

El traductor “traidor” vs. el traductor “creador”. El caso de José Emilio Pacheco

María Elena ISIBASI POUCHIN
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde que ganara el Premio Reina Sofía y el Premio Cervantes, José Emilio Pacheco provocó un nuevo interés por su obra tanto poética como narrativa, ensayística, periodística y traductora. Esta última, siempre malentendida, por ser ambigua, por englobar en un solo quehacer dos intenciones, ha dejado caer mucha tinta en los últimos años sin establecer la clara diferencia entre el Pacheco traductor y el Pacheco aproximador. Este ensayo intenta aclarar esa línea que separa al “traidor” del “creador”.

PALABRAS CLAVE: traducción, creación, aproximación, poesía, reescritura.

Ever since he won the Reina Sofía and Cervantes prizes, there has been a renewed interest in José Emilio Pacheco's poetry, narrative, essays, journalism and translations. The latter, very often misunderstood because of the ambiguity that arises because a single endeavour encompasses two different intentions, has inspired much discussion lately although there is yet no clear distinction between Pacheco the translator and Pacheco the “aproximator”, to use his own word. This essay is an effort to clarify the divide between the “traitor” and the “creator”.

KEYWORDS: translation, creation, approximation, poetry, rewriting.

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las “traducciones de traducciones”.

José Emilio Pacheco

Mucho se ha hablado de las “aproximaciones” de José Emilio Pacheco, sin embargo, no sobra, en el marco de este trabajo, presentar estos textos —algunos largos, la mayoría breves— que forman parte de la obra del escritor mexicano, tanto como su narrativa, su poesía y sus ensayos periodísticos. “Aproximaciones” es un apartado que Pacheco incluye al final de la mayoría de sus poemarios escritos entre 1963 y 1986.¹

¹ Los *elementos de la noche* (1963) incluye cinco poemas “traducidos”: “The Expiration” de John Donne, luego llamado “La agonía” en *Tarde o temprano* (1980); “La chevelure” de Baudelaire (luego “La

Las aproximaciones, a primera vista, serían traducciones² pues son mencionados los nombres de los “autores originales” e incluso se ofrece una “biografía” de ellos, en el caso del tomo que se dedica a las “aproximaciones” (1984). A decir del mismo autor: “empezaron como ejercicios en los cursos de lenguas clásicas y modernas” (1980b: 10), ejercicios que corresponden a la enseñanza de lenguas extranjeras, uno de los objetivos principales de manuales de traducción como el de Vinay y Darbelnet (1972).³ Sin embargo, ahonda diciendo que “antes de leer a Ezra Pound, los ejemplos de Octavio Paz y Jaime García Terrés [lo] llevaron a buscar mayores libertades” (1980b: 10); esto nos hace pensar en que Pacheco, con el tiempo, llevó su práctica de traductor a otro nivel, a uno creativo. No sobra mencionar que, a pesar de que al hablar de este apartado se piense casi sistemáticamente en traducciones *sui generis* de textos originalmente escritos en alguna lengua extranjera, también se puede encontrar otro

cabellera”); “Le bateau ivre” de Rimbaud (luego “El barco ebrio”); “Ore a Brasov” y “A un poeta nemico” de Salvatore Quasimodo (luego “Un día basta a equilibrar el mundo” y “A un poeta enemigo”, respectivamente). Sólo en este poemario se deja los títulos en la lengua original.

Al tratarse de un poema largo y único, *El reposo del fuego* (1966) no contiene ninguna aproximación. *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) cuenta con diecisiete aproximaciones (“Imitación a James Agee”; “De una sátira de Ben Saraf”; tres poemas de Giorgos Seferis; “Susana y los viejos” de Adelaïd Crapsey; “Niebla” de Carl Sandburg; “Teoría de la regresión” de Charles Tomlinson; “Tras la publicación de *Bajo el volcán*”, “Rilke y Yeats” y “Epitafio” de Malcolm Lowry; “Mar” de Michael Dransfield; “Los dos muros” de Robert Lowell; un fragmento de la “Décima sátira” de Juvenal; “Los otros” de Tom Raworth, y “Tesis” de Edward Dorn).

Irás y no volverás (1973) tiene dos poemas más de Baudelaire; “Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)”, “Homenaje a Nezahualcóyotl”; un poema intitulado “Abre tu centro” del *Cancionero manuscrito de Fabio* (poema que no es incluido en *Tarde o temprano*); “El Desdichado” de Nerval; “Brise Marine” de Mallarmé (luego “Brisa marina”); “Audubondrafted” de Leroi Jones (tampoco es incluido en *Tarde o temprano*); ““Old People’ home” y “Musée des Beaux-Arts” de W. H. Auden.

