

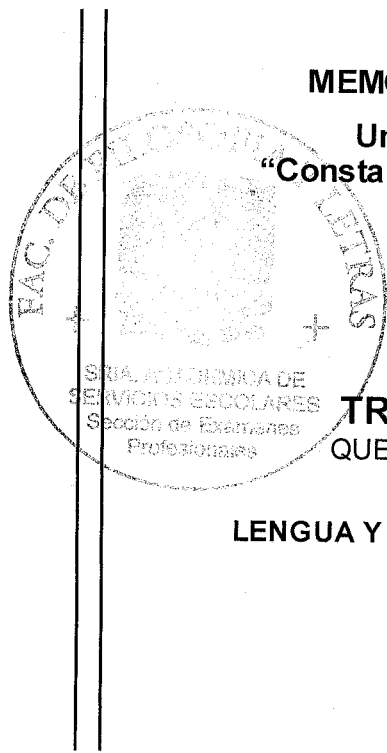


# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

## MEMORIA VOLCADA EN LENGUAJE

Una traducción de los poemas  
"Constancy" (1989) y "May 24, 1980" (1980)  
de Joseph Brodsky



**TRADUCCIÓN COMENTADA**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
**LICENCIADA EN**  
**LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS**

PRESENTA:  
**NOHELIA MEZA MEZA**

ASESORA:  
**DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI**

**MÉXICO, D. F.**  
**2008**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme su espacio.

Infinitamente, a Nohelia y Ulises Meza por la amistad y confianza de tantos años.

De manera especial, a mi familia y amigos por sus consejos en las distintas etapas de la vida.

Por las palabras de aliento, a Enrique Alegría.

Asimismo, quiero subrayar el apoyo de Irene Artigas, Julia Constantino, Claudia Lucotti,

Nair Anaya y Argel Corpus quienes leyeron y comentaron este trabajo en sus diferentes fases.



Joseph Brodsky (1994)  
Mary Noble Ours ©

---

# MEMORIA VOLCADA EN LENGUAJE

---

Una traducción de los  
poemas “Constancy” (1989)  
y “May 24, 1980” (1980)  
de Joseph Brodsky

---

Nohelia Meza Meza

---

## Índice

Prólogo.....	5
Capítulo I “Constancy” (1989): de amor, memoria y cultura.....	16
Capítulo II “May 24, 1980” (1980): cumpleaños número sesenta y ocho.....	36
Conclusión.....	61
Bibliografía.....	68

## Prólogo

Al recordar a Marina Tsvietáieva<sup>1</sup> en su ensayo “Un poeta y la prosa” (1979), Joseph Brodsky explica que la poesía no es “las mejores palabras en el mejor orden”; para el lenguaje es la forma más elevada de existencia. Pues en términos puramente técnicos, por supuesto, la poesía equivale a disponer palabras con la mayor gravedad específica en la secuencia más efectiva e inevitable exteriormente. Sin embargo, en un sentido ideal, la poesía es el lenguaje anulando su propia masa y las leyes de la gravedad; es la lucha del lenguaje hacia arriba –o hacia un lado–, hacia ese principio de donde proviene la Palabra. En cualquier caso, Brodsky concluye, la poesía es el movimiento del lenguaje en reinos pre o supra genéricos, es decir, en las esferas de las que surgió.<sup>2</sup> Así, la autonomía que nuestro poeta da al lenguaje y la manera en la cual lo personifica es una constante que encontramos tanto en sus ensayos de poesía como en las imágenes de sus poemas que aluden a la escritura, al lenguaje o a la poesía misma.<sup>3</sup> En este caso, Brodsky utiliza una serie de imágenes espaciales para explicar su concepción de poesía. Brodsky dibuja el lenguaje como un cuerpo autónomo capaz de anular las leyes del espacio e inclusive su propia masa; lo que rechaza una idea de poesía como proceso subordinado a la voluntad racional de un yo que escribe, a la vez que reafirma la capacidad creativa de ésta y el carácter individual que

---

<sup>1</sup> Marina Tsvietáieva (1892-1941) poetisa y escritora rusa. Fue miembro importante del movimiento acmeísta de poetas rusos (1910).

<sup>2</sup> “Poetry is not ‘the best words in the best order’; for language it is the highest form of existence. In purely technical terms, of course, poetry amounts to arranging words with the greatest specific gravity in the most effective and externally inevitable sequence. Ideally, however, it is language negating its own mass and the laws of gravity; it is language’s striving upward –or sideways– to that beginning where the Word was. In any case, it is the movement of language into pre- (supra-) genre realms, that is, into the spheres from which it sprang”. Joseph Brodsky, “A Poet and Prose” en *Less Than One*, p.186.

<sup>3</sup> Por citar algunos ejemplos, dicha concepción de lenguaje la encontramos en los ensayos: “The Condition We Call Exile, or *Acorns Aweigh*” (1987), “Less Than One” (1986), “Nadezhda Maldestam (1899-1980): An Obituary” (1981), “A Poet and Prose” (1979). Cito estos ensayos pues en ellos me he apoyado para sustentar mis ideas en la presente investigación. Referente a los poemas he aquí algunos ejemplos: “Infinitive” (1994) y “A Part of Speech” (1975-76).

para Brodsky tiene la palabra poética. Es decir, dicho pensamiento sobre el lenguaje nos lleva asimismo a pensar que la dependencia y elogio que Brodsky hace del mismo constituye un rasgo central en el estudio de su imaginación poética. Por tanto, considero que dichas reflexiones acerca del lenguaje sugieren en sí el nacimiento del concepto metafísico que Brodsky desarrollará sobre poesía y lenguaje, ya que sus palabras acentúan la elevación del lenguaje poético hacia algo que está más allá de la realidad. No obstante, cabe preguntarnos: ¿qué tipo de realidad nos permite conocer la lectura de sus poemas? o, dicho de otro modo, ¿qué rasgos constituyen su pensamiento poético? Si bien me permito comenzar el escrito con estas interrogantes dado que la poesía y el lenguaje han sido los puentes esenciales para conocer a Joseph Brodsky, de hecho, si nos centramos en dicha idea podemos proponer que la grandeza de Brodsky como escritor se esconde justamente en su uso poético del lenguaje o bien en su pensamiento poético; es decir, en la densidad semántico-lingüística de aquellos poemas que nos incitan a deshilar, mediante miradas “más allá”, los múltiples escenarios líricos que yacen en sus versos. Por ello me atrevo a sugerir que la creación poética como tal se convirtió en una forma de vivir y posvivir para nuestro escritor, y por ende, la lectura y traducción de su obra en una puerta alterna para imaginarlo, escucharlo, conocerlo, recrearlo..., y así, acceder atemporalmente a la intensidad y atrevimiento de su genio.

Fue precisamente durante mis primeros acercamientos a la poesía de Joseph Brodsky cuando comprendí que una parte significativa de su ser, si no es que todo, yacía en el reflejo lírico de sus memorias rusas, de su cultura. De mis lecturas y relecturas de sus poemas siempre surgían dudas, preguntas, confusiones, pensamientos. Por esta razón, el presente trabajo de traducción e interpretación es un acto de amor y memoria que intenta reconstruir las remembranzas de ese pasado brodskiano mediante el análisis poético y traductológico de dos



poemas: “Constancy” (1989) y “May 24, 1980” (1980). Dicho de otro modo, dado que el mundo poético brodskiano es tanto un mundo de pensamientos como un mundo de imágenes culturales que se forjan a través de la memoria, su poesía puede leerse como una revisión de ideas: una mirada hacia el pasado, no tanto para buscar una respuesta, sino para percibir y reformular en otro tiempo. Esto se debe a que la maleabilidad del lenguaje permite a nuestro escritor fundir su genio y memoria en poética; y así, manifestar que mientras el ser se ve sometido a un tiempo y a un espacio específicos, la poesía da la posibilidad de reconstruir y reconstituir elementos de modo atemporal.

Para ello, he elegido traducir al español dichos poemas: “Constancy”<sup>4</sup> (1989) y “May 24, 1980”<sup>5</sup> (1980); tomados de la edición *Collected Poems in English: Joseph Brodsky*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 2002. Es conveniente mencionar que las versiones de los textos que utilizaré a lo largo de esta investigación serán las versiones inglesas que el mismo autor ha hecho de los poemas que originalmente escribió en ruso. Estoy consciente de que el hecho de no poder leer el original en ruso puede llegar a ser una barrera de comprensión para el lector. Sin embargo, debo subrayar que a lo largo de esta investigación consideraremos las traducciones elaboradas por el propio autor como textos paralelos y obra inédita; de hecho, en la investigación mencionaremos brevemente algunas perspectivas a este respecto. Por último, quiero remarcar que la decisiva cuestión de la traducción y la autoría textual siempre han tenido un papel cohesivo en el desarrollo de la obra brodskiana, pues no debemos dejar de lado que la poética de la traducción además de ser una labor creativa y estética para Brodsky se convirtió

---

<sup>4</sup> La primera traducción al inglés de “Constancy” (1989) la elaboró Joseph Brodsky y se publicó en el *Princeton University Library Chronicle* LV:3, primavera de 1994. Es importante señalar que el poema pertenece a la colección *So Forth* (1996).

<sup>5</sup> La primera traducción al inglés de “May 24, 1980” (1980) que elaboró Joseph Brodsky se publicó en *The Times Literary Supplement*, el 29 de mayo de 1987. Es importante señalar que el poema pertenece a la colección *To Urania* (1988) Ann Arbor: Ardis, 1987; Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1988.

paulatinamente en una voz, o mejor dicho, en una forma alterna de dependencia existencial y residencia literaria.

Ahora bien, en el caso de “Constancy” (1989), la versión será más una lectura-traducción del poema, apoyada en una parte del ensayo “Beyond Consolation” (1974), que Brodsky escribe sobre el libro *Hope Abandoned* (1972) de Nadezhda Mandelstam<sup>6</sup>; en el ensayo, Brodsky sugiere que la fusión de los elementos amor, memoria, cultura y fe da lugar a la construcción de una atmósfera de creación estética alterna a una realidad falta de consuelo. De hecho, esto estará sustentado en una hipótesis que surgió durante la investigación –“triángulo de consuelo estético”– mediante la cual intentaremos describir qué rasgos constituyen la poética brodskiana y a su vez ilustrar cómo éstos están plasmados en los versos.

En lo que respecta a “May 24, 1980” (1980), dado que es un poema tan arraigado en la obra de Brodsky y muchas veces considerado su propio poema *monumentum*<sup>7</sup>, mi objetivo será diseñar una travesía biográfica a través de la energía que nos brinda el monumento verbal del poema, con la finalidad de demostrar el por qué de su importancia autobiográfica. Asimismo, haré hincapié en el gran afecto que Brodsky le tenía al mismo, no sin antes mencionar lo significativo que era para nuestro autor recitar sus versos y el impacto electrizante que éstos tenían en quienes lo escuchaban hacerlo. Finalmente, apoyaré la versión que presento en los estudios que los críticos Valentina Polukhina y Antonio Martínez Illán han publicado sobre la complejidad y abstracción que circundan al poema dado que el análisis y las anotaciones que ambos han hecho al respecto dieron luz a mi investigación.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Nadezhda Mandelstam (1899-1980), viuda de Osip Mandelstam (1891-1938) poeta acmeísta y ensayista ruso quien fuera para Brodsky el mejor poeta ruso del siglo XX.

<sup>7</sup> Cfr. “Exegi Monumentum” (1836) de Alexander Pushkin.

<sup>8</sup> Valentina Polukhina, “I, Instead of a Wild Beast, Entered the Cage” en *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, pp. 68-92. ; Antonio Martínez Illán, *Seis poemas de Joseph Brodsky*, 266p.

Ahora bien, antes de adentrarnos en la labor de traducción de los poemas, considero necesario comentar brevemente sobre la vida de Brodsky y su relación con la literatura, el exilio y la traducción; para así crear un marco de estudio en el que la correlación de estos puntos nos brinde una mejor comprensión de lo expuesto.

Inspirado en un libro de poesía de Yevgeny Baratynsky<sup>9</sup>, el cual halló en una de sus expediciones geológicas a Oriente (Yakutsk, Siberia, 1958), Joseph Brodsky comenzó a escribir a la edad de 18 años. De hecho, sus primeros poemas fueron difundidos de manera clandestina, al igual que gran parte de la literatura rusa de aquella época. En aquel entonces, los escritores rusos utilizaban el *samizdat* como un medio alternativo de comunicación literaria; *samizdat* significa “autoedición” y era la palabra rusa que se usaba para denominar el proceso por medio del cual manuscritos “prohibidos y censurados” se redactaban con la ayuda de voluntarios para posteriormente difundirse de manera clandestina entre un pequeño círculo de amigos, sobre todo a partir de los años sesenta.<sup>10</sup> Referente a esto, Valentina Polukhina, crítica y estudiosa de Brodsky en el siglo XXI, expone que la razón por la cual la poesía de Brodsky era inaceptable para la literatura soviética no fue totalmente de índole política, sino también metafísica y lingüística, ya que el lenguaje y espíritu de sus letras se consideraron completamente ajenos al realismo socialista del imperio soviético.<sup>11</sup>

Por otro lado, en 1964 Joseph Brodsky experimentó por primera vez la naturaleza del exilio en su propia Rusia; de hecho, en el mes de febrero de ese mismo año se le sometió a un juicio en la entonces ciudad de Leningrado, hoy San Petersburgo. Se sabe con seguridad que

---

<sup>9</sup> Yevgeny Abramovich Baratynsky (1800-1844), poeta y filósofo ruso contemporáneo de Alexander Pushkin. Brodsky afirmó en una entrevista que cuando encontró y leyó -en una pequeña librería- el libro de Baratynsky tuvo claro que no tenía nada que hacer en Yakutsk (Siberia), pues la poesía era lo único que realmente entendía. Citado en Polukhina, *Joseph Brodsky: A poet for our time* p.7.

<sup>10</sup> Este tipo de literatura se distinguía del *Tamizdat* que era la literatura prohibida por las autoridades y publicada en el extranjero, y del *Gorizdat*, literatura oficial o del Estado.

<sup>11</sup> Polukhina, *op. cit.*, p. 19.

después de dicho juicio el poeta adquirió fama en Occidente debido a que sus respuestas en la corte se denominaron en extremo idealistas y desafiantes.<sup>12</sup> Durante el proceso de juicio se cuestionó al escritor sobre su condición poética, ya que el objetivo principal era establecer que Brodsky no tenía derecho alguno a escribir poesía ni a proclamarse poeta, a lo que éste “retóricamente” respondió que dicha disciplina carecía de estudio alguno puesto que su naturaleza de poeta provenía simplemente de Dios:

Judge Savelyeva: What is your special field?

Brodsky: I am a poet. A poet-translator.

Judge Savelyeva: And who said you are a poet? Who ranked you a poet?

Brodsky: No one. [without defiance] And who ranked me a human being?

Judge Savelyeva: And have you studied this?

Brodsky: This?

Judge Savelyeva: To be a poet? Have you tried to do a course where you are prepared ...where you're taught...

Brodsky: I didn't think that came through education...

Judge Savelyeva: Well, how then?

Brodsky: I think that it...comes from God.<sup>13</sup> ♦

Después de escuchar tales respuestas, la corte decidió que Brodsky no contaba con la autorización del Estado para ejercer dicha “profesión”; por tanto, se le acusó de padecer graves problemas mentales y posteriormente se le envió a dos hospitales psiquiátricos, en Moscú y en Leningrado, respectivamente. Allí pasó más de tres semanas internado; no obstante, cabe señalar que uno de sus mejores poemas filosóficos, “Gorbunov and Gorchakov” (1964), poema-diálogo escrito e inspirado en su amado Samuel Beckett, fue el fruto de tal encierro. En este poema de

---

<sup>12</sup> Daniel Weissbort, *From Russian with Love*, pp. 13-14.

<sup>13</sup> Citado en Polukhina, *op. cit.*, p. 22.

♦ Las actas de este juicio se conocieron gracias a las transcripciones que realizó Frida Vigdorava. Éstas se publicaron en ruso fuera de la Unión Soviética en el almanaque *Vozdushnye puti*, 4 (1985), pp. 279-303; en inglés en *The New Leader*, el 31 de agosto de 1964, pp. 6-17; y en *Encounter*, vol. 20, no. 9, el 9 de septiembre de 1964, pp.84-91; en español, en *Tiempos Modernos*, 2 (abril de 1965) y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 435 (1988).

más de mil trescientas líneas Brodsky explora, mediante diálogos sin sentido y soliloquios caóticos entre dos enfermos mentales, la relación entre la vida y el habla; la muerte y el silencio; y la mente y la eternidad.

Finalmente, en marzo de 1964 se declaró a Brodsky un “parásito social” (*tuneyadstvo*). Se trataba de un nuevo delito que se había promulgado en 1961 con la finalidad de desterrar de las ciudades soviéticas a las personas renuentes al trabajo. Posteriormente, se le culpó de carecer de una vida convencional y ortodoxa rusa, además de poseer una mente poéticamente dañina para el Estado; por tal motivo, meses más tarde se le encarceló en una prisión de Leningrado llamada “The Crosses” (*Kresty*); en donde tiempo después fue condenado a trabajos arduos durante un periodo de cinco años en el poblado de Norenskaia en la provincia de Arkhangelsk, al norte de Rusia. Es de suma importancia mencionar que es precisamente en esta fase inicial de exilio en el frío norte ruso que Brodsky intensifica su relación con las letras inglesas. En específico con la poesía de W. H. Auden, T. S. Eliot y W. B. Yeats, a quienes como él mismo señala leía cada tarde tras regresar de aquellas largas jornadas en el campo. A este respecto, en una entrevista para la revista *The Paris Review*, Brodsky comenta que “In Memory of W.B. Yeats” (1939) fue el primer poema en inglés que leyó y que después de esta lectura quedó totalmente fascinado con la poesía de W. H. Auden.<sup>14</sup> Menciono este hecho ya que tuvo gran influencia en sus trabajos posteriores; entre los que se encuentran el ensayo “To Please a Shadow” (1983) y el poema “Verses on the Death of T.S. Eliot” (1965).

