

Octavio Paz, traductor de poetas*

Luis Juan Solís Carrillo Celene García Ávila Alma Leticia Ferado García
luisjuanajones@yahoo.com gelvira@yahoo.com leitit@hotmail.com

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen:

Mucho se ha escrito acerca de Octavio Paz. Como sabemos, su calidad excepcional como poeta y ensayista lo hicieron merecedor al Nobel de literatura. También es conocida su faceta como editor y divulgador de otras literaturas. Sus versiones al español de William Carlos Williams, Breton, Donne o Pessoa son ejemplo de la exuberante pluralidad de sus lecturas y de su singular manera de conciliar la praxis de la traducción con una original concepción teórica. Su abordaje va mucho más allá del simple traslado entre lenguas. La tarea que se propone lleva la traducción hasta el horizonte mismo de la creación estética. De este modo, salvando las distancias que separan literaturas tan diversas como la inglesa o la china, Paz ofrece un acercamiento a la traducción de poesía desde la premisa que reza: *El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original*. En estas líneas, hemos esbozado a grandes rasgos el eje que articula un proyecto de investigación realizado en la Universidad Autónoma del Estado de México, en torno a Octavio Paz, en su enorme labor como traductor, creador y divulgador de la cultura.

Palabras clave: Octavio Paz, metáfora, traducción literaria.

Abstract:

Much has been said about Nobel Laureate Octavio Paz. There is no shortage of studies on him as a publisher and a promoter of other literatures. His Spanish translations of William Carlos Williams, Breton, Donne or Pessoa are a clear example of both the scope of his readings and his unique way to match the praxis of translation with his own vision as a theorist. His approach far exceeds the mere transfer from one language into another, thus making of his craft as a translator an exploration of esthetic creation. By bridging the gap that separates the literatures of lands as far apart as England or India, Paz bases his translation strategy on his dictum: *A good translator moves in the opposite direction: his intended destination is a poem analogous although not identical to the original poem*. In the previous lines, we have briefly outlined the main contents of an ongoing research project, carried out at the Autonomous University of the State of Mexico, on Octavio Paz as a poet, and his enormous contributions to translation studies and to world culture.

Key words: Octavio Paz, metaphor, literary translation.

Résumé :

Beaucoup a été dit sur le prix Nobel Octavio Paz. Les études à son sujet en tant qu'éditeur et promoteur d'autres littératures sont nombreuses. Ses traductions en anglais de William Carlos Williams, Breton, Donne ou Pessoa sont un exemple évident tant de l'étendue de ses lectures comme de sa façon unique de faire correspondre les praxis de la traduction avec sa propre vision de théoricien. Son approche dépasse le simple transfert d'une langue à l'autre, faisant de son métier de traducteur une exploration de la création esthétique. En comblant le fossé qui sépare les littératures de pays aussi lointains que l'Angleterre ou l'Inde, la stratégie de traduction de Paz est basée sur son dicton: *Un bon traducteur va dans la direction opposée: son intention est de rendre un poème analogue mais pas identique au poème original*. Dans

* El artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación *La traducción y la literatura mexicana* 3187/2012U.

les lignes précédentes, nous avons décrit brièvement les principaux éléments d'un projet de recherche en cours, menée à l'Université Autonome de l'Etat de Mexico, sur Octavio Paz en tant que poète, et son énorme contribution à des études de traduction et à la culture mondiale.

Mots clés : Octavio Paz, métaphore, traduction littéraire.

La verdadera traducción es una metempsicosis.

George Steiner.

Un oficio en corsé

Al igual que en otros ámbitos, son muchos los factores que constriñen y dificultan el trabajo del traductor: existen las limitantes planteadas por las distancias entre las lenguas, por el abismo que puede existir entre culturas, por los diferentes decursos históricos de las literaturas nacionales; a estas barreras, habría que sumar las que imponen aquellos que, de alguna forma u otra, intervienen en el proceso: editores, clientes, revisores, etc. También es preciso señalar las limitantes causadas por el pináculo que distingue al concepto de *original* frente al de *copia* o, para lo que nos ocupa, *original* y *traducción*. Se trata de una especie de *writer's block*, en la que el recreador del texto de origen asume su derrota antes de iniciar la contienda. Al respecto, vale recordar las palabras de Paul Ricœur:

Todo sucede como si en la emoción inicial, en la angustia de comenzar, el texto extranjero se elevara como una masa inerte de resistencia a la traducción. Por una parte, esa presunción inicial no es sino un fantasma alimentado por el conocimiento banal de que el original no será duplicado por otro original; reconocimiento, como dije, banal, pues se parece al de todo coleccionista frente a la mejor copia de una obra de arte. El coleccionista conoce el defecto mayor, que es el de no ser original. Pero un fantasma de traducción perfecta reemplaza ese sueño banal de original duplicado, y culmina en el temor de que la traducción, por ser una traducción, sea, de alguna manera, mala por definición. (2005: 20-21).

