

Sonar Zurita*

Anna Deeny Morales

Georgetown University

La música, la poesía y el teatro constituyeron el pan y la sal de mi adolescencia. Estudié música clásica y trabajé durante algún tiempo en el teatro. Mi mamá es una poeta puertorriqueña que solamente recita su poesía en voz alta y siempre de memoria. En esta forma, tanto la poesía de mi mamá, las composiciones de mi hermana en la guitarra y mis colaboraciones se entretijeron en nuestra vida cotidiana. Como muchas familias de procedencia latinoamericana, nuestros padres nos mandaban a mi hermana y a mí cada verano a Puerto Rico donde mi abuelo que tocaba la guitarra nos enseñaba canciones típicas de la isla y del Caribe. Luego las cantábamos a capela o acompañadas por mi hermana durante los recitales de nuestra madre. Así, múltiples tradiciones musicales crecieron alrededor de dos idiomas, cruzados por sentimientos de lejanía, divisiones políticas y culturales que a menudo entran en conflicto o se revelan contradictorias. Además de ser poeta, mi mamá se ganaba la vida como una maestra de escuela pública; pero el ingreso que recibíamos de los recitales ayudaba a pagar las necesidades básicas de nuestra casa.

Cuando me preparo para una lectura bilingüe con Raúl Zurita, marco el texto como si fuera una partitura musical. Así indico cómo el poema debe "sonar", si debería subir el tono al final de una línea (los poetas al leer inglés generalmente bajan el tono), ralentizar, acelerar poco a poco, vocalizar una cesura, acentuar una palabra, etcétera. Estos elementos formales de la sonoridad reflejan mi traducción del poema. En el caso de Zurita, su poesía conlleva una flexibilidad verbal que permite la inclusión de lo que generalmente se consideran palabras excesivas o innecesarias. "That" ("que") en inglés es el mejor ejemplo. Hay cierto sentido humilde y humano que comunica la palabra "that" porque en inglés suele ser omitida si no se considera necesaria dentro del conjunto gramático de una frase. No obstante, incluirla cuando pudiera haber sido omitida representa una falta de eficiencia en el uso del lenguaje. Aún más importante que la idea del exceso, preponderante en las estéticas del barroco y del neobarroco, en este caso resultaría, al enfatizarlo, como una falta de eficiencia.

No se supone que el lenguaje sea eficiente; los sentimientos, nuestras contradicciones, nuestra capacidad banal para expresar la crueldad o nuestro extraordinario impulso hacia la manifestación del amor, de ninguna manera son eficientes. Sin embargo, el objetivo del capitalismo es la eficiencia y se ha convertido a manera de un valor impuesto en la carne, en nuestras

* Este ensayo fue inspirado por una conversación con Kristin Dykstra para *Jacket 2*, <http://jacket2.org/commentary/line-list>. Fue traducido por Valerie Mejer.

emociones, en la crianza de los niños, en nuestras ideas acerca del tiempo y la memoria, en la conciencia y la forma en que articulamos el conocimiento. En fin, la eficiencia condiciona nuestras tendencias lingüísticas. Incluir y enfatizar "that", además de otras palabras similares cuando suelen ser gramaticalmente innecesarias, refleja un elemento de mi interpretación de la lectura de Zurita como un poeta que rechaza el capitalismo. Si, por otro lado, usáramos la terminología económica diríamos que Zurita no limita sus recursos lingüísticos para aumentar la producción de significados, lo que es la lógica del afán de lucro. Un exceso de "that" corre el riesgo de ineficiencia; señala el despilfarro y el derroche.

En la siguiente traducción del "Desierto de Atacama VII", incluí "that" varias veces cuando pudo haber sido eliminado, reemplazado o editado.

Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha
a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino
una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha
coronada de espinas

So that my form begins to touch your form and your form
that other form like that until all of Chile is nothing but
one form with open arms: a long form crowned with thorns

(*Purgatory* 50-51)

