Juan Ojeda, Arturo Corcuera—,de Argentina—Daniel Barros, Francisco Colombo, Juan Croce—, de Chile—Jorge Teillier, Manuel Silva, Hernán Lavin Cerda, entre otros; y lo que Eppe señala con acierto, también "un espacio bastante generoso a las primeras letras de varios jóvenes sureños" (287).[22]

El lema era la palabra diálogo que ahora nos puede llegar desperfilada. La página de presentación de Trilce, número 10, enero-marzo 1966, empieza con la siguiente frase: "Lo que esta revista intenta es iniciar un diálogo. El diálogo es en estos momentos, simplemente, un supremo deber nacional y, más aún, planetario" (9). No importa si estas líneas parecen estar más cerca del ímpetu juvenil que de la reflexión. El marco político grande estaba presente: el eco de la Revolución cubana y los movimientos de liberación en Perú, Centroamérica, Bolivia; en Chile, la reforma universitaria que se desencadenaría con fuerza en el 67. Pero pese a estar sintonizadas con la preocupación por los asuntos

[21] Omar Lara, entrevista, en Soledad Bianchi, "Trilce", La memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas. (Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995) 19-54.

[22] Epple, "El grupo Trilce y la promoción poética de los sesenta".

político-sociales, las propuestas del grupo Trilce se hacían más con miras a abrir una conversación cultural entre la provincia y la capital (Epple 288).

Lara desempeñó un papel central en traer a la misma mesa varias generaciones de poetas. Supo elegir el momento más propicio para el diálogo. Jaime Concha traza el mapa literario: "Los viejos robles de la poesía chilena han ido cayendo por esos años: Huidobro muere en 1948; la Mistral se va en 1957; en 1964 desaparecen Angel Cruchaga y Rosamel del Valle; Pablo de Rokha se suicida en 1968; Neruda cae envuelto en la sangre de su pueblo en 1973" (75-76).[23] En este contexto el grupo Trilce organizó dos encuentros importantes. Abril de 1965: Primer Encuentro de la Joven Poesía Chilena dedicada a los poetas de los 50. Lara lo describe hoy como "una muestra de respetuoso y encarnizado saludo, también una acción de rescate, además de una apuesta por la ética y la estética de la tradición en la poesía chilena".[24] 1967: Segundo Encuentro de la Joven Poesía Chilena, donde los invitados centrales fueron los poetas de la generación de los 60 o generación de Trilce, como se le llamó indistintamente.[25] Los testimonios destacan

---

[23] Jaime Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena".

[24] Omar Lara, "La revista Trilce y la poesía chilena: aportes y aperturas", conferencia leída en el III Encuentro de Poesía Iberoamericana Carlos Pellicer Cámara que se celebró en Villahermosa, Tabasco, México del 15 al 21 de febrero de 2007. En la mesa organizada en torno a la revista Trilce participó también Jaime Concha. En la misma conferencia, Lara indica que en el primer encuentro estuvieron presentes entre poetas: Enrique Lihn, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio y David Rosenmamm-Taub; los críticos Luis Bocaz, Alfonso Calderón, Jaime Giordano, Jaime Concha, Floridor Pérez Hugo Montes y Armando Uribe (en doble funciíon); Fueron invitados asimismo los poetas Braulio Arenas y Gonzalo Rojas de la llamada generación del 38 y entre los jóvenes, aparte de los integrantes del grupo Trilce estuvieron Hernán Lavín Cerda, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Oliver Welden, Alicia Galaz entre otros. Los trabajos se publicaron en Trilce, 11-12, abril-dic. 1966.

[25] Lara, "La revista Trilce y la poesía chilena: aportes y aperturas". Los participantes en el segundo encuentro fueron Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Luis Antonio

asimismo el apoyo otorgado por Félix Martínez Bonati, rector de la Universidad Austral de Chile en Valdivia, en cuyos talleres se publicó Trilce (Cortínez 159).[26] Invitado a prologar la primera antología del grupo (1964), Concha califica de "gesto insólito que debe justipreciarse en todo lo que merece", "el surgimiento de ésta [palabra poética] en la provincia—mundo casi siempre taciturno" (7).[27]

Todavía dentro del tema que concierne la actividad literaria enmarcada en la provincia, vale la pena examinar las circunstacias en las que se fundó el grupo. Las anécdotas son harto conocidas entre los coétaneos, pero lo anecdótico se convierte en barómetro del quehacer cultural. Cito parte de la conferencia "La revista Trilce y la poesía chilena: aportes y aperturas" que Lara leyó hace no mucho en el III Encuentro de Poesía Iberoamericana Carlos Pellicer Cámara, en México.[28] La cita es extensa y podríamos resumir los hechos sin dificultad, pero me interesa llamar la atención sobre una estrategia que Lara emplea con éxito. Detrás de la inocencia, la audacia y la espontaneidad que Lara y Cortínez han venido evocando en sus testimonios, detrás del sentido del humor oportuno, Lara marca la función de inicidadores que el grupo y la revista Trilce desempeñaron:

Faúndez, Ronald Kay, Hernán Lavín Cerda, Waldo Rojas, Carlos Cortínez, Enrique Valdés, Federico Schopf y Omar Lara. Oscar Hahn no pudo viajar. El número 13 de Trilce, enero-marzo 1968 recoge las reflexiones críticas y los poemas.

[26] Verónica Cortínez, "Poemás inéditos de Jorge Teillier", Revista Hispánica Moderna, LV (2002): 159-67.

[27] Jaime Concha, Prólogo a Poesía del grupo Trilce que recoge poemas de Carlos Cortínez, Eduardo Hunter, Omar Lara, Enrique Valdés y Luis Zaror.

[28] El III Encuentro se organizó en Villahermosa, Tabasco, entre del 15 al 21 febrero de 2007.

Una tarde marzo de 1964 una barca destartalada al mando de un botero al que bautizamos desde el primer día como Caronte, cruzó el río Calle Calle, que une (o separa) la ciudad de Valdivia de la Isla Teja. Luego de ascender un sendero empinado y abrupto cuatro jóvenes estudiantes universitarios se encaminaron hacia una oficina minúscula aledaña a la Facultad de Filosofía y Letras y se encerraron en una confabulación poética que, luego de unas dos horas de dimes y diretes con la historia de la poesía chilena, con las ocurrencias literarias de la provincia cuna de Camilo Henríquez—fundador del periodismo chileno desde su Aurora de Chile— de quiénes son y no son en las letras de la república pero, sobre todo, de la necesidad, utilidad o sentido de reunirse y organizarse de los poetas, concluimos que sí era necesario, que sí era útil y por cierto tenía sentido agruparnos y proyectar nuestra acción. ¿Qué acción? Nada sabíamos al respecto, por lo cual continuamos nuestros altos y elocuentes diálogos otras dos horas más. Nació así el Grupo Trilce de Poesía [...] La creación de Trilce no pasó inadvertida. Provocó, incluso, suspicacias, sospechas de alto vuelo. Nadie, o muy pocos, entendían esto de Trilce, una palabra extraña, misteriosa, y, para algunos, peligrosa. Corrió la voz que se trataba de una organización anarquista, de oscuras maquinaciones y sostenida desde el extranjero. Corrieron muchas voces. La opción sostenida durante más tiempo fue que Trilce era la contraseña de una secta internacional de homosexuales y la palabra era el santo y seña para abrir

> oscuras y poderosas puertas en cualquier lugar del mundo. Precisamente en esos días arribó a Valdivia una delegación de cineastas italianos, de Cinecitta, y que por alguna razón compartieron con nosotros algunas veladas. Esto acrecentó fuertemente las sospechas. Según los comentarios, bastaba llegar a una ciudad (Buenos Aires, Londres, Bruselas, Los Ángeles, Copenhague, por nombrar algunas) y, pronunciando quedamente la palabra Trilce se abrían rápidamente las puertas de una organización fastuosa y temible. También, y todavía, me llegan invitaciones que proceden de universidades u oficinas oficiales de cultura que me otorgan un título no subestimable: Omar Lara. Director de Tricel. Tricel es el máximo tribunal electoral chileno.[29]

A través de la risa se perciben los lados insólitos de una acción que tuvo repercusiones inesperadas. Pero lo cómico sirve para insinuar la distancia entre el signo y su referente. Si el nombre de Trilce e implícitamente de Vallejo no ocupaba aun el lugar prominente que le sería reservado y si la revista Trilce se fundó en una cabina telefónica rodeada de sucesos inverosímiles, al margen de todo esto, Lara defendía la idea de que la poesía nueva se escribe en la provincia al igual que en la capital.[30] Bucarest, destino de su exilio y un lugar menos susceptible a las exigencias del espacio literario internacional,

---

[29] Lara, "La revista Trilce y la poesía chilena: aportes y aperturas".

[30] Sobre las circunstancias que rodearon la formación del grupo Trilce, ver Juan Armando Epple, "El grupo Trilce y la promoción poética de los sesenta", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 23 (1997): 287-300; Soledad Bianchi, "Trilce", La memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas. (Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995) 19-54; y Cortínez, Carlos, "El temblor poético de Trilce en el sur de Chile", Revista chilena de literatura 51 (1997): 99-115.

podía representar un ámbito que le permitiría no dejar de la mano los proyectos de Valdivia.

Escritura propia, traducción y trabajo editorial se desarrollan en líneas paralelas y entrecruzadas del 74 al 84. Aunque las bibliografías se han encargado de poner orden en esta producción literaria, encuentro necesario romper el hilo tradicional que suele dividir las obras según las categorías de arriba. Un despliegue cronológico de los títulos según cada período del exilio ofrece una mirada complementaria que matiza los siguientes asuntos: la exploración poética de Lara no fue truncada por el exilio; las traducciones son a un tiempo fuente principal de ingreso y prolongación de su escritura; y por último, su trabajo editorial sigue privilegiando el concepto de foro poético mediante las revistas.

Los siguientes datos ayudan a trazar las conexiones: Serpientes (poemas con ilustraciones de Juan León) se imprime en Lima (1974); Oh Buenas Maneras recibe el premio Casa de las Américas en la Habana (1975); en Bucarest se publica: Crónicas del Reyno de Chile (1976), El viajero imperfecto (1979) e Islas Flotantes (1980); edita con Juan Armando Epple Chile, poesía de exilio y resistencia (Bucarest 1978; Barcelona 1979). En estos años se publican asimismo sus traducciones individuales o en colaboración: Poesía popular tradicional rumana (1979), Poemas de Mihai Eminescu (1980), Poemas de Alexandru Macedonski (1980), La estación discreta de Ştefan Augustin Doinaş (1980), El cielo de la muerte, relatos de Marin Preda (1981), Juego segundo de Ion Barbu (1981) y Las bodas efímeras de Maria Banuş (1981). Orión de Geo Bogza es posterior a la salida de Lara (1983).

Durante los tres años en Madrid (1981-1984), Lara retoma la publicación de Trilce (no. 17-20) y funda la editorial Lar (Literatura Americana Reunida), todo esto en paralelo a trabajos propios y otras traducciones. Publica su poemario Fugar con juego (Lar 1984) y da a conocer la obra de Marin Sorescu—La juventud de Don Quijote (Visor 1981), El Ecuador y los Polos (Hiperión 1983)[31] –y de Dinu Flamând, con el libro Estado de sitio (Lar 1984). La fundación de una editorial representa la puesta en práctica de un objetivo anterior que Lara había compartido con Galvarino Plaza, quien falleció antes de su llegada a Madrid. El proyecto es significativo porque indica una vez más que Lara es consciente del peso que tiene la zona pública, institucional de la poesía. ¿Qué proponía Lar?: "Contribuir a rearmar el mapa humano y creativo de los escritores chilenos, tanto del exilio como del interior; ser un puente entre unos y otros, participar del diálogo en torno a la situación de la literatura chilena y sus posibilidades, problemas y expectativas", es decir no una suma de libros, sino un programa con líneas de publicaciones en poesía, narrativa, estudios, tesis y monografías, teoría y sociedad, memoria y testimonio (Entrevista personal 5 ago 2007).

No carece de importancia que al regresar a Chile y comprometerse con la publicación de títulos emblemáticos, la editorial estuviera bajo observación durante la dictadura. Había, sin embargo, según Lara, "una comunicación y una solidaridad ejemplar entre productores y consumidores", que hizo posible la impresión de obras como Soñé que la nieve ardía de Antonio Skármeta (Madrid: Lar, 1981; Concepción: Lar, 1986), Avisos luminosos de Enrique Valdés (Concepción: Lar, 1986), Violeta Parra: la

[31] El Ecuador y los Polos de Sorescu recibió el Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística en 1983. El libro salió a la luz en 1986.

guitarra indócil de Patricio Manns (Concepción: Lar, 1986), En el país prohibido de Volodia Teitelboim (Concepción: Lar 1988), Victor Jara: un canto (no) truncado de Joan Jara (Concepción: Lar, 1988),[32] Obras escogidas Vol I de Salvador Allende (Concepción: Lar, 1988) y La consecuencia de un líder: Allende de Leonardo C. Cáceres (Santiago: Lar, 1986; Concepción: Lar, 1987).[33] Sobre el destino de éste último libro, Lara anota: "Secuestraron toda la edición, de unos 5.000 ejemplares, la mitad de ella comprometida con una distribuidora argentina. Fue tal vez el golpe más serio que tuvo la editorial, todo lo cual está consignado en dos querellas que presentamos contra la dictadura. Por supuesto nada ocurrió a nuestro favor" (Entrevista personal 5 ago 2007).

¿Por qué se justifica, entonces, seguir el radio de acción editorial cuando se habla de las traducciones rumanas de Lara? En las primeras páginas de este trabajo indicaba que mi propósito es examinar la traducción en dos sentidos, como texto con sus interrogantes de lengua y también a través de un espacio de las instituciones que respaldan o al contrario, entorpecen la llegada de las obras a su público. Vistas desde tal ángulo, las traducciones de Lara están en un callejón sin salida. Paradójicamente, los organismos rumanos incentivaron la traducción de los poetas modernos significativos—Eminescu, Macedonski, Blaga y Barbu—contando por primera vez con un traductor competente que podía acercarse a las obras en original y al mismo tiempo optaron por publicar las obras en la editorial Minerva, en Bucarest, sin hacer lo suficiente, según

[32] Lara coloca el "no" entre paréntesis para dejar abierta una lectura esperanzada, por contraste a la que sugiere el título original Victor Jara: un canto truncado (Entrevista personal 5 ago 2007).

[33] Según Lara, el autor es Leonardo C. Cáceres. El libro se publicó, no obstante, a cargo de Juan Ligero y Juvencio Negrete para proteger el nombre del autor (Entrevista personal 5 ago 2007).

observa Ivanovici, para su difusión en el extranjero, tal como lo habían hecho con las traducciones previas de Alberti-León y Neruda en Losada.[34] Después del exilio, Lara tampoco consiguió respaldo editorial en el ámbito de la dictadura, sobre todo debido a que retornaba de un país socialista.

Con sus propios esfuerzos y la ayuda de amigos, Lara publicó los siguientes títulos después de su regreso a Chile: 300 ejemplares de Poemas de Lucian Blaga (Santiago: Tiempo, 1991); 300 ejemplares de El Lucero y otros poemas de Mihai Eminescu (Santiago: Tiempo, 1992); 1.000 ejemplares de Seis poetas rumanos contemporáneos (Santiago: Pluma y Pincel, 1993); 700 ejemplares de Alma para todo servicio de Marin Sorescu (Concepción: Lar, 1994); 1.000 ejemplares de La sonrisa de Hiroshima de Eugen Jebeleanu (Concepción: Universidad de Concepción, 1995); y 500 ejemplares de Poemas de Mihai Eminescu (Concepción: Lar, 1995). De ésta última publicación la Embajada Rumana compró cincuenta ejemplares (Entrevista personal 5 ago 2007).

El interés que la representación diplomática rumana en Chile ha expresado en reuniones tampoco se ha manifestado en apoyo económico. Lara indica, por ejemplo, que una oferta inicial de la embajada para comprar 100 ejemplares del número 17 de la revista Trilce (dic 2006-enero 2007), dedicado por completo a la poesía rumana (se publican siempre 1.000 ejemplares de Trilce) no se ha materializado hasta la fecha. Además de distribuir la revista Trilce en librerías especializadas en Santiago, Lima y

[34] Victor Ivanovici, "Un nou Eminescu în spaniolă" (Un nuevo Eminescu en español), Luceafărul 8 dic 1980.