Por estas y otras muchas razones, se cuestionan las posibilidades reales de quienes ejercen el oficio de trasladar textos entre lenguas y horizontes culturales y de recepción. Ortega y Gasset¹ —por dar el ejemplo más conocido y multicitado— habla tanto de la miseria como del esplendor de la traducción. Estos polos parecen coincidir en un mismo punto: en una afirmación pesimista y taxativa de que la tarea es imposible, un derrotismo que niega la posibilidad de traducir poesía, por ejemplo, sin incurrir en fallas inevitables, sin admitir que la tarea desembocará en irremisibles pérdidas. Sin embargo, esa misma imposibilidad, real o pretendida, es la que enaltece la labor de todos quienes buscan verter al español, o la lengua que sea, los vericuetos de Rabelais, la magia de Rushdie o los juegos sonoros y simbólicos de Mallarmé.

¹ Véase su clásico ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, uno de esos textos a los que es casi obligatorio aludir cuando se trata el asunto de la posibilidad de traducir. En *Obras completas de Ortega y Gasset*, (1933-1941), 6ª ed., vol. 5. Madrid: Revista de Occidente, pp. 433-451.

La apuesta de Paz

Frente a los derrotismos de muchos, Octavio Paz —en su faceta de traductor— apuesta sin titubeos por la posibilidad de traducir², y de traducirnos, para así volvernos inteligibles a los otros. De hecho, para el poeta mexicano la traducción es connatural a los seres humanos: “*aprender a hablar es aprender a traducir*” (1971: 7).

Si bien Paz escribe acerca de la traducción y elabora planteamientos en torno a una forma personal de entender la traducción, tal vez la vía idónea para acercarse al Paz traductor sea una relectura de *Versiones y Diversiones*, obra en la que recoge muchas de sus traducciones de autores como Donne, Marvell, Pessoa, Nerval o incluso de poetas cuyas lenguas le eran desconocidas: el sueco Artur Lundqvist o los chinos Wang Wei o Chuang-Tzu. A diferencia de las limitaciones de las que hemos hablado en el párrafo anterior, Paz realiza un ejercicio de traducción perfecto. El adjetivo aquí quiere decir, sin más limitante que la del propio gusto del poeta y traductor, sin corsés impuestos por tal o cual modelo de traducción, sin los cinchos de las casas editoriales, sin ambages. Al traducir, Paz realiza dos cosas: una suerte de recuperación, gozosa y lúdica, del detonante de todo intento por traducir poesía y un esfuerzo por dar a conocer poetas “exóticos” para el mundo de habla hispana.

La apuesta del mexicano se aparta de una mera intuición visceral, para ubicarse en el reconocimiento de que en un acto legítimo de traducción —que no sea el apego canino y absurdo a un texto de partida— siempre ocurre una transformación del original. Es obvio que, salvo que se tratase de un suceso ilógico, providencial y fortuito, el texto inicial no puede reaparecer en la lengua que ahora lo acoge.

Una ausencia muy presente

De esta forma, si bien el original no puede reaparecer en su versión en otra lengua, estamos frente a una ausencia paradójica, pues se trata de una nueva presencia, sólo que bajo el aspecto de una metáfora distinta. Es como si el texto original y su traducción no fuesen sino estados alotrópicos de una misma materia. O mejor aún, como lo dice Fabienne Bradu en una bella reelaboración de una metáfora budista:

Para explicar el complicado fenómeno de la reencarnación, los budistas recurren a una metáfora: cuando se prende una vela acercando la mecha a la llama de otra vela, el fuego nuevo es y no es el mismo [...] Extrapolando la metáfora budista a nuestro asunto, podría decirse que un poema traducido es y no es el mismo que el original, como si un solo espíritu de la poesía y un mismo fuego que trascendieran a los poetas, perduraran en dos poemas aparentemente distinguibles en las lenguas. El ejercicio de la traducción quizá sea el que mejor pone de manifiesto la impersonalización de la poesía. (2004: 19)

² Léase *Traducción, literatura y literalidad*. En esas páginas (de hecho, desde el primer renglón), Paz contradice la postura derrotista frente a la empresa de la traducción. También manifiesta su confianza en la capacidad de la metáfora, como el medio que hace posible acercarnos a otras lenguas y culturas.