Islas a la deriva (1976) contiene el “Homenaje a Salvador Espriu”; “Playa de Dover” de Matthew Arnold; “La anguila” de Eugenio Montale; “El pulpo piensa con su tercer brazo” de Edward Dorn; “Escorpión” de Michael Schmidt; dieciséis poemas de Cavafis y “Lectura de la *Antología griega*”. *Desde entonces* (1980) incluye “Las voces de Tlatelolco”; dos poemas de William Carlos Williams; cinco poemas de Montale; el “Homenaje al haiku” y cuatro epigramas de Calímaco.

Miro la tierra (1986), publicado después de *Tarde o temprano* es el último poemario que contiene aproximaciones: “Nueva lectura de la *Antología griega*”; dos imitaciones de Vladimir Holan; “Manuel Bandeira camina por la colonia Hipódromo”; dos poemas de Ezra Pound y tres poemas de Victor Hugo. Todas estas aproximaciones —excepto dos como he indicado y las que pertenecen a *Miro la tierra*, por ser de 1986— están incluidas en *Tarde o temprano* de 1980, y desaparecen en la reedición de 2000 pues se tenía la intención de hacer un tomo independiente para ellas, tomo que todavía sigue inédito. Fuera de las “Aproximaciones” en cada uno de estos poemarios, se publicó *Aproximaciones* en 1984, compilación de textos nunca antes publicados en alguno de los tomos de Pacheco.

² Algunos de los textos no son traducciones —de una lengua a otra— o retraducciones —traducciones de traducciones o nuevas traducciones—; se trata de otro tipo de textos derivados: tal es el caso de “Las voces de Tlatelolco”.

³ Otro ejemplo del uso de la traducción como herramienta de enseñanza de alguna lengua extranjera se puede encontrar en el método de Jean Delisle, traductólogo canadiense perteneciente a la llamada escuela del sentido o de París, que se origina en la ESIT (École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs), con Danica Seleskovitch a la cabeza (Delisle, 1980).

tipo de textos derivados, por ejemplo, reescrituras de textos antiguos y contemporáneos escritos en español. Lo que define, pues, las “aproximaciones” es su calidad de texto derivado, o de texto secundario, no en el sentido de menor o inferior, sino en el sentido de posterior en tanto que establece una relación o un diálogo con otro texto, forzosamente escrito antes.

José Emilio Pacheco sabe reconocer cuándo se toma “libertades” y cuándo permanece más fiel al texto original, en el sentido más tradicional dentro de la traductología. Él es traductor (y por ende traidor) y también es creador, “aproximador”, y he ahí el centro de mi reflexión. Si se revisa la bibliografía traductológica que sobre el autor mexicano publica el Instituto Cervantes, se constata que sólo se toman en cuenta las traducciones de obras completas.⁴ Tal es el caso de su traducción de *De profundis* de Oscar Wilde, o la de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, o finalmente los muy aplaudidos *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, entre otros pocos textos. De hecho, *Aproximaciones*, tomo de 1984 dedicado a las aproximaciones no recopiladas en ninguno de sus poemarios, ni siquiera aparece en la bibliografía, bajo ningún rubro. No sorprende pues que este libro, compilado por Miguel Ángel Flores, no gozara de difusión ni de tiraje. Cabe decir que su omisión por parte del Instituto Cervantes tanto en la bibliografía poética como en la que corresponde a su quehacer de traductor da una idea sobre esta obra híbrida cuyos textos, desde la perspectiva más ortodoxa de la crítica, no son de Pacheco, aunque tampoco le son ajenos.