Paralelamente, durante este tiempo Brodsky comienza a transformar sus vivencias en Norenskaia en una fuente de creación literaria; un ejemplo de esto se observa en una de las cartas

---

<sup>14</sup> Sven Birkerts, “The Art of Poetry XXVIII: Joseph Brodsky” (*The Paris Review*, 24) en *Joseph Brodsky: Conversations*, p. 77.

que escribió a su eterna amiga la poetisa Natalya Gorbanevskaya<sup>15</sup>, en cuyo contenido Brodsky alude, abrumado por la soledad, al importante uso de la imaginación durante el proceso de traducción y meditación poética:

But I cannot shift myself, get going: it is very hard here to use one's imagination, and that's what is most important in translations. From time to time I write poems comprehensible only to myself: I am not sending them to anyone. Every day I shift 15-20 tons of grain: that's a fair amount. If I've got any strength left, at the end of the day I wander through some empty, harvested fields, look at sailing clouds, mutter something to myself. To tell you the truth, I am very weary of my solitude, of this nonsense, of forced thoughts.<sup>16</sup>

A través de estas líneas, el poeta describe un ambiente que poco a poco se torna caótico: soledad, sin sentido, pensamientos forzados, incoherencia; sin mencionar el énfasis en la falta de imaginación al intentar traducir sus alrededores en poesía. Notemos que la vitalidad de la actividad imaginativa en el proceso de traducción comienza a tomar fuerza en los pensamientos de Brodsky; no obstante, quiero señalar que a mi parecer al escribir “translations” en la cita, el poeta no se está refiriendo estrictamente a la traducción literaria, por el contrario puede estar utilizando dicho concepto para referirse a la traducción estética o pictórica de su entorno. Ahora bien, si como él mismo expresa era casi imposible plasmar sus ideas en los versos, lo cual desembocaba en la escritura de poemas incomprensibles, entonces dichos “pensamientos forzados” tomaron una forma poética sin sentido dentro de una atmósfera de soledad estética y resonancia poética; lo que a la postre dio vida a su poesía más temprana.

---

<sup>15</sup> Natalya Gorbanevskaya (1936-?) poeta y activista rusa. Fue fundadora y editora de *A Chronicle of Current Events*, revista rusa que difundía casos de persecución y abuso de ideas. En 1968 manifestó su descontento ante la invasión soviética de Checoslovaquia; por tal motivo fue acusada de “esquizofrenia” y encarcelada en un hospital psiquiátrico de Moscú durante varios años.

<sup>16</sup> Polukhina, *op. cit.*, p. 24.

Un ejemplo de esto es el poema: “Stanzas to Augusta” (1964), cuya publicación aparece en su colección de poesía: *A Halt in the Wilderness* (1970)<sup>17</sup>. Así, examinemos brevemente un pequeño fragmento de este poema para ilustrar mejor dicha idea: “Here, buried alive, / I wander through the stubble at dusk...Pressing a frozen palm to my hips, / I wander from mound to mound, / without memory, with just some kind of sound”.<sup>18</sup> Al leer estas líneas, lo que inmediatamente llama mi atención es el uso de la palabra memoria: “without memory, with just some kind of sound”, puesto que la concepción de “memoria” será parte fundamental de nuestra investigación; además de ser elemento esencial del “triángulo de consuelo estético” que años más tarde Brodsky sugiere en su ensayo “Beyond Consolation” (1974). Así pues, podríamos extrapolar dicha teoría para analizar brevemente estas líneas y sugerir que, si tal y como Brodsky advierte en dicho escrito, en aquellos momentos su ser se hallaba “sin memoria”; entonces, en aquel tiempo nuestro poeta había perdido parte importante de su propio consuelo estético, además de, como él mismo sugiere, haber sido literalmente “enterrado en vida”.

Ahora bien, en noviembre de 1965, Brodsky regresa a Leningrado con la ayuda de escritores soviéticos e internacionales; para esas fechas ya era un poeta conocido en algunos países europeos y principalmente en los Estados Unidos, donde en 1965 se había publicado su primera colección de poemas con el título *Short and Long Poems*<sup>19</sup>. Así, en 1971 Brodsky recibe una “invitación” para emigrar a Rekhovot (Israel), la cual rechaza abiertamente. Sin embargo, en abril de 1972, la oficina de visados le anunció que tenía una nueva “invitación” y esta vez le notificó que tenía diez días para abandonar su querida Rusia, debido a su “inaceptable

---

<sup>17</sup> La primera publicación de este libro fue en 1970 en los Estados Unidos; Joseph Brodsky participa por primera vez en una publicación de sus obras. *Ibidem.*, p. 28.

<sup>18</sup> Joseph Brodsky, “Stanzas to Augusta” en *A Halt in the Wilderness*.

<sup>19</sup> En la publicación de *Short and Long Poems* (1965) Joseph Brodsky no tuvo ninguna participación. El libro se publicó vía “samizdat” bajo la dirección de Konstantin Kuzminsky y Gregory Kovalev (Rusia); y Gleb Struve y Boris Filippov (Nueva York).

personalidad poética” y a su “nula identidad rusa”. Sin más opción que abandonar su patria, ese mismo año el poeta parte hacia Ann Arbor en compañía de Carl R. Proffer, quien era profesor de literatura eslava en la Universidad de Michigan y además había ofrecido a Brodsky establecerse en los Estados Unidos como profesor de literatura rusa en la misma universidad. Durante el viaje, Proffer y Brodsky viajan a Austria; juntos fueron a Kirchstetten, donde residía W. H. Auden. Brodsky pasó con él las siguientes tres semanas en Austria e Inglaterra. Y es precisamente con Auden que meses más tarde Brodsky asiste por primera vez al London Poetry International, acto que para algunos críticos, como es el caso de Daniel Weissbort, se considera la entrada pública y definitiva de nuestro poeta en Occidente. Al respecto, Weissbort comenta:

This must have been Joseph's first public reading in the West. Even the normally reserved British public was moved by the sight of the young poet and by his emotional if stentorian recitation. Joseph stood on the stage, textless, his hands hanging by his side, or thrust into his pockets. His head thrown back, he declaimed the poems, staring into the air above his listeners, as if communing with himself rather than addressing an audience. From time to time, there was a catch in his voice, a gasp, a sob almost. It seemed as if only his being on stage, speaking the words he had written, held him together. He was his words, his poems. An English reader? There must have been. (There was: Robert Lowell.) At one point, Joseph forgot a line. He stopped, looked down, screwed up his eyes in concentration, pounding his forehead, a gesture that became familiar to later audiences. The forgetting was palpable. Then the poem was found again. This, too, was palpable... Whether you understood Russian or not, you understood Brodsky that night. When he ended, his audience was as stunned as the poet on stage was now silent – inaccessible, emptied, a kind of simulacrum of himself. It was as if the air had been drained of sound. And the appropriate response would have been that– a soundlessness, in which you would hear only your breathing, be aware only of your own physicality, your isolated self...<sup>20</sup>

Después de tan acústica aparición en el Queen Elizabeth Hall, Joseph Brodsky asistió repetidas veces a este festival de poesía. No obstante, esa noche, tal y como lo advierte Daniel Weissbort, la fuerza del lenguaje representó afinadamente el ente poético-cultural de Brodsky. El eco de un

---

<sup>20</sup> Weissbort, *op. cit.*, p.10.



lenguaje incomprensible se vio opacado por un flujo de emociones y sentimientos, pues al declamar sus poemas desde la memoria, Brodsky fundó paralelamente un encuentro consigo mismo y a la vez un reencuentro con su propia lengua.

Fue en el otoño de 1972 que Brodsky se incorporó a la Universidad de Michigan con el título de “Poet in Residence”. De 1974 a 1980 ejerció como profesor de literatura rusa en dicha universidad; y fue allí en donde colaboró con el matrimonio Proffer en las publicaciones de la editorial Ardis.<sup>21</sup> En 1977, Brodsky obtuvo la nacionalidad estadounidense y se trasladó a Nueva York en donde vivió hasta su muerte. Ahí mismo impartió clases como profesor de literatura comparada en *Columbia University* y en el *Queen College de New York University*, por citar algunos ejemplos. Para concluir, cabe mencionar que a lo largo de su vida recibió numerosos premios y distinciones; por ejemplo, en 1987 le otorgaron el premio Nobel de Literatura y meses más tarde el *National Book Critics Circle Award* por su libro de ensayos *Less Than One* (1986), así como la mención “Poet Laureate 1991-1992”. Entre otras menciones, en 1978 la Universidad de Yale lo nombró Doctor *Honoris causa* en Letras y al año siguiente lo eligieron miembro de la *American Academy and Institute of Arts and Letters*; asimismo, en 1981 obtuvo el título *Andrew Mellon Profesor of Literature* del *Mount Holyoke College*. Finalmente, el 28 de enero de 1996 murió a consecuencia de un ataque al corazón en el departamento que tenía en Brooklyn desde hacía ya varios años; no obstante, sus restos se trasladaron, tal y como él lo había pedido, al cementerio de la isla de San Michele en Venecia, lugar en el que yacen desde entonces.

---

<sup>21</sup> Ellenda y Carl R. Proffer crearon en 1971 la editorial Ardis, en Ann Arbor. En esta editorial se publicaban aquellos libros que no tenían salida en la Unión Soviética y que por lo general se escribían dentro de Rusia. También publicaban libros escritos por rusos emigrados o exiliados, como era el caso de Brodsky. Buenos ejemplos de estas publicaciones son: *A part of Speech* (1980) y *To Urania* (1987). Citado en Martínez Illán, *op. cit.*, p.114, n. 28.

## Capítulo I

### “Constancy” (1989): de amor, memoria y cultura

**This is a book [i.e., Nadezhda Mandelstam’s memoir *Hope Abandoned*] about how to live without consolation. Without consolation one can only live on love, memory, and culture. In the author’s consciousness these three categories are inseparable and are present as a single entity. . . . Culture is a part of their [i.e., Russians’, especially Mandelstam’s] “ego”, a physiological category, a characteristic as functional as their sex. Culture is their sex; it is the primary characteristic of their biological species, and hence their incompatibility with specimens of lower, or more often higher, species. . . . There is no love without memory, no memory without culture, no culture without love. Therefore every poem is a fact of culture as well as an act of love and a flash of memory— and, I would add, of faith.<sup>1</sup>**

En la obra de Joseph Brodsky el *amor* por Rusia, la *memoria* de Rusia y, por último, la presencia de la *cultura* rusa, son elementos palpables a lo largo de su evolución poética. Cuando leemos sus poemas, ya sea aquellos escritos directamente en inglés o aquellas traducciones propias a partir del ruso, es ineludible presenciar en sus versos la interacción de estos tres elementos; donde el amor y la memoria por su cultura adquieren una fuerza armónica dentro del espacio lírico. Asimismo, durante la lectura percibimos que el arraigado sentimiento de exilio que cohabita en sus palabras permite a Brodsky ahondar en su relación con el intrínseco mundo del lenguaje. Pues es precisamente mediante este proceso de redefinición metafísica que el lenguaje se convierte en un espacio de residencia literaria.

Ahora bien, comentemos brevemente el epígrafe de esta sección. En éste, Brodsky plantea que dichos elementos – amor, memoria y cultura – están unidos de tal forma que convergen en un punto en común: la creación poética; la cual, a su vez, se ve circundada por un anillo de fe. Por tanto, si imaginamos dicha descripción en un espacio pictórico, podemos sugerir la representación de un “triángulo de consuelo estético”, donde el amor, la memoria y la cultura representen cada uno de los ángulos, y asimismo, dicho anillo de fe sea representado mediante

---

<sup>1</sup> Joseph Brodsky, “Beyond Consolation”, NYR Books, Vol. 21, No. 1, 7 de febrero de 1974.

un círculo o circunferencia que toque cada uno de estos puntos, convirtiendo finalmente este bosquejo en una unidad de creación estética.

Así, mediante la utilización de este esquema, podemos proponer que la unión de dichos puntos de definición metafísica puede ser una aproximación para comprender el esqueleto poético de la mayoría de la poesía brodskiana. Dado que, si tratamos de definir, o por lo menos, de describir, qué papel tiene cada uno de ellos dentro del marco poético del escritor, ya sea de forma individual o global, quizás logremos vislumbrar los rasgos que constituyen su filosofía poética.

Inicialmente, debemos reparar en la importancia de la cultura dentro del conspicuo “ego” brodskiano. En este caso, la cultura adquiere un valor equivalente al “ego”; es decir, se crea un paralelismo entre “ego” y cultura, o en palabras de Brodsky, nuestro ego-cultural (Yo-cultural) se convierte en nuestro sexo, en nuestra condición orgánica, en nuestro ser. Dicho de otra manera, la cultura forma parte importante de nuestra definición y posteriormente se transforma en una de las tres lentes esenciales a través de las que percibimos nuestra realidad. Así, considero que nuestras memorias culturales siempre serán fuentes de creación pura y genuina, al igual que formas de inspiración estética invaluable; en el caso de Brodsky esta inspiración estética se ve reflejada en las líneas de sus poemas, además de ser un vector importante en su desarrollo. Por ejemplo en “Constancy” (1989), la cultura se muestra como una forma de supervivencia para la memoria así como la memoria representa una forma de mantener viva la cultura, ya que a través de esta fuerza recíproca, el poema se asemeja a una casa de espejos en la que cada “cuarto” o “célula” de la mente refleja escenarios estéticos que reviven pensamientos de una vida.

Sin embargo, no debemos olvidar que a lo largo de este argumento el acceso a las memorias culturales será el puente del recuerdo: la acción de recordar, la invaluable capacidad

de la mente de tener acceso a archivos atemporales en cualquier instante. Por tal razón, podemos proponer que el individuo recuerda –amorosamente– mediante un sistema de pensamientos – culturales– extraídos desde y para la memoria o, en palabras de Brodsky, mediante una composición armónica de amor, cultura y fe, no existente, claro está, sin esta potencia del alma.

A continuación, trataremos de ilustrar dicha hipótesis mediante el análisis traductológico de un poema. Para ello, he elegido “Constancy” (1989). Debo mencionar que dicho poema pertenece a *So Forth* (1996) la última colección de poesía que Brodsky escribió. Un dato importante acerca de esta colección es que alberga tanto poemas escritos a mediados de los ochenta como poemas creados poco tiempo antes de su muerte, *e.g.*, “A Footnote to Weather Forecasts” (1986), “A Song” (1989), “So Forth” (1989), “Daedalus in Sicily” (1993), “Infinitive” (1994), “A Photograph” (1994), “To My Daughter” (1994), “MCMXCV” (1995), “[At the City Dump of Nantucket](#)” (1995-96) , “Reveille” (1996). Además, cabe señalar que no todos los poemas de dicha colección son traducciones del ruso al inglés elaboradas por el autor; por el contrario, algunos nacieron en inglés y han dado lugar a establecer comparaciones y estudios sobre su disparidad en el uso del lenguaje.<sup>2</sup>

Ahora, retomando mi interés sobre “Constancy” (1989) quiero decir que siempre fue de mis poemas favoritos. Esto se debe a las referencias culturales, la aprehensión científico-metafísica de la realidad, la mezcla de tiempo y espacio y, por último, el uso inteligente del lenguaje. Recuerdo que fue durante el proceso de traducción (inglés-español) cuando verdaderamente comencé a entenderlo, y asimismo, a extraer mis propias conclusiones sobre su contenido. Su traducción me permitió corroborar que existe un mundo de traducción análogo al que el poema nos hace imaginar. La trayectoria de nuestro proceso tiende a revelar en sí, aquellos rincones llenos de desafíos lingüísticos cuya empresa traductológica además de

---

<sup>2</sup> Weissbort, “*So Forth: Who is the translator?*”, *op. cit.*, pp.145-147.

compleja tiende a ser placentera. Traducir cada línea fue como explorar los subsuelos culturales del poema. Desde la mención de Karl von Clausewitz<sup>3</sup> hasta el inesperado viaje al fondo del océano, el poema nos sumerge en una profundidad imaginativa que paulatinamente se convierte en un mosaico-poético de imágenes biográficas y culturales:

### “Constancy”

Constancy is an evolution of one’s living quarters into  
a thought: a continuation of a parallelogram or a rectangle  
by means—as Clausewitz would have put it—  
of the voice and, ultimately, the gray matter.  
Ah, shrunken to the size of a brain-cell parlor  
with a lampshade, an armoire in the “Slavic  
Glory” fashion, four studded chairs, a sofa,  
a bed, a bedside table with  
little medicine bottles left there standing like  
a kremlin or, better yet, manhattan.  
To die, to abandon a family, to go away for good,  
to change hemispheres, to let new ovals  
be painted into the square—the more  
volubly will the gray cell insist  
on its actual measurements, demanding  
daily sacrifice from the new locale,  
from the furniture, from the silhouette in a yellow  
dress; in the end—from your very self.  
A spider revels in shading especially the fifth corner.  
Evolution is not a species’  
adjustment to a new environment but one’s memories’  
triumph over reality, the ichthyosaurus pining  
for the amoeba, the slack vertebrae of a train  
thundering in the darkness, past  
the mussel shells, tightly shut for the night, with their  
spineless, soggy, pearl-shrouding contents.

(Joseph Brodsky, “Constancy”, 1989)

---

<sup>3</sup> Karl von Clausewitz (1780-1831). Estratega militar prusiano para quien la guerra era la continuación de la política. “War is the continuation of politics by other means”.