Tomando prestada una metáfora, temáticamente en las antípodas del pensamiento budista, si la guerra es la búsqueda de la paz por otros medios, la traducción de poesía consistiría en buscar la prolongación del movimiento en otras voces, mediante otros recursos.

Sin embargo, no faltará quien objete que ganar la apuesta en cuanto a la posibilidad de la traducción sólo se da en el caso de textos escritos en lo que se conoce como “lenguaje denotativo”, cuya función distintiva es una especie de pétrea referencialidad, no así cuando se trata de la connotación, o sea, un texto que libera ecos, signos, símbolos e inusitadas fuerzas encerradas en las honduras del lenguaje. Ahora bien, Steiner³ nos enseñó que la “denotación” sólo ocurre en el caso del más gélido telegrama; sin embargo, incluso ahí, cabe preguntarse si no se dice algo más allá de: “llego martes cuida niños besos”.

Octavio Paz basa su optimismo en su más profunda convicción de que es posible traducir poesía, máximo ejemplo de connotación y de los usos creativos del lenguaje. Paz confía plenamente en esta posibilidad porque está convencido de que la poesía es universal, porque la metáfora, materia prima de la expresión poética, también lo es. Para Paz, y para estudiosos del fenómeno como George Lakoff y Mark Johnson, la metáfora es mucho más que un añadido complementario, reducible a lo puramente ornamental. *The Encyclopedia of Literary Translation into English* resume los puntos de vista de los dos especialistas:

George Lakoff and Mark Johnson dispute the notion that metaphor is merely a poetic trope or device that adds rhetorical embellishment, and instead demonstrate that metaphors are pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. (2000: 942)

¿Qué es para Octavio Paz la metáfora? La respuesta es una metáfora más: *una ecuación verbal*. La definición de Paz podría sugerir un cariz matemático, de ciencia dura. Para el poeta mexicano, sin embargo, la traducción no es una ciencia. Se trata, como él mismo la define, de una *función especializada* de la literatura⁴.

Por otro lado, aunque en terrenos colindantes, Borges decía que el verso libre le resultaba más difícil que el verso con rima. Decía que en el acto creativo operaba un elemento —en voz del propio poeta— providencial. Las palabras del argentino coinciden con la visión que Paz tiene en cuanto al acto de crear poesía y al otro, inverso pero cercano, su traducción. Ateniéndonos a Borges, el poeta suele no saber hacia dónde lo conduce su propio acto creativo; el traductor, por su parte —y en la forma en que Paz entiende la traducción de poesía— tiene ante sí un poema concluso,

³ Steiner afirma: ‘There is no message, no arc of communication between source and reception, which does not have to be decoded. Immediacy of understanding is an idealization of silence’. *My Unwritten Books*, p. 97.

⁴ *Traducción: literatura y literalidad*. p. 12.

para el cual debe reproducir un análogo en otra lengua. Paz acude a Valéry para explicar este proceso⁵. El francés define el objetivo ideal de la actividad del traductor como *la producción de efectos análogos con distintos medios*. Está claro que no habrá de faltar algún crítico —batracio de sangre muy fría— que objete la magistral pulcritud de esta definición y que la confronte con preguntas del tipo: ¿cuál fue el instrumento de corte cuantitativo que nos da un valor estadístico confiable acerca de la respuesta que tuvo el original entre el público para el que fue escrito? A decir verdad, la objeción resulta especialmente válida cuando se trata de textos muy remotos en el tiempo, muy apartados de nuestro horizonte. Así, junto con Peter Newmark⁶, no sabemos con toda certeza cuál fue el efecto de Aristófanes en los espectadores del siglo IV antes de Cristo. Sin embargo, la objeción se desploma cuando atendemos al adjetivo que emplea Valéry, *análogo*. O sea que se trata de algo que, como decía una horrible canción de Silvio Rodríguez, *no es lo mismo, pero es igual*. No es lo mismo porque ahora el verso se encarna en una metáfora distinta a la del original. Pero es igual porque, amén de las barreras, nos entendemos como especie.

