



All Theses and Dissertations

2015-12-01

Translating Andrew Kaufman's 'Signs of the Cross' (Back) into Spanish

Berenice Ventura Fernandez
Brigham Young University - Provo

Follow this and additional works at: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

BYU ScholarsArchive Citation

Ventura Fernandez, Berenice, "Translating Andrew Kaufman's 'Signs of the Cross' (Back) into Spanish" (2015). *All Theses and Dissertations*. 5820.

<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/5820>

This Thesis is brought to you for free and open access by BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Translating Andrew Kaufman's "Signs of the Cross" (Back) into Spanish

Berenice Ventura Fernández

A thesis submitted to the faculty of
Brigham Young University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts

James Remington Krause, Chair
David Phillip Laraway
Marlene Hansen Esplin

Department of Spanish and Portuguese

Brigham Young University

December 2015

Copyright © 2015 Berenice Ventura Fernández

All Rights Reserved

ABSTRACT

Translating Andrew Kaufman's "Signs of the Cross" (Back) into Spanish

Berenice Ventura Fernández
Department of Spanish and Portuguese, BYU
Master of Arts

Este trabajo se centra en la traducción al español del poema de Andrew Kaufman "Signs of the Cross", que se encuentra en su libro *Earth's Ends*. El poema presenta una visión familiar, al mismo tiempo que extranjerizante, de los pueblos latinoamericanos a los que describe. Se tratan en él temas como el cambio constante, la desacralización de lo sagrado, la reescritura de la historia, la resiliencia de algunos de los pueblos latinoamericanos, el peso del pasado sobre ellos, así como la presencia del cristianismo y los símbolos de la cruz presentes en acontecimientos históricos importantes, la religión, la vida cotidiana y la naturaleza. Junto con la traducción del poema, se proporciona un análisis detallado de las nueve partes que lo componen, así como comentarios sobre las principales dificultades de traducción. Se emprendió la tarea de traducir como un ejercicio de *back-translation* figurativo, mediante el cual se devolvió el poema al idioma de la cultura que lo inspiró: el español, idioma que además ayuda a completar el significado del texto.

Keywords: Andrew Kaufman, traducción, translation, Spanish, español, poetry translation, traducción de poesía

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mi comité. Al Dr. James Remington Krause por la guía y el ánimo que siempre me dio, por su excelente ojo crítico que me ayudó a ver lo que yo sola no podía. Al Dr. David Laraway por estar a cargo de la mejor clase que tomé durante todo el programa de maestría: el seminario de Borges; esa clase me abrió la mente y el espíritu. A la Dra. Marlene Esplin por creer en mí y ayudarme con su visión a apuntar más alto.

Me encantaría mencionar a muchos profesores más que han dejado una huella importante en mí durante estos dos años. Por cuestiones de espacio, agradezco a todo el cuerpo docente del Departamento de Español y Portugués por crear un ambiente inspirador, tanto intelectual como espiritualmente. Pocas veces en mi vida he sentido el interés sincero de mis profesores tan a menudo y tan claramente como en este departamento, por lo cual estoy profundamente agradecida.

Agradezco a mis padres, Jorge y Lilián, por su amor incondicional y su apoyo constante en cada cosa que he emprendido, o que he decidido no emprender, a lo largo de mi vida. Agradezco su ejemplo y la fe que me han legado. Gracias a la semilla que ellos plantaron, sé que Dios existe, que me ama y que tiene un plan especialmente diseñado para mí. Aunque la educación que me llevo de aquí y la que traje conmigo son sumamente valiosas, nada en esta vida es de mayor valor que este conocimiento.

Por último, quiero agradecer a los maravillosos amigos que me llevo de este programa. Cada uno de ellos ha sido un regalo del cielo que le ha dado color y belleza a mi vida.

TABLA DE CONTENIDOS

Prefacio	1
Capítulo I	2
Andrew Kaufman: Persona	2
Andrew Kaufman: Poeta	6
Capítulo II	15
Comentarios de la traductora	15
Análisis de “Signs of the Cross” y dificultades de la traducción	21
Parte I: “El cambio constante”	22
Parte I: Dificultades de la traducción	24
Parte II: “Reescribir sobre lo reescrito”	26
Parte II: Dificultades de la traducción	31
Partes III y IX: “Simbiosis”	35
Partes III y IX: Dificultades de la traducción	39
Parte IV: “Ni los incas ni los españoles lograron nada con ellos”	41
Parte IV: Dificultades de la traducción	44
Parte V: “No lo logra”	46
Parte V: Dificultades de la traducción	47
Partes VI, VII y VIII: “Las apariencias engañan”	51
Partes VI, VII y VIII: Dificultades de la traducción	58
Capítulo III	66
Edición bilingüe de “Signs of the Cross”/”Signos de la cruz”	66
I – Inglés	66
I – Español	67
II – Inglés	68
II – Español	69
III – Inglés	72
III – Español	73
IV – Inglés	74
IV – Español	75
V – Inglés	76
V – Español	77

VI – Inglés	78
VI – Español	79
VII – Inglés	82
VII – Español	83
VIII – Inglés	84
VIII - Español	85
IX – Inglés	86
IX – Español	87
Conclusión	88
Obras citadas	89

Prefacio

Este trabajo se centra en la traducción del poema “Signs of the Cross”, de Andrew Kaufman, poeta estadounidense. El poema es parte del libro *Earth’s Ends* del mismo autor, publicado en 2005. A continuación se explicará cómo se ha organizado el presente estudio.

El capítulo I está dividido en dos partes: “Andrew Kaufman: Persona” y “Andrew Kaufman: Poeta”. La primera es una reseña biográfica sobre los orígenes del autor y sus comienzos como poeta; la segunda hace un repaso de la influencia que Northrop Frye tuvo en su carrera, su proyecto poético según lo presentado en *Earth’s Ends* y los temas principales que el autor toca en este libro; además, se menciona brevemente “Signs of the Cross”, el poema que nos incumbe.

El capítulo II, también dividido en dos partes, incluye: “Comentarios de la traductora” y “Análisis de ‘Signs of the Cross’ y dificultades de la traducción”. En “Comentarios de la traductora” se expone la metodología y los objetivos de la traducción de este trabajo. “Análisis... y dificultades...” presenta una lectura detallada e interpretación de las nueve partes del poema, junto con las dificultades principales al momento de traducir dichas partes.

El capítulo III, “Edición bilingüe de ‘Signs of the Cross’/‘Signos de la cruz’”, incluye las nueve partes del poema con su versión original en la página izquierda (páginas pares) y la versión traducida sobre la derecha (páginas impares).

Translating Andrew Kaufman's "Signs of the Cross" (Back) into Spanish

Capítulo I

Andrew Kaufman: Persona

Andrew Kaufman nació en 1962, en el Bronx, en Nueva York, pero a los tres años su familia se mudó al Condado de Westchester. Sus padres, ambos nacidos durante la calamitosa época de la Gran Depresión, supieron sobreponerse a las dificultades entre las cuales nacieron y, para la época en que tenían sus propios hijos, pudieron ofrecerles los beneficios de los que gozaba la clase media y media-alta. Kaufman creció en una realidad marcada por la uniformidad y la casi inexistencia de diversidad cultural, racial y étnica; creció en ambientes en los que, a causa de la homogeneidad predominante, se daba mucha importancia a las apariencias, la conformidad y la (aparición de) prosperidad¹.

Sus antepasados fueron inmigrantes. Ambos abuelos llegaron a los Estados Unidos cuando eran niños: su abuelo materno vino de Polonia; su abuelo paterno, de Rusia. Sus abuelas, por el contrario, fueron la primera generación de sus familias nacida en los Estados Unidos. Sin embargo, más allá de su lugar de procedencia, según cuenta Kaufman, lo que era de más valor tanto para sus abuelos como para sus padres era su identidad judía. En cuanto a sus abuelos, observaban la tradición judía, pero no asistían a la sinagoga; en cuanto a los padres, las tradiciones del judaísmo ya no formaban parte de su vida cotidiana, pero sí asistían a los servicios durante las festividades más importantes. Kaufman creció rodeado de estas costumbres,

¹ Toda la información bibliográfica la proporcionó el autor mismo en respuesta a una serie de preguntas que le envié por correo electrónico. Dicha información aparece citada al final de este trabajo como "Interview questions" y "Responses to your questions".

cumpliendo con la exigencia de sus padres de que los acompañara a los servicios, pero, después del primer mes que pasó en la universidad, lejos de su casa, nunca más volvió a pisar una sinagoga, hasta que su madre quedó viuda y se encontró siendo él quien le insistía para que le permitiera llevarla a los servicios.

En lo relacionado con su formación académica, se graduó de Oberlin College, en el estado de Ohio, donde estudió literatura inglesa. Luego se mudó a Canadá para asistir a la Universidad de Toronto, donde enseñaba Northrop Frye, teórico y crítico literario a quien Kaufman admiraba y cuyas ideas hallaba fascinantes; allí obtuvo su maestría y se doctoró en literatura inglesa. Luego tomó tantos cursos de escritura en Brooklyn College, en la ciudad de Nueva York, que obtuvo una segunda maestría. Durante muchos años se dedicó a la enseñanza. Dio talleres de escritura creativa, clases de introducción a la literatura, clases de composición para los primeros años de la universidad, y clases de ficción estadounidense del siglo XX y de literatura inglesa, entre otros. Durante uno de sus últimos años como estudiante universitario se había dado cuenta de que quería dedicarse de lleno a la poesía, lo cual actualmente hace, tras haber abandonado, acaso temporalmente, acaso para siempre, la profesión de educador.

La madre tuvo un papel fundamental en su desarrollo como poeta. La primera experiencia personal del autor con la escritura ocurrió cuando tenía aproximadamente nueve años. Poco tiempo antes de escribir su primer poema, él y su familia habían viajado a Puerto Rico; durante su estadía allí, la madre constantemente se maravillaba ante la amabilidad y consideración de las personas con las que entraba en contacto, a pesar de que ni ella, ni su esposo ni su hijo hablaban español; estaba embelesada con la gente y el escenario tropical. Tal era su emoción con el espacio que la rodeaba que Andrew Kaufman empezó a ver su entorno como si fuera a través de los ojos de su madre, quien además lo impulsó a llevar un diario, donde cada noche escribía

sobre las cosas que le habían resultado más interesantes o que más lo habían sorprendido. El interés que su madre siempre mostró en otras culturas y lugares extranjeros, así como el haberlo impulsado a escribir sus impresiones sobre los lugares que visitaban y las personas que conocían, lo ha motivado a seguir con esta costumbre y usarla como base para su obra poética. También de su madre heredó el gusto por la escultura, la pintura y la arquitectura de iglesias antiguas, todas ramas del arte que de una u otra forma aparecen luego en su poesía.

Su abuelo era dueño de una zapatería en la ciudad de Nueva York, donde durante décadas trabajó Raúl, un puertorriqueño a quien todo el mundo quería y que Kaufman describe como profundamente dulce. Tras su regreso de aquel viaje a Puerto Rico, Kaufman escribió su primer poema, en el que expresaba lo que se imaginaba serían los sentimientos de añoranza de Raúl hacia su país natal. A esta altura de su vida, la idea que el poeta tenía sobre la poesía se limitaba a que debía rimar. Aunque luego descubriría que la poesía es mucho más que versos que riman, ese primer poema marcó el comienzo de su carrera, de su talento para interpretar la realidad poniéndose en el lugar del otro y profundizar su comprensión de culturas lejanas a su experiencia. Andrew Kaufman es un poeta que siente empatía por los pueblos que visita y usa su talento para plasmar sus impresiones y construir puentes que lo acerquen a nuevas realidades.

Como ya habíamos dicho, Kaufman se crió en las afueras de la ciudad de Nueva York y no tenía mucho contacto con la ciudad. La homogeneidad de los suburbios le resultaba limitante y constringente, lo cual, en gran parte sin darse cuenta, lo condujo a sentir la necesidad de evitar el encierro y de escaparse de la claustrofobia producida por él; esto lo llevó a su vez a evitar los límites de su propia imaginación buscando nuevas experiencias y exponiéndose a realidades nuevas. Esta obsesión por evadir los límites lo llevó a esforzarse por descubrir y verbalizar la esencia de la realidad que lo rodea, así como la que habita en él; esta preocupación lo impulsó a

explorar lo que se percibe como sagrado, y la presencia o ausencia de esa percepción, tema que se ve reflejado constantemente en *Earth's Ends*, obra en la que se centrará este estudio, incluso en los poemas que escribió inspirado en países de América Latina.

Entre los años 1994 y 2000 visitó varios países de América Latina: Costa Rica, Guatemala, el norte de Bolivia, el sur de Perú y Ecuador. Antes de partir hacia cada uno de esos países, no conocía a nadie del lugar, y las personas con las que entró en contacto durante su estadía eran principalmente pueblerinos, como la gente que viajaba en autobuses que iban de una ciudad a otra, gente amigable que sentía curiosidad por el visitante extranjero; conoció artesanos que les vendían artículos tradicionales (productos textiles y hechos en cerámica principalmente) a los que venían de afuera. Cuando se hallaba en lugares donde era poco frecuente encontrarse con gente que no fuera del lugar, se le acercaban un poco por curiosidad y otro poco para extenderle su hospitalidad. Muchos de los personajes que aparecen en sus poemas fueron inspirados en las personas que conoció o bien en una mezcla de ellos. El autor cuenta que donde fuese que se hallaba se encontraba con niños con ganas de hacer amigos y llenos de curiosidad. Todavía le resulta asombroso que la gente fuera tan paciente a pesar de su español tan limitado y escueto: siempre se esforzaban por entenderle y dedicaban tiempo para conocerlo y saber más de él.

Su carrera poética lo ha ayudado a poner en palabras las diferentes realidades en las que ha vivido y las que ha observado; por medio de la palabra, fue dándole forma a sentimientos y percepciones que de otra manera hubieran permanecido ocultas e indescifrables en su interior. Según el autor, su carrera como poeta no se debe tanto al amor por la palabra como a la necesidad de saciar su curiosidad, de escapar de la claustrofobia de los suburbios, así como a la influencia de una madre fascinada por lugares remotos y culturas diferentes, una madre que se

compadecía de los pobres, ya que ella misma había padecido la pobreza durante la época de la Gran Depresión. Las palabras solamente fueron el medio para materializar lo que residía en su interior.

Entre sus publicaciones se cuentan *The Complete Cinnamon Bay Poems* (2014), *Both Sides of the Niger* (2013), *Earth's Ends* (2005), que le valió el premio Pearl Poetry Prize en 2004, y *Cinnamon Bay Sonnets* (1996). Durante el periodo de los años 1995-1996, fue receptor de una beca/premio (“fellowship grant”) del Fondo Nacional para las Artes (National Endowment for the Arts Fellowship Grant) para escribir poesía, y en 1995 recibió una mención honorable por el premio Pablo Neruda Prize for Poetry, de la revista literaria *Nimrod International Journal of Prose & Poetry*. Ha publicado además decenas de poemas en revistas literarias y antologías.

Andrew Kaufman: Poeta

El tiempo que Kaufman pasó en la Universidad de Toronto está marcado por la influencia de Northrop Frye, padre de la crítica arquetípica. La idea de estructuras temáticas y narrativas que se repiten a lo largo de la literatura ha permanecido en él y lo ha guiado en su producción poética. En un correo electrónico dirigido a mí, Kaufman dice: “Frye’s treatment of metaphor and imagery², in particular, taught me how to see, to the extent that I can”. Las ideas de Frye influyeron no solo en la forma en que entiende e interpreta la literatura, sino que también se han convertido en el cristal que utiliza para observar y entender los acontecimientos de la realidad, las interacciones entre personas, el entorno en el que se encuentra y los detalles de él, lo cual

² *The Anatomy of Criticism*.

hace de manera instintiva. Frye establece que el significado, o al menos la relevancia, de las imágenes y las metáforas deriva en parte de la relación de éstas con el Antiguo y el Nuevo Testamento, así como también con las obras más importantes del canon literario de Occidente. Según Frye, estas tienen una estructura básica que comienza con un estado paradisiaco o estado de inocencia a semejanza del Edén; después viene el mundo de la experiencia como lo conocemos, al cual se llega después de la caída de Adán y Eva; luego el mundo del infierno, en el cual se permanece alejado de todo lo que es sagrado; y, por último, el mundo apocalíptico, representado en el *Apocalipsis*, en el que entramos en comunión con Dios (*The Great Code* 2007).

Kaufman indica que, al escribir los poemas de *Earth's Ends* inspirados en algunos países de América Latina, el conocimiento de la obra de Frye hacía que fuera casi inevitable para él relacionar algunos detalles de los relatos sobre la era anterior a la conquista del imperio incaico con el periodo edénico; del mismo modo, la correlación entre el área de Cusco de los tiempos modernos, y las realidades que en ella se ven, con el mundo caído era bastante obvia. La conquista española en respuesta a la orden de Santiago encajaba perfectamente con la metáfora de la parodia demoniaca del supuesto objetivo de salvar a las almas bárbaras. A esto se suma también el título del poema "Signs of the Cross", el poema en que se basa este estudio, que hace referencia al gesto que los ejércitos del emperador prometieron hacer en señal de rendición, la cual acompaña la idea de parodia de todo lo que se considera sagrado. Del mismo modo, dice Kaufman, tanto en sentido metafórico como literal, las muertes que siguieron, las enfermedades, la destrucción, la humillación, los saqueos y las innumerables formas de violación se convierten en una clara manifestación del infierno.