## “Constancia”

Constancia es la evolución de nuestros cuartos vivos en un pensamiento: una continuación de un paralelogramo o un rectángulo por medio—como lo hubiera dicho Clausewitz— de la voz y, finalmente, la materia gris. Ah, reducido al tamaño del salón de una célula del cerebro con la pantalla de una lámpara, un armario al estilo “Gloria Eslava”, cuatro sillas tachonadas, un sofá, una cama, una mesa de noche con pequeñas botellas de medicina puestas allí, paradas como un kremlin o, mejor aún, manhattan. Morir, abandonar una familia, marcharse para siempre, cambiar hemisferios, permitir que nuevos óvalos se pinten en el cuadro—con más locuacidad la célula gris insistirá en sus medidas actuales, exigiendo sacrificio diario del nuevo escenario, de los muebles, de la silueta con vestido amarillo; al final— de uno mismo. Una araña se deleita al ensombrecer especialmente la quinta esquina. Evolución no es la adaptación de una especie a un nuevo ambiente sino el triunfo de nuestras memorias sobre la realidad, el ictiosauro añorando a la ameba, las vértebras flojas de un tren que pasan con gran estruendo en la oscuridad, por las conchas de los mejillones, fuertemente selladas durante la noche, con sus invertebrados y empapados contenidos que envuelven a las perlas.

(Joseph Brodsky, “Constancia”, 1989)

Para iniciar mi análisis del poema comentaré las peculiaridades de traducción que hay en sus primeros versos: “Constancy is an evolution of one’s living quarters into / a thought: a continuation of a parallelogram or a rectangle / by means—as Clausewitz would have put it— / of the voice, and ultimately, the gray matter.” Tras leer estas líneas no pude evitar cuestionarme a qué se habrá referido Brodsky al escribir: “an evolution of one’s living quarters into a

thought:”. Notemos que en la oración la palabra “quarters” tiene un valor de sustantivo al que califican tanto un posesivo –“one’s”– como un adjetivo –“living”–. Considero que la función de este último es muy singular, ya que la energía y el movimiento del participio “living” literalmente dan vida a la palabra “quarters” para así transformarlos en el pincel de “nuestro” pensamiento. Por tanto, al continuar con el análisis del poema es de gran ayuda tener estos conceptos en mente y así crear una primera lectura de cómo los “quarters” toman vida; esto es, cómo pasan de ser habitaciones, espacios o simples figuras geométricas-inanimadas, a la alusión de “las células” o “las celdas” del cerebro.

En mi opinión, esto se logra mediante la asociación de algunos datos biográficos de Brodsky y la relación que paulatinamente sugieren ciertos campos semánticos del poema; es decir, por un lado tenemos el campo semántico que forman las figuras geométricas: rectángulo, paralelogramo, cuadro, óvalo; y, por otro, aquél que se refiere al cerebro: célula, materia gris, célula gris, pensamiento. Mas, ¿cómo se desarrolla la asociación con la mente y posteriormente con la memoria?

Comencemos por establecer definiciones para así explicar conceptos. Al buscar el significado de “quarter” en inglés hallé ciertas opciones que se adecuaban al razonamiento de la línea; en el *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* aparecen las siguientes entradas para la palabra “quarters”: “1. Rooms that are provided for soldiers, servants, etc. to live in; 2. Sleeping accommodations; 3. A temporary place to stay; 4. A room in the house of another used as a residence”. Así, estos conceptos nos ofrecen varias opciones para su traducción: espacios, habitaciones, celdas, e, incluso, cuarteles. Sin embargo, quería hallar una palabra que a su vez describiera o uniera estas ideas en algún ángulo. Ahora bien, al leer estas definiciones y asociarlas sin más con la biografía de Brodsky, en específico con el tiempo que pasó tanto en la

granja de trabajo en Norenskaia como en la prisión de “The Crosses”, decidí que en español utilizaría la palabra “cuartos” pues en ella convergen las ideas: habitación, encierro, espacio, exilio y prisión. Así, las siguientes definiciones de “cuarto” que hallé en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE) me ayudaron a corroborar mi decisión: Cuarto: (Del lat. quartus). 1. Que sigue inmediatamente en orden al o a lo tercero; 2. Se dice de cada una de las cuatro partes iguales en que se divide un todo; 3. Habitación; 4. Dormitorio; 5. Cada una de las cuatro partes en que dividían la noche los centinelas; 6. Tiempo que está de centinela o vigilante cada uno de los de tropa.<sup>4</sup> Después de leer estas definiciones fue de gran ayuda encontrar asociaciones entre “cuarto”, “centinela”, “dormitorio” y “prisión” ya que en el siguiente poema a examinar –“May 24, 1980” (1980)– Brodsky utilizará esta palabra al describir sus sueños<sup>5</sup>, lo que subraya ya sea la alusión a su exilio en la región de Arkhangelsk o el tiempo que pasó en la cárcel.

Ahora bien, la relación que hay entre las líneas me ayudó a reforzar la traducción de otros versos del poema que de igual manera subrayan la alusión a la mente o la memoria. Así, una vez que comencé la asociación de “los cuartos” con “la mente” mediante estas referencias me fue más fácil reescribir y justificar la traducción de la línea: “Ah, shrunken to the size of a brain-cell parlor” por “Ah, reducido al tamaño del salón de una célula del cerebro”. Lo cual, según mi criterio, además de asociar la palabra “pensamiento” con las descripciones que aparecen en las líneas siguientes –“Ah, reducido al tamaño del salón de una célula del cerebro / con la pantalla de una lámpara, un armario al estilo “Gloria / Eslava”, cuatro sillas tachonadas, un sofá, / una cama, una mesa de noche con / pequeñas botellas de medicina puestas allí, paradas como / un kremlin o, mejor aún, manhattan.”–, proporciona las siguientes lecturas y asociaciones entre las

---

<sup>4</sup> “Cuarto” en Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://www.rae.es/>

<sup>5</sup> Cito dicha parte del poema: “I've admitted the sentries' third eye into my wet and foul / dreams. Munched the bread of exile; it's stale and warty.” Joseph Brodsky, “May 24, 1980” (1980), *ll.* 17-18.



palabras “salón”, “cuarto”, “célula” y “cerebro”: una cuarta parte de una célula del cerebro; un cuarto –dormitorio– en las células del cerebro; los dormitorios o celdas –aludiendo a la prisión– en el cerebro o bien, el espacio estético del salón de una célula del cerebro. Esta última acepción es la que aparece en mi versión de “Constancy” (1989), la imagen de reducir todo a una sala en una célula del cerebro y poder visualizar dentro de ella el armario al estilo “Gloria Eslava”, las sillas tachonadas, el sofá, la cama, la mesa de noche, la botellitas de medicina aludiendo al Kremlin y Manhattan..., además de, encontrar en esta imagen, la intención de Brodsky de transportarnos multi-espacialmente entre lo diminuto y la magno.

Fue así que dicho procedimiento me llevó a justificar igualmente el uso de “cuadro” para “let new ovals be painted into the square”, con la intención de crear un balance geométrico de pensamientos. Finalmente, con base en lo anterior, es posible hallar dos razonamientos para esta última línea: el primero, que nuevas ideas se pinten en el cuadro –espacio– de la mente; y, el segundo, que la vida en el nuevo entorno –refiriéndose en este caso a su condición de exilio en los EEUU– permita crear una visión alterna de realidad.

Así, desde sus primeras líneas el poema nos plantea múltiples interrogantes: “Constancy is an evolution of one’s living quarters into a thought:”. Observemos detenidamente cómo esta primera línea economiza todo a un pensamiento: a una unidad un tanto compleja, pero sin duda, única y pura. A la pregunta: ¿qué es constancia?, Brodsky contesta: “Constancia es la evolución de nuestros cuartos vivos en un pensamiento:”. Un pensamiento que sin más nos llevará a recordar, y así, a tejer múltiples asociaciones entre distintas realidades –presente, pasado, futuro– para finalmente definir un nuevo espacio de vida. No obstante, cabe cuestionarse si no siempre que pensamos, recordamos. Es decir, si pensar es imaginar, reflexionar, discurrir, examinar, entonces, es inevitable que dicha acción implique recordar, extraer algo de los

espacios de la memoria. Ahora, si analizamos la palabra “pensamiento”, sustantivo que a mi parecer es más bonito que el mismo verbo, observamos que cuando nuestra mente codifica “pensamiento”, la primera reacción es el bosquejo de una idea, o en su defecto, la idea primigenia de algo. Un pensamiento vive, respira, crece y por último se extrae de “nuestros cuartos vivos” o “del salón de una célula del cerebro” –“one’s living quarters”, “brain-cell parlor”– para posteriormente convertirse en su evolución. Por lo tanto, podríamos plantear que en este caso un pensamiento es el resultado de la evolución de un acto de memoria dentro de la constancia, dicho de otro modo, el constante vagabundeo de la mente hasta que evoluciona en ideas, imágenes, conceptos; en el caso del poema en cuestión: “an evolution of one’s living quarters into a thought:”. Igualmente, podríamos pensar que mediante esta evocación de imágenes dispares o “pensamientos”, Brodsky nos está proponiendo una lectura alterna del sentimiento de exilio.<sup>6</sup>

Así pues, bajo el margen de este “pensamiento” o por llamarlo de otra manera, de este vagabundeo por “las celdas o células de la mente”, Brodsky comienza a valerse de elementos estéticos cuya representación cultural se expresa en el poema mediante imágenes que comparten tanto una esencia dual como una dimensión bilingüe. Un buen ejemplo de esto son las imágenes aludidas del Kremlin y Manhattan, las cuales activan de forma directa nuestras lecturas sobre la vida de Brodsky, ya que en ellas nuestro escritor refleja claramente un uso amoroso de la memoria al plasmar aquella imagen de arquitectura rusa, la cual me atrevo a decir que es indeleble, y asociarla sin más con la memoria presente: Manhattan. Es a través del discurso poético que Brodsky plantea una recuperación y una reconstrucción de aspectos culturales

---

<sup>6</sup> En su libro *Poetry in Exile* (2004), Michael Murphy escribe: “In ‘Constancy’, exile is characterized as “an evolution of one’s living quarters into / a thought: a continuation... / by means... / of the voice”. While this returns us to a number of central issues in Brodsky’s writings –the survival of ‘vocal atoms’, for example– it also touches on two ways of apprehending the world: the scientific and the metaphysical”. Michael Murphy, *op. cit.*, p. 127.

archivados. Por tanto, cabe notar que en el poema el recuerdo de dichos colores culturales ocurre mediante el uso de tropos y figuras retóricas. Buenos ejemplos son el símil de las botellitas de medicina: “un armario al estilo “Gloria / Eslava”, cuatro sillas tachonadas, un sofá, / una cama, una mesa de noche con / pequeñas botellas de medicina puestas allí, paradas como / un kremlin o, mejor aún, manhattan.”; así como las metáforas que se utilizan en las últimas líneas para describir al tren, al ictosaurio y a la ameba: “Evolución no es la adaptación / de una especie a un nuevo ambiente sino el triunfo de / nuestras memorias sobre la realidad, el ictiosauro añorando / a la ameba, las vértebras flojas de un tren / que pasan con gran estruendo en la oscuridad, por / las conchas de los mejillones, fuertemente selladas durante la noche, / con sus invertebrados y empapados contenidos que envuelven a las perlas.” En mi opinión, las figuras retóricas y tropos que utiliza Brodsky, al igual que las de cualquier poeta, pueden leerse como una máscara que encubre su personalidad, sus ideas, e inclusive su fe, lo que da como resultado una aprehensión superior del universo poético del escritor. De hecho, en su libro de ensayos *Less Than One* (1986), el mismo Brodsky comenta sobre el tema al referirse a esta “vereda” a través de la cual una metáfora viaja como un “vector” importante en el desarrollo de un poema, notemos:

There are two elements which constitute a metaphor: the object of description (the ‘tenor’ as I. A. Richards called it), and the object to which the first is imagistically, or simply grammatically, allied (the ‘vehicle’). The implication which the second part usually contains provides the writer with the possibility of virtually endless developments. This is the way a poem works.<sup>7</sup>

Así pues, basándonos en estas líneas, podemos advertir que un poema es un espacio estereoscópico, o en su defecto, una metáfora de una realidad sugerida. El análisis metafórico del poema puede extrapolarse con el traductológico, ya que ambos nos permiten adentrarnos en el

---

<sup>7</sup> Joseph Brodsky, *Less Than One*, p. 56.

estilo propio del escritor al igual que en su naturaleza poética; en el caso específico de “Constancy” (1989) poseemos imágenes culturales distintas que crean una relación inmediata entre campos semánticos discordantes (botellitas de medicina – “tenor” –, Kremlin, Manhattan –“vehículo”–), los cuales intentan a su vez actuar de manera simultánea en un nuevo escenario cultural –“al permitir que nuevos óvalos se pinten en el cuadro”– cuya fusión de hemisferios y recuerdos es finalmente el fruto de su interacción.

Asimismo, un ejemplo más de esta mezcla de tiempos y espacios son los aspectos culturales del poema. La mención del estratega militar prusiano Karl von Clausewitz, la referencia a la tendencia artística “Slavic Glory” y, finalmente, el dicho ruso “the fifth corner”, son elementos que debido a su evocación cultural deben ser comentados. A mi parecer, el uso de referencias culturales por parte del autor es un aspecto importante en las traducciones. Aquí, lo esencial es acercar dichas referencias al lector, puesto que la traducción requiere cambios o enfoques que girarán en torno a las diferencias entre las tradiciones literarias de las culturas de partida y de llegada. En este caso, es necesario explicar las connotaciones del contexto en el que se desarrolla el poema, pues estas alusiones pueden pasar de espejos a espejismos culturales. No debemos olvidar que finalmente la traducción es una forma estética de importar y exportar elementos culturales a través del lenguaje.

Ahora bien, volviendo a las referencias culturales del poema, cabe señalar que durante la investigación me topé con una referencia previa a Karl von Clausewitz en la poesía brodskiana temprana; esto es, antes de su exilio en Norenskaia: “The military slyness / For which was famous Mr. Clausewitz, / For him remained apparently unknown, / Whereas to *Vater* was a wood artisan”.<sup>8</sup> Estas líneas aparecen en el poema “Two Hours in Reservoir” (1965)<sup>9</sup>, en el cual

---

<sup>8</sup> Joseph Brodsky, “Two Hours in Reservoir” (1965) en *A Halt in the Wilderness*.

Brodsky enfatiza la astucia y habilidad militar que tenía el estratega prusiano para lograr sus objetivos bélicos, y a la par, las contrasta con las cualidades de “Faust”, personaje protagónico del poema cuya mención muy posiblemente es una alusión a la obra de Goethe. Asimismo, notemos otra referencia a Karl von Clausewitz, o mejor aún, el origen de la siguiente línea del poema “Constancia es la evolución de nuestros cuartos vivos en / un pensamiento: una continuación de un paralelogramo o un rectángulo / por medio—como lo hubiera dicho Clausewitz— / de la voz, y finalmente, la materia gris.” En el ensayo “Un poeta y la prosa” (1979) Brodsky escribe: “The prose works of Marina Tsvetaeva explain this better than anything else. To paraphrase Clausewitz, prose for Tsvetaeva was nothing but the continuation of poetry by other means.”<sup>10</sup> Aquí es importante notar que en “Constancy” (1989) la alusión a Clausewitz recae en “means” mas no en “voice”. Sin embargo, en el poema el efecto es inverso. Por tanto, la traducción de “means” debe oscilar entre: “por medio”, “mediante” y “a través” como móviles de la voz; en mi versión he decidido escribir: “una continuación de un paralelogramo o un rectángulo / por medio —como lo hubiera dicho Clausewitz— / de la voz, y finalmente, la materia gris.” Al utilizar la locución prepositiva “por medio” me refiero al método, recurso o ingreso que sirve para conseguir una cosa, en este caso, la continuación del paralelogramo o el rectángulo poético por medio de la articulación de la palabra.

Ahora, examinemos “Slavic Glory”, la palabra en ruso es *gei slaviane*, y representa el slogan del movimiento pan-eslavo del siglo XIX<sup>11</sup>, al igual que el nombre de una canción tradicional rusa llamada “Hymn of the Slav Peoples”. En cambio, en “Constancy” (1989) dicho

---

<sup>9</sup> El poema pertenece a la colección *A Halt in the Wilderness* (1970). Su título se ha traducido de dos maneras: “Two hours in an Empty Tank” y “Two hours in a Reservoir”. Asimismo, se escribió originalmente en una combinación de ruso y alemán. Al traducirse al inglés, probablemente por Brodsky, las partes en alemán se dejaron intactas.

<sup>10</sup> Joseph Brodsky, “A Poet and Prose” en *Less Than One*, p. 178.

<sup>11</sup> Movimiento del siglo XIX cuyo objetivo principal era la unidad del pueblo eslavo. En la Unión Soviética y el Imperio Ruso su difusión se utilizó principalmente como propaganda política.

término se utilizó irónicamente para denotar la ornamentación eslava como algo barato y sentimental. Y es precisamente esta última acepción la que emplea Brodsky en el poema al describir los muebles que conforman aquella memoria escénica: “Ah, reducido al tamaño del salón de una célula del cerebro / con la pantalla de una lámpara, un armario al estilo “Gloria / Eslava”, cuatro sillas tachonadas, un sofá, / una cama, una mesa de noche con / pequeñas botellas de medicina puestas allí, paradas como / un kremlin o, mejor aún, manhattan.” Aquí podemos notar cómo todo se reduce o simplifica al tamaño del salón de una célula del cerebro o “pensamiento” de manera que se crea un acercamiento visual; esta imagen me hizo pensar en aquella idea infinita de un cuadro dentro del cuadro pues cada descripción del poema construye eso: una imagen dentro de un pensamiento: un pensamiento dentro de una célula: una célula dentro de la mente o memoria.