Un jarrón hecho añicos

George Steiner, en algún lugar de un denso, docto y didáctico volumen, llamado *Después de Babel*, nos recuerda las palabras del filósofo Jakob Böhme acerca de la lengua primigenia de la humanidad, antes de Babel:

Al igual que Nicolás de Cusa mucho tiempo antes que él, Böhme suponía que la lengua original no había sido el hebreo, sino un idioma borrado de los labios del hombre en el momento de la catástrofe de Babel y que ahora está fatalmente disperso en todas las lenguas vivas [...] Como no son más que pedacería extraviada y errática, todas las lenguas comparten una miopía común: ninguna es capaz de articular la suma verdad divina o dar a sus hablantes la clave del sentido de la existencia. Los traductores son hombres que se buscan a tientas, inmersos en una niebla común. (2001: 83)

Esa lengua primigenia, la famosa *Ur-Sprache*, sería una suerte de jarrón purísimo y excelso que contenía todas las formas de expresión de la realidad, y quizás de lo que hay tras de ésta; era todo lo decible y nominable. Pero el prodigioso jarrón acabó hecho añicos. Las distintas lenguas que hoy se hablan son esa pedacería que nos describe Steiner; son los distintos cachitos de una misma porcelana original. De este modo, cada lengua es un trozo de una totalidad enunciativa. Imaginemos que el jarrón tenía un dibujo o patrón en su superficie, habrá entonces lenguas que compartan ciertos rasgos de ese patrón, pero no todas. Habrá otras más que comparten sólo unos aspectos; de cualquier forma, todas conservan la particularidad de haber sido parte de la misma pieza fragmentada. Desde esta perspectiva, los traductores intentan una especie de reconstitución de la pieza rota, y lo hacen en la niebla y a tientas, como dice

⁵ Traducción: *literatura y literalidad*. p. 13.

⁶ Newmark refuta el concepto de *efecto equivalente* planteado por Nida: *'The effect is inoperant if the text is out TL space and time'*. Citado por Munday, Jeremy (2001) *Translation Studies*. London: Routledge, p. 44.

Steiner. No hay dos pedazos idénticos, por supuesto, así que lo que llega a faltar en un trozo, abunda en otro. Con esto, la traducción asume rasgos que problematizan cuestiones tales como *fidelidad, pérdida o ganancia traductológicas*. También socava la coherencia de la insufrible sentencia que reza: *traduttore tradittore*, perogrullada que nunca dejamos de oír, sobre todo en labios de los más ignaros filisteos monolingües.

Esta visión del jarrón despedazado nos permite entender la concepción de algunos lingüistas y teóricos de la traducción acerca de la metáfora, como a los ya citados Lakoff y Johnson (2000), quienes ven en ella un producto enraizado en la propia cultura, en nuestros sistemas conceptuales, o sea, en los mitos y en el modo que cada pueblo adopta para ver, pensar y expresar lingüísticamente la realidad. Dicho de otro modo, cada cultura y lengua tiene su peculiar parcela de lo decible, su propio tesoro de metáforas, no sólo para la creación de poesía sino como su particular modo de habitar en el mundo y nombrarlo.

Por su parte, y en este mismo sentido, Juan José Arreola tiene mucha razón en su forma de entender el acto de traducir. Es bien sabido que el gran escritor jalisciense fue también un traductor de altos vuelos, de muchos logros —y de algún amistoso enfrentamiento con Octavio Paz en cuanto a ciertas precisiones en la traducción de *El Desdichado* de Nerval⁷. Arreola habla en los siguientes términos de la traducción como proceso:

Cuando el traductor es muy bueno puede recrear el poema pero nunca se puede ir de una lengua a otra sin hacer modificaciones. Algo se pierde pero, también, algo se gana porque de pronto un idioma tiene, si no correspondencias exactas de matices para dar lo que un poeta expresó originalmente, sí tiene recursos propios de pronto se pueden hacer hallazgos al traducir un poema. (2001: 33).

Las coincidencias entre Arreola y Paz son evidentes. Es obvio que nunca se puede ir del poema al poema mismo por medio de una traducción; pero es destacable el hecho de que es la lengua la que posee los recursos expresivos para hacer que un texto gane en su traslado hacia otra. Vale matizar el sentido del verbo *recrear*. El prefijo no debe incitarnos a pensar que se trata de un retorno o de una reconstrucción en otra lengua. Se trata, más bien, de un desencadenante, de un punto de partida hacia una nueva creación. De esta forma, Arreola coincide con Paz en la manera de entender la traducción de un poema: recoger ese complejo sistema de metáforas, símbolos, ecos y matices que lo conforman, para salir en busca de un nuevo acto creativo, de una reformulación de la idea seminal que dio lugar al poema primigenio.