Este Instituto reconoce al Pacheco/traductor pero desconoce al Pacheco/creador/aproximador pues no registra ninguna de sus “aproximaciones”. Hugo Verani, en “Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco”, confunde los dos quehaceres y registra en el rubro “Traducciones, adaptaciones” doce obras en las que se señala a Pacheco como traductor: la primera es *Aproximaciones*, obra híbrida como he dicho, y de las once restantes, sólo los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot son poesía. Pacheco traduce a Beckett, Benjamin, Bontempelli, Eisenstein, Jaguer, Renard, Rubinowicz y Tennessee Williams (Verani, 1993: 295): novela, ensayo, guión cinematográfico, teatro. En estos textos cumple con su labor de traducción de manera tradicional, no “dialoga” con los textos de los otros —o por lo menos no conscientemente—, se presenta como traductor, debajo del nombre del autor original y del título de la obra; conoce “su sitio”. El caso de los *Cuatro cuartetos* me parece particular. Pacheco emprende la traducción de esta obra poética de T. S. Eliot con la venia del Fondo de Cultura Económica. No es sino hasta 1989 cuando la versión del escritor mexicano es publicada en una edición conjunta con El Colegio Nacional. La obra del poeta estadounidense es presentada al público mexicano como obra original traducida;

⁴ A diferencia del Instituto Cervantes, Hugo Verani sí las incluye en el rubro “Traducciones / Adaptaciones”; propone *Aproximaciones* como compilación de Miguel Ángel Flores. Se especifica, sin embargo, que el prólogo y las biografías de los autores pertenecen a José Emilio Pacheco, lo cual hace pensar que el autor tuvo tanto que ver como el compilador en la confección del tomo de 1984 (Verani, 1993: 292-341).

Pacheco funciona como un traductor profesional: traslada el texto en inglés al español.⁵ Se trata pues de una “verdadera” traducción, aunque, al tratarse de verso y no de algún otro género, la pregunta inevitable en el caso de Pacheco se impone: ¿establece un diálogo con el texto de Eliot, con el mismo Eliot? Al parecer sólo cumple con su labor traductora, aunque el hecho de haber escogido/aceptado traducir su poesía ya provoca cierta suspicacia. Al revisar el tomo de Eliot, se advierten dos epígrafes, ambos de Heráclito de Éfeso, retomado por Diels, ambos escritos en griego. Pacheco nos ofrece una traducción de Luis Fakré: “A pesar de que la razón es lo común, los más viven como si fueran poseedores de sabiduría propia” y “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”. La alusión por parte de Eliot a Heráclito, una figura fundamental en la obra de Pacheco, presente en su poesía a partir de *El reposo del fuego* (1966), nos hace preguntarnos como lectores si el estadounidense, al citar al presocrático en sus *Cuatro cuartetos*, hace de su texto uno *scriptible* para Pacheco porque, retomando a Barthes, su postura de enunciación le conviene pues, como él, también cita.⁶ Sin embargo, es necesario conocer la obra de nuestro autor para poder hacer una lectura más profunda que relacione la poética del estadounidense y la del mexicano vía el filósofo griego. Pacheco no incluye comentario alguno. Se limita a traducir a Eliot. Sólo introduce, después de los agradecimientos del propio autor anglosajón, una nota propia en la que se presenta directamente como traductor: “El traductor extiende el agradecimiento a David Lauer y a Julio Hubard que le dieron su tiempo, su saber y el juicio de

⁵ Su traducción es muy aplaudida. Octavio Paz incluso dice que la versión de Pacheco es “la mejor traducción de los ‘Cuatro cuartetos’ que ha aparecido en ningún idioma” (Pacheco, 2011).

⁶ Antoine Compagnon cita a Barthes en su argumentación respecto de que toda escritura es reescritura (1979: 35-36): “quels sont les textes qu’écrivant je désirerais récrire? Ceux que Roland Barthes qualifiait de «scriptibles» lorsqu’il demandait: «Quels textes accepterais-je d’écrire (de ré-écrire), de désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien? Ce que l’évaluation trouve, c’est cette valeur-ci: ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrire) —le *scriptible*». Il y a toujours un livre avec lequel j’ai l’envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, «relation» valant ici pour son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l’affinité élective). Cela ne veut pas dire que ce livre, j’aurais aimé l’écrire, que je l’envie, que je le recopierais volontiers ou le reprendrais à mon compte, pour modèle, que je l’imiterais, l’actualiserais ou le citerais *in extenso* si je le pouvais; cela ne préjuge pas non plus de mon amour pour ce livre. Non, le texte qui est pour moi «scriptible», c’est celui dont la posture d’énonciation me convient (celui qui cite comme moi). Et c’est pourquoi ce n’est jamais le même livre, c’est pourquoi le *Quichotte* de Ménard en est un autre”.