Buenos Aires, Lara ha presentado el número de la poesía rumana en encuentros internacionales de poesía.[35] Hace poco, en una entrevista realizada con motivo de obtener el VII Premio Casa de América de Poesía Americana por su libro Papeles de Harek Ayun, surgió la pregunt "¿Por qué es tan poco conocida la poesía rumana en Chile?" La respuesta de Lara fue: "La poesía se desplaza por circuitos semisecretos y a veces misteriosos. Masivamente, por lo demás, ¿qué poesía es conocida en Chile? Ni siquiera la poesía chilena, diría yo. Sin embargo, y muy sorprendentemente, de repente aparecen lectores y poetas que me hablan de ciertos autores que no imaginaba fueran conocidos ni siquiera de nombre. Pero ocurre".[36] En el caso de la poesía rumana, su afirmación es acertada. En un acto de presentación de Trilce que tuve la oportunidad de presenciar, constaté con sorpresa no sólo que los nombres de Lucian Blaga y Marin Sorescu eran conocidos, sino que uno de los jóvenes poetas podía citar de memoria versos de poemas que le habían gustado. Fueron, en este caso, unos versos de Blaga del poema "Din părul tău" (De tu pelo). En el mismo acto, el poeta Eduardo Langagne recordaba asimismo cómo, mientras cursaba medicina, descubrió con entusiasmo los poemas de Tudor Arghezi traducidos por Albeti-León.[37] A través de estos ejemplos se perfila el lado

[35] Los dos eventos fueron el III Festival Internacional de Poesía celebrado en Granada, Nicaragua (4-11 de febrero de 2007) y III Encuentro de Poesía Iberoamericana Carlos Pellicer Cámara que se celebró en Villahermosa, Tabasco, México (15-21 de febrero de 2007).

[36] Omar Lara, "No quiero que el mundo se escape de mi mirada", entrevista realizada por Ana Muga Sáez, El Siglo 15 junio 2007.

[37] Omar Lara, Presentación y lectura de poesía en la Fundación para las Letras Mexicanas, Ciudad de México, feb 2005.

público del oficio de traductor de Lara y su visión sobre el papel fundamental que las instituciones deben jugar en promover una literatura extranjera.[38]

2. La traducción y los lugares habitables de la memoria

La primera traducción de Lara fue una antología de poesía ritual.[39] Puede resultar inesperado el afecto que Lara le sigue teniendo a este libro de lírica anónima. "Lo veo como el libro que más amo de todos cuantos he traducido. Se debe, supongo, entre otras cosas, a que soy algo así como su hijo en la experiencia y el caminar de la traducción" (Entrevista personal 22 dic 2003). Vuelve a él incluso cuando habla de cómo tradujo a Eminescu, a Sorescu, a Blaga o a otros poetas rumanos. Lara dice que a través del lenguaje que descubrió en las canciones de cuna, la poesía funeral o los exorcismos retornaba a un mundo de su niñez. "Soy de origen campesino, en mi casa abuelera se contaban leyendas y chascarros populares, los hechos de la vida cotidiana se mezclaban

---

[38] En el verano de 1998, durante un encuentro con un grupo de escritores rumanos, contestando a una pregunta sobre las posibles causas del prolongado desconocimiento de la literatura rumana contemporánea en el espacio norteamericano, Michael Heim aclara primero que no cree en una distinción entre literatura metropolitana y literatura de provincia. Advierte, sin embargo, que en los Estados Unidos, la divulgación de una literatura extranjera está ligada a la presencia del país en la prensa, sobre todo de acuerdo a los acontecimientos políticos. Añade que los mecanismos culturales tardan en ponerse en marcha, con lo cual no basta una presencia relámpago como la que Rumania tuvo en 1989 para despertar el interés en la cultura o la literatura rumana. Cada literatura tiene que buscar la manera de hacer llegar los libros de valor en manos de los expertos. Cada literatura debe preparar los mecanismos culturales. Pese a que Heim habla desde la perspectiva del entorno de recepción actual norteamericano, y que la actitud del público hispanoamericano frente a la literatura rumana cuenta, por ejemplo, con lazos culturales de otra índole, como el de la latinidad compartida, encuentro transferible su comentario sobre el imprescindible apoyo institucional que una literatura extranjera necesita. Ver Michael Heim, Un Babel fericit (Un Babel feliz) (Iaşi: Polirom, 1999) 135-37.

[39] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici (Bucarest: Minerva, 1979).

con historias fantásticas y mágicas, se cantaban canciones del más puro folclore de esos tiempos, hoy ya perdidas" (Entrevista personal 22 dic 2003). Si por medio de la traducción de la lírica popular rumana Alberti retomaba una trayectoria que había inspirado en su juventud los poemas de corte neopopularista, Lara retorna a un mundo concreto, complementario a la indagación poética.[40]

El lugar natal es un espacio que Lara no abandona. Está en sus primeros versos, los de Argumento del día. Tal vez porque el poeta estaba aún cerca de ese mundo, en el tiempo, la memoria activa los recuerdos en un tono contenido. Las emociones no se exteriorizan. Es un rasgo que, según hemos visto, caracteriza gran parte de su obra. Imperial es un espacio habitado, no un paisaje, pero los rostros no se completan. Más que una descripción, son pinceladas inconclusas. El espacio se reconstruye mediante un lenguaje sencillo y escueto:

> Poco ha cambiado,
>
> hermano.
>
> La imprescindible claridad
>
> del río.
>
> Aquellas bocas grises

[40] Ver Doinas y baladas populares rumanas, trad. María Teresa León y Rafael Alberti (Buenos Aires: Losada, 1963). A pesar de que ambos libros pertenecen al género de la poesía popular, los textos no son los mismos; tampoco el criterio que guía la selección. El libro de Alberti-León contiene en su mayoría poemas elegidos, al parecer, según el género dentro de la lírica: "Doinas", "Lamentaciones" y "Baladas". En Poesía popular tradicional rumana, Lara, Victor Ivanovici y Silviu Angelescu, especialista en estudios de folclore de la Universidad de Bucarest, seleccionan rigurosamente los textos de acuerdo a los momentos significativos en la vida humana que motivan la creación poética: "Colinde" (Villancicos), "Oraţii de naştere şi cîntece de leagăn" (Votos de nacimiento y Canciones de cuna), "Oraţii de nuntă (Votos de boda), "Lirica funerară" (Poesía funeral) y "Descîntece" (Exorcismos).

cuchicheando.

Los mismos señoritos

en importante pugna

con la vida.

Los pequeños ladrones

masticando.

Las romanas domésticas

de siempre

en las bodegas.

A propósito de

antes.

A propósito

de las sonambulescas

charlas

en mi pueblo (8-9).[41]

En Muertes y maravillas (1971), Jorge Teillier incluye un poema dedicado a Lara. "El poeta en Valdivia" lleva a pensar en una afinidad de visión poética, respaldada en la noción de una poesía de los lares, que Teillier proponía como símbolo de un "tiempo de arraigo", en oposición a la estética del "cosmopolitismo" que defendían algunos poetas del 50. Teillier veía en esta segunda visión de la literatura "una falta de sentido

[41] Omar Lara, "Palabras al amigo distante", Argumento del día (Temuco: Padre las Casas, 1964) 8-9.

histórico"(17).[42] Desde esta perspectiva, en "El poeta en Valdivia", lo concreto, más aún, lo indispensable en el vivir diario—la azada, el huerto, la mesa, la chicha, la sal, la harina—,y lo mítico—la pelea de Stevens—adquieren valor metafórico, para simbolizar el acceso a un mundo no escindido:

> la casa del poeta
> no tiene llave
> la llave puede ser
> la azada
> con que el amigo revuelve las papas
> en el gris desorden del huerto
> o la mesa
> donde las revistas de poesía de todo el mundo
> coexisten con la chicha de manzana
> la sal y la harina (no pudimos hallar el aceite)
> y no olvidemos
> la voz que desde Japón transmite
> la pelea de Stevens
> que nos emociona a todos (86).[43]

[42] Jorge Teillier, "Sobre el mundo donde verdaderamente habito", Muertes y maravillas.

[43] Jorge Teillier, "El poeta en Valdivia", Muertes y maravillas. Sobre la poesía de Teillier, ver Niall Binns, La poesía de Jorge Teillier: la tragedia de los lares (Concepción: Lar, 2001). El estudio de Binns incluye también una bibliografía sobre la obra de Teillier.

El exilio intensifica los recuerdos. Los poemas que Lara escribe durante el exilio fijándose en el espacio nuevo no son muchos. Hay nombres propios que corresponden a sitios reales en Bucarest; hay diálogos en un idioma de los gestos, como el del tren yugoslavo; hay un diálogo de melancolía compartida con los versos de George Bacovia: "La tierra nos traga hacia adentro, // los árboles luchan con sus raíces podridas, ...// cada invierno los años son más duros // y amanece cada vez más debilmente. // Usted y yo somos testigos " (53);[44] pero sobre todo hay un retorno ininterrumpido a lo que le perteneció antes. La "llave del poeta" a la que se refiere Teillier existe en el exilio sólo como "llave de la memoria". Es, además, la llave a un mundo que no ha desaparecido como universo integrador colectivo, o tal vez sí, pero incluso entonces, en el substrato colectivo del pasado impera el elemento individual. La memoria es, antes que nada, la llave a un mundo que no está al alcance para él. Por eso la percepción, la experiencia del yo—olores, sonidos, miradas— intensifica la apropiación del pasado. Por eso hace falta nombrar no con el nombre genérico, sino con el más específico, el más palpable—madera de Boroa, chilco:

> He sentido a medianoche el olor de la
> madera podrida de Boroa, el olor
> del chilco que crece en los cerros de
> Imperial, y que las mujeres buscan secretamente
> ciertas tardes de cada mes.
> Son las llaves para abrir una puerta [...]

[44] Omar Lara, "Después de leer a George Bacovia", Fugar con juego.

He sentido el galope del río (despierto

a medianoche por la lluvia imprevista)

Y escuché claramente las voces de sus muertos

navegando en dirección torcida (60).[45]

O, los cipreses y los aromas de Imperial que se desvanecen mientras el yo hurga más allá de las sensaciones:

Una calle bordeada de cipreses altísimos y polvosos

y por un espacio abierto (parecía)

detrás de los cipreses, al otro lado abejas zumbadoras

y un tenso aroma de membrillos [...]

tardes hasta muy tarde en la hierba y mañanas

oliendo más allá uñando más allá

frutos en desazón trigales margaritas [...]

los cipreses se hacían más pequeños (62).[46]

Las palabras primordiales, "está", "existe" afirman repetidamente el retorno del pasado, como si por medio de la reiteración el poeta consiguiera que el recuerdo pueda ser vivido con la sensación de verdad que el pasado le dio en su momento:

Esa calle pequeñita está llena de olores.

Está cerca del mercado, a un paso del río

aquí estuve una vez, escribíamos versos en las

---

[45] Omar Lara, "Llave de la memoria", Islas flotantes (Insule plutitoare), trad. Mihai Cantuniari (Bucarest: Cartea Românească, 1980) 60.

[46] Omar Lara, "Imperial, 1951", Fugar con juego.

paredes,

todavía existe este local, está cambiado

pero existe (48).[47]

La memoria permite recobrar el pasado, pero la recuperación queda en una zona de frontera. El lenguaje se ajusta a la necesidad de sugerir que el círculo no se cierra por completo. Hay versos que empiezan con la evocación de la ternura para que al final la pongan en entredicho con un solo adjetivo:

Otra llave son tus ojos sin paisaje

y ese muchacho que ayer bebió conmigo

y escuchó la historia de tu irrealidad

brusca [...]

He robado así otra adivinación de mi tierra

otro golpe de aroma funesto (60).[48]

El mundo unitario no se recobra tampoco en la muerte. En un poema breve, circular, donde la ironía se vislumbra desde el título, "Tierra prometida", el lenguaje se traduce en una reconciliación a través del sonido, de las asonancias, pero asimismo se traduce en no reconciliación de significados. El código ético, colectivo y el individual no se unen.

Yaces en tierra firme

extraña a tu extenuada desesperanza,

confundida con la tierra que soez te fuera

---

[47] Omar Lara, "Los centros de la tierra", Memoria (Santiago: Galinost, 1987) 48.

[48] Omar Lara, "Llave de la memoris", Islas flotantes.

cuando vivías y la necesitabas tantísimo.

En tardía congruencia te deshaces

y la tierra en que yaces

te es aún sorda y ciega (33).[49]

El título de su último libro, La nueva frontera (2007), aunque escrito mucho después del exilio, no está desprendido de esta búsqueda prolongada de lo que Lara llama "sentido de completitud", y la cual debe entenderse como una búsqueda simultánea hacia el pasado y hacia el lenguaje ("Algo sobre mi poesía 100).[50]

Si versos como "Lo que una vez amamos nos pertenece // para siempre" (49) comunican con otros textos que exploran formas de relacionarse con el pasado a través de la memoria, como la ha notado Gilberto Triviños al citar "Posesión de ayer" de Borges (Triviños 14)—"Sólo es nuestro lo que perdimos" (Borges 523)—los versos de Lara, privilegian, sin embargo, la noción de pertenencia, de posesión de ese espacio más que el ayer de Borges. La relación se establece entre los mismos términos, pero el acento se desplaza de manera diferente: "para siempre" escribe Lara, es decir posesión que el tiempo no puede arrebatarnos y "sólo", escribe Borges, o sea sólo aquello que hemos perdido.[51]

---

[49] Omar Lara, "La tierra prometida", Memoria.

[50] Omar Lara, "Algo sobre mi poesía: una visión muy sentimental", Voces de Portocaliu.

[51] Omar Lara, "Calles sucias", Memoria; Jorge Luis Borges, "Posesión del ayer", Los conjurados, Obras completas Vol 3 (Buenos Aires: Emecé Editores, 2005) 523; Gilberto Triviños, "No tan pronto al menos", La nueva frontera por Omar Lara (Concepción: Universidad de Concepción, 2007) 9-26.

El retorno al pasado no es únicamente una preocupación temática y de expresión en Lara. Es también el principio que guía la estructura de sus libros, es decir la necesidad de incluir poemas de antes en los libros nuevos. Decía en las primeras páginas de este capítulo que cuando se rehusa a fijar sus lazos rumanos en las fechas del exilio, volviendo a Eliade, Istrati, o Jebeleanu quienes anunciaban una afinidad temprana, Lara propone una aproximación complementaria no cronológica a las circunstancias históricas. De manera similar, cuando incorpora poemas escritos con anterioridad, y lo hace deliberadamente, Lara insiste en poner bajo signo de interrogación un acercamiento lineal que busca correspondencia en el tiempo entre el momento de la escritura, la publicación y la llegada de los poemas al público.

Sobre este aspecto, en una nota que acompaña Voces de Portocaliu, impreso en abril de 2003, Lara escribe:

> Aun cuando éste es un libro esencialmente inédito, conformado por poemas escritos en los últimos años, incorpora algunos textos publicados en antologías o ediciones semiprivadas, como lo son algunos pertenecientes al breve ciclo de Cuaderno de Soyda. Pero ellos nacieron estrictamente en la idea de este libro, éste es su lugar natural (11).[52]

Sigue una enumeración de títulos, con la indicación del libro y la fecha anterior de publicación. Se citan algunos poemas de Insule Plutitoare (Bucarest, 1978) y otros de Crónica del Reyno de Chile (Bucarest, 1976), estos últimos escritos durante los meses de cárcel en Valdivia o en la primera etapa del exilio. Son pistas que pueden llevar al crítico

[52] Omar Lara, Nota, Voces de Portocaliu.

a perderse en un doble cuadro de fechas—el de la escritura y el de la impresión—cada uno además con la complicación adicional de las ciudades donde aparecieron los poemarios. Pero más significativo en la nota de Lara me parece su comentario respecto a los poemas anteriores: "ellos nacieron estrictamente en la idea de este libro, éste es su lugar natural".

La incorporación de poemas anteriores implica en algunos casos además de trasladar un texto, modificarlo. "Los centros de la tierra" empieza con el recuerdo de un lugar en concreto, aunque podría ser un sitio en cualquier parte. El lugar sirve para desencadenar un pensamiento general sobre "los sitios habituales de la ternura" que son la proyección de un lugar específico en la memoria. Hay dos partes, una inicial, donde se nombran los elementos del espacio, y la segunda parte que pasa del referente a su proyección en la memoria:

> Esa calle pequeñita está llena de olores.
> Está cerca del mercado, a un paso del río;
> aquí estuve una vez, escribíamos versos en las
> paredes,
> todavía existe este local, está cambiado
> pero existe.
> Sitios habituales de la ternura,
> no hay sitios eriazos en esta ciudad,
> todo huele, palpita, todo ha sido habitado o lo será

por los únicos seres imaginables (48).[53]

El mismo poema se traslada a Voces de Portocaliu con dos cambios. Se deja fuera la parte más descriptiva del comienzo. Queda la reflexión. El título se depura en "Lugares habitables". Se intensifica de esta manera la asociación memoria-morada de la ternura:

Sitios habituales
de la ternura
no hay sitios eriazos en esta ciudad
todo huele
palpita
todo ha sido habitado
o lo será
por los únicos seres imaginables (67).[54]

En esta misma línea argumental cabe ver en el título del libro Voces de Portocaliu una invitación a un libro de conversaciones entre los textos y un libro abierto, en el cual en una revisión posterior, bajo el mismo título, algunos poemas quedarían fuera para dar lugar a otros. El lector puede encontrar el sentido que quiere en el emparejamiento insólito de las dos palabras. "Portocaliu" es un nombre común en el idioma rumano y significa "anaranjado". La etimología remite, siguiendo el filón neogriego (πορτοχάλλι) al parentesco con el búlgaro ("portokal"), el albanés ("portokaljë") o el calabrés

[53] Omar Lara, "Los centros de la tierra", Memoria.