Por otro lado, la referencia que hace Brodsky a “the fifth corner” también despierta inquietud. Tras leer esta línea es inevitable no cuestionarse: ¿a qué se refiere Brodsky cuando habla de una quinta esquina?, ¿cómo podemos ilustrarla, y a la vez, relacionarla con la curiosa imagen de la araña?: “A spider revels in shading especially the fifth corner”. Notemos que es una oración completa y escrita en presente simple que dibuja una fisura casi a la mitad del poema. Esto sucede entre la explicación de cómo Brodsky ha utilizado un transvase de lo diminuto a lo magno y viceversa para sugerir que ahí, en “the gray cell” se gestan las ideas que, unidas a la memoria, crean la poesía; y las últimas líneas que hablan de la evolución de la memoria y a su vez de la añoranza y melancolía por un pasado. Así respecto a la línea: “Una araña se deleita al ensombrecer especialmente la quinta esquina”, hallé que “la quinta esquina” alude a un dicho ruso que hace referencia al encierro y a la no escapatoria. En las cárceles rusas se acostumbraba que, cuando un reo era interrogado en una “celda o célula”, había un policía firme en cada una de

las esquinas de la habitación; por lo que de manera sarcástica se le insinuaba al prisionero que si éste era inocente y quería evadir su sentencia escapara por la “quinta esquina”. Nuevamente observemos cómo estas líneas denotan un uso palpable de la cultura como recurso de creación y expansión literaria.<sup>12</sup> Además la fuerza del verbo reflexivo “deleitarse” subraya el placer, la burla y la satisfacción que yace en la araña al ensombrecer quizás la única salida.

Sin más, continuemos con el análisis de los versos siguientes; en ellos, Brodsky evoca sentimientos de muerte y adaptación mediante el uso de infinitivos. Al utilizar las formas más simples y no personales del verbo la acción se enfatiza y adquiere fuerza, inclusive podríamos decir que esta gama de infinitivos es una buena forma de resaltar movilidad en el poema. Analicemos algunos ejemplos: “morir”, aquí posiblemente podamos extrapolar esta continuidad del “pensamiento” a la impresión causada por el exilio, y así hablar de una muerte figurada y, a la postre –como hemos mencionado–, de una resurrección poético-cultural a través del lenguaje. Ya que, si retomamos el concepto del lenguaje como “un espacio de residencia literaria” podemos reforzar dicha idea, y de esta manera, sugerir que en la obra de Brodsky existe “un exilio en el exilio”, o en su defecto, un “exilio semántico”, cuya derivación es la creación de aquel lenguaje propio o idiolecto, tema que abordaremos más adelante. De igual manera, notemos una vez más la gran carga cultural que conllevan estas palabras: “abandonar una familia, marcharse para siempre”, recordemos que después de partir de su querida Rusia, en 1972, nuestro poeta no volvió a ver ni a su hijo ni a sus padres; “cambiar hemisferios”, es decir, cambiar el escenario geográfico y mental de su vida, adentrarse en otro “hemisferio cultural” mediante “la aparición de nuevos óvalos en el cuadro”. Un cuadro que a lo largo de esta

---

<sup>12</sup> Para extender la referencia cultural es preciso señalar que existe un libro bajo el título *The Fifth Corner of the Room* (1964). Se trata de una publicación del escritor ruso Israel Metter que originalmente se escribió en 1964; no obstante, debido a las restricciones del Estado ésta se publicó hasta 1983 en el *Neva Journal* de Leningrado. De igual manera, cabe añadir que dicho libro muestra una crítica profunda a la era de Joseph Stalin, lo que en aquel entonces desató gran polémica en Rusia.

investigación equiparamos con la mente o la memoria. Ahora, tomando en cuenta los conceptos: “nuestros cuartos vivos”, “una continuación de un paralelogramo o un rectángulo”, “el salón de una célula del cerebro”, “la aparición de nuevos óvalos en el cuadro”, “la quinta esquina” y asimismo, la tesis del “triángulo de consuelo estético”, podríamos sugerir que en ciertos puntos el poema se convierte en un juego puramente geométrico. Pues, si relacionamos esta idea con las primeras líneas del poema podríamos nuevamente subrayar que así se hable de triángulos, rectángulos, cuadrados, paralelogramos o esquinas imaginarias, lo que Brodsky trata de plantear es una escapatoria de trascendencia cultural a través del lenguaje o —como lo hubiera dicho Clausewitz— por medio de la voz, donde no importa la limitación gráfica de la figura geométrica dado que siempre existirá una “continuación” adimensional mediante la articulación de la palabra.

Así pues quiero subrayar que esta travesía atemporal y cultural en busca de significados y posibles respuestas es una de las razones principales por las que he disfrutado la traducción e investigación de estos versos; la vitalidad de la actividad imaginativa en el proceso de traducción me ha mostrado que la re-creación de una obra en un lenguaje alterno nos regala la creación de un lenguaje imaginativo propio. (Re)crear nos convierte en autores-traductores en busca, primordialmente, de establecer niveles de comunicación óptimos con los subsuelos estéticos del texto. En “Constancy” (1989) considero que, mediante un sinfín de alusiones, dichos subsuelos estéticos albergan memorias de una vida, las cuales nos invitan a revivir en la traducción recuerdos archivados de una Rusia que aún vagabundea entre líneas.

Por último, intentemos unir los conceptos “evolución”, “lenguaje” y “constancia”; para ello observemos cómo en las últimas líneas del poema Brodsky matiza el escenario lírico convirtiéndolo en una atmósfera marina. Así, todo comienza con la mención de la palabra



“evolución”, la cual desde mi primera lectura activó memorias sobre la teoría de Charles Darwin y el origen de las especies. Analicemos, pues, la percepción evolutiva brodskiana que coexiste en el poema y se expresa en la siguiente oración: “Evolución no es la adaptación / de una especie a un nuevo ambiente sino el triunfo de / nuestras memorias sobre la realidad”. Bajo el margen de estas palabras es posible afirmar que “evolución” es el traslado de un estado a otro, la adaptación a estos cambios, la mudanza, la transformación, el movimiento intrínseco; entonces, la connotación de la palabra “evolución” se puede extrapolar al proceso de traducción, puesto que hablamos de un texto que está en continua transformación y movimiento. Ahora, regresando al poema, la idea de “evolución” se redefiniría primeramente como la posibilidad del ser de vivir en una nueva realidad sin estar apegado al recuerdo; o mejor aún, como la capacidad de adaptarse a un entorno nuevo utópicamente libre de memorias. Y quizás podemos añadir una lectura más, en la que las memorias y el recuerdo sean vitales y primordiales para crear la nueva realidad del individuo.

Así, una buena forma de ampliar y, a la vez, enfatizar el análisis de dicho concepto es estudiar detalladamente la intención que tiene la siguiente línea en el poema: “el ictiosauro añorando / a la ameba, las vértebras flojas de un tren / que pasan con gran estruendo en la oscuridad, por / las conchas de los mejillones, fuertemente selladas durante la noche, / con sus invertebrados y empapados contenidos que envuelven a las perlas.” En ella, una vez más, Brodsky hace uso de un tropo al relacionar un protozoo con un reptil marino. En este caso nuestro poeta utiliza dicha imagen como una metonimia de la evolución. Esta descripción tiene como objetivo crear una conexión más estrecha entre ambos conceptos; es decir, la asociación del ictiosauro con la ameba puede insinuar que el ictiosauro echa de menos o añora a la ameba; pues finalmente ésta no es más que un vago espejismo de un pasado, en otras palabras es “su

evolución –traducción– dentro de la constancia”. Además podemos suponer que la metonimia del ictiosauro y la ameba es un nuevo “pensamiento” que tenazmente encubre el escenario exílico del poema. Ahora bien, buscar la definición de ictiosauro es muy enriquecedor, ya que de esta manera podemos dibujar en nuestra mente una imagen más clara de dicha descripción y, así, asociarla con el contexto del poema con el fin de crear una mejor lectura de la línea. La definición de ictiosauro: “reptil marino de tamaño gigantesco con el hocico prolongado y los dientes separados, tiene ojos grandes rodeados de un círculo de placas óseas, cuello muy corto y cuatro aletas natatorias.<sup>13</sup>” obliga a discurrir en el concepto de evolución-melancolía que está inmerso en estas palabras. Por tal razón, considero necesario tomar un momento para reparar en el uso del verbo “pining” como unificador de conceptos y ejecutor de la acción en la línea: “the ichthyosaurus pining for the amoeba”.

Recordemos que una de las definiciones que el *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* da para la palabra “pine” es perder aliento, salud o vigor a causa de dolor, lo cual nuevamente puede asociarse con el sentimiento de añoranza, melancolía y exilio que Brodsky va desarrollando paulatinamente a lo largo del poema. Es decir, me refiero a cómo “Constancy” (1989) nos provoca estos sentimientos en su lectura. Imaginemos el descenso a un fondo marino que nos exige pasar por aquel escenario terrestre de las sillas tachonadas, el armario, el sofá, la cama, la mesa de noche y, finalmente, las botellitas de medicina, en el cual se vislumbran escenarios de memorias presentes y pasadas, seguidos de una serie de afirmaciones que evocan una lejanía de aquel lugar añorado para finalmente adentrarnos en una atmósfera marina que pretende ante todo aludir a los orígenes del ser, al recuerdo. Asimismo, para reforzar esta idea tenemos una segunda definición de “pine” que es “añorar algo de manera intensa y persistente, especialmente algo inalcanzable o perdido”, lo cual de igual manera puede extrapolarse con los sentimientos de

---

<sup>13</sup> “Ictiosauro” en Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://www.rae.es/>

amor y cultura que Brodsky alberga en su memoria; y así, sugerir una melancolía por el ser. Por tanto podemos agregar que la lectura de estas líneas evoca, a su vez, el sentimiento de exilio que subyace en la añoranza por la Rusia lejana. En la versión que presento he decidido traducir la oración de la siguiente manera: “Evolución no es la adaptación / de una especie a un nuevo ambiente sino el triunfo de / nuestras memorias sobre la realidad, el ictiosauro añorando / a la ameba, las vértebras flojas de un tren / que pasan con gran estruendo en la oscuridad, por / las conchas de los mejillones, fuertemente selladas durante la noche, / con sus invertebrados y empapados contenidos que envuelven a las perlas”. Ahora bien, mi versión de estas líneas busca conservar el sonido. Con este comentario me refiero a la imagen del tren y las palabras que constituyen su paso, *e.g.* “thundering”, “slack vertebrae” y, asimismo, “train”. Pretendí mantener esta repercusión subrayando el uso de la letra “r”, así, transcribí: “las **vertebras** flojas de un **tren** que pasan con **gran estruendo** en la oscuridad”. Considero que esta oración hace eco en la traducción puesto que cada palabra se convierte en una vértebra de sonido que nos va guiando, en la oscuridad, hasta el final del poema. Respecto al cierre de “Constancy” (1989) quiero comentar algunos detalles en los cuales aún pienso. Considero que la frase “with their spineless, soggy, pearl-shrouding contents” pierde su economía sílabica en mi versión puesto que mi resultado es muy largo. Sin embargo, la palabra “invertebrados” establece una conexión antónima con “vértebras” y da continuidad al sonido. Respecto a “soggy, pearl-shrouding contents” pensé en dos opciones para su traducción: “con sus humedecidos e invertebrados contenidos que envuelven a las perlas” o “con sus invertebrados y empapados contenidos que envuelven a las perlas”, en ambas frases me detenía la semejanza de terminación silábica en mis adjetivos, no obstante, considero que la definición de “soggy” –saturated or heavy with water or

moisture— es más adecuada pues la acción de “empapar” conlleva el acto de “humedecer” algo de modo que el contenido quede enteramente impregnado de un líquido.

En una segunda lectura, veríamos a Brodsky identificarse con la ameba a través de su nostalgia por algo que ya no es o quizás a través de su recuerdo por un lugar en el cual ya no se encuentra; y así, por medio de la reconstrucción de aquel pasado emprender una búsqueda de significado en lo recóndito del océano. Esto, de manera inesperada, nos adentra en una atmósfera marina y a su vez nos convierte en pasajeros de ese “tren que pasa con gran estruendo en la oscuridad”, cuyo trayecto es una travesía semántico-cultural por “las celdas o células de una mente o memoria”. Al referirse a esta parte del poema, el crítico y ensayista Michael Murphy escribe lo siguiente en su libro *Poetry in Exile* (2004):

‘Constancy’ ends with a yearning for the first causes, showing us the poet wanting to return to the sea so as to see God’s face reflected in the waters of the first day. The truth, however, is that the mystery of creation —“the mussel shells, tightly shut for the night, with their / spineless, soggy, pearl-shrouding contents”— must remain a secret. The nearest we can come to it is through language.<sup>14</sup>

Así, con el precepto de que el lenguaje se convierte en el vínculo creativo-literario que aproxima nuestra relación con el escritor en el exilio, es menester apuntar que finalmente dicho estado no es más que el reflejo de una existencia póstuma y metafísica. A mi parecer, la verdadera patria de nuestro poeta se halla semánticamente oculta en la fusión estética de aquellos tres elementos que hemos mencionado a lo largo de este argumento: *amor*, *memoria* y *cultura*. Ya que es probable que la composición metafísica de su ser sea el fruto de tal equilibrio estético. Y, es precisamente aquí donde la fe en el arte juega un papel fundamental, pues en esta hipótesis la fe se convierte

---

<sup>14</sup> Murphy, *op. cit.*, p. 127.

en el cuarto ángulo imaginario de aquellos “triángulos de consuelo estético” que a lo largo de su evolución –traducción– retórica Joseph Brodsky texturiza, con ayuda de la memoria, en poética.

Más allá de esto, es posible señalar que, a lo largo de este viaje entre versos, Brodsky construye un estado hipotético del ser en el cual la evolución de la memoria dentro de la constancia se convierte en una forma alterna de sobrevivencia cultural; o mejor aún, tal y como éste señala en su ensayo autobiográfico “Less Than One” (1986), la memoria se transforma en “a substitute for the tail that we lost for good in the happy process of evolution”, puesto que “It directs our movements including migration”.<sup>15</sup> Es decir, la memoria se transforma en una parte esencial de nuestro ser, en el baúl de nuestra historia evolutiva. De hecho, podemos sugerir que al estudiar la obra del autor –en este caso Joseph Brodsky– nuestro papel de lectores críticos nos obliga a inferir más allá del significado que el propio escritor da a las palabras. Finalmente una traducción cuidada siempre será paralela a una buena lectura y comprensión; por ello nuestro compromiso es comprender e hilar entre memorias la estructura semántica de los elementos biográficos y culturales de la obra. Así, estos elementos iluminarán el camino que nos aproximará a descubrir y/o a describir los orígenes y pensamientos del autor, y finalmente, a traducir desde y para su memoria.

---

<sup>15</sup> Brodsky, *Less Than One*, p. 30.

## Capítulo 2

### “May 24, 1980” (1980): cumpleaños número sesenta y ocho

El 24 de mayo de este año Iósif Alexándrovich Brodski habría cumplido sesenta y ocho años.<sup>1</sup> En 1980, fecha de su cumpleaños número cuarenta, Brodsky escribió un poema en el cual emprendía, o quizás continuaba, una búsqueda de sí. En otras palabras, mediante un recuento de los eventos más significativos que habían marcado su existencia, Brodsky versificó pasajes de su memoria en poesía, cuya acción culminó en la creación de “May 24, 1980” (1980).