No me parece descabellado, aunque no se pueda demostrar en este volumen del Fondo de Cultura Económica y El Colegio Nacional, que Pacheco esté dialogando con el texto de Eliot pues este diálogo sí se hace evidente en la nota introductoria a *Tarde o temprano* en la que incluye un fragmento de “East Coker” de los *Cuatro cuartetos* traducido “literalmente” por “Julián Hernández, en 1945 (1980: 12-13); Julián Hernández, uno de los heterónimos de Pacheco, una de sus estrategias de reescritura. Este fragmento en el volumen de 1989, en el que se presenta como traductor profesional, no modifica significativamente el texto de Eliot. Sin embargo, la presencia de un traductor ficticio en la nota introductoria del volumen de 1980 desencadena el juego de la reescritura, de la retraducción, más que la traducción profesional. Esta duplicación de escopo se podrá observar en la *Lectura de la Antología griega*.

otra generación”.⁷ “Traductor” es el término que utiliza para sí mismo, no “aproximador”,⁸ lo mismo que Tedi López Mills en su compilación de traducciones hechas por poetas mexicanos, *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, editada por el Fondo de Cultura en 2011, y en la que se incluye textos de nuestro autor. Un comentario final sobre los *Cuatro cuartetos* traducidos por Pacheco: a pesar de haber sido publicada su versión hace más de veinte años, Pacheco nunca dejó de retocarla, revisarla, retraducirla, prueba de ello es la versión que ofrece de *Little Gidding*, última parte de esta obra, en el libro editado por Tedi López Mills hace apenas siete años.

En su “aclaración”, texto que inaugura la compilación de traducciones hecha por poetas mexicanos, Tedi López Mills explica: “Lo que ofrece este libro, en consecuencia, es apenas un botón de muestra de la labor de cada uno de los poetas-traductores: alrededor de 20 cuartillas de sus traducciones predilectas. Confío en que, a la larga, tal cifra fortuita se redondeará en un número mágico” (2011: 12).

La decisión de incluir ciertos textos como traducciones en este volumen pertenece pues a los autores que lo componen. Las casi novecientas páginas de este tomo tienen, una tras otra, traducciones entendidas en el sentido más tradicional del término puesto que se encuentra tanto a poetas/traductores como a traductores/poetas, es decir, a quienes son más conocidos por su propia obra y a quienes son más conocidos por sus traducciones.

Traslaciones, a decir de su propia compiladora, es el heredero de otro libro editado también por el Fondo de Cultura en 1974: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, a cargo de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega (2011-11), que contiene traducciones de autores mexicanos nacidos entre 1889 (Alfonso Reyes) y 1940 (Homero Aridjis). Interesan estos dos libros pues José Emilio Pacheco publica en ambos algunos de los textos que se consideran traducciones puesto que así lo exigen sus editores. Tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones* se incluye algunos poemas que son presentados como “aproximaciones” en los tomos de Pacheco. ¿Qué es lo que los hace ser considerados “verdaderas” traducciones? Tal vez habría que revisar los textos para responder a esta pregunta.

Habría que especificar que, a pesar de que López Mills dice reproducir la intención de Montes de Oca y Vega, en realidad la metodología es completamente diferente: en la antología de 1974, quienes escogen los textos son los antologadores mientras que,

⁷ Julio Hubard es considerado una autoridad en Eliot por el mismo Pacheco por diferentes ensayos que escribió sobre él. De hecho, es una de sus fuentes en su artículo “La traición de T. S. Eliot” de 1999 en *Letras Libres*.

⁸ El mismo autor separa su labor traductológica creativa de su quehacer de traductor profesional. De hecho, a decir de Carmen Dolores Carrillo Juárez, en un ciclo de conferencias titulado “El arte de lo imposible: la traducción poética: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot”—llevado a cabo en El Colegio Nacional en 2002—, en el que Pacheco hizo “una lectura paralela del original en la voz de Eliot y la traducción en su voz” además de dedicarle tiempo a la reflexión sobre la traducción en México y sobre la traducción en general, nuestro autor expresó que “piensa que el traductor tiene una responsabilidad: el original es juzgado por medio de su trabajo” (2008: 191).

en la compilación de 2011, quienes proponen sus textos como “traducciones” son los propios poetas/traductores; y esto sin duda representa una visión muy distinta respecto de la traducción considerada como género. Así, se puede entender la presencia de ciertos textos de Pacheco tanto en el primer volumen como en el segundo. Se podría afirmar que sólo en *Traslaciones* tiene Pacheco la oportunidad de explicar lo que entiende él por traducción y lo que entiende él por “aproximación”, y no podría ser más claro pues inicia la parte que le es consagrada con “Aproximaciones a la *Antología griega*”—un ejemplo claro de lo que para él son las aproximaciones (pues su inclusión en el título así lo indica)—, las sigue con dos poemas de Baudelaire—diferentes de los ya publicados—, y termina con *Little Gidding* de Eliot, la última parte de los *Cuatro cuartetos* que, como ya se ha visto, son considerados “verdaderas” traducciones. De esta forma, *Traslaciones* nos permite como lectores comprender la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador pues él decidió qué textos incluir y cómo presentarlos.