[54] Omar Lara, "Lugares habitables", Voces de Portocaliu.

("portugallu") (623).[55] O, siguiendo otra vía, Triviños encuentra un puente con el catalán y junta el significado con lo que evocan los versos de Lara: "Portocaliu, del rumano portocală, pero también del catalán porto, puerto, y caliu, rescoldo, residuo del fuego de leña: 'Desprendido de tu presente // de tu dulce inmediatez // heme sombra irrisoria, árido // cuerpo'" (26) (subrayado suyo).[56]

Pero el hecho de tomar un nombre común para hacerlo propio, o sea propio suyo y propio irrepetible, advierte que "Portocaliu" es un lugar poético por excelencia, un "lugar habitable" de la memoria. Una vez que desaparece la satisfacción inmediata que ofrecen las analogías en torno al significado connotativo de "Portocaliu", la importancia del término reside en darle visibilidad a algo que se estaba gestando antes. "Portocaliu" está presente en el poema "Encuentro en Portocaliu" y la idea de un libro se anuncia a través de la sección "Voces de Portocaliu" en la antología personal Memoria (1988). Aunque hay presagios, Lara se encara con el proyecto de este espacio imaginario, potencialmente ilimitado en el libro Voces de Portocaliu (2003). En la medida en que "Portocaliu" tiene su origen lingüístico y de descubrimiento en el exilio rumano, en una palabra que tiene un significado claro y una realidad histórica concreta, el espacio poético designado une pasado y presente. No hay, sin embargo, en el título la intención de sugerir unidad temática, a no ser que por unidad temática se entiende juntar los temas que Lara había explorado antes.

---

[55] Ver Alexandru Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române (El diccionario etimológico de la lengua rumana), trad. Tudora Şanţu Mehedinţi y Magdalena Popescu Marin (Bucarest: Saeculum I. O., 2001) 623.

[56] Gilberto Triviños, "No tan pronto, al menos", La nueva frontera. Los versos citados por Triviños son del poema "Reincido en aleteo ciego", Vida probable (Santiago: Cesoc, 1999) 14.

Me he detenido en la relación que Lara establece con el pasado a través de la memoria en su poesía para subrayar que en el acto de traducir, Lara trabaja también con el recuerdo que construye de los textos rumanos. Mencione en el prólogo la idea que Javier Marías proponía de la traducción como ausencia, no como presencia de un texto. Cuando se enfrenta con un poema anónimo o un poema de Sorescu, o de Blaga, Lara crea en su mente una imagen de la obra original. Sus estrategias, sus interrogantes se harán a partir de esta imagen que será siempre una interpretación, una cadena abierta de preguntas al texto original. En el caso de su primer libro traducido, decía que si Lara le reserva un lugar especial, ello se debe al lugar especial que el mundo de la infancia tiene en su propia escritura: "Me doy cuenta, pues, que esa Nueva Frontera no es sino un regreso obsesivo a mis reductos de infancia" (100).[57]

En el capítulo introductorio me he referido a las reflexiones que Lara hace con respecto a cómo conciliar las formas lingüísticas del rumano, restringidas a un solo país y la heterogeneidad del castellano. Decía Lara que la pregunta de "cómo olvidarse de su chilenidad e instalarse en la receptividad de una comunidad mayor de hispanohablantes" acompañaba los problemas de lengua que se presentaban en cada texto.[58] Sus traducciones de poesía popular logran transmitir la musicalidad que le es característica. Aparte de la rima, Lara recupera el lenguaje sencillo, opera cambios semánticos donde sea necesario para no perder la evocación de sentimientos que procede en gran medida en la poesía popular del uso reiterado de diminutivos y paralesismos. He aquí los versos de

---

[57] Omar Lara, "Algo sobre mi poesía: una visión muy sentimental", Voces de Portocaliu.

[58] Omar Lara, Entrevista personal 22 dic 2003.

una canción de cuna que muestran su decisión acertada de no forzar ni el ritmo ni la rima originales, buscando los equivalentes óptimos en el lenguaje onomatopéico:

A, a, a, puiuţ de şoim,	Arroró rorró, halconcito,
Eu te leagăn, tu n-ai somn.	te arrullo y no estás dormido.
A, a, a, puiuţ de peşte,	Nana, pescadito, duerma,
Eu te leagăn, doar îi creşte.	te arrullo para que crezcas.
A, a, a, puiuţ de cuc,	Arroró, rorró, cuclillo,
Eu te leagăn şi mă duc.	te arrullo y ya me he ido.
.....	.....
Dui, dui, dui,	Arroró,
puiu cucului,	duerme, cuclillo,
Adă-i somnu pruncului	venga el sueño a mi chiquillo,
De pe frunza nucului (130).[59]	venga a mi niño el soñar
	de la hoja del nogal. (131).[60]

Uno de los obstáculos que presenta la traducción de la lírica oral sin importar el idioma de orígen es la presencia de conceptos específicos; en este caso, conceptos específicos no sólo a la cultura rumana, sino a veces a una región dentro de dicha cultura. A menudo, tales conceptos carecen de equivalentes en la lengua de llegada. Por ejemplo, dos poemas que integran la sección de villancicos se titulan "Paparudele" y "Caloianul", ambos relacionados con la invocación de la lluvia. "Paparudă" designa a la mujer que

[59] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

[60] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

invoca la lluvia a través de su baile y canto en los caminos de los pueblos, con el cuerpo desnudo cubierto de ramas y hojas. Ciorănescu afirma que etimológicamente, junto a otras palabras extranjeras, "paparudă" pertenece a un grupo de términos de creación expresiva. Entre tales palabras extranjeras, Ciorănescu enumera "papalaudo" en provenzal, "babarota" en catalán y "bambaruto" en judeo-español. Parece que la imagen común es la de un espantapájaro o de figura semejante a un "mamarracho", de aspecto desordenado e incluso ridículo, extravagante (576).[61] De hecho, la palabra "paparudă" ha adquirido un significado figurado adicional, externo al campo mitológico, para designar a una mujer vestida de manera ridícula o maquillada en exceso (746).[62] Llamo la atención sobre la etimología porque si semánticamente hay rasgos comunes a través de la fonética, la decisión de Lara de importar la palabra tal cual es la mejor, puesto que en la monotonía fonética se sostiene el tono de invocación:

Paparudă-rudă,	Paparuda-ruda,
vino de ne udă;	ven y mójanos;
paparudă-rudă,	paparuda-ruda,
vino de ne udă;	ven y mójanos;
ca să-nceapă ploaie,	que la lluvia empiece,
să curgă şiroaie,	a chorros por meses,
cu găleata-leata,	a cántaros-aros,

[61] Alexandru Ciorănescu, Dicţionar etimologic al limbii române (Diccionario etimológico de la lengua rumana).

[62] Dicţionar explicativ al limbii române (Diccionario explicativo de la lengua rumana).

peste toată zloata (114).[63] sobre todo el campo (115).[64]

En el segundo poema, la palabra "Caloian" designa un objeto de arcilla que reproduce la forma del ser humano. En distintas zonas del país, sobre todo en Walaquia, los campesinos suelen enterrarlo el tercer día después de la Semana Santa para invocar la lluvia.[65] Aunque el concepto dado por un artículo u objeto ofrendado a los dioses en signo de agradecimiento existe en español—me pregunto si ex voto sería la palabra más cercana en este caso—es posible que no encontremos un equivalente preciso para "caloian" o, según indicaba Lara, puede tratarse de términos restringidos a un país o incluso a una región geográfica. Además, Lara decide que lo más significativo en un poema de esta naturaleza es captar la atención del lector a través del tono de conjuro que transmite el texto original. Por eso, en vez de buscar o crear un equivalente del préstamo, Lara transforma el nombre del objeto en un nombre propio adaptando la terminación a las necesidades rítmicas en castellano. Resulta imposible reconfigurar el modelo prosódico del original, donde la mayoría de los versos terminan en la misma vocal –e, con cambios mínimos de rima entre –ene, -ile, -ele compensados por la alternancia de versos llanos – "Caloiene-iene // du-te-n cer şi cere" y esdrújulos—să deschiză porţile // să sloboază ploile // să curgă ca gîrlele. La monotonía eufónica se consigue en rumano a través de ciertos rasgos que el español no comparte. El vocativo"Caloyene", el imperativo "cere" y el plural femenino del artículo definido pospuesto, "porţile", "gîrlele", "zilele",

---

[63] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

[64] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

[65] Ciorănescu, Dicţionarul etimologic al limbii române (Diccionario etimológico de la lengua rumana) 139.

lacrămile", etc. coinciden fonéticamente. La traducción de Lara compensa tales rasgos y aprovecha, aparte del verso asonantado del castellano, cada oportunidad para crear nuevas rimas internas—"como rías raudas", "llénense los surcos // y crezcan seguros" o emplear oportunamente el diminutivo—"toditos los frutos"—en un verso que cierra la sección:

Caloiene-iene,	Caloyano-yano,
Caloiene-iene,	Caloyano-yano,
du-te-n cer şi cere	corre al cielo y clama
să deschiză porţile,	las puertas se abran
să sloboază ploile,	y las lluvias caigan
să curgă ca gîrlele,	como rías raudas
zilele	en días
şi nopţile,	y en noches
ca să crească grînele.	y madure el grano.
Caloiene-iene,	Caloyano-yano,
Caloiene-iene,	Caloyano-yano,
cum ne curg lacrămile	como corre el llanto
să curgă şi ploile,	así llueva tanto
zilele	en días en días
şi nopţile,	y en noches
să umple şanţurile,	llénense los surcos
să crească legumele	y crezcan seguros

şi toate ierburile (106).[66] toditos los frutos (107).[67]

3. Eminescu y su tiempo

Mihai Eminescu nace en 1850 en Ipoteşti, (norte de Moldavia) y muere en 1889 en Bucarest.[68] Su obra llega a ocupar un lugar sin precedentes en la literatura rumana. Las fechas que comprenden la creación de Eminescu en poesía, teatro, prosa, periodismo y traducción corresponden a un período de cambios históricos y culturales significativos:[69] la Revolución de 1848, pese a que no triunfa, deja claro el objetivo de unificación de los tres principados, Valaquia, Moldavia y Transilvania; el Tratado de París (1858), posterior a la Guerra de Crimea trae nuevamente a la mesa de diálogo el pedido de unificación, respaldado por Francia y rechazado por Austria y Turquía; en 1859 se realiza la unificación de Moldavia y Valaquia bajo Al. I. Cuza a quien se le obliga a abdicar en 1866; 1878: La Independencia de Rumania es reconocida en el Tratado de Berlín del mismo año.

Durante el siglo XVIII los representantes de Şcoala Ardeleană (La Escuela de Transilvania) habían vuelto a la herencia latina y los orígenes prerromanos en su esfuerzo

---

[66] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

[67] Poesía popular tradicional rumana, trad. Omar Lara y Victor Ivanovici.

[68] Eminescu nace con el apellido Eminovici el 15 de enero de 1850 en Ipoteşti, Botoşani, en el norte de la región de Moldavia. Se ha registrado una segunda posible fecha de nacimiento, el 20 de diciembre de 1849. Muere el 15 de junio de 1889 en Bucarest. Ver Ioana M. Petrescu, Mihai Eminescu, Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (Diccionario esencial de los escritores rumanos) (Bucarest: Albatros, 2000) 294-305.

[69] Para una presentación del cuadro histórico al que me refiero, ver Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías, Introducción, Poesías por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 17-61.

por atestar la continuidad étnica y lingüística de los rumanos, y por ende, el derecho histórico a la unificación. No es casual que a mediados del XIX, los intelectuales hagan suyos los mismos símbolos. Mihail Kogălniceanu nombra su revista fundada en 1840 Dacia literară (Dacia literaria). El uso oficial del alfabeto latino empieza en 1860. El nombre Rumania, cuya procendencia parece depender de la Sociedad de Estudiantes Rumanos de París se aplica a los principados de Valaquia y Moldavia desde 1862 y luego es aceptado por el príncipe Carol de Hohenzollern incluso cuando los territorios se encontraban todavía bajo ocupación otomana (Niculescu 143).[70]

El objetivo de unidad política coincide en Rumania con el movimiento de unidad lingüística y cultural. Eminescu, al igual que la mayoría de los escritores de su época intervendrá con regularidad en el debate nacional. Divididos entre visiones de corte liberal y conservador, en un momento demasiado cercano a los sucesos que he enumerado, los intelectuales abordan el problema de la integración de Rumania al espacio occidental. En busca de pautas, algunos proponen acoger los modelos franceses, otros, siguiendo el ejemplo alemán, promueven la necesidad de ajustar los modelos extranjeros en concordancia con el perfil del espíritu nacional. A esta segunda escuela de pensamiento se afilia Eminescu, en particular a raíz de su contacto con la cultura alemana: Viena (1869-1871) y Berlín (1872-1874). Las preocupaciones previas de Eminescu se conjugan con las influencias de la cultura alemana, las cuales, según Zoe Dumitrescu-Buşulenga, deben analizarse como influencias "eminentemente catalíticas" no "modeladoras"; entre ellas, la importancia que los románticos alemanes conceden al

[70] Alexandru Niculescu, Outline History of the Romanian Language.

folclore, al pasado medieval, a las culturas extranjeras y a las relaciones que se establecen en la poesía entre la palabra y el sonido, como sello de individualidad en una literatura nacional (285).[71]

En el prefacio a la última edición de las obras de Eminescu (1999), Eugen Simion sugiere que la poesía de Eminescu se ordena en torno a ocho constantes. Consciente de proponer un acercamiento "imperfecto" dada la complejidad de la obra poética de Eminescu, Simion presenta los ocho "mitos" con el único propósito de "facilitar el estudio" (XI).[72] Simion advierte que estas inquietudes "vin şi dispar pentru a reapărea, în alte poeme, sub înfăţişări şi cu conotaţii schimbate" (vienen y desaparecen para volver a aparecer en otros poemas, bajo aspectos y con conotaciones cambiadas) (XI). Según Simion, a la preocupación de Eminescu por la historia, que he mencionado, se suman las siguientes: "mitul naşterii şi morţii universului" (el mito del nacimiento y la muerte del universo) (XII); "mitul dascălului (înţeleptul, magul) care ştie să citească semnele întoarse din cartea lumii şi apără legea veche" (el mito del maestro—el sabio, el mago—que sabe leer los signos torcidos en el libro del mundo y defiende la ley antigua) (XII); "mitul erotic" (el mito erótico) (XII); "mitul oniric" (el mito onírico) (XIII); "mitul întoarecerii la elemente" (el mito del retorno a los elementos) (XIII); "mitul creatorului" (el mito del creador) (XIII); y "mitul poeziei...Poezia este înainte de orice o muzică

[71] Para la relación entre Eminescu y el Romanticismo alemán (Jean Paul Richter, Hölderlin, La Escuela de Jena, Novalis, La Escuela de Heidelberg), ver: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Eminescu: viaţă, operă, cultură, (Eminescu: vida, obra, cultura) (Bucarest: Eminescu, 1989) 283-447.

[72] Eugen Simion, Prefaţă (Prefacio), Opere Vol I. (Obras) por Mihai Eminescu, ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) V-LXVII.

incorporată în limbaj" (el mito de la poesía...La poesía es antes que nada música incorporada al lenguaje) (XIII).

Mircea A. Diaconu hace hincapié en la misma necesidad de aproximarse a los poemas de Eminescu evitando el ángulo fragmentario: "Cada poema en sí y los poemas en su conjunto desvelan una permanente participación afectiva-interrogativa, proyección de una inquietud fundamental sobre la axiología del ser" (10).[73] Sin embargo, el lugar de poeta nacional que le es reservado a Eminescu toma en cuenta, además de la amplitud de pensamiento que subyace en cada poema, la manera singular en que Eminescu usa el lenguaje. En 1968, la Academia Rumana publica Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu (Diccionario de la lengua poética de Eminescu). En el prólogo, Tudor Vianu justifica la necesidad de emprender un estudio de esta índole con las palabras siguientes:

> [M]arii poeţi dau totdeauna impresia, în momentele cînd ajung la formele carateristice ale exprimării lor, că limba naţională primeşte prin ei o nouă putere expresivă şi oarecum un timbru nou [...]
>
> Elemente ale vocabularului, forme şi construcţii mai puţin sau niciodată întrebuinţate de scriitorii anteriori, dar mai cu seamă noile accepţii date cuvintelor limbii comune, apoi legăturile proprii de cuvinte, locuţiunile şi expresiile, ca şi toate elementele figurative ale stilului, prin

[73] Mircea A. Diaconu, "Eminescu: poesía y existencia", Poesías, por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 7-13.

care limba noastră atingea o treaptă înaltă şi sentimentele cele mai adînci, explică îndeajuns impresia produsă de Eminescu (3).[74]

Los grandes poetas dan siempre la impresión, en los momentos cuando llegan a las formas características de su expresión, que la lengua nacional recibe a través de ellos una nueva capacidad expresiva y en cierto modo un timbre nuevo.

