

EN TORNO A MI TRADUCCIÓN (ÁRABE-CASTELLANO) DE MEMORIA PARA EL OLVIDO DEL ESCRITOR PALESTINO MAHMUD DARWICH

Manuel C. FERIA
Universidad de Granada

1. LA TRADUCCIÓN

Hace diez años que vio la luz mi traducción de *Dákira linnisián*, del autor palestino Mahmud Darwich, la cual portó en castellano el título *Memoria para el olvido*. Fue mi primera traducción editada y el tercer título de la colección “Memorias del Mediterráneo” (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997), dirigida por Gonzalo Fernández Parrilla y traducida y editada en colaboración con la Fundación Europea de la Cultura en el marco de un proyecto consistente en traducir a varias lenguas europeas obras autobiográficas árabes (Comendador y Pérez Cañada, 1997: 439). Siempre estaré agradecido a Gonzalo por haber pensado en mí en aquella como en tantas otras ocasiones.

La propuesta de traducir alguna obra del citado proyecto me llegó mientras asistía al *Seminario de Traducción Árabe-Español* organizado por la Escuela de Traductores de Toledo, el Patronato Universitario de Toledo y la Fundación Europea de la Cultura en septiembre de 1995. Elegí esta novela entre varias que me ofrecía el coordinador, sin realmente conocerla, sin ni siquiera haberla leído entera: me dejé llevar por el renombre del autor; no consideré las dificultades del asunto. Mucho me arrepentí durante el proceso: ¿por qué no escogí una obra menos compleja? Dos años después aparecía la traducción en castellano. Hoy me alegro de haber actuado de manera irreflexiva: es más que posible que, de haber leído la obra primero, no me hubiera comprometido a traducirla.

La previa celebridad de su autor hizo que la aparición de la obra en castellano llamara la atención. Inmediatamente se invitó a Darwich a presentarla en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en una asociación cultural de Barcelona. Radio Nacional de España lo entrevistó. Y se sucedieron las reseñas durante algo más de un año: *Lateral*, nº 29 (mayo 1997), p. 18 (Valentín Cárdenas); *El País*, *Babelia* (Miguel Bayón); *Zaqafa-Cultura*, 2 (1997), p. 7; *Nación Árabe*, nº 31/32, Primavera Verano 1997 (Ignacio Gutiérrez de Terán); *Ezpala*, 8 junio de 1997 (J. Urdanibía); *Sevilla Información*, 31 mayo de 1997, p. 37 (J.G.); *Clarín*, Mayo-Junio 1997 (Deissem Ghanem); *ABC Cultural*, 3 abril 1998 (Victor Morales Lezcano); *Revista de libros*, (nº 16) abril 1998 (Miguel Sáenz), p. 38.; *Idearabia*.2, sept. 1998 (Sylvie Bignon). Después transcurrió una etapa que, para el traductor, fue de silencio. En el año 2002, para mi sorpresa, supe que la primera edición se había vendido, lo que no es nada común en el universo doméstico de la literatura árabe traducida, y que la

editorial estaba dispuesta a sacar una segunda edición materialmente más cuidada, corregida (efectivamente introduce unas noventa correcciones) y prologada (por Edmond El Maleh).

Han pasado diez años desde que vio la luz la primera edición. Hoy me decido a hacer públicas algunas reflexiones a propósito de aquella experiencia: mi intensa primera y última incursión en el mundo, complejísimo, de la traducción literaria. Con ello continúo la saga de Mariluz Comendador y Luis Miguel Pérez Cañada (1997), traductores del segundo título de la colección “Memorias del Mediterráneo”, en el deseo de ampliar la escasa producción bibliográfica española en torno a experiencias de traducción del árabe al castellano.

2. EL AUTOR TRADUCIDO

Decía que escogí la obra sin detenerme siquiera a leerla: simplemente me dejé llevar por el nombre del autor. Mahmud Darwich es uno de los representantes más destacados de la literatura árabe contemporánea y goza de prestigio tanto dentro como fuera del mundo árabe. Cuando me propusieron traducirlo había vendido cerca de dos millones de libros y sus recitales (todo aquello parece ya de otro mundo) movían al paroxismo a un público joven, progresista, enfervorizado y entregado a sus poesías que, musicalizadas por la realeza de la “canción protesta” árabe, se tarareaban cual promesa de libertad desde los estadios de Bagdad hasta la plaza de toros de Tánger. Su labor intelectual y política le ha valido diversos premios: Premio Lotus de literatura, Premio Europeo de Poesía, Premio Avicena, Premio Lenin y Escudo de la Revolución Palestina (Cinca, 1993). Su voz, aun a pesar suyo en ciertas ocasiones, se ha convertido en la voz del pueblo palestino:

Mi situación de poeta encarcelado y luego exiliado no es el resultado de elegir la solidaridad con algo que está fuera de mí. Defendiendo a mi pueblo defiende los elementos que conforman mi vida, mi infancia, mis recuerdos: defendiendo el ellos defiende el yo en lo que tiene de más íntimo; defiende mi libertad de definir una identidad. Tarrida (1993).

Mahmud Darwich nació en Birwa, un pueblecito de Galilea, en 1942. Su padre ocupaba los días en labrar un poco de tierra: en una entrevista concedida al periódico *Al-Wasat* en 1995, Darwich confesaba al poeta libanés Abbas Baydin (Darwich, 1997a: 10) que apenas recordaba otra cosa de su padre que el cansancio que se dibujaba en su rostro al volver del campo y que fue su abuelo a quien sintió como verdadero progenitor. En 1948, tras morir el padre, la familia se refugia en el Líbano huyendo de la primera guerra árabe-israelí: “para desalojar de civiles el suelo patrio mientras los ejércitos regulares lavaban de la ignominia la tierra y el honor de los árabes”¹. Cuando regresan, en 1950, habían perdido toda posibilidad de disfrutar de una identidad jurídica. Birwa había desaparecido del mapa: hoy ocupan su lugar dos colonias judías, una de inmigrantes europeos y otra de inmigrantes yemeníes.

Darwich realiza sus estudios primarios y secundarios en Palestina, una Palestina que ya no era la misma. El hebreo, que comienza a estudiar en el colegio al mismo tiempo que el árabe y cuatro años antes que el inglés, se convierte en su segunda lengua (en 1995 recordaba la influencia de esta lengua en su formación: Darwich, 1997a: 23). Habida cuenta el movimiento de traducciones

¹ Todas las citas que aparezcan sin referencia explícita están tomadas de *Memoria para el olvido*.

literarias de lenguas occidentales al hebreo, no será de extrañar que lea por primera vez a Lorca, a Neruda, a Sófocles o a Esquilo -además del Génesis, el Cantar de los Cantares y a los principales poetas judíos contemporáneos- en hebreo. Como escribe en *Memoria para el olvido*, la primera vez que dijo *Apunte: Soy árabe*, frase que daría pie al celebrado poema del mismo título de su libro *Hojas de Olivo* (1964), lo hizo en hebreo para provocar a un policia.

De esta forma cotidiana se va formando su imagen primera del enemigo: el enemigo encarna a su amable profesora de inglés y a su primera amante -a la que hace continuas referencias en la obra- tanto como al oficial que lo amenazó a la salida del colegio por haber leído un poema en la fiesta de fin de curso (Darwich, 1997a: 13-14). Israel adopta contornos difusos y paradójicos; forma parte de un universo que es, todo él, pura paradoja. También la poesía, que comienza siendo un juego, paradójicamente deviene cosa seria.