Hablaré un poco más adelante de las aproximaciones a la *Antología griega*, pues a pesar de que son claramente el resultado de un proceso creativo, los cambios evidentes en *Traslaciones* permiten nuevamente entender cómo concibe Pacheco la traducción diferenciándola de la aproximación. Propongo aquí, primero, revisar someramente la traducción que hace Pacheco de “Los gatos” de Baudelaire, traducción que, desde mi perspectiva, se apega sorprendentemente al original:⁹

⁹ A diferencia de sus versiones de Baudelaire, incluidas en *El surco y la brasa*, tomo que como se ha dicho reproduce la elección de sus editores de las consideradas traducciones de autores mexicanos. Si se revisa las “traducciones” propuestas por Montes de Oca y Vega, se puede leer “La cabellera”—antes publicada en *Los elementos de la noche* (1963). Sorprende la “infidelidad” al texto original: muy parecida en cambios y omisiones al “El desdichado” de Nerval, que se verá más adelante. Incluyo aquí las primeras estrofas de Baudelaire y la traducción en el tomo de Montes de Oca para que se pueda apreciar cómo, en el caso de “La cabellera”, se trata más de una aproximación que de una traducción (y que, de haber estado la decisión en manos de Pacheco, probablemente no la hubiera incluido en *El surco y la brasa*):

La chevelure

Ôtoison, moutonnant jusque sur l’encolure !
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !
Extase ! Pour peupler ce soir l’alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l’air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !
Comme d’autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum. [...]

La cabellera

Manantial que se encrespa contigo a la cintura
en perfumados rizos que el desvelo ha sellado,
o magia que permite la cálida ventura
del recuerdo que duerme sobre este río extasiado
que en el aire fulgura como astro agitado.

Lento país de sombra, pradera calcinada,
orbe solo y distante a pausas consumido
en tus negros abismos, alta joya aromada.
Si el alma de los otros en la música nada,
mi corazón, señora, en tu pelo ha dormido.

Les chats

Les amoureux fervents et les savants
austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil
de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux
[sédentaires.]

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur
des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers
funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles
attitudes
Des grands sphinx allongés au fond
des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans
fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles
[magiques,

Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles
mystiques.

Los gatos

Los amantes ardientes y los sabios austeros
Aman del mismo modo, cuando la edad
declina,
Al gato fuerte y dulce, maravilla
felina,
Que en la sala se esconde de los fríos
traicioneros.

Amigos de la ciencia y la voluptuosidad,
Indagan el silencio y el horror de lo oscuro.
Seguirían del Erebo el fúnebre
conjuro
Si algún amo pudiera vencer su
vanidad.

Adoptan mientras duermen las nobles
posiciones
De la pétreas esfinges que en la arena
desierta
Sueñan el sueño insomne de quien nunca
despierta.

En sus flancos fecundos duermen
constelaciones.

Y partículas de oro, haces de magia incierta,
Encienden sus pupilas con místicas
visiones.

Pacheco traduce a Baudelaire: le es fiel en forma y fondo. Reconstruye en español el soneto francés, compuesto de alejandrinos cuyas rimas poco tradicionales (abba/cddc/efe/gfg) se reencuentran casi idénticas en nuestra lengua (abba/cddc/eff/efe). Los cambios evidentes corresponden a una necesidad métrica (“Les chats” en plural es “Al gato” en singular), “rímica” y rítmica, y lo perdido es recuperado de alguna manera dentro del poema (la idea de “maison”, en el tercer verso, es retomada en el cuarto en la versión española con “la sala”). Por supuesto la traducción no es un equivalente pues, como se ha constatado a lo largo de la historia de la traductología, no existe la equivalencia. Sin embargo, es una traducción entendida desde la perspectiva más tradicional. “Los gatos” es incluida como una traducción en *Traslaciones*, se trata de uno de los textos que Pacheco escogió respondiendo a la invitación y a la intención de su compiladora: publicar traducciones de poetas mexicanos.