Otra de las características más evidentes de la poesía de Zurita consiste en la personificación de paisajes, algo que a menudo es logrado mediante el uso de los verbos reflexivos. En español, la reflexividad verbal se representa por medio de dos letras, "se", en palabras tales como "extenderse", "iluminarse", y "doblar". En inglés, formar el verbo reflexivo con el pronombre reflexivo toma por lo menos seis a diez letras que por lo general se colocan detrás del verbo. Por ejemplo, "extend themselves", "illuminate themselves", y "bend themselves over". Este es un número significativo en el contexto de un poema, pero la flexibilidad gramatical de Zurita permite el ajuste. Cuando se trata de una lectura en voz alta, llamar la atención sobre los pronombres reflexivos en lugar del verbo, de nuevo, recuerda la relación entre el capitalismo y el exceso. En este caso, sin embargo, el exceso se produce por la imposición violenta del capitalismo como los pronombres reflexivos señalan el lenguaje y los temas doblándose sobre sí mismos, una indiferencia innumerable, el despilfarro y el derroche de la vida humana. Es decir, permitir que el pronombre reflexivo ocupe el mayor volumen visual y auditivo, irónicamente, representa los paisajes chilenos silenciosos. Zurita a menudo nos ha recordado que esos magníficos paisajes eran los únicos que recibieron a los desaparecidos ("De la memoria" 28), los únicos en mostrar misericordia a los cuerpos arrasados por una orden aberrante, que fue la dictadura chilena. Por tanto, el énfasis vocal ayuda a cambiar el silencio humano en el aspecto físico del espacio, por ejemplo, en la traducción de "*Han visto extenderse estos pastos infinitos?*":

Han visto extenderse estos pastos infinitos?

i. Han visto extenderse estos pastos infinitos
donde las vacas huyendo desaparecen
reunidas ingravidas delante de ellos?

Have you seen these infinite pastures extend themselves?

i. Have you seen those infinite pastures extend
themselves where the cows fleeing disappear
reunited weightless before them?

(*Purgatory* 62-63)

Esto es precisamente lo que permite el sonido: la atención sobre el aspecto físico del lenguaje y de los cuerpos en el espacio. El sonido nos envuelve como el primer sentido inseparable del contacto en el vientre de nuestra madre. A diferencia de lo visual, de lo que hay que separar para poder experimentar, el sonido como el tacto comienza nuestra vida con los demás. Y muchos han señalado que “madre”, la palabra en sí, derivada del inglés antiguo *modor*, tiene una raíz indoeuropea compartida con el latín *mater* y el *meter* griego. “Madre” es tanto materia como metro, la medida temporal, la memoria y la puntuación del sonido. Al referirme a tal etimología, no tengo la intención de imaginar esta figura como material no pensante, sino como la posibilidad del lenguaje en vez de la ley, en vez de nación, en vez de la fuerza centrípeta que lo nivela en lo que John Locke había imaginado como una fuerza unificadora del consentimiento. El poeta y traductor italiano de Baudelaire, Antonio Prete, junto con Seamus Heaney, entre otros, habla sobre esta idea de las lenguas maternas e idiolectos proporcionando resonancias, ritmos y rimas que desafían tal uso consensual. Ellos vibran, como había señalado Julia Kristeva, dentro de las formas lingüísticas estandarizadas.

Hasta este punto, en su consideración de la voz humana, Francine Masiello observa que, “aprendemos a distinguir el ruido del significado, pero también registramos los sonidos preverbales que tienen significado fuera del lenguaje. Ritmo, melodía, tono: nos ayudan a ensamblar ese significado que va más allá de la palabra misma. Esto permite que imaginemos una subjetividad en la voz del otro; nos permite imaginar un cuerpo hablante que ni es previsible ni está bajo el control de la ley” (23). El ritmo, la melodía, el tono, la inflexión y el timbre, presencian la intimidad física de un “cuerpo parlante” y suenan la inconmensurabilidad definitiva del sujeto. Intencionalmente, así como sin darse cuenta, la voz hace pasar sucesivamente las particularidades de esa persona sin descanso empujando, tejiendo, contra un sentido más consensual, estable o impuesto del significado y la pronunciación.

Masiello me lleva de vuelta a mi formación en el lenguaje. Los primeros estudios de bilingüismo y de educación bilingüe en Estados Unidos desde la década de 1960 y 70 percibían la mente bilingüe en su etapa de formación apta para distinguir entre dos sistemas de lenguaje, e investigaciones educativas promovieron lo que llamaron la educación bilingüe de transición. Sin embargo, muchos políticos y educadores vieron el enfoque pedagógico,

aunque fuera “de transición”, con recelo. Colin Baker ha observado que los oponentes temían que el bilingüismo creara “divisiones” sociales, económicas y políticas, “autointerés”, “separatismo”, “bajo rendimiento”, y, por supuesto, “una falta de dominio del inglés” (256). Peter Duignan señala que incluso los reformadores que defendieron la educación bilingüe sugirieron que un niño bilingüe “[vendría] del amor y la calidez de su hogar hacia una escuela antipática” y “sería sometido a experiencias traumáticas que pudieran dar lugar a la ansiedad, a un alejamiento de la sociedad, o al crimen” (Duignan). En resumen, en juego dentro de estos debates estaba nada menos que la seguridad nacional, social, política y económica.