En 1961, trabajando ya como periodista, ingresa en una prisión israelí por abandonar su domicilio de Haifa sin permiso. Hasta 1966, los ciudadanos de origen árabe, sometidos a fuertes presiones por parte del gobierno militar israelí, precisaban un permiso especial para desplazarse: Darwich, como tantos otros palestinos sin documentación, es presa fácil. Desde entonces hasta 1969 se suceden las estancias en prisión. No se le acusa de ningún delito concreto, ni se le somete a juicio. La traumática experiencia de la prisión, fundamental en la vida de los jóvenes palestinos, es una referencia constante a lo largo de toda la obra. La prisión supone, ante todo, el encuentro con uno mismo y con los propios traumas y vicios: recordemos el episodio de la taza de café y el compañero de prisión o la escueta referencia a la visita de la madre a la cárcel. Pero por otra parte, no menos dura es la experiencia de la salida de la cárcel y del reencuentro con la realidad:

En un intercambio de prisioneros, "Samir" salió a la luz de la Gran Nación Árabe: no daba crédito a la disparidad que observaba entre los ideales y los hechos, a la incompatibilidad entre el sueño y la realidad, y se refugió en esa tendencia -tan común entre los que han sufrido condena- a preferir, a la libertad formal de más allá de los muros, la libertad figurada que mana de la firmeza de lo que se juzga incontestable, de la paz con uno mismo y de una relación idealizada con lo exterior. Estamos acostumbrados a las quejas de quienes, tras dejar atrás la cárcel, sintieron que habían perdido su libertad interior para incorporarse a esta grotesca farsa de libertad que nosotros disfrutamos; acostumbrados a su desengaño cuando la realidad desgarró la ficción que en torno nuestro se habían forjado.

En 1971 abandona Israel. Ya es un intelectual reputado. Reside en Moscú y en el Cairo, donde colabora con el diario egipcio *al-Ahram*. Posteriormente se instala en Beirut: allí permanece hasta 1982. Tras abandonar Beirut reside durante años en París y Túnez. Después: Ammán, El Cairo, Ramallah.

Su participación en las actividades culturales y políticas de la OLP se inicia en 1973. Antes había pertenecido al Partido Comunista, a cuyas juventudes representó en 1970 en un encuentro en Egipto. Como miembro de la OLP colaboró con el Centro de Investigaciones Palestinas de Beirut y con su órgano de expresión, la revista *Chuún Filistinía (Cuestiones Palestinas)*, que dirigió. Fue fundador y director de la muy prestigiosa revista literaria *Al Kármel*, órgano de la Asociación de Escritores y Periodistas Palestinos. En 1984, tras la salida de Beirut, es elegido presidente de esta última asociación. Ese mismo año sufre un grave ataque cardíaco que lo conduce a la muerte clínica

y a una lenta recuperación. En *Memoria para el olvido* alude también a estos achaques y a sus constantes visitas al cardiólogo:

¡Ah, he vuelto a nacer! Mis venas se han empapado en la fuente que les insufla la vida, que las despierta con su droga estimulante: caféina, nicotina, ceremonial de su mutuo encuentro en la creación de mi mano. Y me pregunto: ¿Cómo puede ser creadora una mano que ni siquiera sabe preparar un café? ¡Ay, cuántas veces no me lo habrán advertido los cardiólogos con un cigarro en la mano!: ¡Tiene usted que olvidarse del tabaco y del café! Y yo siempre les respondo bromeando: ¡Los borricos ni fuman, ni toman café, ni escriben!

En la vertiente política de su biografía cabe destacar su actuación como miembro del Comité Ejecutivo de la OLP, en calidad de Ministro de Cultura, de 1987 a 1993. Siempre fue persona cercana a Yaser Arafat. Es sabido que los mejores discursos del líder de la OLP nacieron de la pluma de Darwich. Algunos serán recordados durante generaciones: el pronunciado en la ONU en 1974, el que anunció la creación del Estado palestino en 1988 o el discurso de la Conferencia de Madrid. En un artículo publicado en el diario *El País* el 15 de octubre de 1993, Tahar Ben Jelloun afirmaba: “Cuando el 13 de septiembre [de 1993] Arafat pronunció su discurso en la Casa Blanca, un discurso convencional y bastante torpe, supe que era cierto que Mahmud Darwich había dimitido de la OLP”.

La dimisión como miembro del Comité Ejecutivo de la OLP tras la firma del tratado *Gaza-Jericó Primero* (1993) provocó gran revuelo y no pocas críticas. “Tengo miedo de que Gaza-Jericó Primero sea lo último”, dijo. “Nos han dado la administración de un municipio... Pero estoy a favor del Acuerdo... He dimitido del Comité Ejecutivo de la OLP para no tener que asumir la responsabilidad”. Frente al proyecto de futuro mayoritariamente aplaudido por la comunidad internacional y por los representantes políticos palestinos, basado en el axioma “dos pueblos, dos países”, Darwich apoyaba la idea de un estado único para judíos y árabes; un estado democrático, igualitario y pluralista en el que el papel de los palestinos que actualmente ostentan la nacionalidad israelí habría de ser fundamental. No obstante, tras el acuerdo, volvió a Ramallah: “El sentido del deber -declaró- fue más fuerte que cualquiera otra consideración política” (Wardani, 1997). Con todo, añadía, no se trataba más que de un regreso simbólico, pues las autoridades israelíes le seguían vedando la libertad de movimiento.

Una vez en Ramallah su principal preocupación fue la reedición de la revista *al-Karmal* como espacio para la libertad de expresión, el análisis de la palestinidad y también del nuevo Israel; ventana abierta a la literatura occidental y germen de una editorial independiente del poder político. En ese momento de su vida, cuando ya es un intelectual maduro, de indudable prestigio aunque sometido a fuertes críticas políticas, cuando comienzo a traducir *Memoria para el olvido*. Debo aclarar que, frente al modo de proceder en otros títulos de la colección Memorias del Mediterráneo, yo no mantuve contactos con el autor durante el proceso de la traducción: lo conocí cuando coincidimos en Barcelona y Madrid para la presentación de la primera edición.

3. LA OBRA TRADUCIDA EN SU MARCO POÉTICO

La obra poética de Mahmud Darwich es muy extensa. Cuando publicó su primer libro de poesías, *Hojas de olivo*, sólo tenía veintidós años. Después se sucedieron *Un enamorado de Palestina* (1966), *El final de la noche* (1967), *Los pájaros mueren en Galilea* (1969), *Mi amada se levanta de su sueño* (1970), *Te amo o no te amo* (1972), *Tentativa número 7* (1973), *Esa es tu imagen y éste, el suicidio del enamorado* (1975), *Bodas* (1977), *Panegírico a la alta sombra* (1983), *Cerco a los panegíricos al mar* (1984), *Es una canción, es una canción* (1986), *Una rosa menos* (1986), *Más raras son las rosas* (1987) y *Veo lo que quiero* (1990). Ha escrito también cuatro obras en prosa: *Algo sobre la patria* (1971), *Crónicas de la tristeza ordinaria* (1973), *Adiós, guerra... Adiós paz* (1974), *Memoria para el olvido* (1986) y *Una imagen de nuestra condición* (1987). Al momento de aparecer la traducción española de *Memoria para el olvido*, su última obra publicada fue un libro de poesía memorable: *Once planetas* (1992).

Sus críticos reconocen en la continua evolución, en la búsqueda constante, una de las características principales de la poesía de Darwich. “És, comptat i debatut, una poesia de l'esdevenir. Poesia en esdevenir. Una poesia en marxa, que esdevé la poesia dels palestins, 'en marxa' damunt llurs llengües, per tal com prové d'una llarga marxa, d'una travessia” (Jihad, 1993: 15). El hilo conductor de esta búsqueda constante es la evolución progresiva desde una poesía directa de resistencia y compromiso, como portavoz al servicio del pueblo, hacia una poesía más alta, de una más profunda subjetividad y con aspiraciones universales. Con todo, su obra, de principio a fin, “se nutre de una voluntad salvaje de existir, de vivir en una tierra, en una patria en la que la vida sería trivial, en la que los niños no tirarían piedras contra soldados armados, porque no habría soldados, sino árboles, escuelas, jardines, bibliotecas, cafés...” (Ben Jelloun, 1993).