Elementos del vocabulario, formas y construcciones menos o jamás empleadas por los escritores anteriores, pero sobre todo nuevas acepciones dadas a las palabras de la lengua común, luego las conexiones propias entre palabras, las locuciones y frases, así como también todos los elementos figurados del estilo, mediante los cuales nuestra lengua alcanzaba un peldaño alto en su capacidad de reflejar el mundo y de comunicar el pensamiento más alto y los sentimientos más profundos, explican suficientemente la impresión producida por Eminescu.

Medio siglo después de la muerte de Eminescu, el prólogo de Vianu reitera las aseveraciones que Titu Maiorescu hiciera a fines del XIX. El artículo "Eminescu şi poeziile lui" (Eminescu y sus poesías), publicado en 1889, el año de la muerte de Eminescu, comienza con una frase que deja claro el sitio de Eminescu en el canon nacional, debido precisamente a la transformación radical en la visión poética y el

[74] Tudor Vianu, Cuvînt înainte, Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu (Diccionario de la lengua poética de Eminescu), ed. Tudor Vianu (Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968) 3-4.

lenguaje que se le atribuyen: "Tânăra generaţie română se află astăzi sub influenţa operei poetice a lui Eminescu" (La generación joven rumana se encuentra hoy bajo la influencia de la obra poética de Eminescu) (627).[75]

El primer libro de poemas de Eminescu y el único publicado durante la vida del poeta fue el volumen Poesii (Poesías), a cargo de Maiorescu, que sale a la luz el 22 de diciembre de 1883 en la editorial de la librería Socecu & Co., en Bucarest. El año de publicación según la cubierta del libro es 1884. Según Vatamaniuc, entre 1884 y 1917 se publican once ediciones. Se incluyen 61 poemas y en las ediciones de 1888, 1890 y 1892 aparecen nuevos títulos (50).[76] Muchas de las poesías habías sido publicados en revistas, la más significativa siendo Convorbiri literare (Conversaciones literarias) del grupo Junimea (La juventud), dirigido por Maiorescu, y con el cual Eminescu se mantuvo en contacto. El libro está acompañado por el siguiente prólogo de Maiorescu:

> Esta colección abarca todos los poemas de Eminescu publicados en Convorbiri literare desde hace unos doce años hasta hoy, y también los que hasta ahora habían quedado sólo en manuscritos o en posesión de algunas personas particulares.

---

[75] Titu Maiorescu, "Eminescu şi poeziile lui" (Eminescu y sus poesías), 1889, Opere Vol I. Critice (Obras Vol I. Crítica), ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2005) 627-47.

[76] Vatamaniuc no especifica cuántos o qué titulos nuevos aparecen en las otras ediciones. Ver D. Vatamaniuc, Notă asupra ediţiei, (Nota sobre esta edición), Opere Vol I. (Obras), por Mihai Eminescu, ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 41-50. Giurcă y Lucía Megías afirman que la primera edición incluye 64 poemas, es decir añaden las tres variantes de "Mai am un singur dor". Sin ellas, el número coincide con el de Vatamaniuc (61 poemas). Ver Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías, Introducción, Poesías por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 17-61.

La publicación se hace en ausencia del poeta, que se encuentra fuera del país. Pero él siempre se ha mostrado demasiado ajeno e indiferente sobre el destino de sus trabajos como para poder convencerle de que completara él mismo una colección de estas características, a pesar de las insistencias de sus amigos literatos. Los poemas, tal y como se presentan en las páginas siguientes, no están revisados por Eminescu y, por consiguiente, faltan las correcciones que él iba a realizar, por lo menos en los antiguos ("Venus y Madona", "Mortua est", "Egipto", "Por la noche", "Ángel de la guarda", "Emperador y proletarios", "La oración de un dacio", "Ángel y demonio").

Si a pesar de todo he publicado estos poemas, junto con el resto, tal y como están, lo he hecho por un sentimiento de deber literario. Es necesario que fueran más accesibles a los amantes de nuestra literatura todos los trabajos poéticos, incluso los de sus inicios, de un autor dotado del talento de encarnar su profundo sentir y el pensar más elevado en una belleza de forma, bajo cuyo encanto la lengua rumana parece recibir nueva vida (47).[77]

Giurcă y Lucía Megías llaman la atención sobre los siguientes problemas que surgen a causa de la edición de Maiorescu: "Elección de poemas: Maiorescu no publica 'todos' los poemas publicados en vida de Eminescu"; [...] "Nueva ordenación, más allá de

[77] La cita, en español en Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías, Introducción, Poesías por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 17-61.

un criterio cronológico, que es el seguido por los editores modernos"; [...] "Cambios textuales y de puntuación"; [...] y por último, "La elección de las versiones definitivas en el caso de los poemas inéditos, en donde, en ocasiones, una forma preliminar y no la última ha terminado por convertirse en el 'textus receptus' del poema" (50).[78] El hecho de que exista una diferencia entre la edición Maiorescu y otra que podría haber sido pensada por Eminescu mismo—los manuscritos atestiguan su intención de reunir varios poemas en un libro titulado Lumină de lună (Luz de luna)—deja sin respuesta una pregunta de recepción (Vatamaniuc 41-2).[79] Poesii consagra a Eminescu y se convierte en libro de referencia para las próximas ediciones, así como también para las traducciones de Eminescu.

A la muerte del poeta en 1889, Maiorescu tiene en su posesión los manuscritos de Eminescu, un total de unas 15.000 hojas. Gran parte de la obra de Eminescu no se da a conocer hasta después de 1902 cuando Maiorescu dona los manuscritos a la Academia Rumana. A partir de estos materiales impresos e inéditos, Perpessicius establece la edición académica más completa hasta el momento. Las ediciones críticas actuales, como es el caso de la edición a cargo de D. Vatamaniuc (1999) toman como texto de base la obra de Perpessicius. Dividida en 16 volúmenes, la obra de Eminescu se publica en dos

[78] Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías, Introducción, Poesías, por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 17-61.

[79] D. Vatamaniuc señala que Eminescu publica bajo su propia observación solamente Fragmente din istoria românilor (Fragmentos de la historia de los rumanos) (Bucarest, 1879), la traducción del primer volumen de Fragmente zur Geschichte der Rumänen escrito por Eudoxiu Hurmuzaki. Los cuadernos de Eminescu muestran, sin embargo, una preocupación por reunir sus poemas en un libro con el título Lumină de lună (Luz de luna) antes de 1870 y por publicar, asímismo, sus artículos políticos. Ver D. Vatamaniuc, "Notă asupra ediţiei" (Nota sobre esta edición), Opere Vol I. (Obras), por Mihai Eminescu, ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999).

etapas comprendidas entre 1939 y 1993. Cada volumen contiene notas, variantes, documentos adjuntos, reproducciones de manuscritos, bibliografía, addendas. Los volúmenes I-III reúnen las poesía publicadas durante la vida de Eminescu; IV y V poesías póstumas; VI, literatura popular; VII, prosa literaria; VIII, teatro original, traducciones de prosa y un diccionario de rimas; IX-XIII, obra periodística 1870-1889; XIV traducciones de filosofía, historia y ciencia; XV, fragmentarium; XVI, correspondencia (Vatamaniuc 44-47).[80]

Existe, por lo tanto, una diferencia significativa entre la obra poética de Eminescu que sienta las bases de su recepción en el momento de la escritura e incluso durante las próximas tres o cuatro décadas, y la obra integral de Eminescu que se pone en circulación gracias a la actividad editorial de Perpessicius. El material documental que Perpessicius pone a disposición a través de los manuscritos y sus notas ilumina varios aspectos importantes en el proceso creador de Eminescu. Para el problema de la traducción que nos atañe, algunos son oportunos.

Los manuscritos muestran, a través de múltiples variantes que han quedado alrededor de un solo poema, la obsesión de Eminescu por encontrar la forma perfecta, hasta el punto de llegar a considerar el poema un texto en prolongada transición. Menciono este hecho porque aun cuando se acepte, incluso se aprecie tal rasgo en la escritura propia, la crítica ha optado por analizar las traducciones de Eminescu sin concederles la misma característica de obras sujetas a la modificación, sea por parte del mismo traductor, como veremos en un ejemplo que proporciona Lara, sea por las

[80] D. Vatamaniuc, "Notă asupra ediţiei" (Nota sobre esta edición), Opere Vol I. (Obras), por Mihai Eminescu.

versiones próximas que entran en diálogo con las anteriores y subrayan las posibilidades de la traducción. Un poema de Eminescu, justamente por el desafío que presenta la relación contenido-forma, es para el traductor una fuente más enriquecedora de opciones.

El estudio de los manuscritos muestra, además, la conexión de los poemas de Eminescu por un lado con obras extranjeras específicas, y por otro lado con el discurso político-cultural de una época. Paradójicamente, si no fuera por la traducción, la conversación literaria que Eminescu entabla con otros escritores o con ciertos ideales políticos que trascienden el espacio rumano, perdería su dimensión internacional. Partiendo de dos poemas de Eminescu, los apartados siguientes tienen como propósito mostrar el carácter abierto del acto de traducir, tal como se refleja en las reflexiones de Lara en torno a sus versiones publicadas e inéditas del poema "Mai am un singur dor" (Tengo aún un deseo); y las preguntas que surgen alrededor de la traducción de un poema con puntos de referencia históricos específicos, como es el caso de "Scrisoarea III" (Epístola III).

4. Eminescu. Crónica de una traducción: "Mai am un singur dor"

El poema "Mai am un singur dor" (Tengo aún un deseo) se publica por primera vez junto con tres variantes en la edición Poesii de Titu Maiorescu (1883), en el siguiente orden: "Mai am un singur dor" (Tengo aún un deseo), "De-oi adormi..." (variantă) (Si me duermo) (variante), "Nu voi mormânt bogat" (variantă) (No quiero tumba rica) (variante) y "Iar când voi fi pământ" (variantă) (Y cuando sea tierra) (variante). Perpessicius encuentra 40 versiones que conducen al texto de "Mai am un singur dor", considerado la

versión principal. Transcurren siete años entre las versiones del poema "De-oi adormi curând" (Si me duermo pronto) (Iaşi, 1876) y el poema "Nu voi mormânt bogat" (No quiero tumba rica) con sus respectiva versiones (1882-1883). "Mai am un singur dor" (Tengo aún un deseo), la versión principal, fue escrito entre 1880 y 1881 cuando Eminescu estaba a cargo de la revista Timpul (El tiempo) en Bucarest.[81]

Allain Guillermou señala un hecho paradójico respecto al poema "Mai am un singur dor" y sus variantes. Mientras las cuatro composiciones se disponen en un total de 37 estrofas (tres poemas de nueve estrofas y un poema de diez estrofas), en los manuscritos hay alrededor de 500 estrofas (409).[82] Este material documental extenso se organiza, sin embargo, en torno a un grupo de temas recurrentes. Guillermou identifica los siguientes nueve motivos expresados por el yo poético: que muera en la paz de la tarde, a la orilla del mar; que es sueño sea apacible en la proximidad del bosque; que tenga una cama de ramas, no una tumba rica; que el otoño o el viento sean los únicos que lloran; que se escuchen las fuentes y que la luna esté presente; que el cencerro suene y el tilo sacuda su rama; como ya no seré errante, me cubrirán los recuerdos; las estrellas, amigas, sonreirán; el mar cantará y yo seré tierra en mi soledad (410). Guillermou sugiere que los nueve motivos son en realidad independientes y, por tanto, hay varias maneras de

---

[81] Para el aparato crítico sobre cada uno de los cuatro poemas, ver M. Eminescu, Opere III. Poezii tipărite în timpul vieţii (Obras III. Poesías publicadas en vida), ed. Perpessicius (Bucarest: Fundaţia Regele Mihai I, 1994) 235-82. Una presentación más concisa se encuentra en D. Vatamaniuc, Note şi comentarii (Notas y comentarios), Opere Vol. I (Obras Vol. I) por Mihai Eminescu, ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 882-90 y en Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías, Apéndice 1. En el taller del poeta (Comentarios de crítica genética), Poesías por Mihail Eminescu, trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías (Madrid: Cátedra, 2004) 486-89.

[82] Allain Guillermou, La genèse intérieure de poesies d'Eminescu (Paris: M. Didier, 1963).

ordenarlos, sin que se pierda la unidad de las idea. Eminescu trabaja entonces, buscando sobre todo la perfección de la forma y la depuración máxima de la emoción lírica (416).

Otros datos contribuyen a matizar el proceso de escritura. Durante las distintas etapas de las cuatro variantes, Eminescu trabaja simultáneamente con textos extranjeros y con otros poemas suyos. Así, por ejemplo, Perpessicius encuentra que la influencia del poema "Vârful cu dor" (La cumbre de nostalgia) de Carmen Sylva para algunas estrofas que datan del año 1876 es indudable. En el mismo cuaderno donde Eminescu empieza a escribir las versiones tempranas, está su traducción desde el alemán de la balada de Sylva (231).[83] Vatamaniuc sugiere que otro texto que Eminescu pudo haber tenido presente mientras elaboraba "Mai am un singur dor" es el poema "Bitte" de Karl Woermann, trascrito por Eminescu de la revista Bläter für literarische Unterhaltung (23 nov 1871). Vatamaniuc indica que Eminescu transcribió las primeras dos estrofas en las que la voz poética expresa su deseo de ver una vez más el mar antes de morir (886).

"Mai am un singur dor" es uno de los más conocidos poemas de Mihai Eminescu. Su popularidad fue tal que en el entierro de Eminescu, en junio de 1889 un coro dirigido por Al. Bărcănescu interpretó la versión musical del poema. Incluso, Eminescu escribe una versión suya en alemán de "Mai am un singur dor". El texto en alemán se encuetra en el manuscrito 2276A, 170v (890).[84] Vatamaniuc observa, oportunamente que estamos frente a un caso de diálogo circular entre varios poemas.

[83] M. Eminescu, Opere III. Poezii tipărite în timpul vieţii (Obras III. Poesías publicadas en vida), ed. Perpessicius (Bucarest: Fundaţia Regele Mihai I, 1994) 235-82.

[84] El manuscrito del texto alemán está en el volumen XV, Fragmantarium de la obra de Eminescu editada por Perpessicius. 933. Vatamaniuc reproduce esta versión en Note şi comentarii (Notas y comentarios) de Opere Vol. I. (Obras Vol. I) de Eminescu (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 890.

Después de trabajar con textos en el alemán que comparten algunos motivos con su propio poema, Eminescu decide prolongar la escritura de "Mai am un singur dor" en el mismo idioma extranjero.

"Mai am un singur dor" muestra a través de las numerosas reescrituras que han quedado la incesante preocupación de Eminescu por darle forma definitiva al poema. La variedad de rimas y ritmos encuentra su equilibrio en la extensión uniforme de cada verso, como puede verse en el siguiente fragmento inicial:

Mai am un singur dor	(2, 4, 6)
În liniştea serii	(2, 5)
Să mă lăsaţi să mor	(2, 4, 6)
La marginea mării;	(2, 5)
Să-mi fie somnul lin	(2, 4, 6)
Şi codrul aproape,	(2, 5)
Pe-ntinsele ape	(2, 5)
Să am un cer senin.	(2, 4, 6)

Reproduzco el poema entero con su traducción literal antes de pasar a los comentarios de Lara.

Mai am un singur dor	Me queda un solo deseo
Mai am un singur dor	Me queda un solo deseo
În liniştea serii	En la paz de la tarde

Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării;
Să-mi fie somnul lin
Şi codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.
Nu-mi trebuie flamuri,
Nu voi sicriu bogat,
Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri.

Şi nime-n urma mea
Nu-mi plângă la creştet,
Doar toamna glas să dea
Frunzişului veşted.
Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece luna
Prin vârfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vânt,
Deasupră-mi teiul sfânt

Que me dejéis morir
A la orilla del mar.
Que el sueño me sea sosegado
Y el bosque cerca esté
En las extensas aguas
Que tenga un cielo sereno.
No necesito banderas,
No quiero un ataúd rico,
Mas tejedme una cama
De las jóvenes ramas.

Y nadie detrás mío
Llore al lado de mi cabeza
Que sólo el otoño dé voz
A la hojarasca seca.
Mientras con ruido caen
Las fuentes sin cesar,
Que se deslice la luna
Entre las puntas largas de abeto.
Que el cencerro penetre
El viento frío de la tarde,
Sobre mí, que el santo tilo

Să-şi scuture creanga.	Sacuda su rama.
Cum n-oi mai fi pribeag	Como ya no seré peregrino
De-atunci înainte,	Desde entonces en adelante,
M-or troieni cu drag	Me cubrirán como nieve, con amor
Aduceri aminte.	Los recuerdos.
Luceferi, ce răsar	Luceros que salen
Din umbră de cetini,	De la sombra de los abetos,
Fiindu-mi prieteni,	Siendo amigos míos,
O să-mi zâmbească iar.	Sonreirán de nuevo.
Va geme de patemi	Gemirá lleno de pasiones
Al mării aspru cânt...	El áspero canto del mar...
Ci eu voi fi pământ	Más yo seré tierra
In singurătate-mi	En mi soledad.