Northrop Frye, con su teoría de los arquetipos literarios, plantea que en la literatura siempre hay una dialéctica entre lo deseable y lo indeseable. Dice que en la literatura siempre se presenta o bien una realidad mejor que la del lector y que, por lo tanto, es una realidad en la que sería deseable estar, o bien una realidad peor y más degradada, en la que, por esa razón, no es deseable vivir. En relación con esto, Frye dice: “In literature we always seem to be looking either up or down” (EI 97). Consciente o inconscientemente, esto es lo que hace Andrew Kaufman en *Earth's Ends*: en casi todos los poemas del libro se presenta una realidad que se encuentra muy lejos del estado paradisiaco en que el ser humano desearía vivir, estado que solo Adán y Eva conocieron. Sus poemas dejan en claro que ese paraíso ya no existe. Mientras recorre el mundo, se encuentra una y otra vez con situaciones similares que encarnan la desgracia, perpetuada a través de los siglos por los mismos seres humanos que la padecieron, que la padecen o que la padecerán. Los poemas de *Earth's Ends* ponen de manifiesto la similitud que existe en la estructura general de la vida de los seres humanos, independientemente del lugar donde hayan nacido: en todos lugares donde vayamos hay mutilados, literal o metafóricamente; en todos lugares hay mendigos, de los que mendigan abierta y directamente buscando alivio tangible a sus necesidades físicas, pero también de los que mendigan sutil y discretamente en busca de un paliativo para las necesidades menos tangibles, aquellas que solo se perciben en el espíritu.

Earth's Ends incluye treinta y siete poemas (algunos de ellos con múltiples secciones), divididos en siete partes; en ellos pasamos por Camboya, Vietnam, Laos, Nepal, Tailandia y algunos países de América Latina, como Bolivia y Perú. La mayoría de los poemas son más parecidos a un relato que a un poema: Andrew Kaufman cuenta una historia y lo hace en forma circular, empieza la narración solo y termina del mismo modo. *Earth's Ends* comienza con la mirada singular del poeta observador, que recorre grandes extensiones de tierra en diferentes

partes del mundo, se encuentra y dialoga con innumerable cantidad de personas, entra en contacto con ellas y con sus realidades, las cuales observa, analiza, internaliza y luego traduce en forma poética según su propio idioma. Comenzamos el poemario conscientes de que nos encontramos ante una mirada individual, pero, a medida que vamos avanzando, se nos van llenando los ojos de personas, de situaciones nuevas, de lugares nunca antes recorridos, con los que empezamos a familiarizarnos. Sin embargo, llegamos al último poema, “The Story of the Universe” (75-81), y para nuestra sorpresa la lectura termina exactamente donde empezó: en un “solitary journey”. Volvemos a ver al poeta y observador solo, igual de solo que cuando lo leíamos recorriendo una prisión en Phnom Penh, en Camboya, durante el poema que sirve de apertura al libro, “Tuol Sleng Prison, Phnom Penh, 1999” (3). Las últimas palabras del último poema cierran el círculo que se comenzó a trazar el comienzo del libro.

Dentro de este círculo nos encontramos con muchos descensos descritos con palabras o con la estructura del poema, como es el caso de la forma escalonada que presenta la primera sección del primer poema del libro y que se repite en nueve ocasiones más. Llama la atención que esta estructura da la idea de una escalera que desciende constantemente; incluso en el poema “Climbing to Macchu Picchu” (69-70), a pesar del ascenso que menciona el título, solo se percibe un recorrido hacia abajo. Este recorrido descendiente, que hace evidente la influencia de Frye en Kaufman, se caracteriza por algunos temas recurrentes, los cuales pueden dividirse en dos categorías principales: lo infernal y lo híbrido.

Al hablar de hibridez se hace referencia a una mezcla de productos diferentes que resaltan las diferencias entre cada uno por causa de aparecer juntos. Una y otra vez se mezcla lo sagrado con lo profano o bien lo desacralizado y se muestra esto último como parte de la historia del mundo; lo sagrado, que por definición es aquello de carácter divino y que, por ende, debería ser

inmutable, muta constantemente. Varios de los poemas muestran una imagen abarcadora de la historia, como vista desde arriba, que deja en evidencia la mutabilidad del carácter humano a la vez que prueba la similitud entre unos caracteres y otros. En poemas como “Signs of the Cross”, la primera sección en particular, se describe una transición de valores: primero leemos sobre lo que la tradición inca valoraba y consideraba sagrado como para incluir en el santuario de un templo; luego pasamos a la nueva era de la región, la que empieza con la llegada de los españoles, y se produce allí un cambio en lo que se considera sagrado y se reacciona frente a ello en forma radical; por último, siglos después, se vuelven a retomar las tradiciones de las primeras civilizaciones de las que tenemos noticias (los incas) y parece que se las somete a un proceso de “redesacralización”, al mismo tiempo que se interrumpen las palabras de un obispo, símbolo de lo sagrado hasta el momento de la irrupción. Esto se repite constantemente en la historia de la humanidad: solo se necesita de alguien con suficiente poder para redefinir qué será de valor y qué no.

Otra idea difícil de pasar por alto que sirve de hilo conductor a lo largo del libro es la de un mundo muy similar al infierno dantesco, en el cual las personas permanecen eternamente aisladas de lo sagrado. Dada la influencia de Northrop Frye en Kaufman, el concepto de infierno nos remite a la estructura básica de la historia que propone Frye, en la que primero hay un estado de inocencia similar a la esfera paradisiaca del Edén; luego, viene el mundo de la experiencia según lo conocemos, un mundo caído al que se llega por la caída de Adán y Eva; en tercer lugar, se vuelve a descender y se llega al mundo del infierno que mencionamos antes; por último, el mundo apocalíptico, tal como se describe en el *Apocalipsis*, mediante el cual llega la redención. La mayoría de los poemas nos dejan con esta sensación de infierno, un lugar de donde los personajes de los poemas no pueden salir, donde el círculo nunca se abre para dar lugar a una

realidad diferente, sino que se repite *ad aeternum*. La octava sección del poema que abre el libro, “Tuol Sleng Prison, Phnom Penh, 1999” (3), marca el que será parte del tono de todo el libro: el poeta se mete en medio del poema y, haciendo uso de la primera persona del singular, se expresa con palabras que resultan tan desgarradoras como las descripciones que las antecedieron: “*I am powerless here— / forgive the notes I take*” (7). El poeta aquí parece Dante recorriendo los diferentes círculos del infierno: observa, describe para el lector, pinta un cuadro sumamente vivo de lo que está observando, pero no puede hacer nada al respecto, como dice en “Nepali Women are Very Good”: “In the photos I took / because I didn’t know what else to do...” (30). No sabe qué hacer y no puede salvar a las almas en pena que se encuentran en dicho escenario, almas que se le acercan acaso para pedir socorro, conscientes de su situación privilegiada con respecto a la de ellos, y sin embargo, por más misericordia y piedad que el observador sienta, no puede hacer nada al respecto, no tiene poder en ese lugar y no puede hacer más que tomar notas o fotos.

No de menor importancia es el hecho de que este primer poema describe una prisión (en Camboya) que ha pasado a ser museo donde están expuestas las fotos de personas no identificadas:

If those in the photos
covering the walls
weren’t perpetually waiting
to be identified, together with everyone
who could identify them... (7)

El museo representa la eternalización de la desgracia. Las paredes están llenas de fotos de personas que nadie puede identificar; nadie sabe quiénes son excepto ellos, que ya no tienen voz ni tienen a nadie que pueda dársela más que el poeta, quien a su vez no tiene poder allí, “*I am*

powerless here” (7), toma notas, pero sus palabras ya no pueden salvarlos. El poeta, en este viaje solitario, recorre lugares repletos de “infernidad”, quizá intenta tener el éxito del héroe del que habla Joseph Campbell (*The Hero of a Thousand Faces* 1949), que llega con la primavera, tras haber renacido por medio de la victoria; sin embargo, queda atascado en ese infierno, ya que no encuentra remedio ni manera de mitigar el sufrimiento y la desgracia que ha presenciado, queda atrapado entre el otoño trágico en el que el héroe va hacia la muerte o la derrota y el invierno satírico, cuando el héroe está ausente, solo que este héroe no encuentra la manera de renacer y, por ende, no encuentra el camino de regreso al romance veraniego. En términos de Frye, tras el descenso a un mundo caído, vuelve a descender a un mundo aún más decadente, pero nunca tiene lugar el ascenso desde ese mundo inferior a uno superior.

“Signs of the Cross” (EE 51-56) tiene una estructura similar. Está compuesto por nueve secciones que comparten alguna referencia al signo de la cruz, cuyo significado varía según la sección de que se trate. Algunos de los temas principales del poema son la conquista del que tiene más poder sobre el más débil, la resiliencia, la hibridez y la mutación constante, y el peso de la historia sobre los pueblos de América Latina. Al mismo tiempo que Kaufman escribe como acto catártico, para sacarse el peso de todo lo que vio, ofrece una lectura alternativa a la historia que tradicionalmente se ha dado a conocer de estos pueblos latinoamericanos. El poema tiene un fuerte factor narrativo también y la circularidad del poema se ve en el hecho de que, aunque todas las partes están relacionadas en cierto modo, podría empezar a leerse el poema desde cualquiera de sus secciones sin que afecte demasiado al significado total del poema.

Esta misma estructura circular la descubrimos más particularmente en la sexta sección de “Signs of the Cross”, que abre con el ruego del consejero del emperador:

If they are gods,

the emperor's counselor had pleaded,
why do they take the gold from our temples?
and the sheep from our pastures?
Why do they take
the women from our homes and bring us the plagues of death? (53)

Mientras que el inicio de la sección destaca el carácter ruin de los conquistadores que llegaban a las Américas para despojar a los habitantes de ellas de sus bienes y familias, a continuación sigue la mención de la vanidad y el egoísmo del emperador que buscaba el beneficio personal e individual antes que el bienestar colectivo (“But the emperor saw only that the gods had returned to honor him” [53]). El círculo comprende un ir y venir entre engañados y engañadores, donde nos perdemos y dejamos de ver con claridad quién fue el primero en engañar.

Además, los primeros quince versos de “Signs of the Cross” sirven de ejemplo de la influencia de Frye en el poeta. Estos describen una realidad de apariencia eterna, en la que notamos la ausencia total de la muerte: toda forma de vida ha sido reproducida mediante objetos de oro y vive eternamente en el templo, como si este fuera el Jardín de Edén, donde tampoco existía la muerte y donde Adán y Eva podrían vivir eternamente. A su vez, el final del poema podría representar la pérdida de ese mundo paradisiaco, la parodia demoníaca, que llega con la abrupta aparición del obispo, quien indica que el templo inca no puede ser otra cosa que obra del diablo y por esa misma razón manda destruirlo. Luego, en los últimos cuatro versos, la idea de caída desde un mundo paradisiaco se refuerza por medio de la producción excesivamente publicitada para los turistas, una clara caída desde el paraíso a la triste y menoscabada realidad del presente, cuando las danzas antiguas se redujeron al espacio del escenario de un hotel, donde el heredero del último emperador es llevado allí como nada más que una atracción adicional.

Se ve también en “Signs of the Cross” algo de influencia de Pablo Neruda, a quien Andrew Kaufman identifica como uno de los poetas que más influyó en su trabajo. En cuanto a la influencia, Anne Sexton, citada en un ensayo de Jonathan Cohen, dijo: “We [North American poets] are being influenced now by South American poets, Spanish poets, French poets. We are much more image-driven as a result ... Neruda is the great image-maker. The greatest colorist ... That’s why I say you have to start with Neruda” (25). Como ejemplo de esto, encontramos una referencia directa a Neruda en “Climbing to Macchu Picchu”:

Mother of stone
and sperm of condor...
this was the habitation,
this the site
Neruda wrote
of Macchu Picchu (70).

Además, *Earth’s Ends* parece tener un propósito similar al de *Canto general*, de Neruda, donde se representa la historia del continente americano, se describe su geografía, y se habla de su gente y de los que han sufrido o sufren opresión. Especialmente en “Signs of the Cross” nos topamos una y otra vez con referencias a la historia, al peso del pasado en los pueblos que visitó, a su influencia en el presente de esta gente que en mayor o menor medida sigue siendo oprimida. Los poemas de Kaufman parecen tener mucho del color del que hablaba Sexton; crea imágenes con palabras, imágenes poderosas, que quedan grabadas a fuego en el ojo del lector.

Capítulo II

Comentarios de la traductora

Algunos teóricos de la traducción consideran que la empresa de traducir poesía es prácticamente una tarea quijotesca y que, por eso, seguramente resultará en el fracaso absoluto. En general, se habla de la poesía como aquello que no puede traducirse; Robert Frost en particular dice que la poesía es lo que se pierde en el proceso de traducción y menciona que es imposible “be[ing] poetical without being national” (182). Según Frost, hay un rasgo absolutamente definitorio de cualquier poesía que será imposible de reproducir cuando se pase a un idioma diferente, el cual, a su vez, pertenece a una cultura diferente y una realidad distinta. Este es un punto de vista difícil de rebatir, dado que el idioma de un país representa en gran parte la idiosincrasia y el carácter de él. Se diga lo que se diga, la traducción de poesía sigue llevándose a cabo.

Peter Robinson, en *Poetry and Translation: The Art of the Impossible*, dice: “The ‘excellence of a poet’ does not ‘depend on the unique opportunities of his native language,’ but on a poet’s ability to access, activate, and deploy such opportunities” (32). Si tomamos estas palabras de Robinson como punto de partida para el ejercicio de la traducción de poesía, podemos decir que, tal como la sencillez de un texto no garantiza cuán exitosa resulte su traducción, la complejidad y riqueza inherente de un texto o un poema en este caso, no imposibilita automáticamente la ejecución de una obra maestra. La excelencia de un poeta-traductor dependerá no tanto del texto que tenga en frente, sino más bien de su capacidad para explotar al máximo las posibilidades que su lengua le ofrece.

Al pensar en la traducción de poesía, debemos alejarnos de la idea de fidelidad al original. Robinson dice: “Translating means altering... Translations are multiple approximations... or renditions [...] Translations are not... competing to match their originals” (67, 68). La traducción de poesía debe pensarse más bien como un emprendimiento que abre puertas que conducirán a analizar la riqueza de la traducción según el plano que el original haya propuesto. La traducción de un poema debe evaluarse según la destreza con que el traductor usa el idioma que tiene a su disposición para representar esa misma experiencia, la cual será esta vez mediada por un código diferente. Aunque la traducción de un poema no sea portadora de la misma riqueza que el original, esta se convertirá en una mirada detallada y única de ciertos aspectos de él. En este sentido, la traducción será más precisa que el original, ya que eliminará todo lo que distraiga de aquello que el traductor haya escogido, centrándose en una parte singular, la cual resultará dignificada y enaltecida.

El proceso de traducción pone en marcha un acercamiento excepcional entre lector-traductor y texto. El traductor releerá el poema cien veces, quizá más; el poema llegará a ser suyo, y gracias a esto será consciente de cada decisión que tome, porque conoce el poema mejor que ningún otro lector, porque lo ha leído y lo ha pensado en la lengua original y en la lengua meta, lo ha mirado al derecho y al revés, se ha metido dentro del poema, en la situación o imagen que describe, y lo ha pasado por el tamiz de las posibilidades de su propia lengua. El traductor no puede quedarse en la superficie, debe cavar más profundo; debe conocer tanto la superficie como la profundidad y ser consciente de todo lo que se halle sumergido allí, de todas las alusiones y todos los significados más o menos ocultos, dado que solo así podrá tomar verdaderas decisiones, si conoce el espectro (casi) total de sus opciones. Entonces el traductor dominará el

poema; de lo contrario, el poema lo dominará a él. No hay lectura inocente³ en este proceso, y si la hubiera pronto quedará enterrada tan profundo que pasará al olvido y no tendrá cabida en el resultado final. El traductor es un tipo de geólogo de las palabras: aunque la superficie es importante, va cavando entre las palabras, tratando de llegar al centro de la obra, cava tan profundo que quizá hasta se olvide de cómo lucía la superficie. Lo importante aquí es que el texto ha atravesado al traductor y el traductor ha hecho lo mismo con el texto.

El proceso de traducción de “Signs of the Cross” se caracterizó por un agregado diferente: como traductora sentía que mi traducción tenía algo de *back-translation*⁴ (Pym 2014). Andrew Kaufman sale de viaje por países en los que se habla español y donde se vive una cultura muy diferente a la suya. Observa, interactúa y toma notas, de las cuales luego salen poemas en los que plasma su experiencia y describe lo que vio y sintió. En este proceso de escritura y reescritura de lo que observa se da la primera instancia de traducción lingüística y cultural. Luego sus poemas llegan a mí y me encuentro no solo traduciendo las experiencias del poeta, sino una cultura y su historia que pertenecen al mismo idioma que sirve de lengua meta: parece que devuelvo sus poemas al idioma “original”. Este ejercicio de *back-translation* no es común y corriente, sino que estará teñido por un aire extranjerizante y exótico que nos devolverá en más de una ocasión a una realidad vista con los ojos sorprendidos del que mira el mundo hispano a través de ojos anglosajones. Mis traducciones entonces tendrán el propósito de reproducir aquellas imágenes originales de los primeros poemas, imágenes que descritas en español tendrán como fin servir de espejo en el que los pueblos latinoamericanos vean el reflejo de la imagen de sí mismos según los ojos de un extranjero. El vernos a nosotros mismos a través de los ojos de

³ Lo que sí puede haber es lectura desinformada, pero allí la cuestión es diferente. En una lectura desinformada hay descuido, desaliño, negligencia, falta de rigurosidad y minuciosidad, todos pecados capitales para un traductor.

⁴ Pym dice: “This means taking the translation and rendering it back into the source language, then comparing the two source-language versions” (29).

otra persona nos ayuda a entendernos mejor, nos da una imagen más profunda de nuestra existencia y de nuestra esencia.