Una industria del verbo

Volviendo a Paz y a sus *Versiones y diversiones*, en el prólogo, el traductor de poetas deja en claro su peculiar modo de concebir la traducción: *“Pasión y casualidad pero también*

⁷ Léase el capítulo que Fabienne Bradu dedica a Paz y su traducción del célebre soneto de Nerval, en *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, pp. 21-33.

trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta. [...] a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía". (2004: 318). Así pues, la forma en la que Paz concibe la traducción literaria es coherente con el propio nombre del libro: es un ejercicio que consiste en partir de un poema, de un universo conceptual, para intentar decir lo mismo de otro modo, en otra versión. Por su parte, *diversión* implica las connotaciones sugeridas por las raíces de la palabra: juego, recreación (en el sentido de lúdico esparcimiento) y solaz; pero también exploraciones que se apartan de un cauce inicial para verterse en un torrente distinto.

Este modo de entender la tarea lleva a Paz a omitir los textos de partida de los poemas que traduce en *Versiones y diversiones*. Hay en esto una coherencia entre su postura teórica, es decir, el abordaje analógico del que habla Valéry, y la práctica concreta del oficio. Al tomar los textos de otros como el desencadenante de otro poema, Paz problematiza la figura del autor y la noción de fidelidad; excluye además todo afán de cotejo más o menos clínico. También vuelve un poco fútil —si recordamos la metáfora aquí citada de Bradu o nos detengamos en lo que desde esta óptica serían nimiedades históricas— plantearse la pregunta de quién fue primero: Pessoa, Donne, o las versiones de ellos, realizadas por Paz.

Algunas muestras

De cualquier modo, a nosotros, que no a Paz, nos resulta imprescindible regresar al poema que dio lugar a la "versión". No es posible detenerse en un análisis exhaustivo de cada verso, de cada paso de esta nueva danza ejecutada por Octavio Paz. Nos detenemos solamente en algunos instantes del nuevo movimiento que el traductor y poeta imparte ahora al movimiento inicial que dio lugar al nuevo poema. Así pues, ejemplificaremos un poco de lo dicho, mostrando el texto que sirve de base a Paz.

Comenzamos con la *Elegía XIX*, de John Donne, poeta metafísico inglés que vivió entre los siglos XVI y XVII. La extensión del poema no permite un análisis detallado en este espacio; tampoco creo que arroje mucha luz sobre los procedimientos empleados por Paz, pues la disección del texto en su versión en español no añadiría un ápice al deleite que provoca su lectura. En este poema en particular, la voz desnuda poéticamente a su amada. La idea del desnudo es asunto frecuentado por Paz en otros ensayos, por ejemplo en *Cuadrivio*, obra que contiene "El Camino de la pasión", paradigmático trabajo sobre el poeta jerezano, Ramón López Velarde. El erotismo que permea cada verso está caracterizado por un empleo insistente de metáforas: el inevitable descubrimiento de nuevas tierras, la idea del paraíso recuperado, el exotismo, la posesión de gemas, la equiparación del lecho con el templo, entre otras más. El cuerpo de la amada se convierte así en una especie de continente microscópico que debe explorarse; la corporeidad femenina se vuelve una inexplorada América, con sus ríos, montes y praderas.