(267-68).[85]

Las siguientes reflexiones de Lara se desarrollan en torno a tres versiones del poema "Mai am un singur dor" en castellano. La primera corresponde a la edición Poemas (Bucarest: Minerva, 1980); la segunda corresponde a Poemas (Concepción: Lar, 1995); y la tercera es lo que Lara llama "Una opción adicional". Las tres versiones dejan ver una transición desde el intento de respetar la rima del texto original hacia una preocupación mayor por los matices lexicales. Lara explica que la decisión de reproducir

[85] Mihai Eminescu, "Mai am un singur dor", Opere Vol. I. (Obras Vol. I), ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 267-68.

la rima en la versión Minerva obedece en gran medida a la expectativa por parte de los escritores rumanos de encontrar una forma poética que transmitiera la musicalidad singular que caracteriza la poesía de Eminescu. Aunque Lara no se opuso al experimento, cuenta mitad en broma mitad en serio que a causa del desafío de buscar la rima perfecta en un volumen de 67 poemas, Lara acabó por trasladar esta práctica a sus conversaciones diarias. Hoy recuerda aún el asombro de sus hijos quienes no entendían muy bien por qué, de repente, Lara hablaba en verso a cada rato (Entrevista personal 6 junio 2006).

El texto que reproduzco a continuación mantiene el formato original.

.....

Minerva (1980)	Lar (1995)	Una opción adicional
Tengo aún un deseo	Tengo aún un deseo	Un solo anhelo aún tengo
Un deseo aún tuviera	Tengo aún un deseo	Un solo anhelo aún tengo
El día al terminar	El día al terminar	En la paz de la tarde
Dejadme que me muera	Dejadme que me muera	Dejadme que me muera
A orillas de la mar.	A orillas de la mar.	A orillas de la mar.

En la ed. Minerva creo que extremé el uso de la rima, en desmedro de la espontaneidad y el sentido del original, de ahí que –en el primero verso- optara por "tuviera" para emparejar con "muera". En la opción última, indiferentemente que busque después una rima para "tarde", ese segundo verso me parece de tal belleza y placidez que incluso

bastaría con conservar el solo encanto del ritmo. El primer verso contiene esa idea (sugerida) de proyectar la idea de "singur", solo. Tal vez aprieto demasiado el verso y le quito algo de la soltura de la primera versión. Lo dejo como un tema a pensar. Para "dor", si bien es una palabra de compleja significación se puede optar sin traicionar la idea motriz por "deseo" o "anhelo". La opción por esta última en la versión adicional tiene que ver, claro está, por una cuestión de ritmo si deseo conservar la idea de "singur", un único o solo deseo. La duda viene por la conservación del adverbio de tiempo "aun" y dejar, entonces: "Tengo un solo deseo", o "Un solo anhelo tengo". En el último verso de la primera cuarteta he optado por "feminizar" a la mar, cuestión que el español acepta y que, en este caso acata el género del original. Y además es una opción que este traductor privilegia en general. Para el texto me parece especialmente deseable la idea de la mar en femenino.

Calmo sea el soñar	Suave me sea el sueño	Suave me sea el sueño
Y cerca el bosque sea	Y cerca el bosque esté	El bosque cerca esté
Y en las aguas sin par	Y en las inmensas aguas	Y en las extensas aguas
Sereno cielo vea.	El calmo cielo ver.	Sereno cielo ver.
No quiero yo banderas	No quiero yo banderas	No necesito enseñas
Ni urna tapizada	Ni féretro adornado	Ni ataúd ostentoso
Simple lecho quisiera	Sino un lecho de frescos	Solo tejedme un lecho
De ramas enlazadas.	Ramajes enlazados.	Con las ramas más jóvenes.

En general la versión Minerva sigue en los versos precedentes una suerte de obligatoriedad autoimpuesta en el uso de la rima. Veo ahora que ese ejercicio extremo (ya lo dije) le quita soltura y en algunos casos una mayor y necesaria correspondencia con el original. Ahora, los últimos cuatro versos de la opción adicional me invitarán más adelante a buscar la rima, ojalá asonante, de los versos 2 y 4, como la buscaría en el poema todo. No logra conformarme la traducción de la palabra "lin". Optaría por "sosegado" o "apacible", si pudiera armonizar el heptasílabo en la significación del texto original: "sosegado mi sueño/ y el bosque cerca esté", por ejemplo, aunque la idea de "me sea" el sueño se diluye un poco. En la versión opcional o adicional he eliminado una molesta "y" en el inicio del segundo verso. También, más abajo, opté por "enseñas" en lugar de "banderas" que, creo, no altera el sentido del original. Deberé buscar, más adelante, algunos cambios que permitan esa rima asonante (2 y 4) que considero esencialmente mínima para, por una parte rescatar algo de la forma rumana y, por otra, darme una mayor libertad, espontaneidad y soltura en la solución de la forma final. En las primeras versiones, las ya publicadas, no había reparado en la idea de las "ramas jóvenes o frescas". Creo que debo reparar esa omisión en una versión futura.

Y detrás de mí nadie	Y nadie detrás mío	Y nadie detrás mío
Llore sobre mi tumba	Llore sobre mi tumba	Sobre mis ojos llore

Otra idea que se descuidó en las primeras versiones: el ritual de llorar en el lugar donde está la cabeza del cuerpo muerto. Siempre escribí "tumba", que no expresa exactamente

esa idea ritual. Me pregunto aun si la sinécdoque a la que recurro en la versión que he llamado adicional, "sobre mis ojos llore", es buena para tal efecto.

Solo el otoño hable	Solo hable el otoño	Solo hable el otoño
Por la hojarasca mustia.	Por la hojarasca mustia.	Por la hojarasca seca.
Mientras ruidosas caen	Mientras ruidosas caen	Mientras ruidosas caen
Fuentes en seguimiento	Fuentes en seguimiento	Las fuentes incesantes
Que la luna resbale	Que resbale la luna	Se deslice la luna
Sobre ramas de abeto	Sobre ramas de abeto	en las puntas de abeto.
El cencerro atraviese	El cencerro atraviese	El cencerro penetre
El frío de la tarde,	El frío de la tarde,	Frío viento nocturno,

He aquí un problema de difícil solución para mí. En los primeros intentos no incluí la idea del "viento frío" de la tarde. Dije frío y dije tarde, pero no viento. En la versión "adicional" he tratado –sin que me satisfaga en plenitud- de reparar esa idea incompleta y he escrito, con alguna tensión expresiva, "frío viento nocturno". Seguramente lo dejaré como un punto a reflexionar.

Y el tilo santo aviente	Y en mí el sagrado tilo	Y en mí el sagrado tilo
Sobre mí su ramaje.	Aviente su ramaje.	Sacuda su ramaje.
Y como peregrino	Y como desde entonces	Y como peregrino

De entonces no seré	Romero no seré	Desde ahora no seré
Me hartará de cariño	Me envolverá dulcísimo	Me envolverá amoroso

He aquí otra situación compleja y difícil: "troieni" en rumano, que lleva a la nieve y a un paisaje estacional que en español no se expresa con esa intensidad y complejidad. Privilegié la idea de "envolvimiento amoroso", de resguardo, de abrazo.

Lo que recordaré.	Lo que recordaré.	Lo que recordaré.
Luceros, que aparecen	Luceros que a la sombra	Luceros que en la sombra
A la sombra de abetos	De abetos surgirán,	De abetos aparecen

Una opción compleja, más que por la idea por la estructura del verso, es la de los luceros que salen de/desde la sombra de los abetos. He optado por "luceros que en la sombra", que, ojalá, tensionando el sentido sea entendido por el lector.

Siendo amigos que vienen	Como son mis amigos	Como son mis amigos
Sonreirán de nuevo.	Siempre sonreirán.	De nuevo sonreirán.
Gemirá apasionado	Gemirá apasionado	Gemirá apasionado
El cántico del mar...	El cántico del mar...	Del mar su áspero canto...

Otra idea no considerada en las primeras versiones es la del canto "áspero", "no amable" del mar. Incluso la utilización de "cántico" altera incluso esa idea. He tratado de repararla

dejando el verso así: "Del mar su áspero canto", que tensiona un poco el verso pero que lo hace un poco más fiel y verdadero.

Barro yo habré quedado	Seré polvo que queda	Tierra yo habré quedado
Aquí en mi soledad.	Aquí en mi soledad.	Aquí en mi soledad.

Aunque este último verso es claro y es fiel, pienso que pierde algo de "limpieza" al incorporar el adverbio al comienzo, pero no encuentro una solución mejor, a menos que el cuarteto final, o por lo menos los dos últimos versos, sufran una contorsión en su disposición. Igual duda asumo en el penúltimo verso con el sustantivo que se hace, sucesivamente: barro, polvo, tierra. Tal vez preferiría "polvo", por la mayor significación que tiene en español: del polvo venimos, polvo seremos, polvo seré mas polvo enamorado, etc., pero no tengo la referencia rumana eminesciana fina para optar por uno u otro. Al final me quedé con la opción más literal: tierra.

Como observación final, tal vez válida para mí tan solo, optaría por una ordenación con una rima asonante en los versos 2 y 4. Me daría mayor libertad y "soltura" y creo que el poema no perdería más que en un intento de rima ceñida al original, pero coartadora de sentido y "espontaneidad".[86]

.....

[86] Omar Lara, "Eminescu. Mai am un singur dor. Notas" Carta a la autora 5 junio 2007.

5. Eminescu: "Scrisoarea III"

"Scrisoarea III" (Epístola III) es la más conocida en el ciclo de las cinco epístolas de Eminescu y, al igual que "Mai am un singur dor", uno de los más populares poemas suyos. Se publicó a un intervalo corto en las dos revistas del grupo Junimea, primero en Convorbiri literare (1 mayo 1881) y luego en Timpul (10 mayo 1881), respectivamente. Hay cuatro versiones autónomas escritas entre 1878 y 1881 y diez textos anteriores a las versiones autónomas. Estos materiales indican que Eminescu elaboró los primeros versos alrededor de 1872, durante sus años de estudio en la Universidad Friedrich-Wilhelm de Berlin. Las fechas adquieren significancia especial en el caso de "Scrisoarea III", como se verá en seguida.

A diferencia de "Mai am un singur dor", un poema que más allá del parentesco con obras extranjeras o con otros textos de Eminescu, es una elegia testamentaria universal—y quizás por este mismo motivo el diálogo resulte fructífero—"Scrisoarea III" es un poema de 285 versos, en el que las referencias históricas están muy presentes. En su forma final, el poema se estructura en torno a una antítesis entre la valoración positiva del pasado y la crítica del presente. Subordenados a estas dos categorías se encuentran los acontecimientos y personajes con sus funciones simbólicas. Así, la primera parte que ocupa más de la mitad del poema (197 versos) se divide a su vez en cuatro apartados que establecen una nueva contraposición entre las figuras del príncipe rumano Mircea cel Bătrân (Mircea el Viejo) y el sultán Bayaceto. Las cuatro partes son: el sueño del sultán Bayaceto (vs 1-62); el encuentro entre Mircea el Viejo y Bayaceto antes de la legendaria batalla de Rovine (vs 63-137); la batalla de Rovine (vs. 138-169); y la carta que el hijo

del príncipe escribe a su amada desde el campo de batallas (vs.170-197). La segunda parte (vs. 198-285), aunque escrita en pequeñas subsecciones, constituye una crítica a los liberales, por oposición a aquello que representaban los antepasados.

Con respecto a la segunda parte del poema, la sátira de los liberales, merece la pena reparar en un dato que pone de manifiesto la relación entre política y literatura en la que el poema "Scrisoarea III" se ve envuelto. Se sabe que antes de ser publicado en Convorbiri literare el 1 de mayo de 1881, "Scrisoarea III" fue leído, la noche antes, en una de las reuniones de escritores del grupo Junimea en Iaşi. Así como la evocación del heroísmo de Mircea el Viejo despertó la admiración entre los que estaban presentes, la segunda parte causó indignación entre los liberales. Al parecer, eran inequívocas las alusiones que los versos siguientes hacían a figuras del Partido Liberal como Ion Ghica y C. A. Rosetti (Perpessicius 271):[87]

Au de *patrie*, *virtute*, nu vorbeşte liberalul,
De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ţi stă un stâlp de cafenele,
Ce îşi râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,

[87] Perpessicius documenta la reacción que "Scrisoarea III" produjo la noche que fue leída, a través de la correspondencia de Titu Maiorescu y otros escritores que presenciaron la lectura. Ver Perpessicius, "Scrisoarea III", Opere II. Poezii tipărite în timpul vieţii (Obras II. Poesías publicadas en vida), por M. Eminescu (Bucarest: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943) 271-323.

La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri;

Toţi pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă,

Quintesenţă de mizerii de la creştet până-n talpă.

Şi deasupra tuturora oastea să şi-o recunoască,

Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască... (202-203) (subrayado suyo).[88]

¿O es que no habla el liberal de la *patria* y la *virtud*

Que incluso crees que su vida es clara como el cristal?

Ni sueñas que al frente tienes la columna de un café,

Que se burla de lo dicho murmurándolas después,

Ves lo feo desalmado que carece de conciencia,

Con la mirada peluda, fauces hinchadas, blancuzcas,

Negro, glotón, jorobado, una fuente de engañifas,

Les cuenta a sus compañeros venenosas nimiedades;

Boca afuera la virtud mas adentro falsedades,

Quintaesencia de mentiras de la cabeza a los pies.

Y encima de todos ellos reconociendo sus huestes

El monstruo lanza sus ojos hinchados como de rana...(57-58) (subrayado suyo).[89]

---

[88] Mihai Eminescu, "Scrisoarea III", Opere Vol. I. (Obras Vol. I.), ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 196-204.

La independecia del Imperio Otomano tendría que esperar sólo hasta 1877. "Scrisoarea III" es un poema indudablemente anclado en su momento histórico, el de la creación de una identidad nacional. La fechas recuerdan la proximidad entre el quehacer político y el literario. La Independencia del Imperio Otomano en 1877 es sincrónica con la escritura del poema. Recordemos que Eminescu elabora las cuatro versiones autónomas de "Scrisoarea III" entre 1878 y 1881. La imagen de Rumania, pueblo pequeño, pacífico, amenzado por invasores se acentúa en las postrimerías del siglo diecinueve. En la visión expansionista del Imperio Otomano simbolizada en el texto en la figura de Bayaceto, se intercalan seguramente ecos del tratado Fragmente zur Geschichte der Rumänen de Hurmuzaki, cuyo primer tomo, Eminescu tradujo y publicó en 1879. En el pasado legendario de Mircea el Viejo, Eminescu asienta su crítica antioccidental. Los liberales, entonces en el poder, son el blanco de la burla de Eminescu quien los asemeja al mundo frívolo parisino:

> Ne-aţi venit apoi, drept minte o sticluţă de pomadă,
> Cu monclu-n ochi, drept armă beţişor de promenadă,
> Vestejiţi fără de vreme, dar cu creier de copil,
> Drept ştiinţ-avînd în minte vre un vals de Bal-Mabil,
> Iar în schimb cu-averea toată vrun papuc de curtezană...
> O, te-admir, progenitură de origine romană! (204).[90]

---

[89] Mihai Eminescu, "Epístola III", Poemas, trad. Omar Lara (Concepción: Lar, 1995) 50-60.

[90] Mihai Eminescu, "Scrisoarea III", Opere Vol. I. (Obras Vol. I.), ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 196-204.

Nos habéis llegado luego con pomada en vez de mente,

Con monóculo en el ojo, un bastonzuelo por arma,

Prematuramente viejos mas con cerebro de niños,

Y como conocimientos algún vals de Bal-Mabil,

Y en lugar de la fortuna chinela de cortesana...

¡Oh, progenie de la Roma cuánta admiración os tengo! (59).[91]

"Scrisoarea III" se abre con la descripción del sueño del sultán Bayaceto. No carece de importancia para el tema de la traducción señalar que este primer fragmento proviene de otro texto en prosa, Geschichte des Osmanischen Reiches, escrito por Joseph von Hammer y publicado en Pesta en 1827. En la obra de Hammer, el sultán Osman se enamora de la bella Malcatún, hija del Cheik Edébali y desea casarse con ella. Pensando que su hija no es digna de ser esposa de un príncipe y que el amor del joven Osman es inestable, Edébali rechaza el pedido. Pero una noche, siendo huéped en la casa del Cheik, a Osman se le aparece frente al ojo dormido hacia afuera pero despierto hacia dentro el siguiente sueño: ve cómo la luna nueva se desprende del pecho de Edébali y se sumerge como luna llena en su propio pecho. De sus caderas empieza a crece un árbol inmenso, cada vez más hermoso y más fuerte. Su sombra se extiende sobre el mundo entero. Al despertar, Osman no tiene dudas: el sueño presagia la inmensidad de su reino y el matrimonio con la hermosa Malcatún, simbolizada en la luna llena.

[91] Mihai Eminescu, "Epístola III", Poemas, trad. Omar Lara (Concepción: Lar, 1995) 50-60.