Además de considerar mi traducción una segunda traducción para devolver la obra de Kaufman al idioma de la cultura original, la que la inspiró, la obra en sí pide ser traducida. En ocasiones nos encontramos con textos que parece que exigen ser traducidos, porque da la sensación de que sin ese otro idioma están incompletos. Cristina García⁵ escribe en inglés, pero siente que el español es parte de su identidad y de la de sus libros. En su artículo “Translation as Restoration”, en *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*, cuenta que hasta que sus libros *Dreaming in Cuban* y *The Agüero Sisters* no estuvieron traducidos al español el ciclo parecía incompleto: “It feels incomplete to me in English; it almost needs to be translated in Spanish for me to feel like the process has been realized. For me the book in Spanish is more of a restoration than a translation, I feel like I’m the one who’s the translator” (45). Algo muy similar ocurre con los poemas de Andrew Kaufman: parecen incompletos sin una versión de ellos en español, el idioma del cual se originaron. Esos poemas nacen primero como una traducción: traducción de una cultura, traducción de una parte crucial de la historia de las Américas, traducción de una realidad extranjera al idioma inglés que la expresa. La traducción al español completa los poemas, les otorga mayor trascendencia y resalta el extrañamiento que produce ver una situación familiar a través de los ojos de alguien ajeno a esa realidad. De todos modos, en dicha traducción ni el inglés es sin el español, ni el español sin el inglés. Hay entre original y traducción una relación de dependencia: el original necesita de la traducción, porque esta demuestra que la vida del original continúa (Benjamin 1969), que sigue siendo relevante al

⁵ García es una escritora nacida en Cuba que a los dos años, en 1961, emigró a los Estados Unidos con su familia, escapando de Fidel Castro.

momento de traducción. Por su parte, la traducción necesita del original para existir y este último justifica su existencia.

Como traductora me acerco al texto para entenderlo y aprehenderlo; me esfuerzo por meterme en el texto, por olvidarme que tengo una existencia independiente de él, ya que esto me resulta indispensable para ver el mundo a través de los “ojos” del texto y captar sus implicancias, sus matices, su color, textura y aroma. Cristina Peri Rossi, en *Voice-overs*, dice: “No one knows the text to be translated better than the translator, since his or her task consists of plunging into the author’s imaginary, his or her fantasies and desires”(58-59). Paso tanto tiempo con el texto original que cultivo una relación con el escritor y con la obra de él; no creo que sea cierto que conozco la obra mejor que el escritor mismo, pero sí es cierto que la conozco mucho y de una manera diferente y más consciente, y esto último sirve de base para que la traducción no se limite a imitar al original ni a ser una obra estrictamente derivativa. En el caso de los poemas de Kaufman, cada uno de ellos fotografía instantes de la realidad que observa el poeta con cuidado y esmero, y es mi deseo reproducir dichas imágenes; la composición será diferente, los elementos que la compongan llevarán vestiduras de apariencia definitivamente disímil, pero el resultado evocará una imagen filial por cuyas venas correrá la misma sangre que el poema del cual surgió. Mi intención es que el lector de mi traducción experimente algo similar a lo que experimenté yo al leer la pieza por primera, segunda, tercera vez. Quizá ese no haya sido lo que el primer poeta, Andrew Kaufman, tenía en mente al escribir y reescribir, probablemente no haya sido su objetivo; sin embargo, es parte de mi *skopos*.

Mi deseo de recrear las imágenes que Kaufman propuso originalmente no me limita; por el contrario me siento con el derecho a tomarme libertades y encontrar maneras diferentes, pero válidas, de llegar a ellas. Mientras me dedico a este trabajo, desarmo el poema, considero casi

cada palabra individualmente, investigo sus posibilidades, todo lo que cada una evoca. Entonces empieza el proceso de reconstrucción, en el que ensablo las piezas que desordené, y cada palabra vuelve a formar parte de algo más grande nuevamente, primero formará parte de un verso y, por último, será una parte de lo que define el poema en su totalidad. A veces la reconstrucción estética resulta tan diferente al original (como es el caso de la sección siete de “Signs of the Cross”) que parece un poema nuevo, y lo es, pero no completamente: la esencia es la misma, el punto de partida fue el primer poema, y la nueva forma no es más que la suma de todo lo que encontré en él.

La tarea de reconstrucción no siempre fue sencilla y me encontré con varias dificultades en el transcurso. En algunas secciones los referentes eran difíciles de descubrir y solo después de investigar mucho empezaban a dárseme a conocer, como fue el caso de la sección siete, en la que tenemos pronombres difíciles de llenar: la sección empieza hablando de un “he” y unos “they” que, en principio, no sabemos quiénes son; luego se suma “his brother” y “a second brother”. Al repasar la historia de los emperadores del imperio incaico estos pronombres que al comienzo parecían vacíos empezaron a llenarse. Una segunda dificultad surgió al toparme con múltiples palabras en español, como “caramelo”, “chocolate” y “plata”, en la sección cinco; definitivamente el efecto de estas palabras en el poema en inglés se perdería al traducir el poema al español; sin embargo, la dificultad mayor fue encontrarme con palabras en español que el inglés usa como préstamos, o sea que tienen una entrada propia en el diccionario. La dificultad en este último caso consistía en que el préstamo usado desde el inglés tenía un significado bastante específico, más restringido que el significado de la palabra original en español, y por esa razón la pérdida era aún mayor: no sólo se perdía el efecto, sino que perdía parte de la connotación, como en el caso del uso de “campesino” en la sección dos. Una última dificultad

que se debe destacar es la de la falta de correspondencia exacta entre verbos del español y verbos del inglés. Mientras que en la prosa resulta más sencillo compensar esta falta de correspondencia, en la poesía, donde el espacio restringido es crucial, es casi imposible no sentir que perdemos mucho. Dos secciones en las que me sentí más restringida por esta dificultad fueron tres y cinco, donde me encontré con verbos como “strain” y “totter”. Estas dificultades, junto con otras, se analizarán en detalle en la siguiente sección.

Aunque algunos comparen la traducción de poesía con las misiones dignas del Caballero de la Triste Figura, la dificultad solo enriquece a quien se atreve a emprender el viaje. Ninguna lectura aporta el sentido de intimidad que aquella que se lleva a cabo con fines de traducción. El resultado deberá evaluarse en base a la destreza del traductor para crear algo bello con los recursos que tiene y sobreponerse a los que no tiene. Aunque no hablaré de la calidad de las traducciones que forman parte de este estudio, diré que dada la calidad del original, vale la pena considerarlas, ya que este las motivó y siempre podrán encontrarse rastros de él en las reescrituras.

Análisis de “Signs of the Cross” y dificultades de la traducción

En esta sección se incluye el análisis de cada una de las partes de “Signs of the Cross” y las principales dificultades de traducción al pasar el poema de inglés al español. Aunque las partes del poema son nueve en total, se incluyeron solo seis secciones de análisis y dificultades de traducción, ya que las partes III y IX, y VI, VII y VIII se analizaron juntas. Se recomienda leer el poema entero antes de embarcarse en la lectura de cada una de las secciones que siguen a continuación. Las nueve partes del poema con sus traducciones correspondientes se encuentran

en la sección “Edición bilingüe de ‘Signs of the Cross’/’Signos de la cruz”, al final de este trabajo. La versión de los poemas en inglés se incluye para que el lector pueda referirse con facilidad a ellos y aprecie mejor el trabajo de traducción de acuerdo con la descripción que se hace de él en el análisis de las diferentes secciones del poema.

Parte I: “El cambio constante”

La parte I del poema (51) define el que será el hilo conductor del poema como un todo: la noción de lo sagrado. Esta primera parte pasa por tres épocas diferentes, las cuales no ceden el lugar a la siguiente sin mayores problemas, sino que por el contrario la etapa que le sigue irrumpe en su predecesora, se impone y suplanta al régimen anterior. Los primeros versos presentan lo sagrado para la civilización original, la que fundó lo que en esta época se conoce como las ruinas incas. En esta civilización, todo lo vivo, ya sea vegetal o animal, pertenece al terreno de lo sagrado, por esa razón se ha reproducido en oro, un metal noble (que no se corroe, no se oxida, un elemento ideal para representar lo sagrado), y se encuentra en un santuario. El símbolo de lo sacro llega a su punto máximo cuando leemos que allí encontramos templos dentro de templos, imagen que nos lleva a pensar en la infinitud o eternidad de lo sagrado, porque no sabemos dónde termina la sucesión de templos. Entre estas representaciones de lo eterno, nos encontramos con los emperadores que no mueren, que siempre están allí; su poder e influencia parecen nunca desvanecerse, dado que se los sigue vistiendo y abanicando como si aún estuvieran vivos.

Entonces aparece el primer obispo católico, que irrumpe en la civilización original e interrumpe este flujo de lo sagrado con su propio concepto de lo que debe ser venerado y lo que por el contrario debe ser destruido por provenir, aparentemente, del diablo. Esta nueva civilización, representada por el obispo, llega y destruye las creencias anteriores, las reemplaza

por las suyas, que son las únicas que reconoce como válidas. Se encuentra con ruinas de un tamaño nunca visto y, por ende, incomprensible. Ve algo nuevo y no lo comprende y por esa misma razón manda destruirlo, y ese pasado queda condenado para siempre. Luego vuelve a cambiar el escenario del poema y nos trasladamos a tiempos más recientes, en los que la profanación de lo sagrado supera los límites del pasado. Ya no es sagrada la tradición original, pero tampoco la que suplantó a la original. Lo sagrado e histórico se trivializa ante el ofrecimiento de un vendedor ambulante.

Esta primera parte del poema está teñida de ironía. Una y otra vez se hace referencia a lo sagrado. Una de las acepciones del adjetivo sagrado es “inmodificable”, o sea algo que no se puede alterar, que permanece siempre igual. Sin embargo, siendo lo sagrado el hilo conductor del poema, en tan solo veinte versos vemos pasar tres regímenes: lo sagrado se modifica dos veces y, por lo tanto, es desacralizado. Al comienzo del poema, “everything that lived” era considerado sagrado, hasta llegar al punto de que dentro de lo sagrado encontramos más elementos sagrados, cosa que solo puede potenciar su carácter sacro. Cuando irrumpe el obispo en el poema, la historia toma un rumbo diferente: aparece un nuevo elemento sagrado, la cruz, y este elemento termina siendo símbolo de la imposición, cambiando así el significado de lo que se considera santo. Finalmente, en los últimos versos vuelve a producirse otro cambio con la llegada repentina del vendedor ambulante que habíamos mencionado. Aun en una cultura que parece estar menos contaminada por el mundo moderno y por la ausencia de respeto a la tradición, ya sea cultural o religiosa, vuelve a haber una alteración en el significado de los significantes (Saussure 1974): los organismos vivos reproducidos en oro, los templos, la importancia de las estatuas de emperadores ya no son más que parte del mundo turístico con el que se atrae a los visitantes como modo de lucrar. Cada elemento de la cultura parece ser un “floating signifier” (Lévi-

Strauss 63) que, lejos de ser sagrado e inmodificable, cambia de acuerdo con los ojos que lo miren y el contexto en el que se inserten.

Parte I: Dificultades de la traducción

Al momento de traducir el poema, la primera dificultad con la que me enfrento es una que habrá de repetirse con el resto de la colección. Aunque en un principio el verso libre parece tener propiedades liberadoras para el traductor, ya que es una cosa menos de la que preocuparse por reproducir en una nueva lengua, como traductora me pregunto: ¿Hay algo que estoy pasando por alto sin darme cuenta? ¿Me estoy perdiendo de algo? La ausencia de rima me hace pensar que fácilmente podría estar perdiéndome del verdadero espíritu del poema o de su musicalidad por asumir que la falta de rima implica falta de ritmo. Para el oído extranjero del traductor, lo que en un principio podría interpretarse como una gran ayuda para preservar el mensaje total del poema puede llegar a convertirse en la dificultad más grande. Consciente de esto, tomo la decisión de respetar la estructura visual del poema, al menos en la primera traducción: donde haya una coma, dejaré una coma; donde una frase quede dividida entre dos versos, dos versos se repartirán la frase en cuestión; donde haya pausas, mantendré las pausas; donde haya cursiva, no me desharé de ella.

Luego de tomar esta decisión, la dificultad principal con que me enfrenté al traducir se encuentra en el verso 11: “The emperors did not die”. Esta oración presenta la complejidad común del aspecto al momento de traducir la oración al español. El contexto no sirve de mucha ayuda para aclarar si se trata de una “acción” que ha concluido al momento de enunciación o si tiene cierta duración en el tiempo, incluso una duración que se extienda hasta el presente. Tras una lectura rápida y un rápido intento de traducción, las posibilidades parecen ser dos: a) “los emperadores no murieron” o b) “los emperadores no morían”. En ambos casos el contexto

ayudará a completar el significado de cada oración. En la traducción “a” la interpretación es la siguiente: los emperadores no murieron, sino que siguen vivos, tal es así que el poeta, durante su visita a Perú vio cómo vestían a las momias todos los días. En la traducción “b” la interpretación es la siguiente: los emperadores *antes* no morían, pero (quizá) ahora sí. La práctica de vestir a las momias de los emperadores todos los días, ponerles coronas y abanicarlos es cosa del pasado y ya no se ve hoy en día.

Ambas traducciones parecen ser válidas. Dado que el poema se asemeja a un collage de impresiones e imágenes que el poeta recolectó durante su visita a Perú, es difícil marcar cada una de las oraciones en el calendario; no siempre queda claro qué imágenes pertenecen exclusivamente al pasado y han llegado a él por medio de la tradición oral o la historia escrita, o bien las ha visto con sus propios ojos. Sin embargo, tras una lectura minuciosa y prestando atención a todas las opciones que el sistema verbal español presenta, llegué a la conclusión de que la opción que resulta más apropiada en mi opinión es la única que no consideré en primera instancia, la opción c): “los emperadores no habían muerto”. Esta opción es la única que mantiene una ambigüedad similar a la del inglés. En su primera acepción, el significado será equivalente al de “no murieron”, o sea siguen vivos; los emperadores no habían muerto como se pensaba, sino que siguen vivos y por eso se los viste y se los abanica. En su segunda acepción, el significado es más bien similar al de “no morían”; podemos decir que no habían muerto como se pensaba y por eso los vestían y los abanicaban; de todos modos, queda la puerta abierta para pensar que los vestían y abanicaban pero ya no lo hacen, o bien los vestían y abanicaban del mismo modo en que el poeta observó que siguen haciendo en la actualidad.

Esta dificultad particular de la traducción hace patente el proceso de interpretación que debe llevarse a cabo y la forma en que aumenta nuestra visión de las posibilidades y las diferentes dimensiones de significado de un poema.

Parte II: “Reescribir sobre lo reescrito”

La segunda parte de “Signs of the Cross” pinta otro cuadro sumamente rico en cuanto a las imágenes que crea y el juego en que entran dichas imágenes para dar lugar a nuevos significados. Las primeras lecturas dejan mucho oculto y no nos revelan la profundidad real de la sección. Si bien es un sección breve, aunque una de las más largas de la serie, los nombres propios, las fechas, los verbos, adverbios y adjetivos, así como las palabras compuestas que incluye permiten que el lector descubra significados que se esconden tras la superficie de los significantes. Esta sección nos habla y crea imágenes en nuestra mente que nos permiten sentir que estamos junto a la voz poética observando esa catedral y los cuadros que adornan sus paredes; sentimos que nos movemos entre ambientes, porque no queremos perdernos la visita guiada que el poeta nos está dando. De todos modos, la sección tiene una característica distintiva que la separa del resto y la hace única: este poema (que se encuentra dentro del poema) describe varias imágenes al mismo tiempo; sin embargo, estas imágenes no son imágenes consecutivas e independientes unas de otras, sino que son imágenes dentro de imágenes, una pintura se encuentra dentro de otra pintura, al mejor estilo *mise en abyme*. Hay una mezcla aquí entre los cuadros que observa el poeta y el (los) cuadro(s) que el poeta pinta por medio de su escritura.

Esta parte del poema, que se ubica geográficamente en Cusco, Perú, y toda ella transcurre dentro de una catedral, tiene a su vez diferentes espacios, los cuales la voz poética recorre y el lector lo acompaña. Hay un movimiento constante dentro de esta sección: en primer lugar, movimiento entre unos espacios y otros; en segundo lugar, movimiento entre las pinturas que la

voz poética observa y los lugares físicos en los que se encuentra situada; por último, movimiento cronológico entre el tiempo presente, en el que se encuentra inmerso el poema y el observador que nos lo hace llegar, y tiempos pasados, épocas que se encuentran grabadas en las pinturas que observa quien nos ofrece el poema y las habitaciones que este mismo recorre dentro de la catedral.

El primer verso de la sección establece el tono de esta por medio de una figura retórica: la paradoja, tropo mediante el que se unen ideas opuestas y aparentemente irreconciliables. El primer verso dice: “The black Jesus of Cusco is not Negro” (51), estableciendo así la idea de algo que es y no es al mismo tiempo, o que a pesar de tener apariencia de ser, no lo es en realidad. El Jesús de Cusco se describe como negro por medio del adjetivo que lo modifica, pero se indica que *no* es negro. Más adelante, el verso 5 termina diciendo que el “brown wretch” del cuadro que está observando *no es* mestizo. Se entiende así que, aunque parece serlo, no lo es. Una vez más nos encontramos ante lo que tiene apariencia de una cosa y en realidad es otra, o ante algo que quizá es lo que parece, pero se intenta ocultarlo o negarlo. Esta idea se refuerza durante los últimos versos, donde vuelve a hacerse referencia al cuadro de Santiago Matamoros, en el que un hombre que *no* es mestizo está siendo atropellado por el caballo de San Santiago. Doscientos años después (probablemente después de la invasión de los conquistadores), lo pintaron de un color diferente con el fin de que ya no pareciera uno de los indígenas nativos que fueron despojados de lo que era suyo, sino más bien un esclavo, alguien con quien no estuvieran directamente relacionados, ya que de esa manera el pasado quedaría mejor cubierto y quizá hasta se olvidaría más rápido.