Lo que es peor, tal vez, es que los temores en cuanto a la presencia de otro idioma se acompañaron de un borrado activo del patrimonio cultural. Por ejemplo, en el condado de Montgomery, Maryland, los estudiantes de ascendencia española no fueron autorizados a inscribirse en los cursos que ofrecían literatura latinoamericana, española o latina hasta la década de 1990. En otras palabras, se les permitió a los estudiantes de ascendencia inglesa tomar estos cursos, mientras que a los estudiantes de ascendencia española no. Mi mamá, que enseñaba en este sistema escolar, me ha hablado de agrias disputas con administradores de la escuela y colegas para que ella pudiera enseñar un poema de Neruda a los estudiantes de El Salvador, Guatemala o, por supuesto, Chile.

Mi hermana y yo, junto con las millones de personas que hablan español y muchos otros idiomas, así como dialectos del inglés en Estados Unidos, crecimos dentro de los sistemas de educación pública que reflejaban estos valores y aconsejaban vigorosamente no hablar español dentro de la casa. La opinión de la escuela era que estábamos destinados al “bajo rendimiento” emocional, social y académico. A pesar de la insistencia de la escuela, mi mamá nos dijo que, si no hablábamos español, ella simplemente no nos daría de comer. Ella dejó claro que para que sonara esa otra lengua dentro del vórtice centrípeta del inglés estaba literalmente atado a nuestra supervivencia física, la supervivencia de nuestras bocas y estómagos, de nuestras mentes y almas, de dialectos, de idiolectos, de lo que es más personal y otro al mismo tiempo dentro de nosotros. Por tanto, la voz que habla, su sonido intencional, así como inevitable, hacia fuera, ruidoso, recuerda nuestros orígenes, una intimidad dolorosa y alegre al mismo tiempo, que permanece “ni previsible ni bajo el control de la ley”.

Podríamos concluir que estos detalles sonoros pasan inadvertidos durante una lectura bilingüe. Pero si no son percibidos de manera consciente, sí son percibidos de manera inconsciente y física; todo esto depende de las múltiples capacidades sensoriales de un público. Al igual que en cualquier *performance*, si dejamos de lado toda esta información formal, lo único que uno puede ser en el escenario es el propio instrumento con las limitaciones, resonancias y contradicciones. Ahí representamos juntos las dolorosas contradicciones de nuestros lenguajes y de la traducción porque la traducción es el género que más nos devuelve al padecimiento que la inmigración implica. Es decir, la presencia de múltiples idiomas en un mismo lugar o el traslado de los idiomas se debe a la violencia de la conquista, las guerras, los desafíos económicos, el neoliberalismo, el hambre y el genocidio. Los idiomas crecen dentro de

uno al igual que como los ritmos de las distintas tradiciones musicales que, por una parte, podríamos decir coexisten felizmente. Sin embargo, en el nombre del Dios de Bach y de Mozart se mató a Hatuey. Y es debido a esto que cuando nuestros cuerpos "suenan" los idiomas no podemos evitar el retorno a esta historia porque representan una contradicción y un conflicto que es imposible resolver. Cuando suena la traducción tiene que reflejar tanto el significado del dolor como el sonido, que es la presencia encarnada, de ese dolor. Ahí yace la fuerza del recital bilingüe, en el reconocimiento de nuestras inconsolables historias.

Obras citadas

- Baker, Colin. "The Effectiveness of Bilingual Education". *Foundations of Bilingual Education and Bilingualism*. Bristol: Multilingual Matters, 5th ed., 2011.
- Duignan, Peter. "bilingual Education: A Critique". www.hoover.org/research/bilingual-education-critique
- Masiello, Francine. "Las poéticas de la voz (Leónidas Lamborghini)". *El cuerpo de la voz (poesía, ética, y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- Zurita, Raúl. *Purgatory: A Bilingual Edition*, intro. CD Wright, trad. y epílogo Anna Deeny. Berkeley y London: U of California P, 2009.
- . "De la memoria y el sueño" en *Catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Santiago: Midia, 2011.