En un comienzo, el sueño de Osman procedente del texto de Hammer llevó a una versión autónoma de "Scrisoarea III". Perpessicius incluye en sus notas un fragmento del texto Hammer traducido por Anghel Demetriescu, que permiten rastrear los momentos esenciales del sueño de Osaman en el poema de Eminescu: la luna convertida en doncella, la imagen del árbol que crece del corazón del sultán apoderándose del mundo entero y el valor profético del sueño:

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă,
Ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie şi-o schimbă,
La pământ dormea ţinându-şi căpătâi mâna cea dreaptă;
Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deşteaptă.
Vede cum din ceruri luna lunecă şi se coboară
Şi s-apropie de dânsul preschimbată în fecioară [...]
Şi cum o privea sultanul, ea se-ntunecă dispare;
Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care creşte într-o clipă ca în veacuri, mereu creşte,
Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lăţeşte; [...]
Atunci el pricepe visul că-i trimis de la profet,
Că pe-o clipă se-nălţase chiar în rai la Mohamet,
Că din dragostea-i lumească un imperiu se va naşte,
Ai cărui ani şi margini numai cerul le cunoaşte (196-97).[92]

[92] Mihai Eminescu, "Scrisoarea III", Opere Vol. I. (Obras Vol. I.), ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999) 196-204.

Un sultán de los que reinan sobre países enteros,

Y se muda de comarca con sus rebaños que pacen

Dormía tendido en tierra con su brazo como almohada;

Sus ojos al mundo ciegos, mas abiertos hacia su alma.

Ve cómo desde los cielos la luna corre y desciende

Aproximándose a él transfigurada en doncella. [...]

Al contemplarla el sultán la visión desaparece

Y siente en su corazón cómo un árbol le aparece,

Y crece cada segundo como en siglos, siempre crece

Su follaje sobre el mundo, sobre los mares se extiende [...]

Entonces comprende el sueño mostrado por el profeta,

Fue llevado en un instante al edén de Mohamet,

Que de su amor terrenal un imperio nacerá,

Cuyos confines y vida sólo los cielos conocen (50-51).[93]

Respecto a la traducción de los poemas de Eminescu con un referente histórico inequívoco, como es "Scrisoarea III", Jean-Louis Courriol, traductor de Eminescu al francés, tiene sus reservas. Courriol aconseja, desde la perspectiva del lector francés actual, que una primera selección de Eminescu debe incluir los poemas de amor, de versos breves y de imágenes más cercanas a la poesía moderna, y sólo en una segunda oportunidad ofrecerle al lector aquellos poemas que revelan una concepción quizás más

[93] Mihai Eminescu, "Epístola III", Poemas, trad. Omar Lara (Concepción: Lar, 1995) 50-60.

retórica de la poesía. En esta categoría entrarían las epístolas de Eminescu, entre otros poemas (28-81).[94]

Pero "Scrisoarea III" no se reduce a los motivos que hemos identificado. Al igual que los demás poemas de Eminescu, "Scrisoarea III" es, antes que nada, una búsqueda de tonos y formas, una indagación en el lenguaje. La carta que el hijo del príncipe le escribe a su amada desde el campo de batalla de Rovine tiene como texto de base una "doină de dor", es decir una canción popular de nostalgia, que Eminescu recoge en en su colección de lírica oral, según lo muestran los manuscritos (Vatamaniuc 861).[95] Eminescu inserta este poema de versos cortos entre dos secciones épicas, la descripción de la batalla misma que culmina con la victoria de las huestes rumanas y la sección con que se inicia la crítica severa a los políticos liberales. Escrita en un lenguaje popular, la carta tiene un propósito claro en la arquitectura del poema, es decir restaurar por un momento el tono lírico a través de una composición flanqueda por fragmentos épicos extensos. Al margen de si las referencias históricas se escapan, la traducción recupera la autonomía del lenguaje figurado, la relación que se establece entre el lenguaje poético y la lengua común, o los géneros que se alternan en "Scrisoarea III".

En cuanto al problema planteado por Courriol, Lara no comparte del todo su el punto de vista (Entrevista personal 22 dic 2003). Si bien ratifica la idea de que ciertas zonas de la poesía de Eminescu pueden percibirse como más cercanas a nuestra

---

[94] Jean-Louis Courriol, "Littérature roumaine et traduction" (Montpellier: Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1997).

[95] D. Vatamaniuc, Note şi comentarii (Notas y comentarios), Opere Vol. I. (Obras Vol. I), por Mihai Eminescu, ed. D. Vatamaniuc (Bucarest: Univers enciclopedic, 1999).

sensibilidad y por tanto más susceptibles a una mejor y más rápida comprensión, y que este hecho tiene un componente social fuerte, Lara sostiene que asimismo la sensibilidad tiene una fuerte dosis de individualidad. Para Lara, traducir a Eminescu significa traducir toda su poesía. De otro modo, piensa el traductor, dicho concepto de modernidad que para él no deja de ser movedizo, llevaría a la exclusión de obras significativas.

Apéndice I

Rafael Alberti/Rafael Alberti y María Teresa León

1. Traducciones de otras lenguas

Para las traducciones inéditas de Alberti y León que cito, ver: Marrast, Robert. "Essai de bibliographie de Rafael Alberti". Bulletin hispanique LVII (1955): 147-77.

Aragón, Luis. "Antología poética". Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. 1950. Inédita.

---. "Un organillo empieza a tocar en el patio". Trad. y nota en verso Rafael Alberti. Octubre 2 (1933).

---. El mono azul 11 nov 1937.

Baudelaire, Charles. Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo. Trad. y prólogo Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943.

---. Diarios íntimos. Sevilla: Renacimiento, 1992.

"Canto popular de Tadjikistan: Perdidos". Trad. Teodoro Kelyin y Rafael Alberti. Hoja literaria. Jun-jul 1933.

Eluard, Paul. Poemas. Versión y prólogo María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Lautaro, 1957.

---. Barcelona: Argonauta, 1990.

---. Libertad. Trad. Rafael Alberti. Madrid (?): Regimiento, 1961.

Farsa del licenciado Pathelin. Sur 78-80 (1941). Representación en Teatro Presidente

Alvear, Buenos Aires. 27 nov 1944.

Hughes, Langston. "Cuatro poemas". El mono azul 19 jul 1937.

Poesía china. Trad. y prólogo María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Fabril Editora, 1960.

---. Madrid: Visor, 2003.

Ramuz, C. F. Historia del Soldado. Música Igor Stravinsky. Sevilla: Fundación El Monte, 2001.

Supervielle, Jules. Bosque sin horas. Trad. Rafael Alberti. Versiones de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brüll y Manuel Altolaguirre. Madrid: Plutarco, 1932.

Supervielle, Jules. El ladrón de niños. Trad. Maria Teresa León y Rafael Alberti. Inédita. Representación en Estudio Audiotorium de S. O. D. R. E., Montevideo. 16 oct. 1943.

Svetlov, S. "Granada". Octubre 1 (1933).

Vehtoni, Azat. "X aniversario de la muerte de Lenin". Octubre 6 (1934).

2. Traducciones del rumano

Arghezi, Tudor. Poesías. Trad. y prólogo María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1961.

Beniuc, Mihai. Poesías. Trad y prólogo María Teresa León y Rafael Alberti. México, D. F.: Era, 1966.

Doinas y baladas populares rumanas. Trad y prólogo. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1963.

Eminescu, Mihail. Poesías. Versión española María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1958.

---. Poesías. Trad. y prólogo María Teresa León y Rafael Alberti. Barcelona: Seix Barral, 1973.

Meşterul Manole. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Bucarest: Albatros, 1976.

Miorita. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Bucarest: Albatros, 1972.

Rebreanu, Liviu. El bosque de los ahorcados. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1967.

Apéndice II

Omar Lara

1. Traducciones del rumano

Banuş, Maria. Las bodas efímeras. Trad. Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Omar Lara, Pablo Neruda. Bucarest: Eminescu, 1981.

Barbu, Ion. Juego segundo. Trad. Omar Lara y Victor Ivanovici. Bucarest: Minerva, 1981.

Blaga, Lucian. Poemas. Concepción: Tiempo, 1991.

Bogza, Geo. Orion. Trad. Omar Lara y Maria Elena Răvoianu. Bucarest: Minerva, 1983.

Cantuniari, Mihai. Poemas. Lima: Revista Harahui, 1982.

Doinaş, Ştefan Augustin. La estación discreta. Bucarest: Eminescu, 1980.

Eminescu, Mihai. El lucero y otros poemas. Concepción: Tiempo, 1992.

---. Poemas. Bucarest: Minerva, 1980.

---. Poemas. Concepción: Lar, 1995.

Flamând, Dinu. Estado de sitio. Madrid: Lar, 1984.

Jebeleanu, Eugen. La sonrisa de Hiroshima. Concepción: Universidad de Concepción, 1995.

Macedonski, Alexandru. Poemas. Bucarest: Minerva, 1980.

Poesía popular tradicional rumana. Trad. Omar Lara y Victor Ivanovici. Bucarest: Minerva, 1979.

Poesía rumana. Trilce 17 (2007): 7-62.

Preda, Marin. El cielo azul de la muerte. Bucarest: Cartea Românească, 1981.

Rău, Aurel. Tesoros. Cluj-Napoca: Limes, 2005.

Seis poetas rumanos contemporáneos. Santiago: Pluma y pincel, 1993.

Sorescu, Marin. Alma para todo servicio. Concepción: Lar, 1994.

---. El Ecuador y los polos. Madrid: Hiperión, 1986.

---. Poemas. Madrid: Visor, 1981.

2. Traducciones del español

Padrón, Justo Jorge. Gazela de apă. Trad. Marin Sorescu y Omar Lara. Bucarest: Cartea Românească, 1987.

Rosales, Luis. "La casa encendida y otros poemas". Trad. Teodor Balş y Omar Lara. Inédita.

Teillier, Jorge. "Poemas". Trad. Marin Sorescu y Omar Lara. Inédita.

20 de poeţi latino-americani contemporani. Trad. Dinu Flămând y Omar Lara. Cluj-Napoca: Dacia, 1983.

3. Traducciones inéditas del rumano

Caraion, Ion. "El hombre perfilado en el cielo". 156 páginas

Sumario

Silencio
Sentidos
Lejanía
El hombre perfilado en el cielo
Ulises
Lluvias de agosto

Los muertos
El mar podrido
Espacio y calma
Profesión
Vacío
Sentimiento encontrado
El domador de elementos
Los muertos
La técnica de los objetos
Profesión
Caderas
Imágenes de guerra
Piedras
Visitas
Epitafio
El barrio de la fotografía
Las cosas de la mañana
Insomnio
Fuente
Virginidad
Gangrena
Memoria
Metáfora del fuego
Motivo
Panaderías de sangre
Canto del tiempo de la ocupación
Pero la hermosura
Me acosa la muerte
Miriápodos
La fea espera
Casquete de plomo
Sillón vacío
Vacío
Formas
Ala – Bala
Al mar podrido
Argumento para después
Gotas de lluvia
Soñaba
Temor
La calle de los dibujos
Correspondencia
Abismo
Invierno

Una especie de corazón
Oxidación
Pocos pájaros
Murria de los caminos
Sueño
La oscuridad huye
Iniciativa
Correspondencia en un árbol
Urbanismo
Estuche con corazones de fósforo
Logos
Se detuvo
Los Lázaros de la muerte
Antes de las cosas
Advertencia del bosque
Acercamiento
Un extravío de oro
Octubre de los membrillos
Edad moderna
Sábado
Sangre olvidada
Costumbre
Tristia
Diario
La hermana del hacedor de espejos
Mercurio de las alianzas
Seda menuda
Sillón de atardecer
Con cuanta luz
Mañana viene el pasado
Paisaje de límite
Andar
El caballo
Flagelación
El cuerpo parecía que no es
Estratos sobre estratos
El sol pone aire
Del susurro menudo
Palabras y panes
Entre
Yo he visto
Giordano Bruno
Epitafio
Tierra de tristeza

Colgaduras y gamas
Comedia macabra
Imágenes con ausencias
Siempre lo incesante
Juegos con ponzoña
Holderlin
Yo el que nadie soy
Higuera neutral
Notiempo
Anamorfosis
Abducciones
El tonto que riega las flores
Kafka y los pantalones de Ubu Rey
Por el agujereado cuerpo
Las sanciones del lenguaje y del acaso
La cueva de Macheda

Năum, Gellu. "El espejo ciego". 136 páginas.

Sumario

El viaje
Antes y después
La escalera
Cross
Aquella silla
Caronte
Melmoth
Qué bellas flores
El paseo de las quince señoritas
La muralla
Costra
El secreto de lo vacío y de lo pleno
Filtro
Talion
Recolector
Hermana mayor
Alguna vez
Nadie la conocía
El caballo
Esa casa
La madre de las cosas
Athanor
Estación

Comienzo y centro
El triángulo domesticado
Heráclito
Un pájaro de madera
El espejo ciego
La linterna mágica
El pájaro violeta
Vasco da Gama
Hago el amor pido libertad
Cada uno de los dedos
Encrucijada
Orbitales
El cupé
Debido a un fenómeno
Con el tiempo
Los enfermos del hospital de Nuremberg
El espíritu de la tarde
La descripción de la torre
Reentremos en el paréntesis que nunca cerraré
Nadie hace mucho tiempo
Los comienzos
Memoria frenética
Esta mañana tu caminar
La ciudad en el campo
Parece que para nosotros
Me gusta como a los lobos
Alfabeto acuático
Dime si quieres un pájaro
Era como si para nosotros
Parece que para nosotros
Fénix vegetal
Paseo
Tetonia
La gramática del laberinto
La discontinuidad
El regreso del poeta pródigo
Recursos fanáticos
Asceta en la barraca de tiro

Sorescu, Marin. "Teatro: Jonás. El sacristán. El cauce"

Stănescu, Nichita. "Elegías y otros poemas"

I. 12 Elegías

II. Triste canto de amor
Historia sentimental
Canción de tres
Canto
Emoción de otoño
Canto 2
Alabanza del hombre
Mozart y el perro español
Autoretrato
Hai Ku
Partitura primera
Partitura segunda
Poema

"22 Poetas rumanos contemporáneos". 440 páginas.

Constantin Abăluță

Objeto de silencio
Amor
Una hoja
Campanas
Sin creer que puedo herir
Del diario de un terrestre
Carrera en el jardín
Presencia
Métopa
Viaje en un viaje
Caída libre
Torre
Dos glossas
Aún
De madrugada
Otro episodio
Fragmento de eternidad
Filtro humano
Visiones flamencas
Un hotel arruinado

Mircea Ciobanu

Le digo al agua: en el principio fue el crepúsculo
Aduana de sangre
La renegación de la sombra
La palabra del espanto
El agua bajo los remos
Como en un sueño
Elegía
A esta hora
Solo un tiempo, lo que dura un parpadeo

Nicolae Ioana

Sala de espera
He hablado con un pájaro
Vuelo de noche
Tened piedad
Frío en el campo
El puente
Dejadme un poco más
Felicidad
Viajero enfermo
Dos vidas
Los ojos
El balanceo de las nubes
En las terrazas, las agua
El último cuarto
Espíritu asaeteando los cuartos
Al lecho regresó el hombre bueno
Deja, aun así...
La ropa de los muertos
En un día, en sólo un día
El

Cesar Ivănescu

La infancia de Ario Paradis
Torre
Fruto
Las infancia de Ario Paradis
Sunseri
Torre

Apocalipsis cum figuris
Da capo
Fruto
Noche
Dolor
Fruto
Inmanencia
Zombie
Hypnos
La infancia de Ario Paradis
Paseo
Arlequin

Mircea Ivănescu

¿Es la poesía otra cosa?
Miopía
Tarde de novela francesa
A su izquierda
La lucha entre ángeles y nubes o sobre el rayo
Jane Eyre
Es difícil en la mañana

Dan Laurenţiu

El árbol
La nube de oro
El gato
La mañana
Psyche
El ángel como un perro
La intangible lluvia
Un pequeño ejército en la ruina del sol
Introspección en un instante antiguo
La gracia
Viaje monótono bajo el sol
Idola mentis
Reproche d´¨amour
Las hojas
Oh cuánta paz

Angela Marinescu

Como un soldado en el campo de batalla

El rostro
El sol negro
Ocaso
Dios
La cosecha
Dios (II)
Canción antiquísima
A mis críticos
Confesión
El invierno
Noche
La nada
Lugar baldío
Orejas
El grito
Rigor y coherencia
Rata
El paraíso
Ceniza

Virgil Mazilescu

Prólogo
Las fiestas
"Qué le dice una pared a otra pared..."
Desde la carabela
Cuán claro saben algunos...
Epidaur
La infancia de Franz Kafka
Segundo cuento para Stefana
Fin de la estación
Colinas verdes
Emmanuel
Comían en una mesa larga y abundante
Los amigos
El amor por ti madre es también un juguete
Huracanes de patas de lobos en la costa
Precisamente había organizado un ataque sutil
Hace tiempo (anteayer) con qué pasos partí
Yo desde lo alto de la colina no sé cómo miré para siempre
Sé que huiste
Ven
Oirás de nuevo: sé mi oración

Ileana Mălăncioiu

Pájaro cortado
Jerónimo duerme
Un ala de gorrión
El corazón de la reina
Edén
Amado y si nosotros
El sueño del caballo blanco
Lirios para la señorita novia
El último recuerdo
Y sin embargo cuánto hiciera
No sabía cómo se puede derribar una casa
Pacto
El salvador
La víbora
La lagartija
Entro en el cuarto a oscuras