La evolución poética de la obra de Darwich responde ante todo a la evolución de su concepto de la relación entre poesía y realidad, profundamente marcado, como él mismo recuerda (Darwich, 1997a: 130), por su experiencia vital en Palestina, primero, posteriormente en Beirut y finalmente en Europa. Kadhim Jihad (Jihad, 1993: 15-17) expone los pasos de este proceso agrupando sus obras en cinco momentos. Sus dos primeros libros, es decir, hasta el año 1967, constituyen la parte más directamente comprometida de su obra, más militante, caracterizada por la aspiración directa a hacer de la propia voz poética voz del pueblo. Desde ese momento hasta *Mi amada se levanta de su sueño* (1970), la presencia de la subjetividad no dejará de ganar terreno. “La poésie palestinienne -declaraba (Darwish, 1997a: 48)- a pris conscience... qu'elle devait humaniser ses thèmes et passer de l'objet, la Palestine, au sujet, le Palestinien”. En *Esa es tu imagen y éste, el suicidio del enamorado* (1975), el poeta entra de lleno en el “pensamiento paradójico”, al que aludiré por extenso más adelante, y en la ironía como procedimientos primordiales de su pensamiento. Desde *Bodas* (1977) hasta *Cerco a los panegíricos al mar* (1984) desarrolla lo que Kadhim Jihad considera la etapa de los grandes panegíricos, que dará paso con *Es una canción, es una canción* (1986) a un momento de síntesis y asimilación: “D'ara endevant ja no es tractarà d'escriure un poema que sigui un poema d'amor, un altre que sigui d'ironia, o un tercer que sigui elegíac, sinó que el mateix poema ha esdevingut l'espai plural de tot aixó” (Jihad, 1993: 16). En sus últimas obras, esta tendencia se acentúa, desaparecen los géneros y se generaliza un verso libre de gran plasticidad: “Lorsque je suis arrivé en Europe j'ai procédé à une réévaluation de tout ce que j'avais écrit jusque-là. J'ai fait le tri entre ce qui méritait de vivre ou pas. J'ai raccourci, concentré, adouci. Et surtout: moins militant” (Darwish, 1997a: 130). *Memoria para el olvido* es producto de ese momento de su obra.

4. EL ORIGINAL, SUS VERSIONES Y COSTURAS

La novela que nos ocupa es la obra en prosa más importante de nuestro autor. Fue publicada por vez primera en la revista *al-Karmel*, números 21 y 22 (1986), es decir, cuatro años después de que tuvieran lugar los acontecimientos que narra y justamente en el momento de su evolución poética en que -como veíamos- se produce el salto a su madurez literaria.

La razón de un silencio de cuatro años se explica en la misma novela.

En el Hotel Commodore, refugio de periodistas extranjeros, uno norteamericano me entrevista:

- ¿Qué escribe usted ahora que estamos en guerra?
- Mi silencio.
- ¿Quiere decir que corresponde a los cañones tomar la palabra?
- Sí. Su voz se alza más alto que ninguna otra.
- ¿Qué hace entonces?
- Llamo a la resistencia.
- ¿Ganarán ustedes esta guerra?
- No. Pero lo importante es seguir adelante. Sobrevivir es, en sí mismo, una victoria.
- Y después, ¿qué?
- Dará comienzo una nueva época.
- ¿Cuándo volverá a escribir?
- Cuando los cañones guarden un segundo de silencio. Cuando mi silencio reviente desbordado por todas estas voces. Cuando halle mi lengua, la adecuada.
- Entonces, ¿no le corresponde a usted ningún papel en estos momentos?
- No. En poesía, ninguno. Mi papel está fuera del poema. Mi papel está aquí, con los ciudadanos, con los combatientes.

Más adelante la obra fue reeditada en diversas ocasiones, no siempre con fortuna. De entre esas ediciones tuve a la vista a la hora de traducir la beirutí de la editora al-Mu'ássasa al-'Arabía li-l-Dirasat wa-l-Nachr, la también beirutí de Dar al-'Awda y la marroquí de Dar Tubqal. Merece la pena reseñar la importancia que en ocasiones reviste la crítica textual en la traducción de obras de literatura árabe contemporánea, importancia que sin embargo suele tenerse presente sólo cuando de obras clásicas se trata. En el caso de *Memoria para el olvido*, a excepción de la edición original de al-Karmel cotejada por el autor, el resto incurre en no pocos errores tipográficos e, incluso, en omisiones graves. Por sólo poner un ejemplo, ni la edición de Dar al-'Awda ni la de Dar Tubqal incluyen el siguiente fragmento, muy bello en árabe, con el que concluye la obra:

El mar se pasea por las calles. Se descuelga de las ventanas, de las ramas secas de los árboles. El mar se derrama del cielo y entra en mi habitación. Azul. Blanco. Espuma. Olas. No me gusta el mar. No quiero el mar, porque no se ve la costa, no se ven las palomas. En el mar sólo se ve el mar. No se ve la costa. No se ve la paloma.

Esta situación, no prevista de principio, me obligó a realizar sucesivas revisiones del texto. Pero adviértase que las omisiones no son exclusivas de las ediciones árabes: también se encuentran en las traducciones, y aun de mayor calibre; traducciones, por cierto, hacia las que aquí reconozco

de nuevo mi deuda intelectual, tal como ya hice en nota en las dos ediciones de la versión castellana. En la versión inglesa de Ibrahim Muhawi (Darwish, 1995) no se ha omitido una sola palabra; su traductor aclara que se basa en el texto de *al-Karmel*, lo que es evidente y de agradecer. Esta versión, sin embargo, como suele ocurrir entre traductores cuya primera lengua no es la de llegada, peca a mi juicio de un excesivo literalismo que le hace perder gran parte de su valor literario original. Respecto a la versión italiana (Darwish 1997b) no me creo en disposición de verter juicio alguno, pues no conozco esa lengua.

La magnífica traducción de Yves Gonzalez-Quijano y Farouk Mardam-Bey al francés (Darwish, 1994b) merece un momento de reflexión. Junto a su gran valor literario lo que más llama la atención en la misma son sus omisiones (o “mutilaciones”, según se mire), por otra parte aprobadas por Darwish e invisibles para el lector francés, que por definición desconoce el original. La conclusión es una reducción bastante considerable del texto. La razón, naturalmente, no estriba en este caso en una inadecuada crítica textual previa a la traducción; tampoco en criterios comerciales condicionados por la extensión de la obra -como ocurre en la impecable versión de Maríluz Comendador y Luis Miguel Pérez Cañada de *Memorias de una ciudad* (Munif, 1996)-, puesto que *Memoria para el olvido* no es una obra extensa. Más bien hay que buscar las razones en una política general de traducción que opta de manera reiterada por el recurso a la omisión ante las diferencias culturales o cuando se estiman insuficientes las posibilidades de la lengua de llegada para reproducir los juegos lingüísticos del original. Es ésta una cuestión que exigiría un análisis detenido de las elisiones, para lo que éste no es lugar apropiado. Tan sólo quisiera añadir aquí que si la omisión ha sido la técnica de adaptación elegida en todos los casos por Yves Gonzalez-Quijano y Farouk Mardam-Bey, yo nunca he optado por ella.

5. EL ENTORNO HISTÓRICO Y POLÍTICO

Memoria para el olvido, estructurada en pequeños capítulos que pueden leerse por separado, aunque su perfecto significado sólo es aprehensible en el conjunto, se desarrolla en unas coordenadas espacio-temporales muy “concretas” –Tiempo: Beirut. Espacio: un día de agosto de 1982-. ¿Qué ocurría en Beirut en el mes de agosto de 1982?

Como es sabido, la crisis provocada en el Líbano por el desequilibrio de fuerzas que siguió a la creación del Estado de Israel se remonta, al menos, al año 1970. Las diferentes facciones en que se dividió la vida política libanesa, sustentadas en las diferencias confesionales existentes en la zona desde la Edad Media y en el juego de intereses de las principales fuerzas políticas del momento, comienzan desde 1970 una lucha que culminará en la primavera de 1975 con choques muy violentos. En 1976 se firma una débil tregua, rota en multitud de ocasiones, especialmente en 1978 con la invasión israelí del Sur del Líbano. En junio de 1982, finalmente, Israel invade el Líbano y sitia el Beirut occidental desde el 14 de junio al 23 de agosto con el apoyo de los falangistas cristianos de ultraderecha, a cuyas mujeres - las “señoras de los claveles”- dedica Darwish palabras de una durísima ironía cuando describe el recibimiento a las tropas israelíes en los alrededores de la capital. Israel la llamó *Operación Paz para Galilea*. Los bombardeos fueron muy intensos; crueles. Está probado que se experimentó sobre Beirut la bomba de vacío. Los muertos se cuentan en miles. 80.000 pacifistas israelíes se manifiestan en Tel Aviv para protestar contra la masacre. Manifestación que, por cierto, no resulta un gran consuelo para las víctimas de los bombardeos.