<p><i>Come, Madam, come, all rest my powers defy, Until I labor, I in labor lie. The foe oft-times having the foe in sight, Is tir'd with standing though he never fight. Off with that girdle, like heaven's Zone glittering, But a far fairer world encompassing. Unpin that spangled breastplate which you wear, That th'eyes of busy fools may be stopt there. Unlace yourself, for that harmonious chime, Tells me from you, that now it is bed time. Off with that happy busk, which I envie, That still can be, and still can stand so nigh. Your gown going off, such beautious state reveals, As when from flow'ry meads th'hills shadow steals. Off with that wiry Coronet and show The hairy diadem which on you doth grow: Now off with those shoes, and then softly tread In this, love's hallow'd temple, this soft bed. In such white robes, heaven's Angels us'd to be Receiv'd by men: thou Angel bringst with thee? A heaven like Mahomet's Paradiçe, and though Ill spirits walk in white, we eas'ly know, By this these Angels from an evil sprite, Those set our hairs, but these our flesh upright. License my roving hands, and let them go, Behind, before, above, between, below. O my America! my new-found-land, My kingdom, safeliest when with one man man'd, My mine of precious stones: my emperie, How blest am I in this discovering thee! To enter in these bonds, is to be free; Then where my hand is set, my seal shall be. Full nakedness! All joys are due to thee, As souls unbodied, bodies uncloth'd must be, To taste whole joyes. Gems which you women use Are like Atlanta's balls, cast in mens views, That when a fool's eye lighteth on a gem, His earthly soul may covet theirs, not them: Like pictures or like books gay coverings made For lay-men, are all women thus array'd. Themselves are mystick books, which only wee (Whom their imputed grace will dignify) Must see rever'd. Then since that I may know; As liberally, as to a midwife show Thyself: cast all, yea, this white linen hence, There is no penance due to innocence. To teach thee I am naked first; why than, What needst thou have more covering then a man?</i></p>	<p><i>Ven, ven, todo reposo mi fuerza desafía. Reposar es mi fuerza pues tendido me esfuerzo: No es enemigo el enemigo Hasta que no lo ciñe nuestro mortal abrazo. Tu ceñidor descíñe, meridiano Que un mundo más hermoso que el del cielo Aprisiona en su luz; desprende El prendedor de estrellas que llevas en el pecho Por detener ojos entrometidos; Desenlaza tu ser, campanas armoniosas Nos dicen, sin decirlo, que es hora de acostarse. Ese feliz corpiño que yo envidio, Pegado a ti como si fuese vivo: ¡Fuera! Fuera el vestido, surjan valles salvajes Entre las sombras de tus montes, fuera el tocado, Caiga tu pelo, tu diadema, Descálzate y camina sin miedo hasta la cama. También de blancas ropas revestidos los ángeles El cielo al hombre muestran, mas tú, blanca, contigo A un cielo mahometano me conduces. Verdad que los espectros van de blanco Pero por ti distingo al buen del mal espíritu: Uno hiela la sangre, tú la enciendes. Deja correr mis manos vagabundas Atrás, arriba, enfrente, abajo y entre, Mi América encontrada: Terranova, Reino sólo por mí poblado, Mi venero precioso, mi dominio. Goces, descubrimientos, Mi libertad alcanzo entre tus lazos; Lo que toco, mis manos lo han sellado. La plena desnudez es goce entero: Para gozar la gloria las almas desencarnan, Los cuerpos se desvisten. Las joyas que te cubren Son como las pelotas de Atalanta: Brillan, roban la vista de los tontos. La mujer es secreta: Apariencia pintada, Como libro de estampas para indoctos Que esconde un texto místico, tan sólo Revelado a los ojos que traspasan Adornos y atavíos. Quiero saber quién eres tú: descúbrete, Sé natural como al nacer, Más allá de la pena y la inocencia Deja caer esa camisa blanca, Mírame, ven, ¿qué mejor manta Para tu desnudez, que yo, desnudo?</i></p>
---	--

Ahora, presentaremos algunos comentarios acerca de lo que Paz ha logrado al tratar de producir *efectos análogos con distintos medios*. Por principio de cuentas, es evidente que el propio Paz —al igual que el amante de la voz poética— ha despojado de sus ropas a la doncella. En este caso, el traductor ha retirado de la amada —el cuerpo del poema mismo— las estorbosas prendas de la rima. Paz de inmediato desnuda los versos y los libera de las rigideces almidonadas que se habrían obtenido en un infructuoso intento por conservar el patrón de rimas en español. Como Umberto Eco habrá de decir décadas más tarde en *Mouse or Rat*, se trata de una especie de negociación en la que ninguna de las partes puede quedarse con todas las fichas (2004: 6). En su traducción, al despojar el poema del corsé de la rima, Paz ha —literalmente— desvelado algo mucho más importante: el énfasis obstinado de los imperativos: *ven, desenlaza, descálzate, desprende*, etc. Tampoco se detiene en un vano esfuerzo por recuperar las aliteraciones con el fonema *b*: *Behind, before, above, between, below*, (con las que parece insinuarse el esbozo de un apetecible besuqueo). Amén de todos los elementos que la traducción no recupera, queda lo esencial: el tono insistente y efusivo, la tórrida temperatura del poema, la promesa de un edén aquí en la tierra y el ímpetu resuelto del varón; nada de eso es poca cosa. Hay, por lo demás, soluciones afortunadas que sugieren aspectos no muy obvios en el original; por ejemplo, *heaven's Zone*, o sea, la faja que ciñe los cielos, deja de ser una prenda de vestir para convertirse en *meridiano*. Esto me parece un feliz desenlace, sobre todo si recordamos que, en vida de Donne, los viajes por mar se veían terriblemente dificultados por la falta de los meridianos de longitud⁸. Sin meridianos, sería imposible desnudar nuevas tierras o volver a ellas con facilidad. Pero ya Terranova está a la vista, por lo que no hace falta meridiano alguno para orientarse. Lo mismo ocurre con la metáfora de las estrellas. El corpiño tachonado de luceros de la chica estorba para la gozosa exploración. La voz poética está muy bien orientada: fuera, fuera las estrellas bordadas en la ropa. En este pasaje, Paz juega maravillosamente con los sonidos y con los sentidos de las palabras: *desprende el prendedor de estrellas*, y compensa de forma muy eficaz las aliteraciones antes señaladas.