Sorin Mărculescu

Primer himno
Tercer himno
Himno quinto
Himno sin fin
Eon hacia el hueso
El velorio de las aguas
La elección del hueso
Cuerpo mineral
San Sebastián
Eon hacia el hueso
Canon
Urnas y huesos

Alexandru Miran

Me reencontré con los brazos largos, lejos
En vano esperas
Reina la espera
Mónada
Micenas
Bajo la nevasca
Brahms de pena
Pascal: pensees

Newton, Malebranche, Paraselsus, da Vinci, Van Helmont, Huygens y otros
Errante planta
En la sala con cortinas de piedra
Canastos con pétalos, canastos llenos
Heráclito de Efeso
Aigyptos
En el jardín de los emblemas
Del sol a la luna corren mil tiempos

Florin Mugur

Momento sereno
Ejército de caballería
Baile el libro
El rey Juan
Novela
El príncipe
El rey Juan
Poema de amor
Leche
El lirio
Kafka
Guerra
Los viejos
Destino intermediario
Corriendo
El servidor del rey
La mañana
Marius Robescu

La lluvia
El milagro
Fiera
Tarde final
Con respecto a la poesía y a mí mismo
Sermón moderno
Sacre du printemps
Cuento del último piso
La caja
Las tijeras
Lamentación
Sabed
Al mar
La poesía

Las fiestas del otoño
Un hombre

Ioanid Romănescu

A los lectores, mis dulces contribuyentes
En el dormitorio
Nociones de balística
Escuchando
Azul intenso
Mi amor – el campo minado de la poesía
Con vuestros ojos
Asegurándoles mis mejores sentimientos
Exiliado en la memoria
Antares

Dorin Tudoran

El poeta
Vena de buey
Sobre las saturnales
Telecinemateca
A los poetas del asbesto
¿Pero ellos quiénes son?
Antigua carta
Declaración de principios
Solo el momento
Pesadilla olfativa
Sobre la víbora
El borde de hojalata
La confesión de un melómano

Daniel Turcea

Voces en la nieve
Para pintar un paisaje
El paisaje del atardecer
Frutos
IV Sobre la poesía (Metamorfosis)
La flor carnívora
Athanatos
Simplicidad
Regalo
Vuelo

Epifanías

Mihai Ursachi

Oda (a Diótima)
Hora matutina
Amor
Quién eres tú, que tocas mi ventana
Amor de otoño
Amargo tesoro, amén
Florella – una leyenda
Reposo
El prisionero
El rapto de Narciso
El monte Caín
La oportunidad excluida
El arca
Alma de la tarde
Visión en la linde del bosque
Conocimiento
Paisaje marino con cabras y hornos
Lluvia en los campos
Pilastras estables, oh números claros
Sensorium mysticum

Vasile Vlad

Pasé yo por aquí y también el polvo
Vamos a formalizarnos
Ay, las palabras se hacen permanentemente insignificantes
El monólogo del otro
Canto I
Canto II

Mihai Cantuniari

El amor mismo
Los diez mandamientos
Encantamiento
En el décimo mes
Desde abajo
El cuento del habla
Ahogo
Certificado

Viaje
Secuencia
Los nueve asedios, 6
Los nueve asedios, 9
Hielo
Tierranegra
Yomismo
Prueba de tiro
Blues
Nota del autor
Acojo la primavera, con ropa gastada
Elegancia vestimentaria
Dirección

Mircea Dinescu

Arado de madera II
Adormezco en el campo
Horquilla
Domingo quebrado
El salmo del ateo
Vida de artista
Peces
Mensaje de un náufrago
Bestiario
Sol arrendado
No nieva
La cabra contemporánea
Oxidándose
La transfiguración
Bucólica
Dinamita
Buenas noches
Entre la imaginación y la humildad
Ajedrez absurdo
Chinerías
A vuestra disposición

Adrian Popescu

Por el polvo del mundo
No grites
Un botón
Quemadura

Poema del arroz
En aura
Umbría
La frambuesa
Cuánto nos falta algunas veces
Expedición a la sombra del diamante
Interregno

Dinu Flamând

Mano con guante
La vieja cicatriz
Poema circular
Las fragancias del paraíso
Entrada B
La cáscara del huevo
Perpetuum mobile
Frutas tempranas
Detalle con personaje lírico
Poema fastuoso
Terciario
Cambio de domicilio

Obras citadas

Aguirre, Margarita. Cronología. Obras completas Vol I. Por Pablo Neruda. Ed. Hernán Loyola. Buenos Aires: Losada, 1973. 9-22.

Alberti, Rafael. "De ayer para hoy". Prólogo a Entre el clavel y la espada. Obra completa. Vol. II. Ed. Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988. 61-62.

Alberti, Rafael. La arboleda perdida. Libros I y II de memoria. Barcelona: Seix Barral, 1975.

---. La arboleda perdida. Libros III y IV de memoria. Barcelona: Seix Barral, 1987.

---. Carta a Robert Marrast. 23 nov 1952. Fundación Rafael Alberti. El Puerto de Santa María (Cádiz).

---. Carta a Robert Marrast. 10 junio 1958. Fundación Rafael Alberti. El Puerto de Santa María (Cádiz).

---. "Cuatro poemas de Langston Hughes". El Mono Azul. 19 agosto 1937.

---. "Ladera de la muerte en la poesía de Jules Supervielle". Prosas encontradas 1924-1942. Ed. Robert Marrast. Madrid: Ayuso, 1973. 135-39.

Alegría, Fernando. "Con Omar Lara". Memoria. Santiago: Galinost, 1987. 7-10.

Arghezi, Mitzura y Traian Radu. Tabel cronologic (Cuadro cronológico). Opere. Por Tudor Arghezi. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. LXV-CIV.

---. Notă asupra ediţiei. (Notas sobre la edición). Opere. Por Tudor Arghezi. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. CV-CXI.

Arghezi, Tudor. "Arheologie". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu.

Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 59.

---. "Cum citim şi înţelegem" (Cómo leemos y comprendemos). Adevărul 18 oct 1947. Reproducido parcialmente en Ana Selejan. România în timpul primului război cultural. (1944-1948). (Rumania durante la primera guerra cultural). Vol. II. Sibiu: Thausib, 1993. 112.

---. "Duhovnicească". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 137-38.

---. "Espiritual". Poesías. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1961. 40-41.

---. "He aquí, alma mía". 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. 23-24.

---. "Iată, sufletule". Opere. Vol II. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 664-65.

---. "Jignire". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 77-78.

---. "Ofensa". Poesías. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1961. 30.

---. "Psalm". Opere. Vol II. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 37.

---. "Rada". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000.195-96.

---. "Rada". Poesías. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada,

1961. 53.

---. "Rada". Tudor Arghezi. Trad. Luc-André Marcel. Paris: Seghers, 1963. 130-31.

---. "Rugă de seară". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 143-44.

---. "Salmo". Poesías. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1961. 126.

---. "Spirituelle". Trad. Veronica Porumbaco. Poèmes choisis. Trad. Hubert Juin. Paris: Hautefeuille, 1958. 19-20.

---. "Testament". Opere. Vol I. Ed. Mitzura Arghezi y Traian Radu. Bucarest: Univers enciclopedic, 2000. 3-4.

---. "Testamento". Poesías. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1961. 15-16.

Barga, Corpus. "París-Rusia: 1936". Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes. Ed. Arturo Ramoneda. Madrid: Júcar, 1987. 199-258.

Bioy Casares, Adolfo. Carta a la Editorial Losada. La editorial Losada: una historia abierta. Ed. Eduardo Gudiño Kieffer. Madrid: Losada, 2002. 39.

Blaga, Lucian. Spaţiul mioritic. (El espacio miorítico). Bucarest: Humanitas, 1994.

Bogza, Geo. "Urmuz premergătorul" (Urmuz el precursor). Avangarda literară românească (La vanguardia literaria rumana). Vol.2. Ed. Marin Mincu. Bucarest: Minerva, 1999. 250-53.

Boia, Lucian. Istorie şi mit în conştiinţa românească (Historia y mito en la conciencia rumana). Bucarest: Humanitas, 2000.

---. Romania: Borderland of Europe. Trad. James Christian Brown. London: Reaktion Books, 2001.

Bonet, Juan Manuel. "Noreste en el mapa literario de su tiempo". Noreste. Ed. Juan Manuel Bonet, Ildefonso Manuel Gil y José Enrique Serrano Asenjo. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura, 1995.

Borges, Jorge Luis. "Posesión del ayer". Los conjurados. Obras completas Vol 3. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. 523.

Bosquet, Alain. Note. Anthologie de la poésie roumaine. Ed. Alain Bosquet. Paris: Editions du Seuil, 1968. 275.

Brăiloiu, Constantin. Sur une ballade roumaine (La Mioritza). Geneva: Kundig, 1946.

Brodsky, Joseph. "To Please a Shadow". Less Than One. New York: Farrar Straus Giroux, 1986. 357-83.

Casanova, Pascale. The World Republic of Letters. Trans. M. B. Debevoise. Cambridge, Massachussets: Harvard UP. 2004

Călinescu, Matei. "L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerre". Literarische Avantgarden. Ed. Manfred Hardt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 329-46.

---. "Romanian Literature: Dealing with the Totalitarian Legacy". Twayne Companion to Contemporary World Literature. Ed. Pamela A. Genova. Vol 2. New York: Twayne, 2003. 1040-1045.

Christensen, Peter. "Benjamin Fondane's "Scenarii intournables". Dada and Surrealist Film. Ed. Rudolf E. Kuenzli. New York: Locker & Owens. 72-85.

Cioran, Emil. "6 Rue Rollin". Benjamin Fondane. Ed. Michel Carassou. Paris: Non Lieu, 1978. 52-55.

Ciorănescu, Alexandru. Dicţionarul etimologic al limbii române (Diccionario etimológico de la lengua rumana). Trad. Tudora Şandru Mehedinţi y Magdalena Popescu Marin. Bucarest: Saeculum I. O., 2001.

Concha, Jaime. "Mapa de la nueva poesía chilena". La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica. Ed. Ricardo Yamal. Concepción: Lar, 1988. 73-85.

---. "Neruda, desde 1952: 'No entendí nunca la lucha sino para que ésta termine'". Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda . Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1979. 47-78.

---. Prólogo. Poesía del grupo Trilce. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1964. 7-10.

Constantinovici, Simona. Dicţionar de termini arghezieni (Diccionario de términos arghezianos). Vol I. Timişoara: Editura Universităţii de Vest, 2004.

Cortínez, Carlos. "El temblor poético de Trilce en el sur de Chile". Revista chilena de literatura 51 (1997): 99-115.

Cortínez, Verónica. "Poemás inéditos de Jorge Teillier". Revista Hispánica Moderna LV (2002): 159-67.

Courriol, Jean-Louis. "Littérature roumaine et traduction". Montpellier: Université Paul-Valéry-Montpellier III, 1997.

De Costa, René. Huidobro: Los oficios de un poeta. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Diaconu, Diana. "Eminescu în limba spaniolă" (Eminescu en lengua española). Analele

Ştiinţifice al Universităţii "Al. I. Cuza" din Iaşi XXXV (1989): 73-79.

Diaconu, Mircea A. "Eminescu: poesía y existencia". Poesías. Por Mihail Eminescu. Trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías. Madrid: Cátedra, 2004. 7-13.

Dicţionarul explicativ al limbii române (Diccionario explicativo de la lengua rumana). Bucarest: Univers enciclopedic, 1996.

Djuvara, Neagu. Între orient şi occident. Ţările române la începutul epocii moderne (Entre el oriente y el occidente. Los países rumanos a principios de la época moderna). Trad. Maria Carpov. Bucarest: Humanitas, 2002.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe. Eminescu: viaţă, operă, cultură (Eminescu: vida, obra, cultura). Bucarest: Eminescu, 1989.

Editorial Losada, S. A. Catálogo 1938-1968. Buenos Aires: Losada, 1968.

Eliade, Mircea. "Carta abierta al señor Corpus Barga". Trad. Joaquín Garrigós. La jornada semanal. 9 marzo 2003.

---. Memorii. Bucarest: Humanitas, 1997.

---. The Fate of Romanian Culture. Bucarest: Athena, 1995.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". Selected Prose of T. S. Eliot. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace & Company, 1956. 37-44.

Eminescu, Mihai. "Epístola III". Trad. Omar Lara. Poemas. Concepción: Lar, 1995. 50-60.

---. "Scrisoarea III". Opere Vol. I. (Obras Vol. I.). Ed. D. Vatamaniuc. Bucarest: Univers enciclopedic, 1999. 196-204.

---. Epístola III. Poemas. Trad. Omar Lara. Concepción: Lar, 1995. 50-60.

---. "Mai am un singur dor". Opere Vol. I (Obras Vol. I). Ed. D. Vatamaniuc. Bucarest: Univers enciclopedic, 1999. 267-68.

---. "Tengo aún un deseo". Poemas. Trad. Omar Lara. Bucarest: Minerva, 1980. 353, 355.

---. "Tengo aún un deseo". Poemas. Trad. Omar Lara. Concepción: Lar, 1995. 93-94.

Epple, Juan Armando. "El grupo Trilce y la promoción poética de los sesenta". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 23 (1997): 287-300.

Fondane, Benjamin. "Brâncuşi". Cahiers de l'Etoile 2 (1929): 708-27.

---. "El cinema en el atolladero". Sur 1 (1931): 158-65.

---. "XX". Ulysse. Bruxelles: 1933. 49-51.

---. "XXIII". Ulysse. Bruxelles: 1933.

---. Trois scenarii. Écrits pour le cinéma. Ed. Michel Carassou. Paris: Plasma, 1984.

---. "Roumanie. Point de vue et selection d'un ecrivain hereux d'être partial". Le journal des poètes. 5 marzo 1932.

Freedman, Eric. "Benjamin Fondane. L'état des lieux de la bibliographie: les lettres et les chiffres". Rencontres autour de Banjamin Fondane, poète et philosophe. Ed. Monique Jutrin. Paris: Parole et Silence, 2002. 207-210.

Fundoianu, Benjamin. "Alte peisaje" III (Otros paisajes III). Poezii (Poesías). Ed. Paul Daniel y G. Zarafu. Bucarest: Minerva, 1978. 66.

---. "Cîteva cuvinte pădurețe" (Algunas palabras silvestres). Poezii (Poesías). Ed. Paul Daniel y G. Zarafu. Bucarest: Minerva, 1978. 5-10.

---. "Herța" I. Poezii. (Poesías). Ed. Paul Daniel y G. Zarafu. Bucarest: Minerva, 1978.

14.

---. "Herţa" III. Poezii. (Poesías). Ed. Paul Daniel y G. Zarafu. Bucarest: Minerva, 1978. 16.

---. "Otros paisajes". 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. 79.

---. "Pero el hombre, ¿dónde está el hombre". 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. 79-80.

---. "Sí, yo he amado el mundo". 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. 81-82.

---. "Ţudor Arghezi". Imagini şi cărţi (Imágenes y libros). Ed. Vasile Teodorescu. Bucarest: Minerva, 1980. 205-208.

García Lorca, Federico. Obras completas. Vol 3. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1986.

García Montero, Luis. La palabra del Ícaro. Granada: Universidad de Granada, 1996.

La generación del 27 desde dentro. Ed. Juan Manuel Rozas. Madrid: Istmo, 1966.

Genette, Gérard. Umbrales. Trad. Sussan Lage. México, D.F.: Siglo veintiuno, 2001.

Georgescu, Vlad. The Romanians. A History. Trad. Alexandra Bley-Vroman. Ed. Matei Călinescu. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

Giurcă, Dana Mihaela y José Manuel Lucía Megías. "Esta edición". Poesías. Por Mihail Eminescu. Trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías. Madrid: Cátedra, 2004. 63-64.

---. Introducción. Poesías. Por Mihail Eminescu. Trad. Dana Mihaela Giurcă y José

Manuel Lucía Megías. Madrid: Cátedra, 2004. 17-61.

Grăsoiu, Dorina. "Bătălia" Arghezi (La "querella" Arghezi). Cluj-Napoca: Dacia, 1984.

Guillén, Claudio. "El hombre invisible: literatura y paisaje". Múltiples moradas. Barcelona: Tusquets, 1998. 98-176.

---. "Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales". Múltiples moradas. Barcelona: Tusquets, 1998. 299-335.

---. "El sol de los desterrados: literatura y exilio". 1995. Múltiples moradas. Barcelona: Tusquets, 1998. 29-97.

Guillermou, Alain. La genèse intérieure des poésies d'Eminescu. París: M. Didier, 1963.

Handoca, Mircea. Viaţa lui Mircea Eliade (La vida de Mircea Eliade). Cluj-Napoca: Dacia, 2000.

Heim, Michael. Un Babel fericit (Un Babel feliz). Coord. Daciana Branea e Ioana Copil-Popovici. Iaşi: Polirom, 1999.

Huidobro, Vicente. Altazor. Madrid: Visor, 2004.