Tampoco me han alegrado las manifestaciones de Tel Aviv. Nos roban todos los papeles. De ellos el asesino y de ellos la víctima. De ellos el dolor y de ellos el grito. De ellos el sable y la rosa. El honor y la derrota... Gritaban en nuestro nombre. Lloraban en nuestro nombre, y en nombre de su propio valor nos vencían. ¿Puede haber algo más cruel que esta ausencia? No poder celebrar la victoria ni llorar la derrota. Estar fuera del teatro, salir a escena en calidad de objeto por el que hablan los demás a su gusto.

La imagen de Israel queda moralmente en entredicho por primera vez ante la comunidad internacional. “Un gobierno que trata a las minorías como Israel lo hace con los palestinos es”, declaraba en 1982 Bruno Kreisky, canciller austríaco, “en mi opinión, un gobierno semifascista”.

Finalmente, la OLP acepta el acuerdo establecido con la mediación de EEUU y abandona Beirut con la garantía de que se respetará la seguridad de los civiles de los campos de refugiados. Casi 7.000 miembros de la OLP se refugian en Siria; unos 1000 en Túnez; unos 600 en Argelia, unos 300 en Jordania. Se celebran elecciones presidenciales en las que obtiene la victoria la ultraderecha falangista de Bachir Gemayel, aunque éste es asesinado y sube al poder su hermano Amín, circunstancia aprovechada por Israel para tomar Beirut occidental y por los falangistas, bajo órdenes directas israelíes, para perpetrar las masacres de Sabra y Chatila. En 1984 los chiíes se hicieron con el control del Beirut occidental. EEUU utilizó su derecho de veto en la ONU para evitar sanciones internacionales contra el agresor.

Así pues, aunque su tema principal sea la caída de Beirut, *Memoria para el olvido* nos presenta una imagen de la problemática “actual” de las sociedades árabes, de la historia contemporánea del pueblo palestino y del Oriente Medio en general. Su autor repite con frecuencia que el intelectual árabe se enfrenta a dos cuestiones principales: su relación con la realidad del presente y su relación con el legado cultural (*atturaz*), es decir, con la realidad del pasado. Esta es una constante de la cultura árabe contemporánea, y también de las obras que he traducido hasta ahora: *Los árabes ante la tradición*, de Mohamed Abed Yabri (Yabri, 2001), aborda esa misma cuestión desde una perspectiva filosófica.

No obstante, las peculiaridades de su situación hacen que esta diatriba sea más dolorosamente cierta para el intelectual palestino que para “el resto de sus hermanos árabes”. En cuanto al presente, porque la realidad política en que se debate desde generaciones dificulta que el novelista, el ensayista o el poeta puedan soltar con facilidad el lastre del compromiso inmediato, de la voz encorsetada por un presente demasiado estrecho. En cuanto al pasado, porque el intelectual palestino, enfrentado a un peculiar duelo diario por afirmar su identidad y su vinculación histórica con la tierra, por demostrar la evidencia de dos mil años; privado del espacio, de la tierra, no tiene otra salida que refugiarse en el tiempo, que acudir a la memoria de lo propio que desde el campo de refugiados adopta la forma de la “sombra rota de una vida lejana reflejada en un cacharro de hojalata”.

En este sentido, *Memoria para el olvido* se deja arrastrar hacia una lectura bipolar. El poeta, por una parte, ante una realidad brutal y sintiéndose enfrentado a “horas en que la existencia humana se traslada de una orilla a otra, de una era a otra”, no puede menos que interrogarse e interrogar a los demás acerca del porqué de todo esto, por qué se ha llegado a este extremo y qué cabe esperar del futuro. En el pasado se destacan tres errores: la salida masiva de palestinos en 1948 -esa “prudencia paterna” que marca la gran diferencia generacional-, el exceso de confianza de los

árabes en su fuerza militar y la seguridad petulante con que el aparato cultural, político y militar palestino consideraba su permanencia futura en Beirut.

En el presente (el de la obra quiero decir) sólo aparece la decadencia y la muerte, las calles vacías, los edificios y las esperanzas que se hunden. El presente es el desplome del sueño beirutí. Beirut, el París de Oriente Medio, ciudad rica, culta, abierta, esperanza de un futuro mejor para todo el mundo árabe, se había convertido en el arquetipo de “la conjunción de opuestos”, “en un canto a todo lo diferente, a todo lo divergente”. Miles de ciudadanos de todo el mundo árabe se habían establecido en Beirut atraídos por su libertad; entre ellos, las bases de la organización política, militar y cultural palestinas. Pero el sueño libanés se vio segado de un solo e imprevisto golpe: ya sólo quedaría la opresión del resto del mundo árabe (más tarde, Darwich confesaba que escribió *Memoria para el olvido* para librarse del horror del asedio y, también, del amor a Beirut). El futuro se presenta tenebroso (no se equivocaba). Se entrevé la separación. El horizonte político sólo parece ofrecer con claridad “un modelo programado para seducir con la fe a los que han perdido la esperanza en el presente”, un Oriente Próximo “acorralado entre dos diferentes tipos de sacerdotes de las tinieblas”.

Todos estos aspectos relativos al entorno histórico y político de la narración, dilatado en todas direcciones a través de los recuerdos, los sueños y la memoria histórica, resultan transparentes en sus líneas maestras para el lector árabe culto. Sin embargo, es confuso para el español. No negaré que el futuro entrevisto era más evidente a la fecha de publicación de la traducción para el lector español que lo fue en la fecha de publicación del original para el lector árabe: mi traducción, de algún modo, respondía a una lectura condicionada por un presente en el que aquel futuro predicho había quedado sellado. En cualquier caso, era mucho más fácil hacer comprender al lector español el sentido de lo sugerido para el futuro en lo narrado que para su presente.

Así pues, el presente y el pasado de la narración concentraban la exigencia de un esfuerzo de acercamiento. No tratándose de traducción jurada, publicitaria o infantil y juvenil, lo normal hubiese sido acudir a la nota explicativa. Sin embargo, la editorial y la coordinación del proyecto me sugirieron a este respecto una limitación drástica, la única, que por cierto yo acepté de grado: a fin de no coartar el disfrute literario del lector con constantes interrupciones, prescindiríamos de notas explicativas (Comendador y Pérez Cañada, 1997: 439). Por otra parte, ya he aclarado que no estaba dispuesto a considerar la omisión como una opción aceptable. Ante esta situación asumí que en ocasiones acaso el lector no entendiera la referencia histórica o política, de igual modo que habría lectores árabes que tampoco la entenderían. De hecho, hasta que el autor me lo aclaró (“entre nosotros, ¿eh?”), nunca imaginé a quién alude el siguiente párrafo:

¿Por qué aparece el pavo real? Viejo pavo que renquea sobre su bastón de marfil, armado con dos revólveres, henchido de fatua altanería, revolcándose en una borrachera de insultos, deslumbrado por un gargajo coronado.

¿Por qué veo al viejo pavo ladrón de plumas multicolores? ¿Por qué trata de comprarme con su media sonrisa mientras me envaina un puñal en los sesos?

¿Por qué el pavo cubriéndome con ese hedor a sudores y alcohol, tratando de besarme los zapatos para abrirme una tumba bajo los pies?

¿Por qué veo al viejo pavo estirándose hacia la pared; inclinándose sobre el asiento para asomarse a mi alma, arrebatándome la tristeza del limón para entregarla en secreto al capitán de un navío que no llega, que aunque no ha llegado él supuso el Arca de Noé?

¿Por qué veo al viejo pavo condecorado con la herradura de un caballo muerto que creyó la Legión de Honor?