En relación con la historia del Perú que subyace al poema, en los versos 14-15 se cuenta del crucifijo de tamaño real que un obispo cargó sobre los hombros tratando de calmar el temblor

de la tierra provocado por un terremoto. Si vamos a los registros de sismos que ocurrieron en Perú a lo largo de la historia, efectivamente nos encontramos con un terremoto que tuvo lugar en el año 1533, tal como indica el verso 15. Sin embargo, a la luz del espíritu del poema, en el que abundan los múltiples sentidos, se podría interpretar que el terremoto de 1533 se usa tanto en un sentido literal como en uno metafórico. Algunas palabras con las que nos encontramos al leer sobre los sismos son: ruptura, fricción, desplazamientos, corrimientos, cambios. No parece ser inocente la referencia al terremoto que efectivamente tuvo lugar en 1533. Durante ese mismo año, Francisco Pizarro (noble y explorador castellano) se impuso sobre el imperio incaico, ocupando su capital, Cusco, que se menciona tres veces a lo largo del poema. ¿Acaso la llegada de los conquistadores españoles no produjo una sacudida en el imperio? ¿No podríamos decir que hubo una ruptura, un quiebre claro entre el final de la era incaica y el comienzo de Perú como lo conocemos actualmente, donde impera lo español? ¿No se produjo una fricción durante aquellos años, que terminó en la derrota de los más débiles? ¿No se desplazó a las primeros habitantes de esas tierras para dar lugar a una nueva tradición, una nueva religión, un nuevo idioma, los cuales no pretendían sumarse a la tradición, la religión y el idioma existentes, sino más bien remplazarlos?

Al parecer, hubo dos tipos de terremotos durante aquel fatídico 1533. Sin embargo, todo indica que, a pesar de la ruptura que tuvo lugar, el desplazamiento no logró ser total: el poema crea en nuestra mente la imagen de un palimpsesto, y esto lo logra demostrando que, a pesar de los muchos intentos por hacer desaparecer las tradiciones originarias, la historia nunca se borra del todo, siempre quedan huellas de lo anterior, que sobreviven a pesar de lo que se haya escrito encima. Por medio de la palabra, se les ha devuelto la voz a los pueblos a quienes se intentó

acallar, y es así que la verdad siempre sale a flote, aunque se intente pintarla de otro color, como en varias ocasiones sucede en el poema.

Para reforzar el concepto de palimpsesto presente en esta sección, los versos 3-5 ofrecen un poco de contexto al cuadro que se halla colgado en un camarín de la catedral. Estos dicen que la pintura "...now is the centerpiece / of a side chapel in the cathedral, / built on what was left of the temple...". La catedral se construyó usando los restos de un templo inca como punto de partida. Esa nueva edificación es una especie de reescritura en la que se recrea con elementos ya existentes, donde la recreación implica una redefinición del objetivo y el propósito de la estructura. Se redefine lo que es sagrado por medio de la profanación de lo que el nuevo sistema considera profano.

Había mencionado el movimiento entre espacios y el movimiento cronológico. La sección comienza con el verso que ya mencionamos anteriormente, en la que nos encontramos con una de las definiciones de lo que *no* es, que podría ubicarse en el marco de la situación física en la que se encuentra inserta la voz poética, e inmediatamente después de esta definición, junto con el poeta, nos introducimos en el cuadro de uno de los camarines de la catedral, el famoso cuadro de Santiago Matamoros (del siglo XVIII y de autor anónimo), el primer cuadro dentro del cuadro. Pero en seguida volvemos a salir al toparnos con los paréntesis que nos aclaran que el cuadro ahora es la pieza central, detalle no menor, de este camarín. Se cierran los paréntesis y volvemos al cuadro, donde no permaneceremos por más que tres palabras, ya que a continuación la voz poética se aleja, no solo del cuadro en el que se había, y nos había, introducido, sino también del cuadro que estaba pintando para los lectores que emprendieron este recorrido con él; se aleja y parece salir del poema, explicando las dificultades de llamar a las cosas por su nombre o todo lo opuesto: el no llamarlas por su nombre. Con el punto de la mitad del verso 8 volvemos

al cuadro que está pintando para nosotros y regresamos a la catedral, probablemente al camarín en el que nos encontrábamos antes, donde ahora observamos a un Jesús crucificado que se ha vuelto negro por causa del humo del incienso y las velas votivas prendidos durante nada más y nada menos que cuatrocientos años. El paso de los años y sus consecuencias en el cuerpo oscurecido de Jesús parece reflejo del resultado de la historia, que no podía pasar sin dejar una huella clara, aunque oscura; la historia ha tratado de oscurecerlos, de ocultarlos de su vista y así hacerlos desaparecer. Para agravar esta imagen, leemos que hay una “...always-fresh / red paint dabbed on his ankles, wrists, and the slit / below the left ribs...”; esta pintura que al renovarse regularmente trata de silenciar los efectos del paso del tiempo, asimismo representa la reescritura de la historia, la alteración y profanación de la realidad que existía antes. Al término de esta oración, el lector mira en otra dirección, guiado por la voz poética, y nos metemos en la historia de Cusco, donde vemos al obispo que mencionamos antes cargando (con) la cruz durante el terremoto. Entonces, cuando pensamos que ya no nos moveremos más, volvemos en el tiempo hasta el presente y entramos en la sacristía, donde damos un paso más y nos introducimos en un nuevo cuadro: el cuadro que representa la historia de Cusco que se acaba de mencionar. En ese cuadro vemos la misma catedral en la que nos encontramos gracias al poema que nos llevó hasta allí, incluso vemos una representación de la misma fuente que se encuentra fuera del cuadro. Finalmente, saltamos de un cuadro a otro y se cierra el poema con una estructura que tiene vestigios de quiasmo, porque volvemos prácticamente al lugar donde comenzó nuestro recorrido: Santiago Matamoros. Lentamente salimos del cuadro, y volvemos al cuadro que representa el poema, la pintura que ha sido alterada adrede doscientos años después, para rescribir la historia, para intentar borrar por medio de la pintura marrón oscura los agravios cometidos en contra de los incas que habitaban la tierra que les fue arrancada de las manos.

Parte II: Dificultades de la traducción

Al momento de traducir, las dificultades que saltan a la vista son los préstamos del español que se usan a lo largo del poema: “Negro”, “mestizo” y “campesino”. La clásica pregunta que suele hacerse el traductor ante esta dificultad, “¿Cómo logro mantener el efecto de la obra original por medio del uso de una palabra extranjera cuando la palabra extranjera está precisamente en el idioma al que estoy traduciendo?”, no tiene lugar aquí. El contenido del poema va mucho más allá del efecto extranjerizante que causan estas palabras en el inglés, dado que en español estas palabras tienen la suficiente carga semántica y emotiva como para que no se pierda el efecto, y hasta me atrevería a decir que la traducción al español resulta mucho más fuerte en la reacción que provoca que el original. Los versos 1, “The black Jesus of Cusco is not Negro”; 2 y 5, “the brown wretch... is not *mestizo*”; y 6, “do not call a Quechua *Indian*, but *campesino*” tienen una carga emotiva demasiado pesada en español como para que importe mucho la respuesta a la “clásica pregunta”; de todos modos, la respuesta termina casi siempre siendo que el efecto no se puede mantener, así que lo mejor es recurrir a la compensación y ganar terreno por otro lado.

En cuanto al primer término mencionado, “Negro”, si bien originalmente se adquirió como un préstamo del español y el portugués y la palabra no ha sufrido los cambios de adaptación a las normas morfológicas del inglés, sino que se ha mantenido tal como se recibió, dada la mayúscula con que comienza, podríamos afirmar que, aunque perteneciente al español, la palabra se ha sacado del inglés. La primera traducción que realicé de este verso rezaba: “El Jesús negro de Cusco no es negro”, la cual terminé por rechazar tras mucha consideración. Habiéndome deshecho de la “n” mayúscula, el verso en español parece una paradoja de poco peso, a diferencia de la paradoja relativa que presenta el inglés; la simple repetición de adjetivos

en español, en el orden más común para el uso de los adjetivos en español, SUST. + ADJ., parece débil, comparada con el verso en inglés. Entonces descubrí que con un simple movimiento del primer adjetivo podría recuperarse gran parte del efecto: “El negro Jesús de Cusco no es negro”, ya que el adjetivo antepuesto, cambia levemente su significado y hace así hincapié en su calidad de “color negro”, mientras que el segundo adjetivo mantiene su significado de “persona que pertenece a la raza negra”.

Con la segunda palabra y la tercera sucede algo similar: tanto “mestizo” como “campesino” son préstamos que aparecen en los diccionarios de inglés. Sin embargo, dichos términos difieren levemente en el peso que tienen en español. “Mestizo” en español tiene el fuerte peso de la historia: se utiliza casi exclusivamente para referirse a la persona nacida de padre blanco y madre indígena americana, y al usarse en español es prácticamente imposible dejar de lado la connotación de invadido, colonizado, atropellado, mientras que en inglés puede utilizarse con más objetividad, sin tanta carga emotiva. En lo referente a “campesino”, aunque también conserva la misma forma del español, el término en inglés es mucho más específico que en español: “a native of a Latin-American rural área; especially a Latin-American Indian farmer or farm laborer” [Merriam-Webster 2015]; en español, ninguna de las acepciones del término hace referencia a la calidad de indígena de la persona, sino únicamente a una persona “que vive y trabaja de forma habitual en el campo” [DRAE 2015]. La traducción al español: “Nunca le digan *indio* a un quechua, sino campesino” lleva inserto en ella el reclamo de un pueblo que parece estar diciendo: “No usen para referirse a nosotros el apelativo escogido por aquellos que nos colonizaron; describannos de acuerdo a nuestros propios términos y bajo nuestras condiciones; no sigan perpetuando el uso de una palabra que no queremos que nos represente; llámennos *campesinos*, ya que vivimos y trabajamos en el campo”. Así, la traducción al español ayuda a

completar el texto, como dijo Cristina García de su obra: “It feels incomplete in English; it almost needs to be translated in Spanish for me to feel like the process has been realized” (45).

A esto último que se ha mencionado, hay que sumarle el hecho que se menciona en los versos 7-8: “*Indian* is the epithet they save for a lazy donkey”. Estamos aquí ante otro posible reclamo de un pueblo que no desea ser comparado con un animal, y menos con uno con características que no los representan. Detalle no menor es la connotación negativa que ha ido adquiriendo el término “indio”; una rápida pasada por el diccionario proporciona una idea clara de esto. La acepción número seis que encontramos en el *DRAE* indica que “indio” se utiliza para referirse a alguien inculto, de modales rústicos, uso más que generalizado. Se deben agregar también las frases idiomáticas que lo incluyen, como “caer de indio”, que significa “caer en un engaño por ingenuo”; o “hacer el indio”, que significa “hacer algo desacertado y perjudicial para quien lo hace”; o “subírsele a alguien el indio”, que equivale a “montar en cólera”; o “¿somos indios?”, usado “para reconvénir a alguien cuando quiere engañar o cree que no le entienden lo que dicen” (*DRAE 2015*). También está muy extendida la frase “hablar un idioma a lo indio” para indicar que uno no lo habla bien, sobre todo si no sabe conjugar verbos o si no sabe usar las palabras en el orden correcto, como si las personas provenientes de pueblos originarios tuvieran una capacidad diferente para usar la lengua en general, como si tuvieran una dificultad inherente para usar cualquier lengua de manera correcta.

Es de suma importancia erradicar el uso incorrecto de la palabra “indio”, ya que como dice Bonfil:

el indio nace cuando Colón toma posesión de la Isla Hispaniola a nombre de los Reyes Católicos. Antes del descubrimiento europeo la población del continente americano estaba formada por una gran cantidad de sociedades diferentes, cada

una con su propia identidad, que se hallaban en distintos grados de desarrollo evolutivo, desde las altas civilizaciones de Mesoamérica y los Andes, hasta las bandas recolectoras de floresta amazónica (21).

El indio, como dice Bonfil, es una creación europea que se ha perpetuado por siglos y que aún en la actualidad sigue siendo usado para borrar las diferencias y variaciones que existen entre los diferentes pueblos. Y lo mismo que sucede con los pueblos originarios de todo América Latina, sucede con los habitantes de estos países en general: los que tienen el poder, las grandes potencias occidentales, siguen haciendo uso de estereotipos que reducen la individualidad de las diferentes culturas que habitan las extensas tierras del continente americano, y así las identidades de diferentes pueblos siguen siendo, hasta cierto punto, colonizadas y vencidas. Todo esto se logra simplemente mediante palabras, palabras que parecen inofensivas y, sin embargo, cambian el curso de la historia, determinan la realidad.

Aquí el lenguaje da forma a la realidad y determina la percepción de ella. Pierre Bourdieu explica que “utterances are not only... signs to be understood and deciphered; they are also... *signs of authority*, intended to be believed and obeyed” (66). Lleva generaciones reponerse al efecto de las palabras y reconocer la posibilidad de oponerse al discurso imperante, el cual ha formado tejidos tan resistentes que son difíciles de deshacer; las palabras se interponen y actúan como barreras, como murallas que limitan o impiden el crecimiento e incluso la independencia, física, mental y espiritual. La lengua y las palabras que la componen pueden usarse como signo y prueba de autoridad. Como indica Cameron, “language is a weapon, used by the powerful to oppress their subordinates” (1). El poder de las palabras es innegable; más aún, cuando éstas se unen al poder de quienes manejan el discurso, se vuelven invencibles.

Partes III y IX: “Simbiosis”

La tercera parte de “Signs of the Cross” es sencilla; sin embargo, en toda su sencillez, llega a lugares profundos impensados. El poema empieza con las palabras de un sabio anónimo para el lector que hacen referencia a un efecto de simbiosis entre el observador y lo observado: sus palabras indican que terminamos convirtiéndonos en aquello que observamos. Aquello en lo que nuestra mirada reposa suficiente tiempo, se convierte en nuestro centro de atención, y desde dicho centro de atención, pasa a ser el centro de nuestra esencia. Ya no habrá diferencia entre el observador y lo observado, son uno.

Este punto se refuerza con la siguiente instancia de intertextualidad, la cual ya no es anónima y pertenece a los dos últimos versos del poema de William Blake “The Grey Monk”. En los versos citados de ese poema se vuelve sobre la idea de cambio de identidad o más bien identificación con un opuesto: el oprimido se convierte en el opresor. Por la sola mención de estos versos, como indica María Tymoczko en “The Metonymics of Translation”, “The Grey Monk” en su totalidad aparece en esta tercera parte de “Signs of the Cross”. Tymoczko dice que la literatura en su totalidad es recreación y reescritura, y que una de las características principales de la reescritura es que es metonímica⁶. Pone como ejemplo los mitos, que forman parte de la tradición oral y que, cada vez que una persona vuelve a escuchar que se repite un mito, esa repetición trae aparejadas todas las ocasiones anteriores en que lo ha escuchado. Como dice

⁶ El *DRAE* (2015) define la metonimia como el “Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.”. Por un momento, parece que sería mejor utilizar la sinécdoque como el tropo que representa a los tipos de reescritura que Tymoczko menciona, ya que la sinécdoque tiene el objeto de “designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa”. Es así que podríamos decir que en el poema de Andrew Kaufman se recurre a una de las partes del poema de William Blake y, con él, se representa al poema completo, todas sus palabras, todos sus significados e implicaciones. Sin embargo, como indica Tymoczko en una nota al pie al final del capítulo citado, “there are many parts that can stand for the whole... which part we pick out determines which aspect of the whole we are focusing on”,... [and so] metonymies are not random or arbitrary” (58).

Maria Tymoczko, “for a traditional audience each telling evokes metonymically all previous tellings of the tale that the audience has participated in and, further, the telling instantiates and reifies metonymically the entire tradition that the audience and teller share” (43). De esta forma, el poema de Blake y todo lo que éste trae aparejado con él se suman al poema de Andrew Kaufman.

“The Gray Monk” se ubica temporalmente durante la época de la Revolución Francesa. Blake fue testigo del desarrollo de la revolución, vio los estragos causados por los mismos revolucionarios, que luchando contra sus opresores se convirtieron ellos mismos en causantes de opresión. Vemos que el monje experimenta la misma simbiosis que observamos en la tercera parte de “Signs of the Cross”; ha llegado a considerar a las víctimas de la revolución su familia: habla de su hermano y los hijos de él, y sufre por ellos, se compadece de ellos, hasta tal punto que los padecimientos de ellos se manifiestan en él y se convierte en un símbolo de ellos. “The Gray Monk” menciona la sangre que brota de las heridas en sus manos, sus pies y su costado, sus brazos y rodillas doblados como los de un árbol viejo, a punto de morir. Esta imagen nos remite automáticamente a la imagen de Cristo crucificado, la cual nos devuelve al poema de Andrew Kaufman, cerrando el círculo de intertextualidad. Volvemos a la imagen de la cruz y de la voz poética identificándose con lo que observa.

La sección empieza presentando la temática central: aquello a lo que dedicamos tiempo considerable pasa a ser parte de nuestra esencia; luego presenta un ejemplo de ello, la mano que aplasta la cabeza del tirano y se convierte así en el portador de la tiranía; por último, presenciamos la temática llevada a la práctica y nos damos cuenta entonces de que el poema es circular: el observador se ha transformado en aquello que está observando. Al contemplar a Cristo crucificado, pasa a estar crucificado él mismo, sufriendo los mismos padecimientos que

aquel en quien está puesta su atención. Aunque no lo dice explícitamente, la estructura gráfica del poema ayuda a esta interpretación. En el sexto verso empieza a describir el cuadro que está observando y a medida que vamos descendiendo los versos son cada vez más cortos y obligan al lector a sentir las pausas que la voz poética va haciendo para lograr transmitir lo que ve, las pausas son cada vez más frecuentes, cada vez le cuesta más juntar el aire necesario para describir el cuadro, se está transformando en lo que observa, porque no puede describirlo sin sentir lo mismo que lo que le entra por los ojos, hasta que los últimos dos versos nos lo presentan convertido ya completamente, crucificado él mismo, luchando por encontrar el aire que le falta, con tanta dificultad que está a punto de entregar el espíritu.