Impey, Michael Howard. "Patterns of Creativity in Tudor Arghezi's Cuvinte potrivite". Diss. Michigan State U, 1970.

Ionesco, Eugène. "Précurseurs roumaines du surrealisme: Urmuz, Jacques Costine". Les lettres nouvelles ene-feb 1965: 71-82.

Ionesco, Eugène. "Tudor Arghezi". Non. Trad. Marie-France Ionesco. Paris: Gallimard, 1986. 23-70.

Ivanovici, Victor. Introducción. "Los poemas rumanos". Por Paul Celan. Trad. Victor Ivanovici. Trilce 5 (2000): 3-5.

---. "Un nou Eminescu în spaniolă" (Un nuevo Eminescu en español). Luceafărul 8 dic 1980.

---. "La poesía de Omar Lara". Atenea 469 (1994): 149-57.

Juin, Hubert. Présentation. Poèmes Roumains. Des origines à nos jours. Trad. Hubert Juin. Paris: Hautefeuille, 1958. 9-26.

Juin, Hubert. Présentation. Poèmes choisis. Por Tudor Arghesi. Trad. Hubert Juin. Paris: Hautefeuille, 1958. 9-13.

Jutrin, Monique. Benjamin Fondane ou Le périple d'Ulysse. Paris: Libraire Nizet, 1989.

Lara, Omar. "Algo sobre mi poesía: Una visión muy sentimental". Voces de Portocaliu. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. 95-101.

---. "Calles sucias". Memoria. Santiago: Galinost, 1987. 49.

---. "Los centros de la tierra". Memoria. Santiago: Galinost, 1987. 48.

---. "Después de leer a George Bacovia". Fugar con juego. Madrid: Lar, 1984.

---. "Eminescu. Mai am un singur dor. Notas". Carta a la autora. 5 junio 2007.

---. Entrevista. Soledad Bianchi. "Trilce". La memoria: Modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. 19-54.

---. Entrevista personal. 22 dic 2003.

---. Entrevista personal. 6 junio 2006.

---. Entrevista personal. 5 ago 2007.

---. "Hablo por boca de ganso/Por boca de ganso imperial/Por boca de pequeño vago".

Héroes civiles y santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del sur de Chile. Ed. Yanko Gonzales Cangas. Valdivia: Barba de palo, 1999. 19-34.

---. "Imperial, 1951". Fugar con juego. Madrid: Lar, 1984. 62.

---. "Las horas del lobo". Vida probable. Santiago: Cesoc, 1999. 72-74.

---. "Llave de la memoria". Islas flotantes (Insule plutitoare). Bucarest: Cartea Românească, 1980. 60.

---. "Lugares habitables". Voces de Portocaliu. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. 67.

---. "Niños de la lluvia". La nueva frontera. Concepción: Universidad de Concepción, 2007. 42-44.

---. Nota. Voces de Portocaliu. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. 11

---. "No quiero que el mundo se escape de mi mirada". Entrevista. Por Ana Muga Sáez. El Siglo 15 junio 2007.

---. "Palabras al amigo distante". Argumento del día. Temuco: Padre las Casas, 1964. 8-9.

---. "Palabras—Justificaciones". Poemas por Mihai Eminescu. Trad. Omar Lara. Bucarest: Minerva, 1980. 31-33.

---. "Pequeña noticia de mi muerte". La nueva frontera. Concepción: Universidad de Concepción, 2007. 78-79.

---. Presentación. Trilce 10 (1966): 9-10.

---. Presentación y lectura de poesía. Fundación para las Letras Mexicanas. México D.F. feb 2005.

---. "La revista Trilce y la poesía chilena: aportes y aperturas". III Encuentro de Poesía

Iberoamericana Carlos Pellicer Cámara. Villahermosa, Tabasco, México. 15-21 feb 2007.

---. "Revelación". Argumento del día. Temuco: Padre las Casas, 1964. 19.

---. "Reincido en aleteo ciego". Vida probable. Santiago: Cesoc, 1999. 14

---. "Sábado en portocaliu". Voces de Portocaliu. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. 15-16.

---. "Si eres la realidad". Voces de Portocaliu. Concepción: Universidad de Concepción, 2003. 91.

---. "La tierra prometida". Memoria. Santiago: Galinost, 1987. 33.

Larrea, Juan. "Carta a un escritor chileno interesado por la 'Oda a Juan Tarrea' de Pablo Neruda (1964). Del surrealismo a Machupicchu. México D.F: Joaquín Mortiz, 1967. 101-30.

León, María Teresa y Rafael Alberti. Introducción. Poesías. Por Mihail Eminescu. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1958. 7-16.

---. Prólogo. Poesías. Por Tudor Arghezi. Trad. María Teresa León y Rafael Alberti. Buenos Aires: Losada, 1958. 7-12.

León, María Teresa. Sin título. 155 folios mecanografiados. Reportaje literario sobre Rumania dividido en 20 capítulos. Inédito. Fundación Rafael Alberti. El Puerto de Santa María (Cádiz).

Losada, Gonzalo. Carta a Pablo Neruda. 23 marzo 1961. Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo: correspondencia Neruda. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

Loyola, Hernán. Notas traduciones. Nerudiana dispersa II. Ed. Hernán Loyola.Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. 1444-47.

Maiorescu, Titu. "Eminescu şi poeziile lui" (Eminescu y sus poesías). 1889. Opere Vol I. Critice (Obras Vol I. Crítica). Ed. D. Vatamaniuc. Bucarest: Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2005. 627-47.

Maiorescu, Titu. Prefacio. Poesii (Poesías). Por Mihail Eminescu. Bucarest: Libreria Socecu & Comp., 1883. En Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías. Introducción. Poesías. Por Mihail Eminescu. Trad. Dana Mihaela Giurcă y José Manuel Lucía Megías. Madrid: Cátedra, 2004. 47.

Marcel, Luc-André. Présentation. Tudor Arghezi. Trad. Luc-André Marcel. Paris: Seghers, 1963.

Marías, Javier. "Ausencia y memoria en la traducción poética". Nueva Estafeta ene 1981: 61-65.

Mariátegui, José Carlos. El artista y la época. Lima: Amauta, 1973.

Michelet, Jules. "Le border et le combat des races". Légendes démocratiques du nord. Ed. Michel Cadot. Paris: Presses Universitatire de France, 1968. 246-51.

Mitchell, W. J. T. "Image". The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. Alex Preminger y T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP, 1993. 556-59.

Moltedo, Ennio. Carta a la autora 30 marzo 2005.

---. "44 poetas rumanos". Neruda: poeta del Cerro Florida. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2006. 167-69.

Montero, Enrique. "Octubre: revelación de una revista mítica". Octubre. Madrid: Turner,

1977. xiii-xv.

Morris, C. Brian. Introducción. Sobre los ángeles.Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Por Rafael Alberti. Madrid: Cátedra, 1996. 9-54.

---. El surrealismo y España. Trad. Fuencisla Escribano. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

Nabokov, Vladimir. "Problems of Translation: Onegin in English". The Translation Studies Reader. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 71-83.

Neruda, Pablo. "Ahora canta el Danubio". Las uvas y el viento. Obras completas. Ed. Hernán Loyola. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 1096-1100.

---. Carta a Gonzalo Losada 3 marzo 1961. Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo: correspondencia Neruda. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

---Carta a Gonzalo Losada 12 mayo 1964. Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo: correspondencia Neruda. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

---."Chile". Secolul 20 2 dic 1962.

---. Confieso que he vivido. Nerudiana dispersa II. Ed. Hernán Loyola.Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. 399-785.

---. "Palabras del traductor". Prólogo a 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. Republicado con el título "Poetas de la Rumania florida" en Nerudiana dispersa II. Ed. Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002. 131-36.

---. "Al traducir a Shakespeare. Neruda: conservar la poesía fue lo más difícil". Entrevista

con Raúl Mellado. El Siglo18 oct 1964.

---. "Unidad". Residencia en la tierra. Ed. Hernán Loyola. Madrid: Cátedra, 2000. 99-100.

Niculescu, Alexandru. Outline History of the Romanian Language. Padova: Unipress, 1990.

Novăceanu, Darie. "Tres retratos y un recuerdo de María Teresa León". Homenaje a María Teresa León. Ed. Gonzalo Santoja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. 381-88.

Ovidio. Tristes. Pónticas. Introd, trad. y notas José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992.

Pană, Saşa. Prefaţă (Prólogo). Poeme alese (Poemas escogidos). Por Ilarie Voronca. Ed. Saşa Pană. Bucarest: Minerva, 1972. V-XV.

Perpessicius. "Mai am un singur dor". Opere III. Poezii tipărite în timpul vieţii (Obras III. Poesías publicadas en vida). Por M. Eminescu. Ed. Perpessicius. Bucarest: Fundaţia Regele Mihai I, 1944. 235-82.

---"Scrisoarea III". Opere III. Poezii tipărite în timpul vieţii (Obras III. Poesías publicadas en vida). Por M. Eminescu. Ed. Perpessicius. Bucarest: Fundaţia Regele Mihai I, 1943. 271-323.

Petrescu, Ioana Em. Mihai Eminescu. Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (Diccionario esencial de los escritores rumanos). Ed. Mircea Zaciu, Marian Papahagi y Aurel Sasu. Bucarest: Albatros, 2000. 294-305.

Poesía popular tradicional rumana. Trad. Omar Lara y Victor Ivanovici. Prólogo Omar Lara. Bucarest: Minerva, 1979.

Popescu-Cadem, Constantin. "Alte poeme de Tudor Arghezi în versiunea franceză a lui Eugen Ionescu?" (¿Otros poemas de Tudor Arghezi en la versión francesa de Eugen Ionescu?). Revista de istorie şi teorie literară 1-2 (1987): 177-86.

Porumbacu, Veronica. Carta a Pablo Neruda y Matilde Urrutia. 14 julio 1960. Fundación Pablo Neruda. Sección Biblioteca y Archivo: correspondencia Neruda. Casa-Museo La Chascona. Santiago de Chile.

Pound, Ezra. "A Retrospect". "The Art of Poetry". Literary Essays of Ezra Pound. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1954. 3-15.

Ramoneda, Arturo. Introducción. Un viaje en el año 19. Un viaje en el año 30. Otros viajes. Por Corpus Barga. Madrid: Júcar, 1987. 7-42.

Ramuz, Charles-Ferdinand. Libretto. Histoire du soldat. Música por Igor Stravinsky. Paris: Auvidis Valois, 1997. 17-35.

Rodríguez, Juan Carlos. "Albertiana I. (Las etapas poéticas de un poeta en la calle)". La norma literaria. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1984. 272-89.

Russell-Gebbett, Paul. "The Translation of Miorita by María Teresa León and Rafael Alberti". Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell. Ed. Nicholas G. Round and D. Gareth Walters. Glasgow: Department of Hispanic Studies, 1985. 222-34.

Santiago de Chitarrini, Olga Beatriz. "Editorial Losada: trayectoria de legitimación". Actas del III congreso argentino de hispanistas. España en América y América en España. Buenos Aires: El Instituto, 1993. 521-37.

Schidlowsky, David . "Breve reseña cronológica de Pablo Neruda". Las furias y las

penas. Pablo Neruda y su tiempo Vol. 2. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, 2003. 1237-1267.

Sebastian, Mihail. Jurnal 1935-1944. Ed. Gabiela Omăt. Introd. y notas Leon Volovici. Trad. Alina Skultéty. Bucarest: Humanitas, 2005.

Selejan, Ana. România în timpul primului război cultural. (1944-1948). (Rumania durante la primera guerra cultural). Vol. II. Sibiu: Thausib, 1993.

Sernet, Claude. "À Benjamin Fondane, déporté". Fundoianu/Fondane et l'avant-garde. Por Petre Răileanu y Michel Carassou. Bucarest: Fondation Culturelle Roumaine, 1999. 127-29.

---. Présentation. Bejamin Fondane. Anthologie de la poésie roumaine. Ed. Alain Bosquet. Paris: Editions du Seuil, 1968. 149-52.

---. Présentation. Les premiers poèmes. Por Tristan Tzara. Trad. Claude Sernet. Paris: Seghers, 1965. 7-34.

---. "Tenemos que encontrar". Homenaje de los poetas de Francia a Pablo Neruda. Por Paul Eluard, Louis Aragon, Gilbert Ancian, Claude Sernet. Santiago: Resistencia, 1948.

Simion, Eugen. Prefață (Prefacio). Opere Vol. I. (Obras). Ed. D. Vatamaniuc. Bucarest: Univers enciclopedic, 1999. V-LXVII.

Soria Olmedo, Andrés. "La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti". Cuadernos hispanoamericanos 485-86 (1990): 109-118.

---. "Sobre los ángeles". Historia y crítica de la literatura española. Vol 7. Época contemporánea: 1914-1939. Ed. Víctor G. de la Concha. Barcelona:

Crítica, 2001. 408-12.

Steiner, George. "The Hermeneutic Motion". After Babel. Oxford: Oxford UP, 1998.

Supervielle, Jules. "Oloron-Sainte-Marie". Bosque sin horas. Trad. Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Mariano Brüll y Manuel Altolaguirre. Madrid: Plutarco, 1932. 89-94.

Teillier, Jorge. "El poeta en Valdivia". Muertes y maravillas. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. 86.

---. "Sobre el mundo donde verdaderamente habito". Muertes y maravillas. Santiago: Editorial Universitaria, 1971. 10-19.

Teitelboim, Volodia. Neruda. Buenos Aires: Losada, 1985.

Toma, Sorin. "Răsfoind volumele lui Tudor Arghezi. Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei" (Hojeando los volúmenes de Tudor Arghezi. La poesía de la putrefacción o la putrefacción de la poesía). Scânteia 5, 7, 9 y 10 ene 1948. Reproducido parcialmente en Selejan, Ana. România în timpul primului război cultural. (1944-1948). (Rumania durante la primera guerra cultural). Vol. II. Sibiu: Thausib, 1993. 113-27.

Triviños, Gilberto. "No tan pronto al menos". La nueva frontera por Omar Lara. Concepción: Universidad de Concepción, 2007. 9-26.

Tzara, Tristan. Carta a Saşa Pană 17 ene 1934. Reproducida parcialmente en Sernet, Claude. Présentation. Les premiers poèmes. Por Tristan Tzara. Trad. Claude Sernet. Paris: Seghers, 1965. 21-23.

Tzara, Tristan. "Palabras del poeta Tristan Tzara". El Mono Azul 26 nov 1936.

---."Soir". De nos oiseaux: poèmes. Paris: Editions Kra, 1929. 26-27.

Ţugui, Pavel. Amurgul demiurgilor. (El crepúsculo de los demiurgos). Bucarest: Floarea Darurilor, 1998.

---. Arghezi necunoscut (Arghezi desconocido). Bucarest: Vestala, 1998.

Ţurcanu, Florin. Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire. Préface Jacques Julliard. Paris: La Découverte, 2003.

Vanhese, Giselle. "De la traduction literale a la traduction literaire. Les traductions françaises de "Miorița". International Journal of Rumanian Studies 4.1 (1984): 103-15.

Urmuz. "După furtună" (Después de la tormenta). Avangarda literară românească (La vanguardia literaria rumana). Vol.1. Ed. Marin Mincu. Bucarest: Minerva, 1999. 5-6.

Vallejo, César. Artículo sin título sobre la poesía nueva. Favorable París Poemas 1 (1926): 14.

Vatamaniuc, D. Notă asupra ediției (Nota sobre esta edición). Opere Vol I. (Obras). Por Mihai Eminescu. Ed. D. Vatamaniuc. Bucarest: Univers enciclopedic, 1999. 41-50.

Venuti, Lawrence. The Scandals of Translation. London: Routledge, 1998.

Vianu, Tudor. Cuvînt înainte. Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu (Diccionario de la lengua poética de Eminescu). Ed. Tudor Vianu. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968. 3-4.

Voronca, Ilarie. "Acvarium, Acvarium". Plante și animale: Terase. Cu desene de

Constantin Brâncuşi (Plantas y animales: Terrazas. Con dibujos de Constantin Brâncuşi). Paris: Impr. Union, 1929. 29.

---. "Acvarim, Acvarium". 44 Poetas rumanos. Trad. Pablo Neruda. Buenos Aires: Losada, 1967. 101.

---. "La poésie et l'image". Entrevista con Edmond Vandercammen. Le journal des poètes 14 ago 1934.

---. "Tudor Arghezi—Fierar al cuvântului" (Tudor Arghezi—herrador de la palabra). A doua lumină (La segunda luz). Ed. Ion Pop. Bucarest: Minerva, 1996. 126-127.

---. "Yo he estado entre vosotros, pero, quizás, dormido". Trad. Rafael Laffon. Noreste. Ed. Juan Manuel Bonet, Ildefonso Manuel Gil y José Enrique Serrano Asenjo. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura, 1995.

Wentzlaff-Eggebert, Christian. "Rafael Alberti y Pablo Neruda ante la literatura rumana". Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela. Ed. Nicasio Salvador Miguel. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. 387-94.

Yurkievich, Saul. "Mito e historia, dos factores en conflicto". Introducción general. Obras Completas. Por Pablo Neruda. Vol. I. Ed. Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. 50-60.