¿Por qué veo al viejo pavo? Dos pistolas: una para asesinarme, otra engalanando su ávido trasero.

¿Por qué veo al viejo pavo?

¿Por qué veo al pavo?

¿Por qué veo?

¿Por qué?

Imagino que pocos lectores árabes lo comprenderían; quizá sólo los que vivieron aquellos años en Beirut. Pero había referencias culturales o políticas que no podían pasar desapercibidas, bien porque tal hecho hubiera dejado sin sentido elementos ideológicos fundamentales en el texto, bien porque sería impensable que el lector original no las captase. En estos casos no encontré más solución que introducir adiciones informativas explícitas en el texto de llegada. Pondré un solo ejemplo:

En mi opinión, lo único que puede ofrecernos un modelo programado para seducir con la fe a los que han perdido la esperanza en el presente es volver a luchar por unos problemas que ya no nos atañen. ¿Qué tengo yo que ver con los errores que el Califa Uzmán ben Affán pudiera haber cometido hace mil quinientos años? Esa Historia, si es sólo ésa, ya no es mía...

Naturalmente, la referencia histórica entrañaba aquí una gran trascendencia política: aún más hoy, o cuando traduje la obra, que cuando la escribió Darwich. En árabe tan sólo se alude a Uzmán ben Affán: el traductor ha añadido, sin pudor, que se trata de un califa y que vivió hace mil quinientos años.

6. LAS INVARIANTES DE TRADUCCIÓN: UNIVERSALIDAD, TENSIÓN, PARADOJA

Memoria para el olvido nos presenta la imagen interior de aquel fatídico agosto de 1982 desde una perspectiva íntima y personal. La riqueza literaria y cultural de la obra es fiel reflejo de la de su autor: varón, árabe, intelectual palestino, poeta y político; y reflejo de una cultura árabe contemporánea comprometida con su tiempo, fiel a sí misma a la vez que abierta al mundo. Darwich introduce citas explícitas o referencias intertextuales de Kafka, Marx, Kavafis, Shakespeare, Sófocles, Eurípides, Bajtín o Cervantes, presente este último de un modo u otro en gran parte de la obra (por no hablar de un fragmento completo de la *Novela del curioso impertinente*); pero también cita o alude al Alcorán y los clásicos árabes. Nuestro autor no se cansa de repetir que su concepto de cultura palestina incluye tanto la herencia árabe como la cananea, la hebrea, la griega, la romana o la fenicia; que toda la historia de la poesía es una misma sucesión de voces, una única historia cuyo objeto es una sola voz: la del ser humano.

El propio autor define su estilo como *mutawattir*: intenso, enérgico. Su pensamiento, al igual que su literatura y su vida, gira en torno a la idea de existencia como movimiento, como continuo discurrir al más puro estilo heraclítico: “¡Cómo pasa el tiempo...! El tren corta el mar y los árboles.

Los árboles y el mar huyen del tren. El tren del tiempo sobre el hierro de la vida. ¿De verdad tenía veinte años cuando mi identidad me llevó a componer aquel poema?”. Su concepto de existencia como devenir en tensión -nada ajeno a los principios del materialismo dialéctico- se expresa muy a menudo en forma de pares de contrarios: la memoria y el olvido, título de la obra; la realidad y el sueño, íntimamente ligados al presente y el pasado; el espacio y el tiempo -”n’ayant pu trouver ma plaisir sur la terre, j’ai tenté de la trouver dans l’Histoire”, dirá más tarde recordando su reacción al verse obligado a abandonar Beirut (Darwish, 1997a: 25)-; el amor y la guerra, ligados a la generación y la extinción; las palabras y sus significados, atados como el cuerpo al alma, el pueblo a la tierra; Beirut y su entorno, que es lo mismo que libertad y opresión; el individuo y la colectividad; el poeta y el combatiente; la locura y la cordura; el hombre y la mujer.

– El hombre no entiende a la mujer.

– La mujer no entiende al hombre.

– Nadie entiende a nadie...

Nadie entiende a nadie...

Nadie entiende...

Nadie...

Nadie.

Beirut es el arquetipo de esa tensión, de esa realidad tornadiza, de la violencia: “Forma de una forma informe en la que la guerra tiene un desenlace imprevisto cada día, en la que lo seguro es cambiante y lo inmutable temporal”. La antítesis dialéctica da paso a la paradoja; y ésta a un fino sentido de la ironía, un humor agrio y a veces descarnado, producto del distanciamiento, de la desilusión respecto al apoyo del resto del mundo árabe; respecto a la situación política de los árabes; respecto a su compromiso; respecto al futuro del pueblo palestino e, incluso, de la humanidad.

Que la bomba de Hiroshima, con todo su poder destructivo, parezca hoy un arma nuclear primitiva nos hace suponer que al delirio científico le quedan aún recursos para el guión del fin del mundo. Una explosión descomunal, gigantesca, semejante a la génesis del planeta en todo su ordenado caos: montañas, torrentes, llanuras, desiertos, ríos, mares, valles, lagos y peñas, toda la lujurante hermosura desplegada sobre la faz de la tierra y glorificada en poemas y preces. A la explosión sigue un incendio terrible cuyas llamas devoran todo lo que pueda ser pasto del fuego -hombres, árboles y piedras- y produce un humo espeso que oscurece el sol durante días. Al mismo tiempo cae del cielo una lluvia negruzca que envenena a todo ser vivo: lluvia ácida la llaman. La tierra se enfría, retorna a la Era Glacial. En ese cortísimo periodo de transición sólo sobreviven las ratas y unas pocas especies de insectos. Una mañana, las ratas se despiertan convertidas en ser humano que gobierna la tierra. Kafka al revés. Y yo me pregunto, ¿qué es más cruel? ¿que el ser humano se levante una mañana convertido en un insecto enorme, o que el insecto se levante una mañana convertido en un ser humano que juega al fútbol con bombas atómicas?

Ambos elementos -paradoja e ironía- son características principales de la mayor parte de la prosa palestina y reflejo evidente de la situación en que vive ese pueblo: existir una existencia negada; residir desde que viste la luz en una tierra de la que no eres ciudadano, a la que ni siquiera te une un permiso de residencia; tener, quizá, pasaporte de un país árabe que tampoco te reconoce

como ciudadano; ser “las víctimas de las víctimas”, en expresión de Edward Said (Muhawi, 1995: XXIII): todo ello obliga, incluso a nuestro pesar, a tomar distancia suficiente para un humor cruel.

Estas características fueron para mí invariantes que no podían, en modo alguno, quedarse en el camino: el afán de universalidad, la tensión en el estilo, la búsqueda constante de la antítesis paradójica, el dolor. Todo eso busqué sin ser consciente de que es justo lo que generalmente el lector español no desea de la literatura árabe: en *Memoria para el olvido* nadie fuma hachich en un tugurio cairota o se emborracha en una taberna de Tánger; no hay veladuras entreabiertas a un harén, ni almuédanos, ni caballeros derrotados llorando pérdidas de hogaño. Inviabile leer una novela como ésta por puro afán de entretenimiento playero. Todo es demasiado cercano, demasiado doloroso. Sentimos la muerte como una bofetada que inevitablemente nos recuerda nuestra culpa.

7. DIFICULTADES: VOCES, GÉNEROS Y TONALIDADES

Memoria para el olvido es una obra abierta y madura a la que también caracteriza una lúcida combinación de voces, géneros y tonalidades. Al hilo de ello debo insistir en que las diferencias dialectales, tan llamativas en otras obras literarias árabes contemporáneas, no han supuesto en ningún momento una dificultad de traducción: a lo largo de toda la obra sólo encontramos una marca dialectal, y es tan simple y poco localizada como la negación *muš*. El asunto llama la atención: tanto como el hecho de que la palabra “Allah” sólo aparezca en la novela cuando se cita a un autor medieval.