La última sección de “Signs of the Cross”, la novena, hace eco de la sección III y es difícil no leerla como si fuera parte de la anterior. Allí se nos presenta a un cardenal que acaba de dar misa un día de semana y se halla a la cabeza de una larga fila de devotos que desean besarle el anillo para que los bendiga haciendo la señal de la cruz, lo cual hace con un rostro *vacant*, en blanco, vacío, sin ánimo de nada. Mientras tanto, unas viejitas *campesinas* vestidas de negro, confiando en su poder para sanar, se desesperan por que él bendiga las estampitas del Cristo crucificado, con la esperanza de llevarlas para sanar a sus enfermos y moribundos. No obstante, la respuesta que encuentran es la de un cardenal inexpresivo, falto de la caridad que el momento requiere, que se aleja de ellas, y no vuelve a aparecer, aunque ellas claman a él tras una puerta cerrada. Cuando ya no están, se adentra en la oscuridad de la catedral apoyándose en los brazos de dos mujeres, y allí, aunque débil, todavía con suficiente fuerza “para nadar”, se dirige a un lugar más luminoso, símbolo de una muerte lenta, pero tranquila, sin sufrimientos atroces.

De hecho el paralelo se extiende aún más y ya no solo incluye al cardenal de la novena sección y el Cristo crucificado de la tercera, sino también a la Cruz del Sur de la quinta sección.

El orden que parece más apropiado sería exactamente aquel en el que aparecen en el poema: primero Cristo mismo, crucificado, que murió por el bien de la humanidad (parte III); en segundo lugar, la Cruz, que lo representa a Cristo, la cual se haya no solamente en las iglesias, sino también se la encuentra en la naturaleza, como es el caso de la Cruz del Sur (parte V); y, por último, el cardenal de la novena sección, portador de la señal de la cruz, mediante la cual bendice a los creyentes, y que sirve de conexión entre los creyentes y Cristo.

La relación entre las tres secciones se establece por medio de la temática y de las palabras específicas que se usan para hablar de ella. Algunos de los verbos y las frases verbales que presenta la sección III son estos: *drowning, fingers grasping, straining to raise, reaching upward for air*; y encontramos estos sustantivos y frases nominales: *soot-black abyss, the cross, the sea, lips, air*. En la sección V aparecen estas frases verbales: *floats above the lake, totters, straining, failing, to raise his broken arms, flies*; y también encontramos estas frases nominales: *the lake, the river of heaven*. En la novena sección llaman la atención estos verbos y estas frases verbales: *totter along a line, labors to lift his hand, kiss, stammers*; y estas son algunas de las frases nominales que más llaman la atención: *cross that breaks, cross of pain, pictures of the crucified, arms of sturdy women, dark reaches, weak swimmer, painful radiance of daylight, the air*.

Mientras que el Cristo de la tercera sección se está ahogando y pierde la vida tratando de alcanzar el aire sin que nadie lo ayude, la Cruz del Sur de la quinta sección, flota sobre el lago, señal de que la naturaleza no ha olvidado a Cristo, ya no se ahoga, pero todavía se tambalea (*totters*), todavía brega (*straining*) por elevar los brazos quebrados, pero no lo logra, como el Cristo de la tercera sección que no logró alcanzar el aire. El cardenal de la última sección comparte el movimiento y se tambalea, comparte la dificultad para levantar sus manos, pero estas están libres de las heridas de los clavos y las sostienen brazos que no están quebrados, por

el contrario, lo que se quiebra esta vez es la señal de la cruz (“tracing a cross that breaks”, verso 6), como olvidando a quien representa, olvidando al Cristo crucificado. Hasta tal punto lo ha olvidado que, al hacer la señal de la cruz, esta se quiebra por la debilidad de su propio cuerpo, pero no por el recuerdo del sufrimiento que representa, y su rostro “no muestra expresión alguna” (verso 9) al hacerlo; y cuando las *campesinas* le acercan las estampitas de Jesús, se muestra inexpresivo, inmutable ante el dolor de quienes se le acercan, solo consciente del propio, tan diferente a aquel en nombre de quien actúa, el mismo a quien seguimos viendo ahogarse en la tercera sección. Este mismo cardenal también se tambalea, y renguea, pero camina, e incluso, aunque débilmente, nada, no se ahoga; y no está solo: aunque no tiene los brazos quebrados, ni las manos inutilizadas por estar clavadas a una cruz, cuenta con el sostén adicional de dos robustas mujeres, que lo acompañan en su paso de la oscuridad al fulgor de la luz del día (véase verso 21).

Partes III y IX: Dificultades de la traducción

Al momento de traducir estas tres secciones me pareció indispensable no perder el hilo conductor entre ellas, lo cual solo se logra asegurándose de que cada palabra que se repite en una y en otra aparezca traducida de la misma manera. El ser cuidadosa con estos aspectos dota de continuidad al poema completo, lo cual era una de mis mayores preocupaciones al desempeñar mi función de puente entre idiomas y culturas. Por supuesto que en el intento de mantener dicha continuidad no estoy declarando que he encontrado la manera de dar con una traducción equivalente; nada más lejos de la verdad. En primer lugar, como indica Pym en *Exploring Translation Theories*, “How could you ever be certain you had located the thing in common? What was equivalent to what, exactly, for whom, and with what authority?” (87). No pretendo demostrar que he dado con *la* versión de los poemas de Andrew Kaufman en español; por el

contrario, no me cansaré de decir que son una de las tantas versiones posibles de ellos, versión en la que ha influido mi conocimiento, mi visión del mundo, mi experiencia de vida, mi experiencia como traductora e incluso mis sentimientos y opiniones. Lo que sí puedo afirmar es el parecido entre los poemas de Kaufman y mis traducciones, ya que, aunque las dos lenguas en cuestión jamás podrían ser equivalentes, sí tienen elementos que pertenecen a los mismos grupos semánticos, y es así que los poemas siempre van a estar conectados de algún modo.

Con respecto a la falta de equivalencia entre los idiomas, la dificultad más grande en cuanto a esto fue causada por los verbos de las secciones III y IX: *strain, grasp, reach (upward), hobble, totter, labor*. Tomemos el ejemplo de una de las definiciones posibles de *strain*: “To make an unusually great effort” (*Oxford*) y “to stretch to a maximum extension and tautness”; “to exert (as oneself) to the utmost”, “to injure by overuse, misuse, or excessive pressure”, “to stretch beyond a proper limit”, “to make violent efforts”, “to pull against resistance” (*Merriam-Webster*). Predomina la idea de esfuerzo excesivo, de superar límites, de ir más allá de lo que el cuerpo puede hacer sin causarse daño. En español tenemos varios verbos que pertenecen al mismo grupo semántico, o sea que tienen un parecido familiar, como por ejemplo: esforzarse por, llevar al límite, superar el límite, forzar, estirarse. Pero ninguno de estos verbos funciona a la perfección como remplazo de “to strain” y deberíamos agregar algo para completar el significado de un esfuerzo “unusually great”. Decidí usar el verbo “bregar” por dos razones principales: por un lado, porque no quería renunciar a la brevedad y concisión del poema original, lo cual se estropearía al agregar complementos como en “esforzarse terriblemente por”, “hacer un esfuerzo sobrehumano”, entre otros; por otro lado, decidí usar este verbo porque su definición incluye estos elementos: luchar, reñir, forcejear, agitarse y ajetrear, y este último verbo incluye a su vez en su definición el matiz de fatigarse corporalmente.

Tras mucha prueba y error, esta, junto con otras decisiones, fue la que me dejó más satisfecha *por el momento*. Mis traducciones no tienen carácter de completas ni terminadas, tal como la obra de Kaufman no lo está tampoco; ya que ambas son obras en proceso en las que autor o traductor proponen una estructura conformada por un grupo de palabras que el lector interpretará haciendo uso de su conocimiento, su visión del mundo, su experiencia de vida e incluso sus sentimientos y opiniones.

Parte IV: “Ni los incas ni los españoles lograron nada con ellos”

Esta sección requirió un poco más de investigación junto con la lectura. La historia incluye la voz de dos narradores: comienza la sección con una especie de narrador omnisciente (versos 1-3) que pronto se convierte en narrador testigo, primero citando las palabras que escuchó de un indio pentecostés y luego describiendo la escena que está viendo. Los primeros versos nos muestran un mar interno del que emergió un pueblo de piel muy oscura, a los cuales el indio pentecostés luego describe como una gente holgazana a quienes tanto incas como españoles trataron de corregir sin éxito y que actualmente viven sobre hierba pantanosa o bien en islas flotantes, donde construyen sus casas de paja; allí se detiene el bote en el que viaja el narrador para que este compre un recuerdo y en este mismo lugar se encuentra con niños que no necesitan mucho para disfrutar y ser felices. La mención de las islas flotantes dentro de ese “vast inland sea” (verso 1) resulta indispensable para saber de quiénes se está hablando: se trata de las islas flotantes de los uros, que se encuentran a orillas del Lago Titicaca. Los aproximadamente dos mil uros, que viven sobre unas cuarenta islas, existen desde antes de la civilización inca, que los consideraba un pueblo demasiado sencillo. Sin embargo, en toda su sencillez lograron sobrevivir aun hasta la actualidad.

En la primera mitad de esta sección llama la atención la descripción que el “indio pentecostés” hace de los uros, la cual encontramos en los versos 5-7:

*... They are black like the mud,
even today. Lazy people, slow. The Incas
then the Spanish could do nothing with them (52).*

Los caracteriza como una gente ociosa y lenta a quienes primero los incas y luego los españoles intentaron cambiar de algún modo, pero no lo lograron. Esto nos recuerda a la mirada crítica y condenatoria con que analizamos las acciones de los conquistadores, que consideraban a los pueblos originarios sus inferiores y que con tanto ahínco procuraron cambiar. El leer que los incas, en su carácter de imperio poderoso, intentaban hacer lo mismo con los pueblos que eran menos poderosos, más sencillos, con un ritmo de vida más lento que el de ellos, nos hace pensar en que lo que el ser humano percibe como diferente suele interpretarlo como inferior y, por ende, debe cambiarlo, o en otras palabras mejorarlo.

En los versos 10-12 volvemos a ver la misma irrupción de lo profano en medio de lo sagrado.

*... The boat put in
for ten minutes at one, since the captain
would earn a commission if I bought a souvenir.*

Tal como veíamos en la sección I, irrumpe aquí lo profano, entendiendo en este caso lo profano como la comercialización y lo sagrado como lo tradicional, lo relacionado con los orígenes del individuo, lo que forma parte integral de su identidad. Nos encontramos con un pueblo antiquísimo que ha encontrado un lugar para la comercialización no sólo de los productos que crea con sus propias manos, sino también de sus tradiciones. El público que llega en botes es

testigo de “un día en la vida de los uros”. Cabría preguntarse si lo que se observa es realmente la cultura de los uros, la manera en que lucen, su forma de vivir y de interactuar o un simulacro (Baudrillard 1988) de ella, en el que no sabemos si lo que estamos observando es en verdad algo real, una representación de la realidad o simplemente la representación de algo que podría ser real pero no sabemos si existe.

Si decidimos no llegar al extremo de creer que lo que los uros presentan a los turistas es un simulacro, de todos modos podemos preguntarnos si el hecho de que vivan sus costumbres siendo observados por gente interesada en ellas y en lo exótico de su manera de vivir no le resta valor a lo que se está mostrando, o si en cierto modo no está corrompiendo o alterando las costumbres, motivando, tal vez sin querer, la estereotipificación de una cultura. Sin embargo, esto da lugar a una pregunta adicional: ¿no será que este “show en vivo” es lo que mantiene viva la cultura y lo que permitirá que siga viva a lo largo de los años, ya sea por la “representación” continua o el recuerdo de los que fueron sus espectadores?

En cierto modo, los últimos versos de esta sección parecen responder a estas preguntas. Las plataformas flotantes sobre las que viven parecen colchones de agua, en las que con cada paso los pies del caminante se hunden un poco. Hablando de este suelo, los últimos versos dicen: “it is resilient and gives way / though never enough to wet your feet” (versos 15-16). Resalta el adjetivo “resiliente”, del sustantivo “resiliencia”, que la Real Academia Española define de este modo: “1. f. Capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos. 2. f. Capacidad de un material, mecanismo o sistema para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido”. Volvemos con esto a la primera mitad de la sección, en la que se menciona la intención de incas y españoles de cambiar a los uros, conquistarlos y convertirlos en versiones similares a ellos; pero los uros eran

resilientes, y gracias a ello sobrevivieron a todos los intentos por subyugarlos. En respuesta a las preguntas del párrafo anterior, aunque los uros cedan un poco (“it is resilient and gives way”), aunque aprovechen el turismo como otro medio para sobrevivir, aunque se “modernicen” y dejen entrar elementos ajenos a su cultura, cederán pero “nunca suficiente como para mojar los pies”, nunca suficiente como para empaparse de algo extraño, de algo que cambie su esencia, que haga desaparecer los atributos básicos de su identidad.

Parte IV: Dificultades de la traducción

La dificultad central de este poema yace en un principio en lograr identificar el referente del poema: de quién está hablando. Cuando el poema es nuevo para el lector, prácticamente cada una de sus partes tiene el mismo peso; no es sino hasta después de varias lecturas, cuando el lector comienza a familiarizarse con la estructura, con el contenido, con las palabras que se usan, que ciertos elementos van adquiriendo mayor prominencia que otros. Es en este punto que empieza a aclararse el panorama y comienza a aparecer el camino que puede conducir a un trabajo de investigación que rinda buenos frutos. Tal fue el caso en mi proceso de lectura: lo que parecía una sección indescifrable del poema empezó a convertirse en una de las secciones más claras cuando los pronombres de los versos 5 al 10, que no tenían un referente claro, de pronto coincidían con la información que iba encontrando en la red y en los libros.

Una vez que la mayoría de los espacios en blanco estuvieron completos, el proceso de traducción propiamente dicho enriqueció la lectura y la interpretación de la sección. En primer lugar, me propuse mantener la acentuación de los versos, ya que es una parte muy importante de la sección, sobre todo cuando gracias a esa acentuación y al ritmo de cada verso se crean pausas o se pone énfasis en ciertas palabras que son centrales a la esencia del poema. Me pareció necesario que hubiera armonía entre el original y la traducción en este sentido, ya que los

primeros catorce versos sirven de preámbulo para los últimos dos, donde se presenta el corazón de la sección, la naturaleza de la identidad de este pueblo: su resiliencia.

El verso 5, en el que el indio pentecostés comienza a describir a los uros, dice: “*They are black like mud, / even today*”. La primera versión de la traducción fue “*Son negros como lodo, hasta el día de hoy*”, versión que no me dejaba satisfecha ni en cuanto al ritmo que lleva ni la manera de expresar la idea en español. El seguir leyendo el poema, menos inocentemente ya, considerando las ideas de las páginas anteriores, el contexto en que se encuentra inmersa dicha descripción, opté por cambiar la traducción a “*Siguen siendo negros, / como el lodo*”. El cambio de “son” por “siguen siendo” da la idea de continuidad ininterrumpida, continuidad a pesar de todas las mezclas que han visto llevarse a cabo a su alrededor, continuidad a pesar de todos los que podrían haber invadido su sangre, su identidad. A pesar de todo lo que podría haber cambiado, siguen siendo negros, no se ha lavado su color.

En un principio, llama la atención que no aparezca ninguna cruz en esta sección del poema, pero la consideración constante que provoca el ejercicio de traducción, porque el traductor nunca termina de estar conforme con el resultado final de su versión más reciente, obliga a tener el contenido de lo que se traduce siempre presente. El seguir rumiando las palabras, la forma en que están organizadas y las relaciones que forman al estar plasmadas juntas en un papel y en la mente, me llevó a preguntarme si acaso en esta sección falta la cruz porque hay una diferencia muy básica e importante entre este pueblo originario y los demás que aparecen a lo largo del poema: los conquistadores impusieron la cruz sobre los incas, quienes a su vez habían intentado imponerse mediante su poder sobre los uros. Aunque los eruditos no se ponen de acuerdo, las dos opciones que se manejan son que o bien los uros se establecieron donde lo hicieron huyendo de los ataques de los incas o bien se establecieron allí escapando de

los españoles (“Profile: Impact of tourism on Peru’s Uros Indians”). Sea como sea, estos últimos no permitieron que las influencias externas tuvieran más poder que el peso de sus propias tradiciones, que su propia intención de mantenerlas intactas. “*Ni los incas ni los españoles lograron nada con ellos*”; quizá entonces la invasión de épocas modernas, de turistas que los observan como si fueran un producto de consumo, tampoco lograrán nada con ellos: su identidad permanecerá intacta, o cambiará, pero de acuerdo con los cambios que ellos mismos deseen realizar.

Parte V: “No lo logra”

La quinta sección de “Signs of the Cross” pinta otro cuadro en el que el signo de la cruz determina el tono del poema. Cuando vemos una película (especialmente una de suspenso) o leemos un cuento corto, el final suele limitar nuestra interpretación de todo lo que vimos o leímos antes, suele teñir de significado un poco más particular lo que lo precedió y muchas veces nos ayuda a entender de qué se trataba todo el resto. El final de la quinta sección, en primer lugar, la conecta a las demás secciones del poema mayor, y en segundo lugar, cambia nuestra lectura de los primeros versos.