Probablemente la mejor manera de mostrar cómo el escritor mexicano diferencia el aproximador (creador) del traductor es en sus propias traducciones/aproximaciones. Tomemos los “mismos” textos en sus dos presentaciones. “Lectura de la Antología Griega” aparece tanto en *Islas a la deriva* (1976), y luego en las “Aproximaciones” reunidas en *Tarde o temprano* (1980), como en *Traslaciones*, que como he dicho reúne traducciones consideradas como tales.¹⁰ Entre los textos que Pacheco propone, se encuentra una serie de epigramas de “Anacreonte y los anacreónticos”. Al tratarse de él, no es coincidencia que escogiera a este autor cuya obra completa se desconoce (se le ha atribuido un cierto número de poemas, aunque en realidad podrían ser de distintos poetas) y que inspiró a contemporáneos y sucesores hasta nuestros días. Me refiero a los epigramas I y XVI según la edición de Taylor y Walton de 1837.¹¹ El primer epígrama se intitula en la versión inglesa “On the Lyre” y reza:

I wish to tell of Atreus’sons, and I wish to sing of
Cadmus: but the harp on *its* chords rounds love alone.
Lately I changed *the* strings, and the whole lyre: and
I indeed was singing labours or Hercules: but *the* lyre
responded loves. *For the time* remaining to us,
Heroes, fare ye well: for the lyre sings love alone (Locke, 1837: 1).

En *Islas a la deriva* (1976), Pacheco cambia el título que literalmente significa en inglés “Sobre la lira”, y le pone “Make love not war (1)”, conocida frase de finales de los años sesenta y de los años setenta que respondía a la guerra de Vietnam tan criticada por el propio Pacheco. El poema traducido dice:

Quisiera hacer odas de guerra
pero sólo el amor resuena
en mi lira de siete cuerdas (1985: 83).

Se puede ver cómo, a partir de un poema en seis versos en su traducción interlinear inglesa (versión literal), Pacheco construye uno en tres. Al cambiar el título, actualiza el poema: el lector de 1976 puede establecer la relación entre pasado y presente. Esta intención responde al deseo creador del autor mexicano y la invención del título permite una nueva lectura del epígrama antiguo. En su versión elimina las alusiones mitológicas ensanchando así las posibilidades de lectura y de interpretación para el lector hispanohablante y a pesar de eliminar el título, el hecho de describir la lira (“de siete

¹⁰ En el tomo editado por Tedi López Mills la “Lectura de la Antología Griega” es “rebautizada” como “Aproximaciones a la *Antología griega*”.

¹¹ Decidí utilizar esta fuente pues ofrece una traducción interlinear de los poemas: en extremo literal, ésta nos permite interpretar lo que acabó haciendo nuestro autor mexicano. Las cursivas pertenecen a la edición de Taylor y Walton.

cuerdas”) cuando esto no está en la versión inglesa, pone énfasis en el instrumento, recuperando y fortaleciendo su presencia.

El epígrama que viene justo después en las “aproximaciones” de Pacheco es el XVI al cual intitula “Make love not war (2)” y que en la versión inglesa se llama “sobre sí mismo” (“On himself”):

Thou indeed tellest the *fortunes* of Thebes, and he again
the shouts of Phrygians: but I my own captivities. Not
 horse destroyed me, not foot, not ships: but another
 new army shooting me from eyes (Locke, 1837: 15).

Transcribo la versión de Pacheco:

Otros celebren guerras y batallas.
 Yo sólo puedo hablar de mi desventura.

No me vencieron los ejércitos:
 fui derrotado por tus ojos (1985: 84).

Nuevamente Pacheco elimina las alusiones al mundo antiguo y “universaliza” este poema para que cualquier lector pueda interpretarlo. Además, introduce un “tú” muy renacentista que invita a quien lee a ser partícipe de lo dicho. Disponer estos dos epigramas de este modo, uno tras otro, y otorgarles el mismo título con parte 1 y parte 2, invita a una nueva lectura de ambos, además de proponer una interpretación cronológica que no viene en la versión inglesa. Si bien es verdad que cada epígrama es autónomo, la propuesta de Pacheco otorga un nuevo significado, o mejor dicho, los poemas se reconstituyen en su *significance* —en términos de Barthes (1973: 1015)— y develan un sentido (o más) antes no imaginado: la inclusión de una frase en inglés contemporáneo, con carga semántica propia y de todos conocida, vuelve a poner en el más presente de los presentes los epigramas de Anacreonte. Sobra decir que estas traducciones son en realidad creaciones, o “aproximaciones” como las llamaría Pacheco, y que la actualización de estos epigramas es una expresión más de su propia poética en la que pasado y presente se confunden.