Como símbolo (a su pesar) de la voz del pueblo, en no pocas ocasiones le han preguntado a Darwish acerca del uso de los registros dialectales en la literatura árabe contemporánea. Aunque ha proclamado repetidamente su respeto y admiración por la poesía dialectal, así como el impacto que los cantores populares tuvieron en su infancia, nuestro autor siempre ha expresado su preferencia por la lengua literaria, es decir, por el árabe puro y elocuente, *alarabía alfusha*. Ha llegado incluso a decir que no conoce bien el árabe dialectal; que no se identifica con un habla localizada (Darwish, 1997a: 128) y que encuentra dificultades para leer la poesía dialectal (Wardani, 1997). Frente a otros autores árabes contemporáneos, que explotan las posibilidades de combinación lectal (como es el caso de Abderrahman Munif y su *Memoria de una ciudad*, o de Muhammad Berrada y su *Juego del olvido*, por citar otras dos obras significativas traducidas al castellano), Darwish lo elude y se centra en desarrollar el abanico inmenso de posibilidades de registro, sincrónicas y diacrónicas, que le ofrece la lengua árabe “clásica” y todas las tonalidades que su evolución poética permiten hacer confluir en un mismo texto: mitología, historia, épica, tragedia, elegía o lirismo pastoral fundidos siguiendo, ora un estilo directo dialogado -en ciertos momentos con la estructura y la forma de un texto teatral-, ora un estilo indirecto.

La verdadera dificultad de traducción, pues, no estuvo en el traslado de las diferencias lectales, sino en el reto de verter al castellano esta prosa árabe moderna, multivocal, en que conviven la sensibilidad poética con el estilo periodístico, la crítica literaria, el análisis político o el texto histórico; el estilo y el tono equilibrados con la experimentación en el desequilibrio -cláusulas desmesuradamente largas o cortas- y la imagen surrealista; la poesía con la prosa poética, los poemas en prosa, la prosa y el teatro; las citas, a veces extensas, de autores árabes medievales con estilo y modo de pensamiento arcaicos junto a un desarrollo moderno y peculiar de la lengua árabe

contemporánea que en no pocas ocasiones adopta o reinterpreta neologismos del campo de la ciencia, la industria o el marxismo. Naturalmente, esto supuso problemas: para el traductor no es fácil pasar de un fragmento en diálogo teatral a la reproducción de una crítica literaria del tono siguiente:

Sí, la literatura sirve para algo... Romper la interacción entre el texto y aquellos en los que éste se transforma en fuerza entraña la alienación de esta literatura que ahora tanto aplauden los albriciadores de la derrota final. Pedimos auxilio a la crítica. Le pedimos que recobre la fe en su valentía y capacidad, que ocupe su legítimo lugar; que establezca unos criterios en cuya ausencia la ignorancia y la contrarrevolución han hallado campo abonado donde arrogarse la modernidad. Le pedimos, por ejemplo, que reconsidere el movimiento modernista en la poesía árabe, ese cajón de sastre de todas las guerras que ha llegado a una encrucijada tal que, como poco, señala el fin de su unidad ilusoria. Le pedimos auxilio, finalmente, para que haga jirones la invulnerabilidad de un texto poético incapaz de aceptar mecanismos de análisis que escapen a sus propios mecanismos estéticos, mientras se carga de todo lo que parezca aliviarlo del peso de una ideología que esconde para privar al crítico y al lector de su derecho a desenmascararlo. Cuestionemos, pues, la dictadura del texto. Hemos llevado el recato y la ignorancia al extremo de que el progreso sienta miedo a confesarse como tal. Más que eso: el árabe correcto es considerado un atraso; la rectitud prosódica es tildada de retrógrada; la claridad algo de lo que avergonzarse; decir algo y ser comprendido, una zafiedad. En resumidas cuentas: ha progresado un conservadurismo atiborrado de conceptos reaccionarios; un conservadurismo de la izquierda armado con toda la maquinaria de la modernidad formal que ha logrado, progresivamente, arrastrarnos a todos hacia sus postulados en un momento de crisis de nuestros valores fundamentales, en un momento en que los descarriados vuelven a sus confesiones, a sus misticismos, a sus símbolos...

Pero aún más comprometidos son los fragmentos en que se alteran o parodian, para rizar el rizo, los géneros literarios: descripciones épicas de grandes batallas que, en promiscua mixtura con el Cantar de los Cantares, no aluden en realidad más que a ciertas amorosas acometidas, o parodias de la indefinida ridiculez a la que tantas veces se entrega el género periodístico:

Nuestro corresponsal nos informa de que incluso los observadores más cautos tienen la impresión de que, según parece, y teniendo tan sólo en cuenta los datos menos confusos, cuando, con no pocas dificultades, el portavoz consigue tomar contacto con lo que realmente está ocurriendo, pudieran acaso encontrarse ciertos indicios que llevarían a pensar, aunque con todas las reservas, que las partes contendientes podrían estar tratando de mantener una cierta ambigüedad que pudiera indicar, quizás, que aviones de tripulación no identificada que sobrevuelan una zona donde, para ser precisos, podría afirmarse que una parte de la población presenta buen aspecto...

Por otra parte, había que ser muy cuidadoso para, sin cargar las tintas, resaltar la variación entre los textos contemporáneos y las citas de clásicos árabes. Los siguientes fragmentos, el primero de Ben Kazir (*El principio y el fin*), y el segundo de Ben Acir (*Summa Historica*) darán una idea del tono y registro adoptados en estos casos:

Aquel año el cadí Fadel les compuso (a los emires), en nombre del Sultán, una elocuente y bellísima carta en la que, entre otras cosas, decía: *Cuando otros la luz añoraban, Nos asíamos el fuego mismo entre las manos. Aunque otros se la llevaban, eran Nuestras las*

manos que las aguas manar hacían. Y nuestro el broquel que las flechas saeteaban, mientras los otros retrocediendo huían. La respuesta no pudo ser más grosera.

Y dijo Ubeid ben Umeir Harici: “Estaba yo en casa de Alí cuando vino a él Ben Kawwá y preguntó por la negrura que puede verse en la luna, a lo que respondió: Es un signo borrado”. Abú Yáafar transmitió una extensa tradición de Ben Abbás, quien la tomó del mismo Profeta, Dios lo bendiga y salve, sobre la Creación del sol y de la luna y sobre sus movimientos, pues cada uno hace dos vueltas de rueda, y cada vuelta es de ciento y sesenta nudos, arrastrados por parejo número de ángeles, y ambos caen de sus dos ruedas y se sumergen en un mar que está entre el cielo y la tierra, y es cuando eclipsan, y después los ángeles los hacen salir y es cuando aparecen nuevamente de su eclipse.

Ni que decir tiene que aquí no busqué la domesticación: tampoco quise exotizar en exceso. En cualquier caso, como en el original, son fragmentos que sirven de contrapunto: no es esa la política de traducción general de la obra. Según qué fragmentos, mis modelos de prosa fueron varios, mas no traducciones del árabe o aljamiaderías: la prosa poética de Juan Ramón Jiménez, en especial *Con el tizón del sol* inspiró ciertos momentos líricos; Caballero Bonald, concretamente *Ágata ojos de gato*, fue un modelo de prosa barroca, y el *Portrait of the young artist*, de James Joyce y su traducción española de Dámaso Alonso, cuyas primeras páginas y el muuh de la vaca reconocerá el lector en algún fragmento...

Damur era más pequeño que Beirut, pero más bonito, porque tenía un mar más grande. Aunque no había tranvía. ¡Llebadme al tranvía! ¡Llebadme al tranvía!, y me llevaron. De Damur sólo recuerdo el mar, las plataneras -¡Qué grandes son las hojas de las plataneras...! ¡Qué grandes!-, y las flores rojas que colgaban de las paredes de las casas.

Los anteriores fueron mis modelos de prosa más destacables. Repito, salvo en las citas de autores árabes medievales, esos modelos nada tuvieron que ver con la literatura árabe o su traducción. A mi juicio se trató de una decisión muy acertada, muy acorde con la obra traducida y de la que se siguieron efectos de todo punto beneficiosos. Cuando en 1996 la poetisa israelí Helit Yeshurun preguntaba a Darwish por la razón de ese “cruce de voces” que vamos observando respondió: “Parce que je ne suis pas seul. Pas seul dans le poème. Pas seul dans le lieu. Pas seul dans le temps. Il y a l’Autre” (Darwish, 1997a: 131). A la hora de traducir, tampoco yo podía estar a solas con la memoria árabe.