Al mencionar este poema irrumpe en mi memoria el sonido electrizante que Brodsky creaba al declamar uno de sus poemas más queridos.<sup>2</sup> Así, para introducir al lector en el pensamiento de traducción que he utilizado al trabajar con “May 24, 1980” (1980) me permito partir de una memoria acústica que hace referencia a la participación que en los años ochenta Joseph Brodsky tuvo en el taller de traducción literaria de la Universidad de Iowa (EEUU). A lo largo de su libro *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English* (2004), Daniel Weissbort, quien fuera durante varios años el director de dicho taller, expone que las lecturas en voz alta de los poemas de Brodsky otorgaban a los estudiantes la oportunidad de escuchar y a su vez “mirar” ambas versiones de la obra; esto es, tanto la rusa como la inglesa. Si bien a juzgar por su

---

<sup>1</sup> Iósif Alexándrovich Brodski nació el 24 de mayo de 1940 en Leningrado, hoy San Petersburgo. Fue el primer y único hijo de Alexander Brodsky y María Volpert. Los padres del poeta se habían casado poco antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial. Alexander Brodsky trabajaba como fotógrafo comercial y a finales de 1939 sirvió en la Marina del Ejército Rojo en el mar Báltico. En 1945, tras la ruptura del cerco que las tropas alemanas mantuvieron sobre Leningrado durante 900 días, éste fue destinado a colaborar en el desmantelamiento del sitio en su ciudad; sólo entonces conoció a su hijo. Exceptuando los años que duró la guerra, María Volpert trabajó como empleada del Consejo de Desarrollo del Municipio de Leningrado y durante la guerra ejerció de intérprete de alemán en los campos de prisioneros del ejército. María Volpert y Joseph Brodsky pasaron el tiempo que duró el sitio de Leningrado entre ésta y Cherepovets, donde estuvieron evacuados. Entre otras cosas, durante este periodo, su madre le enseñó a leer. Citado en Martínez Illán, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>2</sup> Joseph Brodsky, Bilingual CD (1980). Brodsky reads the Russian, translations read by Mark Strand. <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17070>

orografía lingüística, parecían completamente disímiles, encontraban múltiples paralelismos en la acústica de sus versos. Al hablar de estos paralelismos me refiero al sentimiento que emanaba el lenguaje al recitarse. Las lecturas en voz alta de Brodsky, tanto en inglés como en ruso, tenían un toque peculiar que dejaba a los espectadores con la sensación de haber presenciado un monólogo interior, en el cual los pensamientos y sensaciones del autor se veían traducidos en una voz que, a su vez, evocaba, inducía y despertaba impresiones en el público. A este respecto, podemos añadir la opinión del crítico español Ricardo San Vicente quien, en su brillante prólogo a *No vendrá el diluvio tras nosotros. Joseph Brodsky: Antología Poética (1960-1996)* (2000), señala que lo relevante durante las lecturas en voz alta de la poesía de Brodsky era la energía frenética y apasionante que éste transmitía a quienes lo escuchaban declamar aquellos poemas de y desde la memoria pues, tal y como él mismo explica, la forma interna del verso se veía reflejada en un sinnúmero de cambios de expresión que se manifestaban en el poeta, lo que a su vez concedía al auditorio la posibilidad de absorber la agitación poética de cada palabra. Así, San Vicente señala:

Cuando el poeta recitaba en público, su voz llegaba salmódica y aparentemente repetitiva, salmodia recitativa que se veía rota por el cambio del compás, por la inusual y sorprendente ruptura de palabras y frases, hecho que siempre hace resaltar el carácter material, palpable y casi magmático de la palabra. La voz y la palabra, encadenadas, rotas, recitadas en un ininterrumpido y sinusoidal solo, tienen valor en sí, parece transmitirnos el poeta.<sup>3</sup>

Es precisamente esa fuerza “material, palpable y casi magmática” que suscita la ruptura de sus versos lo que me hizo reflexionar sobre el poder de memorización que Brodsky debía ejercer al declamar su obra poética pues, tal y como lo explica San Vicente, más allá de un recital poético,

---

<sup>3</sup> Ricardo San Vicente, *No vendrá el diluvio tras nosotros. Joseph Brodsky: Antología Poética (1960-1996)*, p.13.

era un recital pictórico e imaginativo, un espacio teatral en el que su persona se veía delineada por el sonido mismo. Un sonido que, si bien podría leerse como una sucesión de puntos, en “May 24, 1980” (1980) se interpreta como una sucesión de remembranzas unidas líricamente. Así, después de analizar estas líneas no pude evitar reparar, una vez más, en la importancia que tomaba la memoria en mi escrito y, a la vez, expandir mi recuerdo acústico abusando de una segunda cita proveniente del hermoso obituario que Brodsky escribió a Nadezhda Mandelstam: “Nadezhda Mandelstam (1899-1980) An Obituary” (1981). En él Brodsky expresa la importancia que memorizar los versos de un poema tiene en los individuos. De acuerdo con el poeta, además de resucitar el sentimiento del amor por medio de la memoria, el ejercicio de memorización es una excelente manera de nutrir la intimidad del ser y permitir el crecimiento o arraigo de una ideología poética mediante la voz y la palabra.

Repeating day and night the words of her dead husband was undoubtedly connected not only with comprehending them more and more but also with resurrecting his very voice, the intonations peculiar to him, with a however fleeting sensation of his presence [...] And gradually those things grew on her. If there is any substitute for love, it's memory. To memorize, then, is to restore intimacy. Gradually the lines of those poets became her mentality, became her identity. They supplied her not only with the plane of regard or angle of vision; more importantly, they became her linguistic norm.<sup>4</sup>

Tras leer ambas citas es posible decir que, al evocar cada uno de sus versos, Brodsky creaba una relación más cercana con la materia poética del texto; inclusive es posible insinuar que este hecho alude a una especie de post-remembranza orográfico-poética en la cual la memoria tiene un papel fundamental. Es decir, al despertar el pasado cultural de su memoria, Brodsky (re)vive, (re)memora y (re)aprehende métodos de escritura, primeros pensamientos, sueños, vivencias, esbozos de creación, pasajes leídos, imágenes recurrentes. Así el texto poético se convierte en un

---

<sup>4</sup> Joseph Brodsky, “Nadezhda Mandelstam (1899-1980) An Obituary” en *Less Than One*, p.150.



eje de comunicación entre el escritor y su memoria. Traducir la poesía de Joseph Brodsky es experimentar aquella memorización de líneas que el autor realiza. De igual forma, con cada lectura se van excavando imágenes, sonidos, palabras, paisajes, frases, pensamientos que, sin darte cuenta, forman ya parte de ti. Incluso podemos añadir que después de trabajar y adentrarnos en su análisis nos inscribimos en ese punto de resurrección poética a través del lenguaje al que Nadezhda y Brodsky han hecho alusión. Pues es en este espacio donde las relecturas y post-lecturas tanto de “Constancy” (1989) como de “May 24, 1980” (1980) no sólo nos conducen a una mejor comprensión de la textura de sus versos sino que de manera sorpresiva nos exilian en ellos.

### **“May 24, 1980”**

I have braved, for want of wild beasts, steel cages,  
carved my term and nickname on bunks and rafters,  
lived by the sea, flashed aces in an oasis,  
dined with the-devil-knows-whom, in tails, on truffles.  
From the height of a glacier I beheld half a world, the earthly  
width. Twice have drowned, thrice let knives rake my nitty-gritty.  
Quit the country that bore and nursed me.  
Those who forgot me would make a city.  
I have waded the steppes that saw yelling Huns in saddles,  
worn the clothes nowadays back in fashion in every quarter,  
planted rye, tarred the roofs of pigsties and stables,  
guzzled everything save dry water.  
I've admitted the sentries' third eye into my wet and foul  
dreams. Munched the bread of exile; it's stale and warty.  
Granted my lungs all sounds except the howl;  
switched to a whisper. Now I am forty.  
What should I say about life? That it's long and abhors transparence.  
Broken eggs make me grieve; the omelette, though, makes me vomit.  
Yet until brown clay has been crammed down my larynx,  
only gratitude will be gushing from it.

(Joseph Brodsky, “May 24, 1980”, 1980)

## “24 de mayo de 1980”

Yo he enfrentado, a falta de bestias salvajes, jaulas de acero,  
grabado mi sentencia y apodo en vigas y literas,  
vivido cerca del océano, lanzado ases en un oasis,  
cenado con no sé quién diablos, en trufas, con frac.  
Desde las alturas de un glaciar contemplé la mitad del mundo, la anchura  
de la tierra. Dos veces me he ahogado, tres permití que cuchillos me rajaran.  
Abandoné el país que me vio nacer y me alimentó.  
Aquellos que me olvidaron harían una ciudad.  
He vadeado las estepas que vieron a los vociferantes hunos en monturas,  
utilizado ropa que hoy en día está de moda en todas partes,  
plantado centeno, alquitranado los techos de pocilgas y establos,  
tragado de todo excepto agua seca.  
He permitido el tercer ojo de los centinelas en mis fétidos y húmedos  
sueños. Mascado el pan del exilio: es rancio y verrugoso.  
Concedido a mis pulmones todos los sonidos salvo el aullido;  
cambiado a un susurro. Ahora tengo cuarenta años.  
¿Qué puedo decir de la vida? Que es larga y repugna la transparencia.  
Los huevos rotos me hacen sufrir; el omelette, sin embargo, me hace vomitar.  
Pero mientras mi laringe no se llene de arcilla color café,  
sólo gratitud brotará de ella.

(Joseph Brodsky, “24 de mayo de 1980”, 1980)

De igual forma, me parece pertinente mencionar en este punto aquello que el mismo Brodsky denomina “his twists of language” (*izgiby stilia*), ya que es precisamente el recuerdo literario que yace en sus versos, la vereda que nos permite adentrarnos en su propia historia.<sup>5</sup> Tan es así que es en dicha tergiversación del lenguaje en la que hallamos, haciendo referencia una vez más al obituario de Nadezhda Mandelstam, el reflejo de su mentalidad e inclusive alcanzamos a

---

<sup>5</sup> Me gustaría reforzar esta idea citando las palabras que en su ensayo “Less Than One” (1986) Joseph Brodsky utiliza para describir dicho sentimiento: “I remember rather little of my life and what I do remember is of small consequence. Most of my thoughts I now recall as having been interesting to me owe their significance to the time when they occurred. If any do not, they have no doubt been expressed much better by someone else. *A writer’s biography is in his twists of language*”. (las cursivas son mías) Citado en Joseph Brodsky, *Less Than One*, p. 3.

vislumbrar ciertos rasgos de identidad. A mi parecer, es posible relacionar estos últimos elementos con algunos versos del poema en cuestión. Por citar algunos ejemplos, hallamos que en “May 24, 1980” (1980) la identidad del autor se refleja tanto en la alusión que Brodsky hace a su pasado cultural como en su uso de un léxico y sintaxis específicos para describir situaciones particulares, *e.g.*, “I have waded the steppes that saw yelling Huns in saddles, / worn the clothes nowadays back in fashion in every quarter,” “flashed ases in an oasis”, “dined with the-devil-knows-whom”, “thrice let knives rake my nitty-gritty.”, “Broken eggs make me grieve; the omelette, though, makes me vomit.”. De igual manera, el recuento de sus experiencias y el empleo de ciertas técnicas de escritura marcan el arraigo en sus orígenes rusos (Tsvietáieva, Slutsky, Mandesltam). Reparemos principalmente en elementos como el encabalgamiento, la cesura, la rima acentuada e inclusive aquel tono “salmódico” del que habla San Vicente, temas que ilustraremos más adelante citando líneas específicas del poema.<sup>6</sup>

Ahora bien, existen algunos puntos importantes del poema que me gustaría mencionar brevemente antes de entrar directamente a su traducción. En primer lugar, cabe señalar que la versión rusa de “May 24, 1980” (1980) carece de título y que por tanto este nombre se comenzó a emplear únicamente como el título de la versión inglesa tomando como premisa que ésta era la fecha en la que Brodsky había escrito el poema, el día de su cumpleaños número cuarenta. En segundo término es importante señalar que éste no fue el único poema que Joseph Brodsky escribió en una fecha de cumpleaños. Hay referencia a otros dos poemas: “Robin Redbreast” (1964) y un poema que como “May 24, 1980” (1980) no tiene un título asignado pero está

---

<sup>6</sup> Martínez Illán acentúa: “Se trata de técnicas heredadas que sirven como modelo al poeta. Los encabalgamientos de Brodsky recuerdan a los de Tsvietáieva, su verso acentuado al de Slutsky, y sus rimas formadas por varias palabras dentro del verso a las de Mandesltam. Se hace eco de ellos, pero su dicción resulta única en su intento constante de llevar al lenguaje más allá de donde estos grandes poetas lo llevaron.” Martínez Illán, *op. cit.*, p.135.

firmado con fecha: 24 de mayo 1965.<sup>7</sup> Igualmente, debo mencionar que “May 24, 1980” (1980) es el primer poema de la tercera colección de poesía *To Urania* (1987), a la que también pertenecen textos como “Lithuanian Nocturne” (1974), “Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots” (1974), “North Baltic” (1975), “The Fifth Anniversary” (1977), “Café Trieste: San Francisco” (1980), “Eclogue IV: Winter” (1980), “Eclogue V: Summer” (1981), “Roman Elegies” (1981), “To Urania” (1981), “Belfast Tune” (1986). Finalmente, en términos de métrica la versión del poema en inglés cuenta con una rima ABAB e intenta reproducir el *dolniki*: un verso ruso un tanto común que se define por tener entre tres o cuatro acentos métricos y un número variable de sílabas átonas entre ellos. Lo que subraya en nuestro argumento la acentuación desmesurada de algunas líneas y la energía que destila el poema al recitarse.

No obstante, al catalogarse como uno de los poemas más recitados, citados, traducidos y comentados en toda la obra brodskiana, es preciso cuestionar y analizar el por qué de su importancia. Por mi parte fue sustancial anexar dicho poema a esta investigación pues considero es buena forma de comenzar el estudio del autor; cada una de sus líneas es parte importante del rompecabezas poético de su vida; el continuo análisis de sus versos conlleva y es paralelo a una travesía semántico-cultural en la que los versos, las palabras y el léxico son nuestro medio de transporte y enseñanza. Un léxico que, citando nuevamente las palabras de San Vicente, “siempre parece tentado de romper los moldes de lo permitido”.<sup>8</sup> En conclusión, la versión que presento es el fruto de una investigación biográfica que nace de la literatura misma. Por tanto, quiero subrayar que mi traducción de “May 24, 1980” (1980) es una retroalimentación del eco de

---

<sup>7</sup> Polukhina, *op. cit.*, p. 84. En esta edición Polukhina expone que todas las referencias a la obra poética de Brodsky se tomaron de: *Sochinenniiia Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky], vol. I-IV, (St. Petersburg: Pushkinskii fond, 1992-95).

<sup>8</sup> “Y lo mismo se puede decir del léxico del artista, quien siempre parece tentado de romper los moldes de lo permitido. Educado en la confusión de los espacio léxicos –lenguaje culto, administrativo, científico, toda suerte de jergas–, nuevamente, todo vale para alcanzar la expresión deseada. El término científico o la palabra más vulgar o ‘malsonante’. San Vicente, *op. cit.*, pp. 12-13.

otras literaturas en la que la memoria ya sea escrita, hablada o imaginada tiene un papel primordial como eje de creación y recreación. De manera tal que el poema se convierta en un espacio estereoscópico lleno de referencias culturales, memorias acústicas, paisajes archivados, estilos aprehendidos, exilios de creación..., que nos permitan su imaginación mediante la articulación e impresión de la palabra.

Gran parte de la realidad que este espacio refleja yace en el léxico que Brodsky ha elegido para tejer sus versos. Por ejemplo, la energía que encontramos en el poema se debe principalmente a la textura que le proporcionan los verbos. Considero que éstos establecen una especie de monumento verbal que subraya el tono narrativo del mismo. El “yo lírico” se percibe como un crítico, un comentador de los hechos o quizás un evaluador del pasado. Se trata de un narrador poético que recapitula su vida mediante imágenes de un ayer pues además de tener una gran importancia gramatical da a “May 24, 1980” (1980) una sensación de narrativa de identidad. Así, encontramos pasajes que reflejan el temor del ente poético hacia el olvido, la realidad de su jornada exílica, su vagabundeo por el mundo y su percepción ante la vida, *e.g.*, “*carved* my term and nickname on bunks and rafters”, “Those who *forgot* me would make a city”, “I have *waded* the steppes that saw yelling Huns in saddles”, “I *beheld* half a world”, “I *have munched* the bread of exile”, “What should I *say* about life?”. A mi parecer, la descripción de estas acciones intenta, sin más, resaltar en el poema un dinamismo de experiencias con la finalidad de advertir al lector o recitador de la verdad biográfica que éste emana. Dicho de otra manera, recordando que “May 24, 1980” (1980) se escribió en y para una fecha de cumpleaños, encuentro que el poema puede leerse, a la vez, como una afección por sobrevivir, persistir, permanecer o durar, conservando así, la marca e importancia de su propia ausencia.

Ahora, me gustaría ahondar en esta última idea utilizando una cita de la escritora rusa Valentina Polukhina, quien en su estudio detallado del poema, “I, Instead of a Wild Beast, Entered the Cage” (1999), expone que “May 24, 1980” (1980) puede considerarse un poema-*monumentum* pues hace referencia al poema “Exegi momumentum” que Alexander Pushkin escribe en 1836 cuyo legado emplearon, entre otros poetas rusos, Derzhavin<sup>9</sup> y Brodsky. Así, Polukhina expone lo siguiente:

Organically of a piece with the rest of his work, this poem follows in the footsteps of Horace, Derzhavin and Pushkin as a poem-*monumentum*. It expresses, in a very aphoristic form, the life credo of the poet, its style being dictated by the fact that it is, in many aspects a summing-up. A summing-up, above all, in biographical terms: everything recounted in the poem is factual, there is nothing invented here, nothing ‘romantic’.<sup>10</sup>

Las palabras de Polukhina reafirman que “May 24, 1980” (1980) pertenece a una tradición de poemas que pretenden crear su propio recuerdo. Ahora, aunque coincido con ella en calificarlo como un poema-*monumentum* cuya estructura lírica alberga una recapitulación de eventos entrelazados mediante un tono proverbial o aforístico, considero que nuestra percepción del poema no debe congelarse en una visión autobiográfica; por el contrario, debemos reparar en cómo se construye el efecto y el argumento de un “yo lírico” que ante todo intenta imprimir en el tiempo su obra, cultura y, por ende, a sí mismo. Uno individuo que está en busca de la inmortalidad a través de la voz y la palabra. Para fortalecer aún más la relación con el “Exegi momumentum” (1836) de Alexander Pushkin quisiera señalar ciertas líneas del poema que me parecieron importantes respecto a la idea de perpetuidad que hemos expuesto: “A monument,

---

<sup>9</sup> Derzhavin Gavriila Romanovich (1743-1816) Poeta ruso. Su obra más conocida es *Felitsa* (1782), oda dedicada a la emperatriz Catalina II. Destaca además su amplia composición de poemas morales, satíricos, religiosos, morales y anacreónticos. Citado en: <http://www.britannica.com/eb/article9030029/Gavriila-Romanovich-Derzhavin>.

<sup>10</sup> Polukhina, *op. cit.*, p.71.

unforged, I for myself erected. / A common path to it will not be ever lost, / And its unheedful head reigns higher than respected, / The known Alexandrian Post. / I shall not die a whole, / but in the tokened lyre / my soul will outlive my flesh and won't decay. / I will be honoured till in underlunar sphere / lives my like who has much to say.”<sup>11</sup> Si he citado estos versos es por la referencia y el énfasis en crear un monumento léxico-lírico que sea más fuerte que el olvido; un monumento en el cual el recuerdo o la evocación de hechos se cristalicen en palabras atemporales, un monumento cuya difusión sea la música de la palabra, pues mediante el uso de la lira léxica la perpetuidad de quien escribe se convierte en una exhortación a no olvidar.