No es del todo sorprendente que haya cambios tan significativos en la “Lectura de la *Antología griega*” pues al tratarse de textos escritos en una lengua muerta, se prestan a manipulación, y Pacheco, obviamente, no fue el primero en hacerlo.¹² Sin embargo, sí hay que hacer notar la diferencia que, como decía, existe entre Pacheco/traductor y

¹² De hecho, el mismo Pacheco hace la diferencia entre los textos en lenguas vivas y los textos en lenguas muertas en *Traslaciones* (López Mills, 2011) puesto que el título que le da a la antología griega es “Aproximaciones a la *Antología griega*”, mientras que los textos en lenguas vivas sólo son presentados bajo el nombre del poeta original.

Pacheco/aproximador. Desde mi punto de vista todo radica en el escopo que se propone el autor, es decir, si su intención es creadora, de diálogo con el otro, o traductora, “trasladadora”, como en el caso de sus textos reconocidos como traducciones por el Instituto Cervantes (la traducción premiada de Tennessee Williams, por ejemplo). Si retomamos los epigramas de Anacreonte y revisamos la versión de *Traslaciones*, libro como se ha visto que busca compilar traducciones tradicionales hechas por poetas reconocidos, podemos leer que el primero, aunque no lo intitula “Sobre la lira”, sí lo llama de una manera más ortodoxa: “Sólo el amor” (López Mills, 2011: 25). El título es lo único que cambia, pero el cambio es muy notorio. Al incluir el amor, Pacheco re establece cierta fidelidad —entendida desde la tradición— puesto que se reitera la idea, presente tres veces en la traducción literal inglesa, que había sido reducida a una en español en la versión de *Islas a la deriva*. El segundo epígrama, también incluido en la edición de Tedi López Mills, lo intitula “La derrota” (2011: 26) no “Sobre sí mismo” para ofrecer una guía de lectura que la versión inglesa no necesita por la dimensión del epígrama (cuatro versos largos explicativos). El escopo para la traducción de los epigramas de Anacreonte es distinto para *Islas a la deriva* que para *Traslaciones*. Para el primer libro, Pacheco tiene un escopo estético/creativo, mientras que, para el segundo, su escopo corresponde al encargo de su compiladora, la entrega de traducciones literarias (aunque en el caso de textos en lengua muerta, la traducción sea más libre, como se ha visto). Esto se confirma al ver las traducciones que Pacheco entregó tanto para *El surco y la brasa* (1974) como para *Traslaciones* (2011). Para el tomo del Fondo de Cultura Económica de 1974, el autor no participó en la selección de sus traducciones y el resultado fue que ningún texto es una traducción, todos son aproximaciones, incluidas en algún tomo anterior o posterior a la publicación de *El surco y la brasa*, excepto “Alba” de Ezra Pound (Montes de Oca y Vega, 1974: 400-411). Esto podría explicarse por la entonces poco conocida afición de Pacheco de dialogar con los textos más que su intención de traducirlos. Al tratarse de textos derivados, se concluyó, tal vez a la ligera, que se trataba efectivamente de traducción, tal y como se entendía y se sigue entendiendo hoy día.

En el caso del volumen de 2011, se incluye las “Aproximaciones a la *Antología griega*”, con nueve poetas de la antigüedad, dos poemas de Baudelaire y la última parte de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot (*Little Gidding*). Se puede decir entonces que lo ofrecido en este tomo tiene realmente la intención (escopo) de funcionar como traducción o versión del original y no como creación o expresión del diálogo con los originales, a diferencia de las “aproximaciones” que contienen los poemarios de creación personal.

Una última salvedad sobre “Lectura de la *Antología griega*”: dije que ésta pertenece a *Islas a la deriva* (1976) y que luego formaría parte de las “aproximaciones” incluidas en la edición de 1980 de *Tarde o temprano*; me parece importante hacer notar que en el poemario de 1976, esta “Lectura”, a pesar de ser parte del apartado VI (Aproximaciones), está dispuesta separadamente de las versiones de otros poemas, como si se tratara de otro ejercicio, sin duda por tratarse de textos derivados de una lengua muerta. Esta separación desaparece en la primera edición de *Tarde o temprano*,

como si integrara en un mismo “paquete” todas sus versiones, sin distinción… ¿Cambio de escopo? Tal vez Pacheco ya no distingue los grados de imitación o de creación entre sus textos derivados.