Esta sección se divide en dos partes principales: el paisaje que se ve durante el día (versos 1-8) y el paisaje que aparece durante la noche (versos 9-14). El primer paisaje cuenta con la luz del día, es más bien alegre, florido, inocente y hermoso; hay niños que hablan y ríen a lo largo del camino que conduce a la aldea, violetas que embellecen el camino hacia el lago, un cielo que asoma a través de una pared de piedra quitándole la rigidez, impenetrabilidad y frialdad característica. El segundo paisaje aparece tras esta pared de piedra, cuando ya es de noche y la escena cambia, pero mantiene la belleza que predominó en la primera parte. Hacen su aparición aquí la Vía Láctea, los cielos, las estrellas que componen la Cruz del Sur, un barrilete que se

pasea por las alturas. Sin embargo, la belleza del cuadro se ve interrumpida cuando la Cruz del Sur de pronto pierde la magia que las estrellas le habían concedido, haciéndola parecer un barrilete dueño del cielo, y se torna en oscuridad: un gigante que ya no vuela, sino que se tropieza, que le cuesta mantenerse en pie, luchando por levantar los brazos quebrados por encima de sus hombros, un gigante que se parece a Cristo, el mismo que fue crucificado en una cruz que debió cargar pesada sobre sus hombros.

El que comienza siendo un cuadro bello que describe una visión apacible se convierte en una imagen oscura, sufrida y dolorosa. El poema, que primero nos recuerda a Cristo crucificado, nos deja luego la impresión de un pueblo (uno de los tantos por los que murió aquel Cristo) que carga con el peso del pasado, un pasado que lo ha coartado, que lo ha limitado y que lo tiene tropezando constantemente, cada noche, un pasado que le ha roto los brazos, símbolo de fortaleza, y que le ha quitado la capacidad de valerse por sí mismo. Sin embargo, la luz siempre regresa, el sol siempre vuelve a salir, y durante el día el pasado se olvida y la belleza del presente sobrepasa a la noche oscura que trae el recuerdo.

Parte V: Dificultades de la traducción

El proceso de traducción comienza después de varias lecturas, ya que las primeras trato de mantenerlas tan inocentes como me resulte posible. Durante las primeras lecturas, trato de leer y meterme en el poema sin pensar en que luego voy a tener que encontrar la forma de pasarlo al español, tratando de reproducir efectos, posibles rimas, imágenes y sonidos. Tras varias lecturas, gran parte de las secciones de este poema me descubren un paisaje que se asemeja demasiado al de un cuadro pintado con sumo cuidado, lo cual me lleva a querer intentar reproducir dicho cuadro. Con el escaso talento que sale de mis manos, tomo una hoja en blanco y empiezo a esbozar las imágenes que los versos del poema me dibujan en la mente. Son imágenes claras y

bastante definitivas, por lo cual no me resulta muy difícil plasmar cada una de ellas. El ver el poema reflejado en un dibujo me ayuda a tener una idea un poco más clara de cuáles son las imágenes que quiero reproducir y mantener en mi traducción. Por medio del dibujo, me siento mejor preparada para emprender la recreación del poema en español.

Durante el proceso de traducción, se presenta una dificultad que no se repite muchas veces en la poesía de Andrew Kaufman: entre los versos 9 y 14 ocurren varias instancias de rima y aliteración: *way* (9) rima con *lake* (10), *flies* (11) rima con *kite* (12), *totters* (12) rima con *shoulders* (14); y por último, la aliteración del verso 13: “like a giant *straining* and *failing*”. Esta no es una dificultad menor, por lo que en la primera versión de la traducción no intento reproducir estos tropos. Si deseo mantener la rima y a su vez el contenido, debo emprender la tarea por partes, sin pretender lograr todo al mismo tiempo. El verso necesita tiempo: primero intento mantener el contenido y me esfuerzo por recrearlo en español, y recién cuando me siento satisfecha con el resultado, me dedico a intentar recrear la rima y la musicalidad característica de este poema.

La primera versión de las traducciones de estos poemas siempre la siento tosca y torpe. Tan acostumbrada al poema que fluye en inglés, tengo que acostumbrarme a escuchar un poema diferente, con palabras que necesariamente tienen un cuerpo diferente y una esencia y sonidos distintos. No resulta fácil decidir qué es lo que intentaré mantener como recreadora del texto: ¿acaso la forma? ¿acaso el contenido? ¿acaso la rima? Las palabras de John Felstiner me vienen a la mente:

Bring over a poem's ideas and images, and you will lose its manner; imitate prosodic effects, and you sacrifice its matter. Get the letter and you miss the spirit,

which is everything in poetry; or get the spirit and you miss the letter, which is everything in poetry” (26).

A pesar de que dice que la traducción de un poema es imposible, luego describe la labor como fascinante y dice: “Verse translation at its best generates a wholly new utterance in the second language—new, yet equivalent, of equal value” (27). Volvemos así a la idea de Tymoczko de que la traducción es derivativa, y sí lo es, pero, como también indica la autora, toda obra literaria lo es (41).

Con esto en mente resulta un poco menos desalentador mi intento por recrear el poema. El proceso es desafiante, pero divertido. La primera versión me ayuda a descubrir las dificultades y a determinar qué trataré de cambiar y mejorar en las siguientes versiones. Aunque sigo la misma metodología que en la primera sección del poema, la de reproducir la misma estructura del poema original y mantener la traducción lo más literal que me resulte posible, con este poema esa ya no es mi prioridad; si desde el principio me doy cuenta que hay formas y expresiones que no funcionarán en español (como el uso de la voz pasiva en el verso 5: “then turn away laughing when refused”), no entro en el clásico debate entre la domesticación y la extranjerización propuesto por Venuti (1995), sino que evito la disonancia a toda costa, para que el lector no se distraiga con efectos que lo saquen del contenido del poema. No me preocupa demasiado que mi traducción se lea como un original, como si hubiera sido escrito en español. De hecho creo que gran parte de la magia de la traducción de estos poemas es que el lector sepa y sea consciente casi en todo momento de que lo que está leyendo es una traducción (de una traducción), ya que una porción importante del espíritu del poema es la mirada extranjera de la voz poética.

Usando la primera traducción como punto de partida, bastante segura de que en ella logré mantener lo que considero lo más importante o esencial del poema, me siento con la libertad de empezar a hacer cambios, de mejorar la transmisión de las ideas, la expresión de los conceptos. Mi meta principal durante esta segunda etapa es el embellecimiento de las “pinceladas” que forman esta reproducción del cuadro pintado por Andrew Kaufman, porque quiero mantener la imagen que crea el poema, que evocan las palabras en conjunto. Reproducir la rima de los versos 9 a 14 no me resulta nada sencillo, pero lo compenso con el uso de la aliteración, que de hecho siento que tiene un efecto bastante parecido a la rima del inglés.

Los versos que sufrieron un cambio más radical son los 11-14:

and the Southern Cross sometimes flies
like a kite, sometimes totters
like a giant straining and failing
to raise his broken arms above his shoulders (53)

de los cuales la primera versión fue:

y la Cruz del Sur a veces vuela
como un cometa, a veces se bambolea
como un gigante que se estira y no logra
elevar sus quebrados brazos sobre los hombros.

Luego esta primera versión se convirtió en:

La Cruz del Sur unas veces
el cielo pincela cual cometa, otras
tambaléandose y estirándose parece un
gigante que no logra levantar sus

quebrados brazos sobre los hombros.

y por último la tercera versión:

La Cruz del Sur unas veces
el cielo pincela cual cometa, otras
se tambalea
como un gigante que se esfuerza por
levantar sus quebrados brazos sobre los hombros,
y no lo logra.

Lo que más lamento es tener que sacrificar ese “straining and failing to raise his broken arms”, una imagen poderosa que se repite como un .gif una y otra vez en mi mente, representación tan clara de pueblos que se esfuerzan por superarse, que constantemente intentan salir a flote y alcanzar un lugar más alto, y sin embargo sus esfuerzos son en vano, ya que les falta lo más básico: brazos firmes y sanos que les permitan aflorar de las profundidades en las que están sumergidos, brazos fuertes que los impulsen y los sostengan cuando estén por caer. Sus brazos les fallan, porque están quebrados.

Intenté recuperar esa imagen tan fuerte cambiando el orden en que aparecen los verbos “straining and failing”. Tenemos primero la imagen completa del gigante que se esfuerza, y lo vemos luchando, intentando levantar los brazos, pero finalmente la imagen que prevalece es la última, la del intento fallido de sostener esa cruz con la que carga, porque “no lo logra”.

Partes VI, VII y VIII: “Las apariencias engañan”

La experiencia al leer estas tres secciones del poema fue diferente. Si bien otras secciones también tienen un fuerte aspecto narrativo, en general la descripción en estas resulta mucho más notoria y por ende importante. Las presentes tres secciones cuentan historias específicas y lo

hacen de manera tal que lo que más sobresale es la narración, hasta tal punto que al momento de traducirlas fue difícil (si no imposible) resistir la tentación de transformar la poesía en prosa, dado que los poemas se prestan para ello.

Los poemas parecen ser el resultado de un acto de reescritura: reescritura de la historia en tanto “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria” (*DRAE* 2015). La reescritura habría consistido en modificar la narración tradicional de la historia, mediante lo cual se ofrecería una interpretación nueva y diferente de lo que tradicionalmente se leía y se contaba sobre los hechos ocurridos en el pasado; la reescritura cumpliría el propósito de reinterpretar el pasado y, por causa de dicha reinterpretación, ofrecer una nueva manera de entender el presente.

Estas secciones son difíciles de separar, no solo por compartir las tres un inconfundible aroma narrativo, sino porque unas no estarían completas sin las otras. Si pensamos en la estructura más básica de una narración, encontramos en estas secciones una introducción (sección VI), un nudo (sección VII) y un desenlace (VIII). Al comenzar la sección VI nos alejamos del presente en el que nos hallábamos mientras leíamos las secciones anteriores. En ellas, si bien se presentaban varias intervenciones del pasado en medio de la contemplación de la voz poética en el presente, estábamos mayormente situados en tiempos recientes, con los pies sobre épocas modernas y sólo la imaginación o el recuerdo en tiempos pasados. Con las primeras palabras de la sección VI, nos transportamos de lleno a cientos de años atrás, donde no hay vestigios del poeta-narrador, sino que toda la atención está puesta en los personajes de la historia: el emperador, un consejero del emperador, los “dioses” blancos y el ejército de cien mil soldados del emperador.

Comienza el relato en forma abrupta, con un “*if they are gods*” (verso 1) que parece surgir de la nada: no sabemos quién está hablando, no sabemos a quién le está hablando, no sabemos de quiénes está hablando al usar el pronombre “they” ni queda claro en qué tono está hablando la voz. Sin embargo, esa primera palabra es poderosa: “if”. La conjunción “si”, tanto en español como en inglés, implica una condición o una suposición, o tiñe de duda lo que sigue a continuación de ella. Aunque al comenzar la sexta sección todavía no sabemos cuál será el valor que se le dará a la oración una vez que se complete, sí es seguro que quien sea que tiene la palabra no está dando por sentado que “they” sean dioses, y, aunque no lo ponga abiertamente en duda (todavía), prevé la posibilidad de que no lo sean, en lo cual ya se vislumbra un ser pensante de opinión independiente, con la capacidad de cuestionar, observar, analizar y sacar conclusiones con respecto a lo observado.

La idea no queda completa con el primer verso, pero el segundo, aunque sigue sin completar el condicional, resulta esclarecedor: responde a quién está hablando, a quién se está dirigiendo y el tono con que realiza su intervención. “The emperor’s counselor had pleaded” (verso 2) agrega al cuestionamiento un tono de súplica desesperada. Es entonces que tras el suspenso creado durante los dos primeros versos, suspenso creado primero por la falta de un referente para “they” y luego aumentado por la interrupción del parlamento, el ahora revelado consejero del emperador se da cuenta de que allí hay algo sospechoso y tiene que intentar abrir los ojos del emperador. La estructura que usa para intentar hacer entrar en razones al emperador es la estructura del pensamiento lógico (tipo de pensamiento que los conquistadores no adjudicaban a los pueblos originarios): si “x” equivale a algo verdadero, ¿cómo es posible que ocurra “y”? Entonces sale a la luz la estructura de esta primera parte: cuestionamiento, súplica, reproche. Los versos 1 al 4 resaltan la capacidad crítica de estos pueblos al mismo tiempo que

enfatan la ética cuestionable de los que llegaron para llevarse su oro, sus rebaños y su familia a cambio de una abundancia de fatalidad.

A continuación se materializan las pruebas del reproche del consejero: el emperador “saw only that the gods had returned to honor him” (versos 6-7). La vanidad y el egoísmo conquistan el espíritu humano con más velocidad que cualquiera otra fuerza y se olvida rápidamente el bien común, se olvida al prójimo del que se es responsable y se dejan pasar las acciones o decisiones que afectan el futuro de los demás pero enriquecen el presente de uno. Estos supuestos dioses fueron ganando terreno de a poco: empezaron como visitantes “when they came as guests” (verso 11), pero claramente no demoraron en convertirse en los más fuertes. Los visitantes llegaron a una cultura extraña, a la cual no intentaron adaptarse sino más bien hicieron esfuerzos por domesticarla. En el verso 15 leemos que le entregaron una Biblia al emperador en un intento no de compartir sino de convertir, y de hacerlo a la fuerza, y cuando este la rechaza abiertamente, el obispo hace dos cosas de no poca trascendencia: primero, “the bishop wept” (verso 16), lo cual nos recuerda al “Jesus wept” de la Biblia (Juan 11:35), y luego, tras dar la orden de ir tras el emperador con el claro objetivo de acabar con su vida, el obispo profiere la mesiánica exclamación “*I absolve you!*” (verso 17). Es así que el obispo, mediante el uso astuto de los pronombres *I* y *you*, establece quién es el que agente superior allí y se pone por encima del emperador con su aparente poder para perdonar, poder que, según el cristianismo, sólo tiene Cristo.

Hay un quiebre entre los versos 17 y 18 que marca un antes y un después en la historia que está contando el poema y que luego vuelve a recalcarse con el comienzo del verso 21: “starting at dawn”, dice, amanecer que indica el génesis de un nuevo día, una nueva era que tratará de ocultar la que le precedió, aunque nunca lo logrará del todo. El final del poema es

oscuro; vemos cómo se hacen realidad los temores expresados indirectamente por el consejero durante los primeros versos. Tratando de conservar su vida, el emperador se vende voluntariamente y hace que su ejército también se entregue al nuevo régimen y, haciendo la señal de la cruz, logran esquivar momentáneamente la muerte. El ritmo de estos últimos versos, logrado por las comas y el cambio de verso, recuerda el paso lento de los corderos hacia el matadero, simbólico en principio y luego literal, ya que fue el comienzo del fin o la muerte de una civilización de la que solo quedan algunos vestigios.

La séptima sección es la continuación de la historia, lo que aconteció a la civilización inca, en particular a sus diferentes emperadores tras la unión del imperio incaico y el español. Los primeros versos demuestran que el emperador al que se estaba haciendo referencia en la sección anterior era Atahualpa, el décimo tercer y último emperador inca⁷, a quien los españoles, al mando de Francisco Pizarro, capturaron y tiempo después mataron. Se deja ver en la primera parte de esta sección la mirada condescendiente de los españoles para con el líder inca; se menciona la sorpresa de los españoles al ver que el líder era “clever enough” (verso 1) para jugar ajedrez, y “well-mannered” (verso 3), lo cual le permitió comer en la misma mesa que el gobernador Pizarro, como si fuera un niño pequeño que, tras probar ser digno de una excepción a las reglas imperantes, obtiene permiso para comer en la misma mesa que sus mayores.

Los adjetivos de esta sección aportan un color especial a las personas que describen, y la forma en que se usan los verbos aporta tanto sentido al poema como los verbos que se usan para describir a Atahualpa y su pueblo. *Clever enough*, con ese adverbio que limita la inteligencia, le pone un techo al portador del adjetivo; el emperador es inteligente, pero no demasiado, no es brillante, ni se acerca a la lucidez del que se impresiona (verso 1). El hecho de que se use el

⁷ Tal como se menciona a lo largo de la séptima sección de “Signs of the Cross”, varios emperadores sucedieron a Atahualpa; sin embargo, se considera a Atahualpa como el último soberano del imperio inca.

adjetivo *well-mannered* inevitablemente nos remite a la expectativa de los españoles de que el pueblo con el que se encontraron no fuera civilizado de acuerdo con sus parámetros; si esto no les resultara sorprendente, no se mencionaría. Y luego nos encontramos con *lonely* (verso 14), *poor* (verso 15), *weeping* (verso 21), todos adjetivos que se usan para describir al pueblo conquistado, adjetivos manchados de tristeza, desgracia y opresión impuesta.

Por su parte, los verbos cumplen un rol fundamental en el significado global de esta sección. Mientras que se usan verbos en voz pasiva para hablar de los oprimidos o bien verbos en voz activa en los que los oprimidos son el paciente y los opresores el agente (Chomsky 1981) que actúa sobre él, la voz activa abunda cuando se habla sobre los opresores como agentes que infligen su voluntad sobre los anteriores. Para el inca Atahualpa y sus sucesores se usan las formas “he was taken” (verso 11), “[he was taken] to be garroted” (verso 21), “he was confined” (verso 13); en cambio, cuando se habla sobre quienes los tomaron prisioneros se usan las formas “they poisoned him” (verso 16), “they chose a second brother” (verso 17), “they crowned a half brother” (verso 19), “they kept...” (verso 19), “they let...” (verso 3), “they gave” (verso 5). El único caso en que parece que el oprimido podrá hacer uso de su albedrío termina siendo para su propia desgracia: “Rather than die by fire, / he agreed to be baptized” (versos 6-7); sin embargo, en seguida nos topamos con la realidad de que, a pesar de que cedió y accedió a bautizarse, lo cual implica dejar la tradición propia de lado y vender su identidad, esto solo le sirvió para morir estrangulado, o sea para escoger el menor de dos males, el infortunio menor, pero infortunio al fin de cuentas.