Paz recupera también las parejas de sustantivos repetidos que emplea Donne; de este modo, *Foe-foe* o *labor-labor* se trasladan igualmente por parejas: *enemigo-enemigo, fuerza-fuerza*. Emplea con destreza el recurso de la metonimia, por ejemplo, cuando el texto original habla de *midwife*, comadrona, la traducción reconstruye este concepto por cercanía semántica: *nacer*. Lo mismo ocurre con *linen*, lino, que Paz traduce como *camisa*, basándose en la proximidad entre la prenda y el material. Un logro especial aparece en la traducción de *mine*, mina, como *venero*. No es descabellado ver también en la palabra *mine*, el sustantivo al que Donne alude, pero también el pronombre posesivo, en una reiteración del acto de poseer. *Venero*, por su parte, nos obliga a pensar —al menos por asociación fonética— en Venus y en su adjetivo, *venéreo*, y en la consabida carga semántica que arrastra el adjetivo. Con estos logros, parece que la

⁸ Para ampliar un poco en el tema de la navegación y los meridianos de longitud, hay dos libros excelentes: Sobel, Dava. (2007) *Longitude: The True Story of a Lone Genius Who Solved the Greatest Scientific Problem of His Time*. London: Walker & Company. También se recomienda la bella novela de Umberto Eco, *La isla del día antes* (1998: 468).

traducción de Paz da toda la razón a las observaciones de Arreola, en el sentido de pérdidas y de ganancias en el traslado entre lenguas. En ese mismo sentido va la siguiente reflexión de Eco:

[...] in the course of my experiences as a translated author I have always been torn between the need to have a translations that respected what I believe were my intentions, and the exciting discovery that my text, independently of my early intentions, could elicit unexpected interpretations and be in some way improved when it was re-embodied in another language. (2003: 5-6).

Los comentarios en torno a este poema y la versión de Paz podrían extenderse, pero nos parece que lo más relevante ha quedado a la vista: la reconfiguración del poema en otra clase de metáfora, el apego al sentido, el alejamiento de toda ociosa literalidad y, lo que es más importante, el acceso a la poesía de Donne en una nueva vigencia que rebasa los casi cuatro siglos y los diez mil kilómetros que nos separan de él.

Ahora, nos permitimos mostrar un breve fragmento de uno de los poemas más importantes de las letras portuguesas y universales del siglo pasado, *Tabaquería*, de Fernando Pessoa. Si bien el propio poeta lusitano no otorgaba gran valía a la traducción del portugués al español, seguramente porque le parecía que la proximidad entre ambas lenguas no implicaba mayor esfuerzo o dificultad, alguien habría que mostrarnos a ese hombre singular que era muchos otros a la vez. ¿Qué mejor que un poeta de la talla de Paz para hacerlo? Rompiendo de nueva cuenta con el propio criterio de Paz, en el sentido de no mostrar el original para concentrarnos más bien en la recreación en otra lengua, presentamos el texto en portugués con la versión de Octavio Paz.