8. MÁS DIFÍCIL TODAVÍA: LAS METÁFORAS DE LA LENGUA

La escritura es, como observa Muhawi (Darwish, 1995: XVI), la gran metáfora de *Memoria para el olvido*. Para entender esta cuestión no debemos perder de vista la identificación, tan extendida en la cultura islámica, entre la palabra y la esencia de la realidad: la muerte es los nombres de la muerte; el agua, los nombres del agua; el pueblo palestino, “palabras perdidas”. Beirut es una “tienda beduina para los significados sin norte”, un “nombre difuso” en el que cuajaron las contradicciones. La estancia de los palestinos en Beirut simboliza “el retorno de los sentidos a sus voces”. Toda persona está inscrita en un registro: “a la víctima le sobran los nombres”, por eso no existe. Sobrevive a la historia quien inmortalizó su nombre firmando las piedras, incluidas, cómo no, las ajenas. “De Hiroshima recuerdo que Norteamérica intentó que se olvidara hasta del propio nombre de Hiroshima”. Son los topónimos los que definen la identidad de

los lugares: “¡Larga historia ésta de la búsqueda de la apostilla al tiempo y al espacio! ¡De este desanudar el nombre para hacer frente a las largas caravanas de la desmemoria...!”.

La lengua es el modo de existir y el modo de comprender el mundo. Es el modo físico en que se percibe el mundo: “Lo único que hemos visto del Líbano es la lengua que nos infundía el instinto de supervivencia” / “Me parecía que estos mártires, esta nueva lengua, este inmenso montón de ceniza, dejarían al menos alguna marca en nuestros cuerpos. Que de veras había llegado el principio del cambio...”. La lengua es el concepto abstracto y la metáfora de la propia cultura: “Enseñadnos el camino hacia nosotros mismos para que podamos descargarnos del lastre de unos cadáveres que nos habitan sin ser nuestros, y podamos librarnos del fruto podrido que cuelga de una lengua que no es la nuestra”; metáfora de la unión de todas las lenguas que conforman la cultura humana de nuestro tiempo –“Begín no vive en nuestro tiempo, no habla nuestra lengua”– conformándolo: Beirut no podrá darle otro nombre a nuestro tiempo; nuestras acciones, en vano, “trataron de darle nombre al presente”.

El poeta ha hecho de la lengua su patria (no tiene otra) y la asimila a todo lo que suponga unión, comunicación, no sólo con el prójimo, tan lejos en realidad cuando se sufre un bombardeo capaz de aterrorizar Guernika: también con el pasado; y busca en ella, en momentos tan dramáticos, un apoyo, un arma con que defenderse:

Mientras respiro y chorreo infierno no siento el infierno que reparte el aire. Y quiero entonar un canto. Sí, un canto a este día calcinado. Quiero entonar un canto. Quiero hallar una lengua que haga de la lengua hierro para el espíritu, lengua antiaérea con que abatir estos insectos de plata rutilante... Quiero entonar un canto. Quiero una lengua sobre la que apoyarme, una lengua que se apoye en mí, que me dé fe, y a la que yo pueda dar fe de que somos capaces de superar este aislamiento cósmico.

Y sigo andando.

Aunque la lengua al fin no puede brindar un arma válida: mejor guardar silencio y no “lanzarse a tan desigual batalla de voces”, dejar paso al erótico “bramar de las alcobas cerradas a la guerra de los animales domésticos”.

Hasta aquí estamos ante una cuestión meramente literaria: ningún problema supone traducir tal visión de la lengua, pues todos los seres humanos estamos unidos en la comunicación doble articulada. El problema de traducción surge cuando Darwich, continuando su alegoría, comienza a jugar con los valores y potencialidades semánticas de la lengua original. Los ejemplos posibles son numerosos; sólo citaré uno: la palabra *bahr*, que designa a la vez “mar” y “metro poético”, adopta a lo largo de la novela una serie de connotaciones que unen el simbolismo de la imagen marina -asociado a la muerte: véase el relato de Kamal- al de la poesía, a lo que se añaden a su vez en contextos cercanos otros diversos nombres de metros poéticos concretos, como el *basit* -literalmente “llano”, “simple”- o el *ramal* -literalmente “arena”-, dando lugar a juegos de polisemia poliédrica. Así, en el fragmento que cito a continuación, la expresión *min al-basit ilà l-basit* –“de lo simple a lo simple”– evoca tanto la ingenuidad del combatiente como el papel de la poesía en la guerra, tradicional en la cultura árabe, representado por el metro *basit*. Pero también evoca la expresión *min al-jaliy ilà l-muhit* –“del Golfo [Pérsico] al Océano [Atlántico]– con que suele designarse de manera metafórica al mundo árabe:

¿Acaso sabían que al decidir no tener más pensamiento que cercar el cerco reemplazaban el mito en el papel de salvadores de la realidad; la arrancaban de lo insólito para llevarla a lo simple y así guiaban al perdido lector de arena hacia los misterios de un heroísmo épico modelado desde lo simple y común hasta lo común y simple?

Comprenderá el lector que la conclusión del traductor al francés está más que justificada: hay fragmentos completos que, si no es en árabe, poco sentido conservan. Salvo, eso sí, que se reconstruya por completo el texto: así hice ante la imposibilidad de “traducir” un fragmento del diccionario ideológico medieval árabe de Ben Sidah, que reconstruí con el *Diccionario ideológico* de Casares y un poco de imaginación:

Agua, acua, líquido elemento, hielo, nieve, escarcha, venero, fuente, lago, Eufartes, río, Káwzar, alfaguara, aguacero, torrentera, caño, huerto, chafariz, estanque, hontanar, pozo, Zémzem, sapo, sorbo, mineral, viva, potable, cenagosa, copiosa, sagrada, serena, risueña, cantarina, límpida, corriente, transparente, quieta, dulce, salada, mansa, pluvial, regia, termal, callada, de rosas, fuerte, blanda, rocío, aguadero, cisterna, gota, verdor, inundación, afluente, cascada, fronda, fontana, abrevadero, aguanieve, aguada, océano...

Poco sobrevivió del original: sólo para conservar un ligero aire arábigo mantuve, eso sí, Káwzar, Eufartes y Zémzem. Claro está, se ha perdido todo el sentido de relación entre la realidad y la lengua que define a la cultura árabe; eso es irrecuperable. Pero no por eso voy a renunciar a la capacidad de evocación de la lengua de llegada.

Por otra parte, la lengua, la poesía constituye para Darwich una referencia esencial a lo que él denomina “elementos primeros”. Estos elementos primeros se asocian a lo más íntimo y primario del hombre y son en gran medida ajenos a la razón: “No hay poesía sin principio. Cuando la poesía se aleja de lo primario de la lengua se convierte en pensamiento y deja de ser poesía” (Yarri: 1996b). Ese qué sé yo primigenio al que se aproxima la poesía es justamente aquello que la acerca al mito, al gran mito de los orígenes en que son las palabras las que dan nombre y existencia al mundo:

En una costa lejana, el oleaje desposó a las algas de las rocas. Así nació yo, generado espontáneamente, de ese maridaje de un millón de años. No supe, pues, dónde me hallaba. Quién era yo, cuál era mi nombre, ni el nombre de aquel lugar. No sabía que arrancándome una costilla hallaría palabras para este silencio absoluto. ¿Cuál es mi nombre? ¿Quién me lo ha dado? ¿Quién me llamará por mi nombre? ¡Adán!

La poesía es retorno a lo primario de la lengua, de la historia, de todo lo que hace humano al hombre: no a lo primario de su existencia biológica, animal. Es la guerra la que devuelve al hombre a su relación primera con los elementos, con la física, con lo pura biología. Por eso, cuando es la vida y la muerte lo que está en juego, la poesía, la verdadera poesía, guarda silencio.