La séptima sección termina cuando el último inca, probablemente Paullu Inca, demuestra su conversión absoluta al nuevo régimen: primero manifestando su descreimiento de los dioses de sus padres, desenmascarando las creencias de siglos de civilización inca y presentando la

nueva opción, la del cristianismo. La desconfianza que se hace evidente en estos últimos versos parece nunca haber desaparecido de los pueblos latinoamericanos, quienes una y otra vez sufren las burlas tanto de los de afuera como de sus mismos gobernantes; el círculo se repite y siempre hay alguien que los vende para sacar provecho personal.

Por último llegamos al desenlace de esta historia de tres partes: la sección VIII, donde se presenta la realidad siglos después. Comienza citando una fuente no identificada de algún libro que dice que los indios encuentran la manera de vengarse de la opresión que han sufrido durante cientos de años; supuestamente lo hacen mediante la deshonestidad, la desidia, el engaño (versos 1-6). Entonces interviene la voz poética: “But this is not how it is” (versos 6-7), hay una realidad que subyace las apariencias. A continuación de la anterior afirmación en forma de negación, la octava sección enumera ejemplos que demuestran que nunca se llega a efectuar la supuesta venganza. En los versos 7-17 se pone como ejemplo un aparente engaño que se hunde en el mismo intento de engañar y termina hundiendo con él al pobre inocente que intentó sacar provecho con él. Los versos 17-20 cuentan de los niños que juegan con su miseria, la sacan a relucir y la esconden según llegan y se van los turistas; sin embargo, permanece la pregunta: ¿Quién se queda con la peor parte? ¿El que sufre el engaño de la miseria fingida o el que tiene que fingir o exagerar su miseria? Los versos 20-24 ponen como ejemplo las mentiras con que se ha encontrado el poeta: le han dicho que habla bien español, cuando en realidad tienen que dedicar horas y horas para lograr comunicarse con él, de lo cual no se traduce otra cosa que bondad, buena voluntad e interés por el otro; los versos 24-28 cuentan sobre la impertinente vendedora ambulante, cuya impertinencia es el medio de supervivencia, y que, tras la respuesta negativa del potencial comprador, no hace más que ofrecer amistad, demostrar interés y preocupación por su bienestar y seguridad, y brindar caridad. Por último, los versos 28-34

describen la escena de los días festivos en que esta gente saca a pasear a sus santos por las calles; se describe a los “*campesinos*” como “*penitents*” (verso 32) que sudan bajo el peso de dichos santos, los cuales representan el peso de siglos de una tradición y religión impuesta de la cual ya no se pueden librar. Esta última imagen es la señal de la cruz con que se cierra esta historia: tal como Cristo, llevan la cruz sobre sus hombros, aceptan la desgracia y vuelven constantemente la otra mejilla.

Partes VI, VII y VIII: Dificultades de la traducción

Durante el proceso de traducción de estas secciones, las nociones de Barthes en cuanto a los tipos de texto, a saber “readerly text” y “writerly text” (Barthes 1975) me vinieron a la mente. Un “readerly text” se caracteriza por ser estilísticamente claro y lineal, con un principio y un final, carente de ambigüedad, en el que el lector sabe qué es lo que puede esperar gracias a que el texto sigue las convenciones existentes; este tipo de texto es escrito con un lector pasivo en mente. Por el contrario, un “writerly text” exige mucho más de parte del lector, hasta tal punto que “it abolishes the distinction between writer and reader” (Ribièrè 51) y exige la participación activa del lector.

Sin dudas “Signs of the Cross” coincide mucho más con un “writerly text” que con uno “readerly”. El poema considerado en su totalidad no sigue un orden lineal y se acerca más a lo inextricable que a lo diáfano; cada una de las secciones requiere múltiples lecturas: las primeras lecturas difícilmente dejarán satisfecho al lector, ya que resulta difícil encontrar referentes, descubrir estructuras, ubicarlos geográfica y cronológicamente. Si bien el mismo Andrew Kaufman indicó que sus poemas “should work as an ‘autonomous structure of words’ (Frye 2006)” (Kaufman 20 octubre 2015), el lector tiene que encontrar un sentido y un orden en el caos que se le presenta al abrir el libro; se trata de una tarea ardua, que requiere dedicación y atención

a los detalles, que exige desarrollar habilidades de detective para que, al final de la investigación, se llegue a una interpretación que tenga sentido para el lector, pero que a su vez se relacione con las piezas del rompecabezas que recibió de parte del autor. Como lectora y traductora, usando palabras de Barthes, he sido co-autora y, más que interpretar, he ayudado a completar el texto de partida.

Margaret Sayers Peden (1989) se refiere a la traducción como el negocio de la reconstrucción, y efectivamente esta parte del proceso de traducción requirió deshacer, desarmar, derribar el texto para luego volver a darle una forma nueva construida a partir de los elementos de la obra original. Las tres secciones las encaré de manera similar al comienzo: leyendo, releendo, desarmando, resaltando palabras, haciendo listas de palabras y tratando de encontrar conexiones y relaciones, estudiando las definiciones de diccionario de las palabras de mayor peso. Sin embargo, cada una presentó alguna dificultad particular y única a su composición. En el caso de la sexta sección, durante el proceso de prueba y error que implica crear una traducción, llevada por la impresión de que se estaba contando una historia, mi instinto fue el de hacer que el relato fluyera en español, lo cual requería que el primer verso comenzara aclarando quién hablaba (el consejero del emperador), dando como resultado algo similar a: “El consejero del emperador, con tono de súplica, había preguntado:...”. Este primer impulso no tuvo éxito: primero porque casi automáticamente se me presentó la dicotomía domesticación/extranjerización de Venuti (1995) y en la mayoría de los casos la domesticación, lo que hubiera estado haciendo si seguía mi primer impulso, va en contra de mis principios; no quiero acercar el texto al lector, simplificando su tarea, quitándole responsabilidad, limitando el amplio espectro de posibilidades que se presentan cuando el lector hace el esfuerzo de acercarse él al texto. Luego caí en la cuenta de que parte de la riqueza de esta sección se hacía manifiesta

gracias a esa interrupción de la intervención del consejero; tras la expectativa que se crea con el primer verso, el cual nos mantiene en la oscuridad, ya que no sabemos quién está hablando ni con qué actitud lo está haciendo, la gravedad de la historia va aumentando, hasta llegar al clímax en el que el obispo exclama “March against him!” (verso 17), tras lo cual todo va en descenso, incluso la actitud de los capitanes, que se rinden, se dan por vencidos, bajan la cabeza y aceptan el nuevo régimen. Por esta razón decidí conservar el orden propuesto por el poeta.

Los versos 18-19, “In exchange for a promise / that he would not be killed”, no presentaron mayores problemas al principio y me di por satisfecha con esta traducción: “A cambio de la promesa / de conservar su vida”. Tratando de mantener el mismo ritmo de los versos en inglés, me pareció la mejor opción, hasta que reparé en que “la promesa / de conservar su vida” agregaría una ambigüedad que no estaba presente en el original y que no era mi intención agregar: no quedaría claro si se está hablando de la vida de los cien mil soldados o únicamente la del emperador. En caso de decidir agregar este aspecto indeciso, estaría tapando o reduciendo la trascendencia del comprometer el futuro de una civilización entera para salvar la vida de uno solo: el emperador. Por esta razón, una vez más, deshice lo hecho, que en primera instancia había consistido en deshacer lo hecho por el poeta, y regresé al punto de partida, sacrificando el ritmo del poema y agregué “el emperador” para evitar la ambigüedad indeseada: “A cambio de la promesa / de conservar la vida del emperador”. Excepto esa alteración del ritmo que resulta mínima, la traducción de los versos restantes mantuvo el ritmo, con las pausas marcadas por el poeta y los cambios de verso del original; el efecto que dan estos rasgos, el significado que aportan, marcando la lentitud con que “uno a uno” (verso 22) fueron dándose por vencidos y entregando sus voluntades, era algo que me resultaba imperioso mantener.

Una característica distintiva de estas tres secciones es que se acercan muchísimo a la prosa, la cual suele dotar al traductor de mayor libertad para realizar su trabajo, por lo que decidí hacer un experimento cediendo a la tentación de convertir la poesía en prosa. Cuando terminé de traducir la séptima sección, habiendo reconstruido, recreado el texto, principalmente mediante la modificación de su cuerpo, sentía que todavía faltaba algo para completar la obra. Consciente de la famosa falacia intencional (Wimsatt y Beardsley 1946), fui un poco más allá de lo tradicional en términos de interpretación y comencé a jugar con las palabras, no con la estructura interna de ellas, sino con las formas que se pueden crear con ellas. Inicialmente reordené las palabras para que formaran una pirámide invertida en la que las últimas palabras del emperador inca sobresalieran, ya que hay algo en el poema en sí que pide que esas palabras sobresalgan. Una vez que tuve la pirámide invertida, seguía siendo víctima de la disconformidad; llevada por el efecto que causaba en mí el mismo poema, que por momentos parecía tener vida propia, y por la influencia de Oliverio Gironde y su “Yo no sé nada”, de *Espantapájaros* (1932), empecé a esculpir un caligrama que contuviera la esencia de “Signs of the Cross”: una cruz. Este caligrama es la traducción del poema. No importan en él tanto las palabras como la imagen que forman todas ellas juntas.

Sergio Waisman, en *Borges and Translation*, recupera las ideas que Borges expone en “El escritor argentino y la tradición” y vuelve sobre la idea de que el traducir desde márgenes geopolíticos (a diferencia de la traducción que se lleva a cabo desde los centros geopolíticos) otorga una libertad única al traductor. Tanto Waisman como Borges se refieren al margen en el que se encuentra América Latina con respecto al mundo europeo y estadounidense (Occidente), centro que se encuentra regido por un canon difícil de desafiar. Al estar en el margen no existe el respeto por esos cánones ni la necesidad de seguirlos, acaso porque los círculos influyentes no

prestan atención a las regiones que quedan fuera de su reino. Por mi parte, al apropiarme de la idea de libertad que otorgan los márgenes, llego a la conclusión de que yo misma me encuentro en un margen, aunque no un margen geopolítico, sí un margen que me mantiene alejada del canon.

Básicamente mi trabajo tiene dos características principales que le otorgan estatus de marginal. En primer lugar, soy una estudiante y escribo como tal. No me encuentro en la posición de traductora bien establecida y reconocida; no tengo una reputación que cuidar ni un nombre que mantener; puedo equivocarme y no gustar al público sin que cambien mucho las cosas. En segundo lugar, estoy llevando a cabo esta traducción como proyecto de tesis, e incluso si estas traducciones se convirtieran en una publicación, puedo justificar mi traducción como el producto de un ejercicio o, mejor, un experimento. El que resulte un experimento exitoso o un fracaso no le restará validez al experimento en sí.

Esta recreación es mi aporte al poema de Kaufman, recreación que surge como recopilación de todas las cruces mencionadas explícitamente en la mayoría de los poemas y subrepticamente en otros. Es el signo de la cruz que salvó la vida de un emperador y puso en jaque la de toda una civilización. Es la cruz que representa la opresión de los pueblos originarios y la imposición de una cultura foránea. Es la cruz con que cargan, aun sin saberlo, estos pueblos, generación tras generación. Es la cruz que a la vez se asemeja a la daga simbólica que fue entrando en las Américas de a poco hasta que un día cortó por lo sano y se instaló, terminando de profanar todo lo estimado y lo sagrado. La ironía en todo esto es que utilizaron a Jesús, que sirvió de chivo expiatorio para una empresa que usaba métodos que poco tenían que ver con Él.

Como dice Jonathan Lethem, “simply placing objects in an unexpected context reinvigorates their mysterious qualities” (30). La infidelidad creativa en la que incurrí, de la que habla Sergio

Waisman en *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, dejó como resultado el epítome del poema completo; gracias a ella, terminó de salir a la luz el hilo conductor de la obra, el cual aclara la dirección en la que, según mi interpretación, van todas las demás secciones.

Es difícil volver de la irreverencia creativa, razón por la cual, aunque emprendí el camino de regreso hacia la traducción sumisa y respetuosa que se esfuerza por reproducir una obra que se pueda igualar lo más posible al original, fui de a poco y tomé el camino más largo, en vez del atajo que me llevaría directo al verso: la octava sección traducida quedó con forma de prosa y se parece más a un relato de microficción que a un poema. Como ya se dijo antes, la sección VIII es la última parte de esta historia tripartita, y en ella nos encontramos con el final de la historia o más bien con la situación presente del avance de la historia. En esta sección llama la atención la aparición de la primera persona del singular. En las primeras tres secciones del poema, no hay siquiera vestigio de un “yo”, y no es hasta la cuarta sección que vislumbramos brevemente la presencia de la voz poética: en los versos 11-12 leemos que “the captain would earn a commission if *I* bought a souvenir”, pero eso es todo. Las secciones V, VI y VII carecen de toda participación explícita del poeta, pero finalmente en la octava aparece y lo hace sin timidez ninguna: “*I* watched the police” (verso 9), “the sweater vendors... circled *me*” (versos 14-15), “the lies of campesinos who told *me my* Spanish was fine, struggling for hours to speak with *me*” (versos 20-22), “if *I* told a street seller *I* already bought what she was selling or why *I* didn’t need it” (versos 24-26), “if *I* missed *my* family” (verso 27), “tell *me* to watch my camera” (versos 27-28), “wish *me* health” (verso 28) (cursiva agregada). En esta sección da la sensación de que el poeta ya no podía mantenerse al margen; mientras que la historia (la exposición de acontecimientos pasados) la escuchó o leyó de terceros, esta parte de la historia la está experimentando en carne propia, y la invasión de la primera persona y los diferentes pronombres

y adjetivos que hacen también referencia a la primera persona del singular no es casual ni descuidada: todo se vuelve personal cuando lo vemos con nuestros propios ojos, cuando lo experimentamos de primera mano. Siendo tan central la presencia de esta característica antes ausente, el desafío principal consistió en mantener esta presencia igual de marcada.

Más que en ninguna otra sección, el proceso de traducción de estas tres porciones del poema resultó un punto de quiebre para la interpretación de la obra parcial, pero también total. La lectura activa, junto con la escritura experimental, concentrada y comprometida, abrió puertas inesperadas que condujeron a caminos que solo se pueden recorrer si uno se encuentra en el acto mismo de recreación de un texto.

⁸ Página intencionalmente en blanco.

Capítulo III

Edición bilingüe de “Signs of the Cross”/”Signos de la cruz”

I – Inglés

Everything that lived—corn, pumas,

Sparrows, llamas, even weeds—

was in the sanctum, remade

life-sized in solid gold.

The temple walls and roofs were built with gold,

its plumbing solid silver. The sacred days came

in the rainy season, so they built the hall vast enough

to hold everyone. As there can be visions

within visions, inside the temple were temples—

thunder, stars, sun, moon, rainbow . . .

The emperors did not die. Eyes cast down,

arms folded, their mummies were dressed each day,

seated, crowned, fanned at noon, / and offered water. The foundations stones

were so massive the first bishop sent here

ordered them quarried. *These could not have been lifted*

but by the Devil, he said. For \$30 you can watch / the ancient dances in a hotel ballroom,

the touts say, while dining in the presence

of the last emperor’s living heir.

I – Español

Todo organismo vivo —maíz, pumas,
gorriones, llamas, incluso maleza—
formaba parte del santuario, piezas
de tamaño real de oro macizo.

Las paredes y los techos del templo fueron construidos con oro,
y las cañerías con plata maciza. Los días sagrados eran
durante la época de lluvias, y por eso el corredor era suficientemente amplio
para que entraran todos. Así como hay visiones
dentro de visiones, dentro del templo había otros templos—
truenos, estrellas, sol, luna, arcoíris...

Los emperadores no habían muerto. Mirando hacia abajo,
de brazos cruzados, los vestían día tras día,
sentados, coronados, abanicados al mediodía, / se les ofrecía agua. Tan grandes eran
las piedras angulares que el primer obispo en llegar
mandó que fuesen quitadas. *Nadie más que el Diablo
podría haberlas erigido*, dijo. Por \$30 puede ver / los bailes antiguos en el salón de baile del
hotel, / dicen los insistentes vendedores, mientras cena en presencia
del último heredero vivo del emperador.

II – Inglés

The black Jesus of Cusco is not Negro.

The brown wretch trampled by Saint Santiago
on horseback (now the centerpiece
of a side chapel in the cathedral,
built on what was left of the temple) is not *mestizo*.

Do not call a Quechua *Indian*, but *campesino*

Indian is the epithet they save
for a lazy donkey. Incense and votive candles
burning at the bloodied feet
of Jesus for four hundred years
turned him black, except for the always-fresh
red paint dabbed on his ankles, wrists, and the slit
below the left ribs. This is the life-sized
crucifix the bishop bore through Cusco
during the earthquake of 1533,
calming the shaking earth.

In the sacristy a painting
shows everyone gathered, cowering
near the fountain you pass
to enter the cathedral.

Cusco's red-tiled roofs cracking and burning,

II – Español

El negro Jesús de Cusco no es negro.

El desgraciado color marrón pisoteado por San Santiago

montado a caballo (ahora es el adorno principal

de un camarín de la catedral,

construida en lo que quedó del templo) no es *mestizo*.

Nunca le digan *indio* a un quechua, sino campesino;

indio es el epíteto que reservan

para un burro perezoso. El incienso y las velas votivas

encendidas a los ensangrentados pies

de Jesús durante cuatrocientos años

lo volvieron negro, con la excepción de la siempre fresca

pintura rija que untan sobre sus tobillos, muñecas y el tajo

debajo de las costillas. Ese es el crucifijo de

tamaño real que el obispo llevó a cuestas a través de Cusco

durante el terremoto de 1533,

para calmar la tierra que se sacudía.