<p><i>Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. Janelas do meu quarto, Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é (E se soubessem quem é, o que saberiam?), Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, Para uma rua inacessível a todos os pensamentos, Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.</i></p>	<p><i>No soy nada. Nunca seré nada. No puedo querer ser nada. Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo. Ventanas de mi cuarto, Cuarto de uno de los millones en el mundo que nadie sabe quién son (Y si lo supiesen, ¿qué sabrían?) Ventanas que dan al misterio de una calle cruzada constantemente por la gente, Calle inaccesible a todos los pensamientos, Real, imposiblemente real, cierta, desconocidamente cierta, Con el misterio de las cosas bajo las piedras y los seres, Con el de la muerte que traza manchas húmedas en las paredes, Con el del destino que conduce al carro de todo por la calle de nada.</i></p>
---	---

Como puede verse, el traslado permite seguir sin problema las cadencias y los ritmos del original con una precisión incluso silábica. De cualquier forma, el menosprecio de Pessoa por la traducción a nuestro idioma no deja de ser cuestionable en muchos casos, en especial tratándose de su heterónimo Álvaro de Campos, quizás el menos transparente de la multitud pessoana.

Por último, presentamos la versión de Paz de un poema de e. e. cummings. Se trata de un tema muy cercano a esa pluralidad inherente a Fernando Pessoa. El poema se llama *Tanto ser diverso*. Veamos solo un fragmento:

<p><i>So many selves (so many fiends and gods Each greedier than every) is a man (so easily one in another hides; Yet man can, being all, escape from none) So huge a tumult is the simplest wish; So pitiless a massacre the hope Most innocent (so deep's the mind of flesh And so awake what waking calls asleep)</i></p>	<p><i>Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios éste más ávido que aquél) es un hombre (tan fácilmente uno se esconde en otro; y, no obstante, cada uno, siendo todos, no escapa de ninguno) tumulto tan vasto es el deseo más simple: tan despiadada mortandad la esperanza más inocente (tan profundo el espíritu del cuerpo, tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)</i></p>
--	--

Conclusiones

Como se ha visto, Paz vuelve a la misma idea, pero por otros medios. La fidelidad —si es que viene al caso hablar aquí de ese concepto— se ciñe sin reservas al formato del original, pero sobre todo a la idea esencial que libera las fuerzas que dan lugar a la construcción poética. Con todo, nos parece que el poeta mexicano logra además de esta idea germinal, conservar de algún modo la aliteración contenida en *awake what waking*, la cual se recupera —por medios análogos— en *tumulto tan vasto* y *tan despiadada mortandad*. Podríamos hablar mucho más de Paz y de su extensa y variada obra, pero baste decir que su labor como recreador y divulgador de la obra de grandes poetas representa en sí un logro considerable. Tal vez sea, como dice Steiner⁹ al respecto de la música, que la mejor explicación de una sonata consiste en volverla a tocar. Una valoración de las aportaciones de Paz como traductor resulta más fácil sin explicaciones ni acotaciones de ninguna especie, solo con el deleite mismo que nos brinda su lectura. A Paz, no hay que leerlo como a un teórico de la traducción. Tampoco es posible extraer de sus versiones “procedimientos” o retazos de terminología especializada. A las traducciones de Paz hay que acercarse como una forma de entender la *poiesis* misma. De esa manera, es posible entender la apuesta inicial, que busca la liberación de las fuerzas contenidas en el poema y que encuentran nueva corporeidad en una recreación por parte de una de las más preclaras voces de lengua española.

⁹ Asunto recurrente en él. Véase, por ejemplo: Steiner, George. (2001) *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.

Referencias

- Bradú, F. (2004). *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Veracruzana.
- Classe, O. (2000). *The Encyclopedia of Literary Translation into English*. Chicago: Fitzroy & Dearborne.
- Eco, U. (1998). *L'Isola del giorno prima*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (2004). *Mouse or Rat?* Londres: Phoenix.
- Gómez Haro, Claudia. (2001). *Arreola y su mundo*. México: Alfaguara, Conaculta, INBA.
- Lakoff G. y M. Johnson (2000). En O. Classe, ed. *Encyclopedia of Literary Translation into English*. Londres; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge.
- Ortega y Gasset, J. (1964). Miseria y esplendor de la traducción. En *Obras completas de Ortega y Gasset, (1933-1941)* (pp. 433-451), 6ª ed., vol. 5. Madrid: Revista de Occidente.
- Paz, O. (2004) Versiones y diversiones. En *Obra poética II (1969-1998), Obras completas, Vol. 12*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Ricœur, P. (2005). *Sobre la traducción*. Traducción y prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós.
- Sobel, D. (2007). *Longitude: The True Story of a Lone Genius Who Solved the Greatest Scientific Problem of His Time*. Londres: Walker & Company
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel, aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- Steiner, G. (2008). *My Unwritten Books*. Nueva York: New Directions.