Así, podemos tomar dicha idea para sustentar el pensamiento de traducción del *monumento verbal* de nuestro poema, ya que si traemos a la memoria aquella frase de Horacio: “Exegi monumentum aere perennius”<sup>12</sup> podremos primeramente reforzar la idea pushkiniana de crear un monumento poético que sea más fuerte que el olvido; y por consiguiente, reafirmar que la lectura y la articulación de las palabras durante el proceso de traducción nos invita a preservar la inmortalidad de quien escribe. Por tanto, encontramos en “May 24, 1980” (1980) un monumento verbal que hace de la cultura y la memoria algo perenne. Además de transmitir cultura, el poema revive una memoria de vida y evoca escenarios infinitos, sin importar la temporalidad del texto, para así, convertirlo en un espacio abierto en el que Brodsky graba su voz y presencia en el tronco poético del tiempo.

Sin más, retomemos el tema de los verbos y la energía que proporcionan a las líneas. Como mencionamos el poema se vuelve muy dinámico por su gran contenido verbal pues son estos verbos conductores de memoria el esqueleto narrativo del mismo. Su energía, dinamismo y movimiento proveen al “yo lírico” con los elementos necesarios para describir el sendero

---

<sup>11</sup> Cfr. “Exegi Monumentum” (1836) de Alexander Pushkin.

<sup>12</sup> Cfr. Oda XXX de Horacio.

biográfico de pensamientos que éste evoca; es decir, las conjugaciones en primera persona abarcan la mayoría de las acciones que relatan los hechos biográficos o eventos más significativos de la vida del autor. Por tanto, si pensamos que la voz del autor se transforma en una memoria abierta volcada en lenguaje, nos topamos con el siguiente cúmulo de reminiscencias: “*I have braved, for want of wild beasts, steel cages, I have carved my term and nickname on bunks and rafters, I have lived by the sea, I have flashed aces in an oasis, I have dined with the-devil-knows-whom, I beheld half a world from the height of a glacier, I have twice drowned, I have thrice let knives rake my nitty-gritty, I quit the country that bore and nursed me, I have waded the steppes that saw yelling Huns in saddles, I have worn the clothes nowadays back in fashion in every quarter, I have planted rye, I have tarred the roofs of pigsties and stables, I have guzzled everything save dry water. I have admitted the sentries’ third eye into my wet and foul dreams. I have munched the bread of exile, I have granted my lungs all sounds except the howl; I have switched to a whisper, I am forty, What should I say about life?* Notemos cómo cada reminiscencia contiene un verbo que refleja las vicisitudes en la vida de Brodsky y a la vez subraya los motivos más recurrentes en su obra: falta de libertad, patria, exilio, vida, arresto, problemas de salud, muerte, tiempo, expediciones geológicas, el ser humano, su estado metafísico. Los verbos transmiten la presencia del ayer y, a la par, se convierten en una forma de existencia y subsistencia para el autor, lo que línea a línea sobrepone a la lectura un esbozo tanto de Brodsky el hombre como de Brodsky el escritor.

Así, con la idea de que Brodsky es un vagabundo entre líneas, empecemos pues a analizar la traducción de aquellas partes del poema que construyen, a través de la acción verbal, el espacio estereoscópico que el poeta habita. Para comenzar observemos cómo desde la línea inicial del poema se percibe una falta de libertad: “*I have braved, for want of wild beasts, steel*



cages,”; un primer bosquejo de traducción podría sugerir: “Yo he enfrentado, en ausencia de bestias salvajes, jaulas de acero,” porque yo era peligroso, porque mi presencia en Rusia no era aceptada. Inclusive podemos sugerir que, al recordar el tiempo que Brodsky pasó en prisión, él mismo puede llegar a compararse con una bestia salvaje para así formar una metáfora de substitución que proponga lecturas sintácticas cuyo orden de palabras y uso variado de comas sugiera varios sentidos en la oración: “A falta de bestias salvajes, fui *yo* quien entró en la jaula”; “Fui *yo* quien entró en la jaula, a falta de bestias salvajes”; “Fui *yo*, a falta de bestias salvajes, quien entró en la jaula”; “*Yo*, en lugar de una bestia salvaje, entré en la jaula”; “*Yo*, a falta de bestias salvajes, entré en la jaula”, “*Yo* he entrado en la jaula, en lugar de una bestia salvaje”.

En estos bosquejos mediante el énfasis en el pronombre personal “Yo” se percibe fuertemente la comparación de Brodsky con una bestia salvaje; quizás una manera de acentuar aún más esta idea sería recordar el peligro que, de acuerdo con las autoridades soviéticas, el joven Brodsky era para el país, pues no olvidemos que además de catalogar a su poesía como pornográfica e irracional, lo calificaban como un individuo falto de juicio y poseedor de una mente poéticamente dañina para el Estado. Asimismo, para mantener esta idea, al traducir la línea fue importante cuidar tanto la transcripción de la frase preposicional: “for want of” así como el uso u omisión del pronombre personal “I”.

Ahora bien, en la traducción he subrayado la idea de carencia, falta, ausencia; esto es, mediante el uso de la locución prepositiva, “a falta de”, la cual considero se adecua perfectamente al verso dado que su longitud silábica es aproximada en ambas lenguas. Finalmente transcribí: “*Yo* he enfrentado, *a falta de* bestias salvajes, jaulas de acero”; sin embargo, la pregunta sería qué es lo que nosotros queremos mostrar en nuestra versión; en mi opinión lo importante es recordar y enfatizar la falta de libertad del “yo lírico”, así como su

relación con el encierro, un encierro tanto físico como verbal cuya ausencia de voz intenta crear repercusión a lo largo del poema; por citar un ejemplo, en la última línea: “Pero mientras mi laringe no se llene de arcilla color café, / sólo gratitud brotará de ella.”

Ahora, volviendo brevemente a la omisión del pronombre personal “I”, notemos cómo Brodsky prescinde de éste a partir de la segunda línea e igualmente en líneas posteriores. Quizás la inclusión de este pronombre le quitara ritmo al poema pues en la versión en inglés no hay una repetición constante de dichas formas gramaticales; tal y como hemos visto, se inscribe el pronombre “I” al inicio de cada estrofa y en la descripción de las acciones subsecuentes se prescinde de él; lo cual, subrayando el sentido elíptico del texto y rescatando un poco el ritmo de los versos, se ve reflejado en el poema en cuatro ocasiones en las primeras dieciséis líneas. Se ha reproducido esto fielmente en la traducción al español considerando que en nuestra lengua su omisión no es gramaticalmente incorrecta y que además en ciertas ocasiones se agradece la ausencia de estas obviedades. Sin embargo, su inclusión en la primera línea me parece pertinente y efectiva debido al tono narrativo y autobiográfico del mismo “Yo he enfrentado, a falta de bestias salvajes, jaulas de acero,”.

Por otro lado, a pesar de que el estudio de la rima como tal no es un aspecto que incida y se discuta ampliamente en esta investigación considero que, dado el énfasis que he puesto en los conceptos voz y palabra al iniciar este capítulo, es conveniente señalar que de acuerdo con el crítico Martínez Illán el modelo que transmite el *dolniki* permite a Brodsky no sólo la recreación de un ritmo variable dentro del poema mismo sino también la construcción de versos largos dentro de los cuales la cesura contiene asimismo una regularidad métrica. De acuerdo con Martínez Illán esta cesura está marcada, tanto en inglés como en ruso, por las rimas internas de

los versos y con frecuencia la encontramos en el segundo o el tercer acento.<sup>13</sup> Considero que las líneas más claras para ejemplificar esta observación son las siguientes: “I have braved, for want of wild beasts, steel cages, / carved my term and nickname on bunks and rafters, / lived by the sea, flashed aces in an oasis, / dined with the-devil-knows-whom, in tails, on truffles”, ya que mediante el ejercicio de su traducción fue posible experimentar la creación de cadenas de palabras que recrearan las semejanzas rítmicas que Martínez Illán propone. Aquí encontramos ambos ejemplos, tanto la cesura: “lived by the sea, flashed aces in an oasis,” como la reproducción del *dolniki* al inglés: “beasts, steel, cages, bunks, rafters, sea, flashed, aces, oasis, knows, tails, truffles”.

Es curioso notar cómo en su versión, Brodsky resalta el uso de rimas por un intento de adaptar tanto acústica como rítmicamente la versión inglesa a la rusa lo que, en mi opinión, desemboca en el uso de aliteración y asonancia en las líneas. Así, reparemos en los sonidos “s/c” de las siguientes palabras: “beasts / steel / cages / bunks / rafters / sea / flashed / aces /oasis / knows / tails / truffles”. Por nuestra parte al traducir estas líneas al español, intentamos primordialmente mantener una reproducción similar de dicha aliteración y asonancia mediante el sonido “s/c”: “Yo he enfrentado, a falta de bestias salvajes, jaulas de acero, / grabado mi sentencia y apodo en vigas y literas, / vivido cerca del océano, lanzado ases en un oasis, / cenado con no sé quién diablos, en trufas, con frac.” Ahora, respecto a la línea siguiente: “**dined with the-devil-knows-whom, in tails, on truffles**”, a pesar de que la aliteración en la primera mitad de

---

<sup>13</sup> A esto debemos agregar las influencias de los poetas de principios del siglo XX con los poetas alemanes; sin embargo, los estudios sobre el uso de los modelos de versos acentuados entre esos poetas muestran la importancia del *dolniki*, un verso que puede tener entre tres o cuatro acentos métricos y un número variable de sílabas átonas entre ellos. Esta distribución coincide con el tipo de verso en el que están compuestas las *blynias*. Dichas canciones populares pertenecen al folclore ruso, son de tipo narrativo y en su origen eran salmodiadas. Se descubrieron copias de estas canciones en los siglos XVIII y XIX, y la mayor parte de ellas consiste en una serie sucesiva de versos no rimados, cada uno de los cuales tiene normalmente tres acentos métricos con un cuarto acento más débil en la última sílaba; las sílabas acentuadas están separadas por un número variable de sílabas átonas. Citado en Martínez Illán, *op. cit.*, p. 128-129.

la línea se logra mediante el sonido “**d/th**”, en la traducción al español fue primordial mantener la continuidad del sonido “**s/c**” de las líneas anteriores para lograr así paralelismo y armonía: “cenado con no sé quién diablos, en trufas, con frac.”. A mi parecer esto crea un buen equilibrio en la línea y se distingue ampliamente al recitar el poema al español. Cabe mencionar en este punto que al adecuar las líneas a un parámetro sonoro, optamos por traducciones quizás no tan acertadas a la idea original, por ejemplo, en “lived by the sea” aunque la propuesta “vivido junto al mar” pudiese ser una mejor elección pierde completamente la secuencia del sonido “**s/c**” de las líneas anteriores, sin embargo, “vivido cerca del océano” conserva ese filo silábico que intenta antetodo reproducir en nuestra versión el paralelismo del *dolniki*.

Por último, el uso de las preposiciones “*en trufas*”, “*con frac*” acentúa la individualidad y el peculiar orden que Brodsky da a las palabras. Es decir, los he utilizado para no perder la aglomeración de la línea y la sorprendente ruptura de palabras y frases, puesto que dicho orden de palabras crea imprecisión en el verso, principalmente en las frases preposicionales, y es que no queda claro a qué sujeto califican si bien al “yo lírico” o a ese ente desconocido –“no-sé-quié-diablos”–. En este caso, las comas rompen la estructura creando pausas que establecen ambigüedad al leer el poema y, lo que es más, dicha ambigüedad se refleja y repercute en la acústica.

Es precisamente la magia individual que transmite la palabra, nuestra guía en esta travesía poética, en la que cada campo semántico expresa un mundo. Un buen modelo es la recreación de imágenes a partir de las palabras arresto, exilio y prisión. Veamos algunas líneas cuya lectura hace alusión a dichos acontecimientos en la vida del autor; entre ellos, el periodo de arresto –cerca de dos años– que Brodsky pasó realizando trabajos forzados en el poblado de Norenskaia, al norte de Rusia: “Yo he enfrentado, a falta de bestias salvajes, jaulas de acero, /

grabado mi sentencia y apodo en vigas y literas,”; “plantado centeno, alquitranado los techos de pocilgas y establos, / tragado de todo excepto agua seca”. Se puede percibir que la experiencia en Norenskaia subraya nuevamente el encierro y las arduas experiencias laborales a las que Brodsky estuvo sometido, pues no olvidemos que a lo largo de su estadía en el frío norte ruso, nuestro autor desempeñó varios oficios: acarreaaba estiércol, cortaba madera, alquitranaba tejados y laboraba en el campo con los trabajadores de la granja.<sup>14</sup>

Asimismo, líneas más adelante se vuelve al tema del exilio con la frase: “He permitido el tercer ojo de los centinelas en mis fétidos y húmedos / sueños. Mascado el pan del exilio: es rancio y verrugoso.” En primer lugar, la evocación de imágenes en este espacio reafirma los actos de memoria o bien las miradas hacia el ayer que coexisten en “May 24, 1980” (1980); en este caso, la idea de que el sueño mismo se convierte en una fuente de recuerdo que da pie a una recreación tanto verbal como escrita, subrayando de esta manera, la estructura del poema. Otro punto importante es conservar y observar cómo el exilio se convierte en un pedazo de pan que a la vez adquiere ciertas peculiaridades; me parece discutible cómo su transformación en algo rancio y verrugoso deja de ser una mera descripción para albergar un juicio propio.<sup>15</sup> Es decir, cómo mediante la labor de traducción se buscan maneras alternas para representar un concepto; notemos que la reescritura emocional se equipara con la expansión de ideas. La versión de la línea al español implicó buscar calificativos que se adecuaran a la descripción de algo añejo en sabor, olor y apariencia para describir el pensamiento de exilio. Imaginé las siguientes opciones

---

<sup>14</sup> Este periodo de exilio en el frío norte ruso se vio reflejado en otros poemas, por citar unos ejemplos: “Autumn in Norenskaia” (1965) y “New Stanzas to Augusta” (1964).

<sup>15</sup> De hecho, hallamos el símil de esta línea en un poema que Ana Ajmátova escribe en 1922: “I am not one of those who left the land / to the mercy of its enemies. / Their flattery leaves me cold, / my songs are not for them to praise. / but I pity the exile’s lot. / Like a felon, like a man half-dead, / dark is your path, wanderer; *wormwood* infects you foreign bread.” (Las cursivas con mías) Notemos cómo para Ajmátova y Brodsky el exilio se describe mediante variantes, en este caso, en términos de sabor y apariencia física. Polukhina, “I instead of a Wild Beast, Entered the Cage” en *Joseph Brodsky The Art of a Poem*, p. 68.

para su traducción: “viejo y con verrugas”, “añejo y verrugoso”, “rancio y con verrugas”, “viejo y verrugoso”, entre otras; dado mi énfasis en el sonido a lo largo de este argumento, decidí que mantendría las palabras que conservaran dicho patrón, es decir, “viejo y verrugoso” por su similitud en el uso de la “v” y, por otro lado, “rancio y verrugoso” por su similitud en el uso de la “r”. No obstante, la palabra “rancio” se diferencia de “viejo” en el sentido que describe específicamente a algo comestible que con el tiempo adquiere sabor y olor más fuertes, mejorándose o echándose a perder, mientras que la palabra “viejo” de una manera un poco más llana se refiere a algo pasado o poco reciente. Por esta razón, la versión final de la línea quedó de esta manera: “Mascado el pan del exilio: es rancio y verrugoso.” Asimismo, mi pensamiento de traducción me llevó a imaginar que al sentirse en el exilio Brodsky encontró en la poesía el pan que con el tiempo le permitiría subsistir en el nuevo entorno. Dicho de otra manera, la creación de poesía en el exilio se convirtió en una forma de emigración poética entre hemisferios en la cual la fuerte acción retrospectiva y retroactiva que éste produce se volvió inminente. Por ejemplo, observemos cómo mediante la escritura el poeta en el exilio está en busca primordialmente de su ser; Brodsky experimenta, en primer lugar, un exilio interno que le permite adentrarse detalladamente en sí mismo, de esta manera, buscar esa condición de libertad que lo llevará sin duda a un acto de memoria, por ende, de creación. Puedo imaginar que durante esta migración interna, nuestro escritor percibirá voces jamás escuchadas, será capaz de encontrarse con aquella parte de su ser que no le era familiar, se dará cuenta de la infinita capacidad creativa de la mente y, por último, se rediseñará en lenguaje.

Analicemos pues una última figura de exilio, el de 1972 en los Estados Unidos, el cual se refuerza con la siguiente línea: “Quit the country that bore and nursed me” la cual transcribí como “Abandoné el país que me vio nacer y me alimentó”. Lo curioso en esta línea, señala

Polukhina, es observar la forma en que su exilio se describe como un acto voluntario: “*Abandoné el país que me vio nacer y me alimentó*”. Por tal razón, en la traducción decidí utilizar este verbo sobre otros ejemplos como: ahuyentarse, huir o escapar, pues “abandonar” implica dejar un lugar o apartarse de él de manera voluntaria. Sin embargo, no olvidemos que fue precisamente el gobierno de su país quien lo orilló al exilio. De hecho, en 1987, en una entrevista para *The Observer*, Brodsky subraya que en abril de 1972 la oficina de visados le anunció que tenía nuevamente una “invitación para visitar” Israel la cual no debía rechazar: o salía del país o iban a empezar los “tiempos difíciles” para él: “When they told you to leave, you go. They simply told me, either that or I was going to have a hard time. I wouldn’t have minded that; I know a hard time inside out. But I simply would have been redundant.”<sup>16</sup> Cito estas líneas pues considero hacen eco de la voluntad y resolución que vivían en Brodsky al ver amenazada su residencia en Rusia.