En la sacristía un cuadro

los muestra a todos reunidos, hincados

cerca de la fuente por la que se pasa

para entrar en la catedral.

Los techos de Cusco, de tejas rojas, resquebrajándose y consumiéndose en el fuego,

the sorrow-faced sun looks on, and God
watches from a cloud with his angels.

The man trampled under the horse
was a Quechua; they painted him dark brown
two centuries later and called him a slave
to assuage the anger of the *campesinos*.

el sol de rostro apesadumbrado observa inerte, y Dios
mira desde una nube junto a sus ángeles.

el hombre aplastado a los pies del caballo
era un quechua; lo pintaron marrón oscuro
dos siglos más tarde y dijeron que era un esclavo
para mitigar la ira de los *campesinos*.

III – Inglés

*If you spend enough time contemplating
the crucifixion you will find yourself
not looking at a cross but on one, a sage once said.*

*An iron hand crushed the tyrant's head
and became a tyrant in his stead,
a poet once wrote. In the cathedral
a painting shows Jesus drowning
in the soot-black abyss surrounding the cross,
fingers grasping at the nails through his palms,
as though straining to raise himself
from the sea, his nose and lips
reaching upward
for air.*

III – Español

Tras un buen rato contemplando
la crucifixión te darás cuenta que
no observas una cruz, sino que estás en una, dijo un sabio.

La mano de hierro aplasta la cabeza del tirano
y se convierte así en el villano,
escribió una vez un poeta. En la catedral
se ve a Jesús en un cuadro, ahogándose
en el negrísimo abismo que rodea la cruz,
los dedos aferrándose a los clavos que atraviesan sus palmas,
como bregando para lograr elevarse
y salir a flote, nariz y labios
tratando de alcanzar
el aire.

IV – Inglés

There is a vast inland sea
from whose silt a dark people emerged
in later times. A Pentecostal Indian,
befriending me on the ferry
explained, *They are black like the mud,
even today. Lazy people, slow. The Incas
then the Spanish could do nothing with them.
They live now in the marsh grass or they dry the reeds,
then pile them on the lake to make the floating islands
where they live in straw houses.* The boat put in
for ten minutes at one, since the captain
would earn a commission if I bought a souvenir,
and the children jumped from the transom
into the straw and rolled in it, laughing
since it is resilient and gives way
though never enough to wet your feet.

IV – Español

De un vasto mar interno
emergió un pueblo oscuro
en los últimos tiempos. Amablemente
un indio pentecostal me explicó
en el ferry: *Siguen siendo negros
como el lodo. Gente ociosa, lenta. Ni los incas
ni los españoles lograron nada con ellos.
Ahora viven en la hierba pantanosa o secan juncos,
los apilan en el lago para hacer islas flotantes,
donde habitan casas de paja.* El bote se detuvo
por solo diez minutos; el capitán
obtendría una comisión si yo compraba un souvenir,
y los niños saltaban del travesaño
a la paja, y se revolcaban en ella, riéndose,
porque es resiliente y cede,
pero nunca suficiente como para mojar los pies.

V – Inglés

On the mountain trail to the village
children approach with awe and whisper,

Caramelo. Chocolate. Plata,

as though naming holy objects,
then turn away laughing when refused.

Violet blossoms slope to the lake
and patches of sky appear like azure blooms
through gaps in the stone walls.

At night the Milky Way, which people believe
is the river of heaven, floats above the lake,
and the Southern Cross sometimes flies
like a kite, sometimes totters
like a giant straining and failing
to raise his broken arms above his shoulders.

V – Español

En el ascenso hacia la aldea

los niños se acercan asombrados y susurran:

Caramelo. Chocolate. Plata,

como nombrando objetos sagrados;

luego del rechazo, entre risas, se marchan.

Violetas tapizan el descenso al lago

y entre los huecos de las paredes de piedra

retazos de cielo se tornan en retoños azules.

Por la noche, la Vía Láctea, río del

cielo para algunos, flota sobre el lago.

La Cruz del Sur unas veces

el cielo pincela cual cometa, otras

se tambalea

como un gigante que se esfuerza por

levantar sus quebrados brazos sobre los hombres,

y no lo logra.

VI – Inglés

If they are gods,

the emperor's counselor had pleaded,

why do they take the gold from our temples,

and the sheep from our pastures? Why do they take

the women from our homes and bring us plagues of death?

But the emperor saw only that the gods had returned

to honor him, those who had made the earth,

then left on ships, and the white god

who made the sun and the land

rise from the sea, then walked away on the waves. When they came as guests

to his palace the solid gold disc

on his head was the sun.

The silver disc his prince bore

was the moon. When he tossed to the dirt

the Bible handed him, the bishop wept,

giving the order, *March against him, I absolve you!*

-

In exchange for a promise

that he would not be killed,

his hundred thousand soldiers surrendered,

starting at dawn, all his captains,

VI – Español

Si son dioses,

había implorado el consejero del rey,

¿por qué se llevan el oro de nuestros templos

y las ovejas de nuestras pasturas? ¿Por qué se llevan

a las mujeres de nuestras casas y nos dejan la plaga de la muerte?

Pero el emperador solo se percató de que los dioses habían vuelto

a rendirle honores, los que habían hecho la tierra,

luego se fueron en barcos, y el dios blanco,

que mandaba que sol y tierra

se levantaran sobre el mar, se marchó sobre las olas. Cuando fueron huéspedes

en su palacio, el disco de oro sólido

que llevaba en la cabeza era el sol.

El disco de plata que llevaba su príncipe

era la luna. Cuando lanzó a la tierra

la Biblia que le habían dado, el obispo lloró,

y ordenó: *¡A por él! Quedan absueltos.*

-

A cambio de la promesa

de conservar su vida,

sus cien mil soldados se rindieron.

Con la primera luz del día, uno a uno,

one by one, giving themselves up
by making the promised gesture,
tracing in the air
the sign of the cross.

sus capitanes se dieron por vencidos
haciendo el gesto prometido,
dibujando en el aire
la señal de la cruz.

VII – Inglés

Impressed that he was clever enough
to play chess, which they taught him,
and well-mannered, they let him eat
for a time at the governor's table
and gave him back his wives and concubines.
Rather than die by fire,
he agreed to be baptized, so he could die instead
by strangling. Then they left his body
as an example, and since he was a god
the people came and wept
until he was taken from them, / and they wept still more
when he was confined in a small, airless tomb / since he would be lonely there,
and poor. His brother was taken / to be emperor and after they poisoned him
they chose a second brother, a child / who wanted only to marry his sister.
Then they crowned a half-brother they kept
for some years, and when they brought him to the square
to be garroted, he told his weeping people
Our gods are frauds. The sun / in the temple never spoke to my father.
It is an object of gold and cannot speak. / The true God is Jesus. Follow him.

Tras el asombro que les
causaba que tuviera la
inteligencia suficiente
para jugar al ajedrez, el
cual ellos mismos le habían
enseñado, y ante la
prueba de sus buenos modales, le permitieron comer por un tiempo sentado a la mesa del
gobernador, y le devolvieron la esposas y concubinas. No quería morir en la hoguera y
por eso accedió a bautizarse; murió entonces estrangulado, tras lo cual dejaron su cuerpo como
ejemplo. Como era un dios, el pueblo se acercó y lloró hasta que les fue quitado, y entonces
lloraron aún más, ya que había quedado confinado a un pequeño sepulcro sin aire, donde
quedaría solo, y pobre. A su hermano se lo llevaron para que fuera emperador y, después de
envenenarlo,
escogieron un segundo
hermano: un niño que
solo quería casarse con
su hermana. Luego coro-
naron a un medio hermano
que conservaron por algu-
nos años, y cuando lo
llevaron a la plaza para
que muriera por el garrote,
le dijo al pueblo, que
lloraba: «Nuestros dioses
son un fraude. El sol que
está en el templo nunca
le habló a mi padre. Es
un objeto de oro y no
puede hablar.
El Dios verdadero
es Jesús.
Seguidlo
a Él».

VIII – Inglés

One book says, *In a country that squashes
and strangles them, Indians are hanging on
to their souls like a prostitute who will sell
everything except a kiss. Dishonesty,
sullenness, putting one over on a gringo
are ways of exacting vengeance.* But this is not
how it is. Sometimes there is the lassitude
of a scam waterlogged with its own inertia,
like the body I watched the police / haul from the lake, distended,
several times the weight / of the living. Nothing was alive
but flecks of bright sea plants / about his clothes. The sweater vendors
and rickshaw drivers circled me / looking for business, and a cop slit the pockets
to remove the soggy papers. At tourist sites / you can see the misery of poor children
switch on and off with arrivals and departures / of tour buses. There are the lies
of *campesinos* who told me my Spanish was fine, / struggling for hours to speak with me.
Are your poems beautiful? they ask, *Do you write / love poems?* If I told a street seller
I already bought what she was selling or why / I didn't need it, she would ask about my home,
if I missed my family, tell me to watch / my camera, and wish me health. On festival days
they dress in new clothes / the statues of the holy family
and saints and carry them from the altars / of the cathedral, thirty *campesinos*, penitents
sweating under the awful weight, bouncing each float / to the $\frac{3}{4}$ time of an oom-pah band.

VIII - Español

Hay un libro que dice: “En un país que los aplasta y los reprime, los indios se aferran a sus almas como una prostituta que vende cualquier cosa menos un beso. La deshonestidad, la murria, el tratar de estafar a los gringos son maneras de vengarse”. Pero esa no es la realidad. A veces estamos ante la lasitud de una estafa que termina anegada por su propia inercia, como el cuerpo que vi que la policía se llevaba a rastras del lago, hinchado hasta resultar varias veces más pesado que cuando estaba vivo. Lo único que permanecía vivo eran los brillantes restos de algas sobre la ropa. Los vendedores de suéteres y los conductores de los bicitaxis me rodeaban tratando de hacer negocios, y un policía le hizo un tajo a los bolsillos para sacar los papeles empapados. En los lugares turísticos se puede ver cómo aparece y desaparece la miseria de los niños pobres con la llegada y la partida de los autobuses de turistas. Se escuchan las mentiras de los *campesinos* que me decían que mi español era aceptable, y durante horas luchaban para lograr comunicarse conmigo. “¿Tus poemas son hermosos?”, me preguntan. “¿Escribes poemas de amor?”. Si le decía a una vendedora ambulante que ya había comprado lo que estaba vendiendo o si le explicaba por qué no lo precisaba, ella me preguntaba por mi casa, si extrañaba a mi familia, me decía que cuidara la cámara y me deseaba que tuviera buena salud. Los días festivos visten con ropas nuevas a las estatuas de la sagrada familia y los santos, y los acarrear desde los altares de la catedral, treinta *campesinos*, penitentes, que transpiran bajo el terrible peso de cada carroza que rebota en el tercer tiempo de la banda de oom-pah.

IX – Inglés

After this morning mass I watch the cardinal
hobble and totter along a line
of weekday congregants. He labors to lift his hand
high enough so each can kiss his ring
without bowing too low. Then he blesses each one,
tracing a cross that breaks
and stammers with his palsy,
a cross of pain drawn slowly
on the air. His face is vacant.

Old *campesinos* in black dresses and torn black sweaters
jostle him like autograph hounds,
push pictures of the crucified
Christ to be blessed, that they might bring these home
to heal their sick and dying. Expressionless,
he turns from them to the sacristy; they clamor then wait
at the closed door. When they are gone,
as a priest says the next mass, he makes his way
on the arms of two sturdy women, unnoticed
in the cathedral's dark reaches,
laboring like a weak swimmer
toward the painful radiance of daylight.

IX – Español

Tras la misa de la mañana, observo al cardenal
renguear y tambalearse mientras avanza junto a la cola
de congregantes de entre semana. Con sumo esfuerzo, levanta la mano
suficientemente alto para que puedan besarle el anillo
sin agacharse demasiado. Luego bendice a cada uno,
trazando una cruz que se quiebra
y se entrecorta por causa de su extrema debilidad,
una cruz de dolor dibujada lentamente
en el aire. Su rostro no muestra expresión alguna.

Las ancianas *campesinas* que llevan vestidos negros y suéteres negros
lo empujan como sabuesos en busca de autógrafos,
estirando fotos del Cristo
crucificado para que las bendiga, para poder llevarlas a su hogar
para sanar a sus enfermos y moribundos. Inexpresivo,
se aparta de ellas y se dirige a la sacristía; primero claman y luego esperan
tras la puerta cerrada. Cuando ya no están,
como dice un sacerdote durante la siguiente misa, se va
a los brazos de dos robustas mujeres, pasando desapercibido
en la obscuridad inaccesible de la catedral,
esforzándose como un nadador débil
para alcanzar el doloroso fulgor de la luz del día.

Conclusión

Habiéndose criado en las afueras de Nueva York, lugar que no se caracterizaba por la diversidad, Andrew Kaufman siempre sintió sed por explorar nuevos espacios, por descubrir lugares y personas alejados de los límites que lo rodeaban. A fin de saciar esta sed, así como su siempre presente curiosidad, se dedicó a recorrer diferentes partes del mundo, donde estuvo expuesto a realidades muy diferentes a la suya. Estos viajes ampliaron su visión y percepción, y entre los frutos que recogió de ellos se encuentra *Earth's Ends*, obra en la que se encuentra “Signs of the Cross”, que es el poema en el que se centró este trabajo. Este poema presenta una lectura alternativa de la historia tradicional de algunos pueblos latinoamericanos y describe su presente en una forma que conmueve al lector y lo acerca a estas realidades.

La tarea de traducción que motivó este estudio se emprendió como un ejercicio de *back-translation* mediante el cual se devolvió “Signs of the Cross” al idioma que lo inspiró: el español. La labor de traducción nos acercó a los textos y ayudó a interpretarlos, así como también completó el mensaje del poema. Las interpretaciones que se manifiestan mediante la apropiación del texto y la consecutiva traducción de él enriquecen el original y le dan nuevos significados.

Obras citadas

- Balderston, Daniel y Marcy E. Schwartz. *Voice-Overs*. Albany: State University of New York P, 2002. Impreso.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. Farrar Straus & Giroux, 1975. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. Impreso.
- Bonfil Batalla, Guillermo. “El concepto de indio en América: Una categoría de la situación colonial”. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1973–1979)* 39.48 (1977): 17–32. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas I, 1923–1949*. Emecé, 2009, 316–24. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge, UK: Polity, 1992. Impreso.
- Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1985. Impreso.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2004. Impreso.
- Chadwick, Alex. “Profile: Impact of tourism on Peru’s Uros Indians”. *Day to Day* 22 June 2005. *Literature Resource Center*. Web. 24 Nov. 2015.
- Chomsky, Noam. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris, 1981. Impreso.
- Cohen, Jonathan. “Neruda in English: Establishing His Residence in U.S. Poetry”. *Multicultural Review* 13.4 (2004): 25–28.
- Dubois, Diane. *Northrop Frye in Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012. Impreso.
- Felstiner, John. *Translating Neruda*. Stanford, CA: Stanford UP, 1980. Impreso.

- Frost, Robert. *The Collected Prose of Robert Frost*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2007. Impreso.
- Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Toronto: U of Toronto P, 2006. Impreso.
- . *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana UP, 1970. Impreso.
- . *The Great Code*. New York: Penguin, 2007. Impreso.
- García, Cristina. “Translation as Restoration”. Balderston y Schwartz. 45–48. Impreso.
- . *Dreaming in Cuban*. Nueva York: Knopf. Random House, 1992. Impreso.
- . *The Agüero Sisters*. Nueva York: Knopf, 1997.
- Girondo, Oliverio. *Espantapájaros*. Guadalajara: Ediciones El Viaje, 2009. Impreso.
- Kaufman, Andrew. “Interview questions”. Mensaje a Berenice Ventura. 13 agosto 2015. Correo electrónico.
- . “Responses to your questions”. Mensaje a Berenice Ventura. 20 octubre 2015. Correo electrónico.
- . *The Complete Cinammon Bay Sonnets*. New York: Rain Mountain Press, 2014. Impreso.
- . *Both Sides of the Niger*. New York: Spuyten Duyvil, 2013. Impreso.
- . *Earth’s Ends*. Long Beach, CA: Pearl Editions, 2004. Impreso.
- Lethem, Jonathan. “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism Mosaic”. *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Ed. Paul Miller. Cambridge, MA: MIT, 2008. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. London: Routledge, 1987.
- Neruda, Pablo. “Alturas de Macchu Picchu”. *Canto general*. Santiago: Pehuén, 2005, 31–45.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. Nueva York: Routledge. 2014.
- Real Academia Española. *Ortografía básica de la lengua española*. Web. 22 Nov. 2015.
- Rivière, Mireille. “Barthes (Philosophy Insights)”. Humanities-Ebooks. Libro electrónico.

- Robinson, Peter. *Poetry and Translation*. Liverpool: Liverpool UP, 2010.
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. London: Fontana, 1974.
- Sayers Peden, Margaret. "Building a Translation, the Reconstruction Business: Poem 145 of Sor Juana Ines de la Cruz". *The Craft of Translation*. Eds. John Biguenet y Rainer Schulte. Chicago: U of Chicago P, 1989, 13–27.
- Tymoczko, Maria. *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome, 1999. Impreso.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London; New York: Routledge, 1995. Impreso.
- Waisman, Sergio Gabriel. *Borges and Translation*. Lewisburg, Pa.: Bucknell UP, 2005.
- Wimsatt, William Kurtz y Monroe Curtis Beardsley. "The Intentional Fallacy". *The Sewanee Review* 54.3 (1946): 468–88. Impreso.