Es de asesinos asesinar. De combatientes combatir. Y de aves cantar. Pero para mí se acabaron para siempre las metáforas, se acabó seguir buscando una interpretación, porque las guerras, por naturaleza, envilecen los símbolos y devuelven al hombre a su relación primera con el espacio, con los elementos y el tiempo.

La guerra, pues, es antónimo de poesía. La fuerza, de sensibilidad. El avión de combate, del ave: la lengua se equivoca. Pero, volvamos a la tortura del traductor: ¿Cómo se pueden traducir las equivocaciones de otra lengua? Adaptación y adición explicativa:

No todo lo que vuela es un avión. Entre las peores cosas de la lengua árabe se cuenta el que la voz avión sea el femenino de la voz ave... Bruscamente, los pájaros callaron. Interrumpieron su revoloteo de costumbre al soplar el vendaval del hierro volador. ¿Se debía su silencio a aquel martilleo acerado, o a una analogía desigual en la forma y el nombre? En vez de plumas, alas de hierro y plata. Vientre de cables en vez de un pico preñado de cantos. Una carga de bombas en lugar de un grano de trigo y una brizna de paja. Las aves habían callado sus arrullos abrumadas por la guerra. Tampoco su cielo estaba ya a salvo...

9. LOS LÍMITES: EL ENTORNO EMOCIONAL

Ese miedo que sienten los pájaros ante el avión de combate, el miedo, en una palabra, que el ser humano comparte es protagonista fundamental de la obra. Ese miedo nos reconduce al origen en un periplo metafórico por el tiempo y el espacio. La metáfora se llama café.

El aroma del café -descendiente de la estirpe primigenia- es un viaje inconcluso comenzado hace miles de años, retorno que nos devuelve al origen. El café es un lugar. Poros por donde rezuma lo interior. Pausa que une lo que no puede unirse más que en su aroma. Antónimo del destete. Pecho que amamanta a los hombres en la distancia. Mañana nacida de un regusto amargo, leche de la virilidad. El café es geografía...

Como metáfora de lo primario se acerca a otros símbolos de la tierra, dando lugar a bellos desarrollos lírico pastorales, claro ejemplo de esa fusión de géneros a que hacía referencia Kadhim Jihad y que hoy considero los fragmentos más logrados de mi traducción:

No hay dos cafés iguales. Cada hogar, cada mano tiene el suyo. Nunca un alma es igual a otra. Por su aroma puedo reconocer un café desde lejos: traspone primero en línea recta; serpentea entre breñas; gira, gime, dobla entre faldas de montes y cañadas; se aferra a un roble o a una encina; se suelta para bajar la torrentera; vuelve hacia atrás la mirada; se deshace de nostalgia por subir a la montaña, y asciende entonces disipándose entre los hilos de la flauta beduina que parte hacia el hogar primero del café...

Y, por supuesto, la metáfora del café se asocia a la madre, a cuyos pechos remite ese aroma. La referencia a la cafetera rebosante que su madre le llevó a prisión y que el carcelero derramó cruelmente, aquel gesto que le convencerá de su amor (Darwish, 1997a: 11), es un episodio trascendental que le inspirará el poema *A mi madre* (Darwich, 1984: I, 94 y ss.), cantado por Marsel Jalifa, el gran cantautor libanés. Ni que decir tiene que cuando traduje aquello yo era muy consciente del estremecimiento que cualquier lector árabe siente al reconocer el episodio que diera pie a esos versos que a todos nos corren con la sangre; no era un episodio cualquiera. Y sin embargo ¿cómo se hace sentir eso al lector español? No lo creo posible. Es fácil decir que se han tenido en cuenta las traducciones de los poemas al castellano u otras lenguas peninsulares en consideración a los lectores habituales de Darwich que pudieran reconocer las referencias intertextuales. Pero, ¿y el telón de fondo de la música desgarradora de Marsel Jalifa que resuena en el alma al evocar tales

versos?, ¿puede plasmarse de algún modo? No lo creo posible. Otra cosa es que esa música (o acaso unas siguiiriyas de Terremoto) susurre o breme en el ánimo del traductor; tratar de establecer una relación de simpatía con ese estado del alma... Otra cosa es conseguirlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Comendador, Mariluz y Luis Miguel Cañada (1997): “En torno a una traducción española de *Sírat madina (Memoria de una ciudad)* de Abderrahmán Munif”. En *El papel del traductor*, Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), 439-460. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Darwich, Mahmud (1984). *Diwán Mahmud Darwich*. Beirut: Dar al Awda.
- Darwich, Mahmud (1986). *Dákira linnisián*. Al-Karmel, números 21 y 22.
- Darwich, Mahmud (1987). *Dákira linnisián*. Casablanca: Dar Tubqal.
- Darwich, Mahmud (1990²). *Dákira linnisián*. Beirut: Al-Mu’assasa al Arabía liddirasa wannachr.
- Darwich, Mahmud (1994⁶). *Dákira linnisián*. Beirut: Dar al Awda.
- Darwish, Mahmoud (1989). *Desde Palestina*. Traducción de José Martín Arancibia y Kadhim Jihad; prólogo de Juan Goytisolo. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Darwish, Mahmud (1989). *Plus rares sont les roses*. Traduit de l’arabe par Abdellatif Laabi. París : Éditions de Minuit.
- Darwish, Mahmud (1993). *Només un altre any*. Traducció de Dolors Cinca. Pròleg de Kadhim Jihad. Barcelona: Edicions 62. Poesia Universal Segle XX, nº 10.
- Darwish, Mahmoud (1994a). *Au dernier soir sur cette terre*. Poèmes traduits de l’arabe (Palestine) par Elias Sanbar. Arles: Actes Sud.
- Darwish, Mahmud (1994b). *Une mémoire pour l’oubli*. Traduit de l’arabe (Palestine) par Yves Gonzalez-Quijano et Farouk Mardam-Bey. Arles: Actes Sud.
- Darwish, Mahmud (1995). *Memory for Forgetfulness*. Translation and Introduction by Ibrahim Muhawi. California: Universidad.
- Darwich, Mahmoud (1997a). *La palestine comme métaphore. Entretien*. Traduit de l’arabe par Elias Sanbar et de l’hébreu par Simone Bitton. Paris: Actes Sud.

- Darwish, Mahmud (1997b). *Una memoria per l'oblio*. Traduzione di Luigina Girolamo con la collaborazione di Elisabetta Bartuli. Posfazione di Gianroberto Scarcia. Roma: Jouvence.
- Darwish, Mahmud (1997c). *Memoria para el olvido*. Traducción de Manuel C. Feria. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Bayan, Abbas (1995). "Man yufriu riwayata-hu yarizu al-riwaya". *Al-Wasat*, nº 191, 192 y 193 (oct. 1995). Traducción al francés en Darwish (1997a: 9-62).
- Ben Jelloun, Tahar (1993). "El poeta que dijo 'no' a Arafat". *El País*, 15 de octubre de 1993.
- Cinca, Dolors (1993). "Taula cronologica". En Darwish (1993, 183-190).
- Jihad, Kadhim (1993). "Prolèg". Traduit del francès per J. S.-S. En Darwish (1993, 7-17).
- Muhawi, Ibrahim (1995). "Introduction". En Darwish (1995, I- XXX).
- Munif, Abderrahmán (1996). *Memoria de una ciudad*. Traducción de Luis Miguel Pérez Cañada y Mariluz Comendador. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- Tarrida, Joan (1993). "Soy un poeta libre de ilusiones". *El País*, 18 de diciembre.
- Wardani, Mahmud al- (1997). "Al-nafà ilà l-watan". *Ajbar al-adab*, 9 de febrero.
- Yabri, Mohamed Ábed (2001). *El legado filosófico árabe. Alfarabi, Avicena, Avempace, Averroes, Abenjaldún: Lecturas contemporáneas*. Traducción del árabe, notas, bibliografía e índices de Manuel C. Feria García. Madrid: Trotta.
- Yarri, Nawri al- (1996a). "Mahmud Darwish: al-bayt aymal min al-tariq ilà l-bayt". *Al-Hayat*, 20 de mayo.
- (1996b). "Da`wa ilà waqf indifa`aat al-káriza". *Al-Hayat*, 27 de mayo.