Así, la evocación de imágenes a partir de la palabra exilio nos permite establecer varias relaciones; entre ellas, la asociación de la memoria con el olvido puesto que hallamos una línea más adelante un breve comentario a su inadvertencia: “Those who forgot me would make a city”; en mi traducción escribo: “Aquellos que me olvidaron harían una ciudad”; no obstante cabe cuestionarse cuál es el énfasis en esta frase: “aquellos” o “la ciudad”. Para mí, el punto está en justificar la manera en la que hemos traducido la línea y la fuerza sintáctica que adquiere cada palabra; una primera lectura sugeriría: “podría construirse una ciudad con “aquellos” que me han olvidado” lo cual resalta la idea de que “yo” estoy seguro de ello y de que es un gran número el que me conoció y ahora me recuerda, o mejor dicho: el que “yo” recuerdo. En una segunda

---

<sup>16</sup> Brodsky mantuvo siempre que su salida de la Unión Soviética estuvieron implicados Yuri Andropov (1914-1984), director de la KGB de 1967 a 1973, y el poeta Evgueni Evtushenko (1937). *Cfr.* Volkov, S., *Conversations...*, *op.cit.*, p.115; también puede consultarse “Poet who sets test Gorbachov” en *The Observer*, 25 de octubre de 1987, p. 9. Citado en Martínez Illán, *op. cit.*, p. 63, 114; y en Polukhina, *Joseph Brodsky: A poet for our time*, p. 29.

lectura hallamos: “Quienes me han olvidado formarían una ciudad”, si bien el énfasis recae nuevamente en el número de individuos que “me” olvidaron, el pronombre relativo “quienes” no designa lo que física o mentalmente está lejos de la persona que habla y de la persona con quien se habla, tal y como lo establece el pronombre demostrativo “aquellos”. Aquí, nos encontramos frente a un acto de memoria y añoranza en el que la construcción gramatical y la sintaxis son el medio que crea ambivalencia en su reminiscencia y a la vez la recupera; es decir, Brodsky es quien recuerda a aquellos que lo olvidaron, mas no ellos, por tanto, además de, un fuerte protagonismo existe una añoranza por su gente en Rusia, por su patria y cultura. En este ejemplo la gramática o en específico el lenguaje sirve como un medio para recordar y a su vez para añorar; en otras palabras, el lenguaje permite a nuestro autor recordar mediante la evocación y crear mediante la añoranza. Es decir, considero que Brodsky como ente exiliado se ve sujeto a un mundo cotidiano y es aquí donde por razón de la creación poética rompe con esta barrera de homogeneidad. Por tal motivo Brodsky utiliza el lenguaje para transportarse y transportarnos en el tiempo; dando al exilio mismo dicho desplazamiento. El exiliado se ve forzado a reflejar un realidad alterna que le permita reconstruir lo *añorado* en el espacio poético de “May 24, 1980” (1980). Así, podemos recalcar nuevamente el uso de la memoria y el lenguaje pues es aquí donde estos adquieren, una vez más, un papel excepcional, ya que es a través de ellos que el escritor en el exilio reproduce o recrea mediante múltiples imágenes una realidad que, ante todo, confía en volcar la cultura, la memoria y el amor en poesía.

Para continuar con la descripción orográfica del poema, es precisamente en la quinta y sexta líneas: “Desde las alturas de un glaciar contemplé la mitad de un mundo, la anchura / de la tierra.” donde se abre el recuerdo de las expediciones geológicas a Oriente. Durante la investigación hallé que, a finales de 1956 y comienzos de 1957, Joseph Brodsky acudió a la



“Administración Quinta de Geología” y se ofreció a colaborar en dichas expediciones; asimismo, en el verano de ese año estuvo con los equipos geológicos en las costas del mar Blanco y en el año de 1961 recorrió Siberia, Yakutia, El Tianchán y Kazajastán. Se sabe a ciencia cierta que el trabajo de estos grupos consistía en la elaboración de mapas topográficos de las regiones septentrionales al oriente de la Unión Soviética. Así, fue en esas expediciones que Brodsky coincidió con gente que escribía poemas y pertenecía a grupos literarios; entre ellos, en 1958 conoció a Vladimir Britanishki y a Boris Slutsky.<sup>17</sup> Asimismo, cabe señalar que las expediciones geológicas se llevaban a cabo en los meses cálidos; por tanto, durante el otoño y el invierno, Brodsky vivía en la ciudad. En esa época hizo gran amistad con poetas de Leningrado que se dedicaban profesionalmente a la traducción o eran profesores y escritores que trabajaban en revistas infantiles y juveniles. Entre ellos debemos destacar a Lev Loseff (*Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, 1998), Efin Etkind, Alexander Kushner y Ana Ajmátova.<sup>18</sup> La memoria de estos viajes es una fuente primordial de reflejo y cultura en el poema, donde inclusive las estepas son personificadas mediante una metáfora que nos invita a imaginar una época pasada tras su representación: “He vadeado las estepas que vieron a los vociferantes hunos en monturas,”; y, a la vez, unas líneas más atrás nuestro escritor nos plantea un panorama poético del mundo: “Desde las alturas de un glaciar contemplé la mitad del mundo, la anchura / de la tierra.” Es pertinente mencionar que en esta línea Brodsky puede referirse a una altura metafísica más que a una altura física; es decir, podemos equipar esa perspectiva con la visión general del poema e imaginar que su escritura es una mirada “desde las alturas” —en aquel instante— “de un glaciar” —de la condensación de su vida—. O lo que es más, puede referirse a un dato claramente

---

<sup>17</sup> Boris Slutsky (1919-1986), poeta ruso de la posguerra.

<sup>18</sup> Martínez Illán, *op. cit.*, p.111.

biográfico: la expedición al Glaciar del Tianchán en 1961, en donde según el trabajo documentado de Valentina Polukhina, Brodsky en verdad casi se ahoga.<sup>19</sup>

Ahora bien, estas líneas son adecuadas para subrayar aquellos elementos de la tradición rusa que hacen eco en el poema; entre ellos, el encabalgamiento que en este caso realiza una función semántica. Es decir, al igual que otros elementos del lenguaje, los encabalgamientos poseen una función semántica que acentúa el sentido de una palabra al final o al comienzo de un verso. Notemos: “the earthly / width”; “la anchura / de la tierra”; aunque en la versión original lo importante es la anchura considero que otra variante que recuperaría dicha pérdida en la traducción sería remarcar la importancia de la expedición del globo de manera que las palabras “tierra, de, y la” quedaran en la siguiente línea: “Desde las alturas de un glaciar contemplé la mitad del mundo, la anchura / de la tierra. Dos veces me he ahogado, tres permití que cuchillos me rajaran.” Es preciso mencionar que existe otro dato curioso en estas líneas. De acuerdo con el estudio de Polukhina el uso de “twice” y “thrice” se observa de manera opuesta en el poema escrito en ruso, es decir, leeríamos: “Thrice have drowned, twice let knives rake my nitty gritty”, sin embargo, en el caso de nuestra traducción nos apegamos a la versión brodskiana. Menciono este dato puesto que la traducción de “nitty gritty” me causó dificultades. En un primer acercamiento, notemos el doble discurso en “my nitty-gritty” cuya definición es “the heart of a matter”. Pensé en utilizar frases como “el corazón de mi argumento”, “mi argumento”, “mi meollo” e, inclusive, “mi esencia”; sin embargo, la forma tan coloquial e informal de utilizar “nitty-gritty” en inglés desvaneció mis opciones, además de esto, la línea se volvía tan larga que afectaba la estructura del poema. Así, traté primeramente de buscar opciones para la traducción del verbo “rake” con la finalidad de hallar un verbo que de cierta manera aludiera a “my nitty-

---

<sup>19</sup> Este dato se sostiene por la conversación telefónica que la escritora sostuvo con Georgii Ginzburg-Voskov en marzo de 1997, quien asegura que Brodsky casi se ahoga en dos ocasiones durante la expedición en el Tianchán. (1961) Citado en Polukhina, *op. cit.*, p.72.

gritty”, e.g. “desgarrar”, “rajar”, “rasgar”, “hender”, “despedazar”. Considero que “rasgar” conserva la idea de romper o hacer algo pedazos, con gran fuerza, sin embargo, pierde la idea que existe en el poema de hender algo con un rastrillo –rake–. Un verbo que se aproxima a conservarla es “rajar”, de acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE), además de tener un uso regularmente coloquial, lo cual nos beneficia si pensamos en “nitty-gritty”, significa dividir, hender, partir, abrir, con la ayuda de un instrumento. Ahora, mediante el uso del dativo “me” se logró economizar un poco la línea y así recuperar la pérdida de “my nitty-gritty”: “Dos veces me he ahogado, tres permití que cuchillos me rajaran.” Quizás si pensamos en la acción verbal, la parte coloquial de “rajar” y, finalmente, en la fuerza que proporciona el pronombre “me” en la oración hayamos encontrado una solución temporal al problema.

Asimismo, líneas más adelante se muestra un segundo ejemplo de encabalgamiento mediante la evocación de aquel espacio de exilio frío que Brodsky alguna vez habitó: “I’ve admitted the sentries’ thrid eye into my wet and foul / dreams”: “He permitido el tercer ojo de los centinelas en mis fétidos y húmedos / sueños.” Observemos la manera en que, una vez más, el énfasis nace a partir de los encabalgamientos. En este caso con la palabra “sueños”; y cómo quizás la palabra misma sugiere una lectura entera del texto, tal si Brodsky no quisiera que el poema, en particular “May 24, 1980” (1980), se leyera por líneas sino como una unidad, o mejor aún, haciendo eco de “Constancy” (1989), como la continuación de un pensamiento por medio de la voz.

Ahora, para finalizar nuestro análisis hablemos de las últimas cinco líneas del poema. De repente, tras recapitular su vida mediante imágenes de un ayer, el “yo lírico” nos comparte tanto su edad como su percepción ante la vida misma “switched to a whisper. Now I am forty. / What

should I say about life? That it's long and abhors transparence.” La fuerza de esta oración es sobresaliente dado que el énfasis en la palabra “vida” es muy marcado tanto acústica como semánticamente.<sup>20</sup> Además notemos que esta línea es única en el sentido que contiene dos oraciones completas: una pregunta y una respuesta “¿Qué puedo decir de la vida? / Que es larga y repugna la transparencia.” De igual manera, es un ejemplo de cesura que está seguida de un punto final, el primer hemistiquio termina precisamente en la palabra “vida” lo que al leer o recitar enfatiza aún más su fuerza. Inclusive, podemos anotar que dicha cesura encuentra su símil en la línea anterior “cambiado a un susurro. Ahora tengo cuarenta años.” Es curioso cómo dicha continuidad de la que hablábamos nos invita a unir de forma natural los eventos, por ejemplo, al llegar a esta parte del poema recordé las cirugías del corazón a las que Brodsky se sometió, al igual que los accidentes que sufrió en el Tianchán, “Twice have drowned, thrice let knives rake my nitty-gritty”, ya que considero tienen cierta conexión con su visión de una vida irónicamente “larga”.

Respecto a la decisión de traducir “abhors transparence” por “repugna la transparencia”, la idea surgió después de leer “Broken eggs make me grieve; the omelette though makes me vomit”: “Los huevos rotos me hacen sufrir; el omelette, sin embargo, me hace vomitar”. Al reescribir este verso al inglés Brodsky utilizó un dicho político para su traducción “You can't make an omelette without breaking eggs”. Si observamos la metáfora que la frase hospeda podemos interpretar la línea de distintas maneras: por ejemplo, quizás Brodsky quiera transmitir al lector que las tragedias, desdichas, de cada individuo lo hacen sentirse triste o infeliz mientras

---

<sup>20</sup> “Line 17 is semantically and acoustically climactic. (In the reading, Brodsky's voice rises in semi-tones, until it reaches the plateau, as it were, of the last four lines.) The stress on *zhizni* (life) is particularly strong, since the caesura occurs here...Brodsky, characteristically, rides over the full-stop in line 16, but then slows down, his voice dipping on the rhyme word, at the end of each hemistich of line 17. The harrowing “i” assonance is heightened by Joseph's nasal intonation: *zhizni* (life)...*dlinnoi* (long)...*zabili* (crammed)...*glinoi* (clay)...”. Citado en ““May 24, 1980” and Reading Aloud” en Weissbort, *op. cit.*, pp.42-43.

que la indiferencia hacia el sufrimiento humano le produce vómito lo cual, de acuerdo a mi lectura, crea un equilibrio con la traducción “Que es larga y repugna la transparencia”, pues “repugnar” implica causar aversión o asco frente a alguien o algo mientras que “aborrecer” no subraya tan explícitamente la idea de vómito. Ahora, si regresamos al poema y observamos la presencia de palabras que de una u otra manera están relacionadas con la boca, los pulmones, o mejor dicho con la emisión de sonidos podemos relacionar los conceptos y mejorar el argumento. Veamos las líneas: “I *guzzled* everything save dry water”, “*munched* the bread of exile”, “granted my *lungs* all *sounds*”, “switched to a *whisper*”, “what should I *say* about life?”, “the omelette, though makes me *vomit*”, “Yet until brown clay has been *crammed* down my *larynx*”, “only gratitude will be *gushing* from it”. Así, en busca de una voz, una vez que ha probado “el pan rancio y verrugoso del exilio” y tragado de todo excepto “agua seca”, el “yo lírico” pretende conservar y transferir su existencia “con gratitud y sonido” mientras su laringe no se tiña de “arcilla color café”.

Finalmente, al justificar mi pensamiento de traducción de “May 24, 1980” (1980) hice gran énfasis en la importancia del sonido y en el espacio imaginativo que éste delinea. La referencia y la importancia de crear un monumento léxico-lírico que sea más fuerte que el olvido me permitió vislumbrar la labor creativa y estética de traducir como una forma óptima de lograrlo. Si propongo que mi labor de traducción alcanza dicha continuación de la existencia es finalmente porque si decidí traducir “May 24, 1980” (1980) fue para extender aquella búsqueda de sí mismo que Brodsky inició al escribirlo y, a la vez, para hacer del español un deudo de su memoria. Proponer una memoria acústica en español es una buena forma de hospedar a Brodsky en “los cuartos vivos” de nuestro baúl literario. No hay mejor manera de dialogar con Joseph Brodsky que durante el viaje multi-espacial por los escenarios líricos que albergan sus versos.

No olvidemos que ante todo Brodsky vive en su propio lenguaje y, ahora, es huésped del nuestro: “It is **to** language in all its “twists” and “spiral splendour”- that Brodsky returns. It is language –the Logos– which brought the world into being; and it is **as** language –“Give me another life, and I’ll be singing”<sup>21</sup>– that he imagined his own destination.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Referencia al poema “To My Daugther” (1994) de Joseph Brodsky.

<sup>22</sup> Murphy, *op.cit.*, p. 130. (Las negritas son mías)

## Conclusión

¿Cómo leer a Joseph Brodsky sin tener acceso al original escrito en ruso? Ésta fue la primera interrogante que tuve al trabajar durante la licenciatura con los textos “Constancy” (1989) y “May 24, 1980” (1980), pues consideraba que la labor de traducción se envolvía en un marco de duda, debido a que nuestra versión sería el resultado de una tercera transformación: un poema que originalmente había nacido en ruso y después se tradujo al inglés y que ahora se intentaba traducir al español. Al trabajar por primera vez con los poemas sentí una gran curiosidad por conocer la versión original, mas lo significativo durante el pensamiento de traducción e investigación fue comprender que las traducciones de Brodsky del ruso al inglés eran el fruto de un diálogo cultural entre dos visiones prolongadas de realidad que culminaba en el nacimiento de una nueva obra.

A este respecto existen varias perspectivas, entre ellas la visión de Derek Walcott, quien en su ensayo “Una labor mágica: Joseph Brodsky” (1988) comenta lo siguiente referente a las traducciones del propio Brodsky al inglés:

Lo extraordinario, lo prodigioso, es el esfuerzo, la determinación de trasladar el poema a la poesía de otro país desde su lengua original. Dar a una obra dos lenguas maternas al mismo tiempo. Traducir estos poemas con rigor, incluso con belleza, ya sería una labor de por sí prodigiosa, puesto que Brodsky es un poeta complejo y exigente, pero lo que el propio autor hace en este caso no es tanto una traducción como una recreación y con ello crece aún más como poeta.<sup>1</sup>

Es claro que para Walcott las versiones inglesas de los poemas de Brodsky son nuevas creaciones o –“recreaciones”– que poco pierden respecto al original, ya que la labor de traducción se convierte en un acto que regala a Brodsky un enriquecimiento en la escala de

---

<sup>1</sup> Derek Walcott, “Una labor mágica: Joseph Brodsky” en *La voz del crepúsculo*, p. 172.

percepción de su propia poesía. Al reescribir no sólo se produce un transvase lingüístico; tal y como advierte Walcott, se trata de un traslado a otro espacio, a otro hemisferio. Hablamos de un acoplamiento de diferentes estados de ánimo, un ensombrecimiento de la sensibilidad cuando el poema original se detiene en la frontera en la que es preciso examinar con atención, incluso con crueldad, todas las credenciales, no sólo por parte de una autoridad amistosa u hostil, sino por parte del propio autor.<sup>2</sup> Así, son precisamente estas credenciales o –parámetros de transcripción– las que nos permiten ahondar y reflexionar sobre su propia percepción traductológica y analítica del texto a partir de sus experiencias, en palabras de Brodsky, “con el movimiento del lenguaje”. Dicho de otro modo, es precisamente mediante este nuevo análisis de recreación y reproducción que ese diálogo entre culturas tiene lugar, un diálogo cultural que equivale a un proceso lingüístico y semántico del que emergen nuevas visiones y soluciones para la realidad de un texto en particular. Precisamente mediante la recreación del poema se origina una relectura y reevaluación de las imágenes, ideas, culturas, literaturas, connotaciones, tropos, signos y pensamientos que yacen en el texto.

Al continuar con la investigación reafirmé que la traducción de su poesía es una labor que implica estar consciente de la existencia de un préstamo atemporal de influencias culturales que propone una posible retro-alimentación entre ellas. La obra de Brodsky refleja tanto la aventura de la creación poética como una búsqueda que lo va alejando de la poesía rusa de su momento y lo conduce hacia los orígenes tanto de la tradición rusa como de toda la literatura occidental.<sup>3</sup> Un claro ejemplo de esto lo hallamos en el reflejo de los poemas *monumentum*, tanto de Horacio (23 a.C.) como de Pushkin (1836), que se observa en la creación de “May 24, 1980” (1980), tema que hemos abordado en el capítulo II. Asimismo debemos añadir el gran interés que el poeta

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 171-172.

<sup>3</sup> Martínez Illán, *Seis poemas de Joseph Brodsky*, p.17.



siempre demostró por la poesía de los metafísicos ingleses, John Donne y George Herbert, y posteriormente, por Robert Frost y W. H. Auden. No sin antes mencionar que los ecos de Ovidio, Virgilio y Dante aún son audibles en gran parte de sus versos. Respecto a dicha correlación, Daniel Weissbort expone lo siguiente en su artículo “How Does Brodsky or Anyone Else Translate Brodsky?”:

But how to translate his poetry? Later, as we saw, Joseph himself began to take on role, applying as much of his skill and ingenuity as he could spare from his main task of writing poems in Russian. He might have been reluctant at first (judging from the letters to me) but I imagine that eventually –or maybe from the start?– he also saw this enterprise as a part of a larger literary one that had to do with English-Russian reciprocity. After all, he imported into Russian elements drawn from Donne, from Auden; and he then re-imported these into English, transformed by his earlier Russianizing of them. That is, he did not simply attempt to impose Russian syntax, Russian phonology, or meters on English; he also permitted his Russian to be changed or charged by the English language, by the English patterns of thought and behaviour. Yet so complete was his mastery of traditional techniques, that the hybrid he created was alive (not only because his author was) even if it was not easily come to terms with.<sup>4</sup>

Es difícil leer el título de este artículo –“How Does Brodsky or Anyone Else Translate Brodsky?”– y no sentirse incluido en la travesía. Por tanto, es imposible evitar que nuestro proceso de traducción de su poesía sea paralelo al surgimiento de una serie de interrogantes: ¿cómo estoy yo traduciendo a Brodsky?, ¿bajo qué marco contextual y teórico estoy analizando su poesía?, ¿qué tan sustancial es desconocer el original en ruso?, ¿qué tan difícil es trasladar su poesía a nuestra lengua sin perder la carga connotativa y simbólica del poema?

Considero que un acercamiento para responder a dichas interrogantes sólo se encuentra durante el desarrollo de una poética de traducción propia. Pues si tomamos como premisa que cada poema contiene su propia poética entonces podemos sugerir que nuestros criterios y procedimientos de traducción se verán determinados por el universo del poema mismo. Ahora, si

---

<sup>4</sup> Weissbort, *op. cit.*, p. 115.

pensamos que Brodsky, además de ser traductor de su propia poesía, es traductor de su experiencia personal y poética podríamos subrayar nuevamente el alto matiz autobiográfico de su obra. Si lo que se observa en su poesía, como propone Weissbort, es un choque de ecos rusos e ingleses, entonces hallamos que cada poema es una re-lectura, una reflexión de lo híbrido que coexiste en su ser y, en el caso particular de estos poemas, de la atmósfera de exilio que durante 26 años circundó su vida. De igual manera, podríamos sugerir que es un encuentro de pensamientos e ideas que luchan por mantener vivo el sonido y color de un lenguaje que intenta, ante todo, traducir la memoria.

Por otro lado, un aspecto importante en la labor de traducción de la poesía de Brodsky fue percatarme de una existencia reducida de traducciones al español, especialmente en este campo. Se puede decir que en los últimos años el enfoque traductológico se ha centrado en su prosa, en específico sus ensayos literarios.<sup>5</sup> Así, esta es una de las razones por las cuales decidí proponer la traducción de dos poemas de Joseph Brodsky como proyecto de titulación en la licenciatura en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas.

Ahora, como fundamento de mi propuesta creo conveniente expandir dicha relación. Para ello citaré la percepción respecto al uso del lenguaje en las traducciones inglesas de los poemas de Brodsky que Lachlan Mackinnon escribe en su obituario a nuestro autor<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> Entre ellos se encuentran los trabajos de J.G. López Guixá, *La canción del péndulo*, Barcelona, 1988; Antoni de Martí, *Del dolor y la razón*, Barcelona, 2000; R. Bredagué y E. Rianbau, *Menos que uno*, Barcelona, 1987; Menchu Gutiérrez, *Marca de Agua*, Madrid, 2005; Faria Ana Luisa, *Marca de Agua*, Lisboa, 1993. Asimismo, encontramos las traducciones de Amaya Lacasa y Ramón Buenaventura, *Parte de la oración y otros poemas*, Madrid, 1991; Ricardo San Vicente, *No vendrá el diluvio tras nosotros*, Barcelona, 2000; Jorge Bustamante-García, *El instante maravilloso: poesía rusa del siglo XX*, México, 2005; Svetlana Maliavina, *Poemas de Navidad*, Madrid, 2006; y recientemente el trabajo doctoral de Antonio Martínez Illán, *Seis poemas de Joseph Brodsky*, Pamplona, 2005.

<sup>6</sup> Lachlan Mackinnon, "Joseph Brodsky", *The Independent*, 30, enero 1996, p.12.

Those who complained about the apparent technical deficiencies too easily forgot [...] that Brodsky was engaged in creating a new idiolect, precisely the half-english of a deracinated man. From his mentor Auden he learnt to rummage in the more arcane areas of English vocabulary, and the resulting style is, while sometimes disconcerting, usually self consistent and achieved.<sup>7</sup>

Aunque estoy de acuerdo con la idea que su uso del lenguaje es “self consistent and achieved”, no comparto la idea de “half-english” a la que hace mención Mackinnon; por el contrario, considero que es precisamente ese uso del inglés tan peculiar lo que ha dado a Brodsky un lugar en la literatura inglesa. Puesto que fue precisamente en este entresijo lingüístico donde hallé el fundamento para fortalecer el vínculo entre nuestro autor y las letras inglesas, ya que, a mi parecer, la lengua inglesa se convirtió en algo más que una segunda lengua para Brodsky. En otras palabras, considero que, al sentirse forastero dentro de un nuevo cosmos social, nuestro autor encontró en dicha lengua el pincel que le ayudaría a dibujar una presencia en su nuevo entorno. Mas lo extraordinario durante este proceso fue la evolución que sufrió el lenguaje, pues tal y como señala Mackinnon, a la postre culminó en la creación de un idiolecto propio que permitiría a nuestro escritor delinear los parámetros para cruzar aquella frontera color ruso de la que Walcott hace hincapié. Al escribir “idiolecto” me refiero a todas las variantes en el uso del lenguaje que Brodsky emplea en sus versos: la arquitectura barroca de sus estrofas, la sintaxis compleja de sus versos, las cesuras, las rimas, lo extraordinario de su léxico, los encabalgamientos que rompen el discurso, la singular acentuación de sus líneas. Es preciso señalar que dichos usos del lenguaje se ejemplificaron individualmente durante el análisis detallado de ambos poemas para así lograr una mejor comprensión de lo expuesto.

Así pues, considero que dicho idiolecto es lo que hace de sus poemas algo complejo y tentativo a la investigación y por ende a la traducción, ya que de entre sus laberintos léxicos

---

<sup>7</sup> Weissbort, *op. cit.*, p.31.

emergen un sinfín de desafíos de transcripción, significación, adaptación, percepción e interpretación. Al hablar de Joseph Brodsky, dichos laberintos léxicos pertenecen y reflejan un pensamiento que nace de la intersección, como ya hemos mencionado, entre dos universos disímiles donde los conceptos poesía, lenguaje y memoria se convierten en espejos y reflejos de la estructura psicológica del escritor. Así, la lengua inglesa conforma uno de estos dos universos cuya aparición en el hemisferio soviético brodskiano ha construido un puente de lectura que nos acerca más a la comprensión de su obra. Además, recordemos que cuando estuvo exiliado en los Estados Unidos (1972-1996), nuestro poeta se enfrentó a una nueva condición de exilio en la cual, según éste explica en su ensayo “The Condition We Call Exile or *Acorns Aweigh*” (1987), “la búsqueda de trascendencia literaria dentro de un nuevo escenario juega un papel primordial en la vida de todo escritor.”<sup>8</sup> Por lo que a mi parecer podemos sugerir que la lengua inglesa como tal evolucionó en un heraldo semántico-literario entre ambos escenarios, cuya fuerza proporcionó al escritor una forma alterna de adaptación dentro de una nueva sociedad o entorno.

Sin más, quiero subrayar que mi traducción de “May 24, 1980” (1980) y “Constancy” (1989) es un acto de creación, memoria e imaginación a partir del lenguaje mismo que nace a raíz de una percepción propia en relación con mi tiempo y espacio. Al proponer mi traducción de ambos poemas pretendí, en primer lugar, subrayar mi interés y admiración por el autor. De igual manera, mi objetivo era crear una invitación a los lectores de generaciones posteriores a adentrarse no sólo en el estudio de la poesía brodskiana sino de la literatura en general pues es la

---

<sup>8</sup> En “The Condition We Call Exile or *Acorns Aweigh*” Brodsky señala: “Yet for precisely the same reason (whose main by-product is the linguistic barrier), he finds himself totally unable to play any meaningful role in his new society. The democracy into which he has arrived provides him with physical safety but renders him socially insignificant. And the lack of significance is what no writer, exile or not, can take. For it is the quest for significance that very often constitutes most of his career. To say the least, it is very often a literary career’s consequence. In the case of the exile writer it is almost invariably the cause of his exile”. Citado en Joseph Brodsky, “The Condition We Call Exile or *Acorns Aweigh*” de la colección de ensayos *On Grief and Reason*, p. 24.

traducción literaria parte elemental de ésta. Asimismo, he aprendido que traducir es un ejercicio cognitivo y ético para el que pueden plantearse e imaginarse soluciones varias, pues la traducción suprime y revela diferencias entre universos lingüísticos disímiles, lo que desemboca en reflexiones, versiones y teorías propias sobre problemas que nacen al verter información de una lengua a otra. Pues, al igual que aquel personaje de Nabokov en *The Gift*, la lectura y traducción de la poesía de Brodsky nos invita a comprender que la imaginación durante los procesos de traducción y creación no sólo es una forma de compensar aquello que se pierde en el exilio; por el contrario, esta nos ayuda a registrar dicha pérdida y transformarla así en elemento estético.<sup>9</sup>

Para concluir esta investigación quiero anotar que en el caso de Brodsky y de muchos escritores más es casi imposible recrear o entender perfectamente el marco en el que se ciñe la creación instantánea de sus poemas, por lo que no podemos afirmar que exista un pensamiento sistemático en el quehacer poético de nuestro autor; lo más próximo para comprenderlo es el estudio de los elementos metatextuales que hallamos en su obra. Abordar la traducción de su poesía a la luz de sus ensayos y de los poemas mismos me ha traído un enriquecimiento doble. Por un lado, el pensamiento que se expresa en los ensayos me permitió entrever hipótesis de comprensión de los poemas y, por otro, la imaginación poética de los poemas me permitió ejemplificar y ampliar mi aprehensión de dichos ensayos. Así, la traducción poética de Joseph Brodsky, establece un espacio de creación análogo, en el cual, coincido con Walcott, la proeza de interpretar y traducir su obra es un acto, ante todo, “mágico”.

---

<sup>9</sup> En *The Gift* de Vladimir Nabokov, el personaje de Fyodor recuerda: “Ought one not to reject any longing for one’s homeland, for any homeland besides that which is with me, within me, which is struck like the silver sand for the sea to the skin of my soles, lives in my eyes, my blood, gives depth and distance to the background of life’s every hope? Some day, interrupting my writing, I will look through the window and see a Russian autumn.” Citado en Michael Seidel, *Exile and the Narrative Imagination*, p. X.

## Bibliografía

BAYLEY, John, “Sophisticated Razzmatazz”, *Parnasus*, primavera-verano, 1981, p. 87.

BETHEA, David M., *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1994, 318 p.

BOYM, Svetlana, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky”, *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II. (Invierno, 1996), pp. 511-530.

<http://links.jstor.org/sici?=-03335372%28199624%2917%3A4%3C511%3AEAALSA%3E2.0.CO%3B2-X>

BORGES, Jorge Luis, “Funes el memorioso” en *Artificios*, Alianza Editorial, Madrid, 1944. 89 p.

BRODSKY, Joseph, “El poeta, la amada y la musa”, traducción de Juan Almela, *Vuelta*, 206, México, enero de 1994, pp. 13-17.

BRODSKY, Joseph, *A Halt in the Wilderness* (Ostanovka v pustyne), (NY, 1970).

BRODSKY, Joseph, *Collected Poems in English*, Ed. Ann Kjellberg, Farrar, Straus and Giroux, NY, 2000, 539 p.

BRODSKY, Joseph, "Beyond Consolation", NYR Books, Vol. 21, No. 1, NY, 7 de febrero 1974.

BRODSKY, Joseph, *Less Than One: Selected Essays*, Farrar, Straus & Giroux, NY, 1986, 501 p.

BRODSKY, Joseph, *On Grief and Reason: Essays*, Farrar, Straus & Giroux, NY, 1995, 484 p.

BRODSKY, Joseph, *Discovery*, Farrar, Straus & Giroux, NY, 1999, 16 p.

BRODSKY, Joseph, *Watermark*, Farrar, Straus & Giroux, NY, 1992, 135 p.

BRODSKY, Joseph, *Marca de Agua*, traducción de Menchu Gutiérrez, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, 92 p.

BRODSKY, Joseph, Bilingual CD (1980). Brodsky reads the Russian, translations read by Mark Strand. <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/17070>

BROWN, CLARENCE, "Memories of Nadezhda", *The Russian Review*, 61, NY, octubre 2002, pp. 485-488.

HEANEY, Seamus, "Joseph Brodsky", traducción de Jordi Doce, *Letras Libres*, México, noviembre 2002, pp. 66-67.

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto, “Joseph Brodsky (1940-1996)”, *Vuelta*, 232, México, marzo 1996, pp.17-18.

KJELLBERG, Ann, (Ed.) *Collected Poems in English: Joseph Brodsky*, Farrar, Straus & Giroux, NY, 2002, 540 p.

KOLAKOWSKI, Leszek, “En elogio del exilio”, *Vuelta*, 111, México, febrero 1986, pp. 46-48.

L. HAVEN, Cynthia, (Ed.) *Joseph Brodsky: Conversations*, University of Mississippi, Jackson, 2002, 191 p.

LOSEFF, Lev, (Ed.) *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, Palgrave, UK, 1998, 253 p.

MACFADYEN, David, “A Reevaluation of Joseph Brodsky’s *Bol’shaia elegiia Dzhonu Donnu*, en *The Russian Review*, 57, NY, julio 1998, pp. 424-445.

MANEA, Norman, “El lenguaje como patria”, traducción de Marianela Santoveña, *Letras Libres*, México, junio 2005, pp. 36-42.

MARTINEZ ILLÁN, Antonio, *Seis Poemas de Joseph Brodsky*, Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, 266 p.

MURPHY, Michael, *Poetry in Exile*, Greenwich Exchange, Londres, 2004, 246 p.



POLUKHINA, Valentina, *Joseph Brodsky: A poet for our time*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 324 p.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Editorial Trotta, Madrid, 2003, 684 p.

SANDLER, Stephanie, "Joseph Brodsky, One Poem at a time", en *The Russian Review*, 62, NY, julio 2003, pp. 440-445.

SAN VICENTE, Ricardo, (Ed.) *Joseph Brodsky, No vendrá el diluvio tras nosotros: Antología Poética (1960-1996)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, 222 p.

SCHANZER, O. George, "Las primeras traducciones de la literatura rusa en España y en América". [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_089.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_089.pdf)

SEIDEL, Michael, *Exile and the Narrative Imagination*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986, pp. ix-xiv.

SHTERN, Ludmila, *BRODSKY: A personal memoir*, Baskerville Publishers, Texas, 2004, 386 p.

VOLKOV, Solomon, *Conversations with Joseph Brodsky: A poet's journey through the twentieth century*, traducción de Marian Schwartz, The Free Press, NY, 1998, 306 p.

WALCOTT, Derek, “Una labor mágica: Joseph Brodsky”, *La voz del crepúsculo*, traducción de Catalina Martínez Muñoz, Alianza editorial, Madrid, 1998, pp. 168-195.

WEISSBORT, Daniel, (Ed.) *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, University of Iowa Press, Iowa City, 1989, pp. 221-227.

---, *From Russian With Love: Joseph Brodsky in English: Passages From a Journal 1996-97*, Anvil Press Poetry, Oxford y Northampton, 2004, 254 p.

*Diccionario de la Lengua Española*. 21a ed., Real Academia Española, Madrid, 1992.

<http://www.rae.es>

*Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Jonathan Crowther (Ed.), Oxford University Press, Oxford, 1999. 1428 p.

Imagen-URL: [www.marynobleours.com/.../photos/0007\\_thumb.jpg](http://www.marynobleours.com/.../photos/0007_thumb.jpg)