Para cerrar convincentemente este ensayo que pretende mostrar la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador, considero que el mejor ejemplo se encuentra en el texto que NO está en ninguno de los tomos del Fondo de Cultura Económica pues no es considerado una traducción ni por el editor del volumen de 1974 ni por nuestro escritor, quien no lo incluye en *Traslaciones* a pesar de ser una de las aproximaciones de las que más se ha hablado. Me refiero a “El desdichado” de Gérard de Nerval.

A raíz de la reseña que hiciera Salvador Elizondo a *El surco y la brasa*, en la revista *Plural* en mayo de 1975, inició una polémica respecto de las múltiples traducciones del poema del francés presentes en el tomo; ahí señala que “[h]ay en la antología de Montes de Oca una piedra de toque que hubiera servido como referencia a lo largo de todo el libro: el poema El Desdichado de Nerval [...] Falta la que en mi opinión es la más perfecta de todas, según la recuerdo: la de José Emilio Pacheco” (1975: 76). En su reseña revisa los pros y los contras de la compilación de Montes de Oca y nos ofrece una opinión personal de lo que debería ser la traducción de poesía:

Octavio Paz ha recalculado muchas veces la diferencia entre lengua y lenguaje; esta distinción es la única que puede esclarecer en cierta medida la condición necesariamente misteriosa, no solamente del acto poético sino, máxime, la del traslado de su lenguaje de un ámbito de la lengua a otro. ¿Cuál es la diferencia real entre el original y la versión si el lenguaje poético y la lengua que se habla no son la misma cosa? Un lenguaje poético requiere entonces para ser traducido sin traición, ser traducido no solamente a la otra lengua sino, primordialmente, al otro lenguaje poético correlativo (1975: 80).

Para Salvador Elizondo, pues, la traducción de poesía implica mucho más que un traslado lingüístico. El pasaje de un lenguaje poético, propio de una lengua dada, a otro propio de otra es tan importante como la transposición lingüística. Es comprensible entonces que Elizondo haya extrañado la versión de “El desdichado” de Nerval hecha por Pacheco en esta antología poética que carece, en su opinión, de las traducciones de González Martínez, mientras se da un espacio demasiado grande a “tantas vacuas traducciones de Alfonso Reyes” (1975: 80). Probablemente influyó el renombre de algunos autores para la selección de los textos de *El surco y la brasa*, pero esto sería tema de otro trabajo.

Volviendo pues a la reseña de Elizondo, queda claro que comparte con Pacheco su idea de traducción poética, aunque se hace evidente que no es compartida por algunos de sus contemporáneos —por supuesto Octavio Paz también se alinearía entre las filas de la traducción poética como creación. A partir de esta reseña, José de la Colina publicó su propia traducción del “Desdichado” e inició un “ejercicio”, como él lo llamó, invitando a quien perteneciera al mundo de la cultura mexicana a proponer una versión del poema de Nerval: una competición sana que dejó caer mucha tinta (Colina,

1975: 80). Juan José Arreola ya se había adelantado y había publicado la suya, versión corregida de una escrita veinte años atrás, ese mismo mes, en *El Sol*. Sin ningún empacho, junto a su traducción, escribió textualmente que: “cre[ía] sinceramente que [su] traducción [era] la mejor de todas” (Colina, 1975: 80). Esta afirmación provocaría una respuesta agridulce de Octavio Paz, quien revisó y criticó verso a verso la versión de Arreola. En el siguiente número de *Plural*, Paz publica una versión corregida por Arreola, después de haber leído la crítica de su compañero de Letras, quien reconoce las bondades de esta nueva propuesta, dando por terminada la discusión traductológica. Con todo, el “enfrentamiento” entre los dos escritores mexicanos y la propuesta de José de la Colina estimularon la producción de numerosas traducciones del poema de Nerval. De julio de 1975 a enero de 1976 ofrecieron sus versiones Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo, José Pascual Buxó, Francisco Serrano, Elsa Cross, Gabriel Zaid e incluso Silvina Ocampo y Javier Sologuren.¹³ Sumando estas traducciones a las ya célebres de Paz y Villaurretia y comparándolas con la propuesta de Pacheco, se puede entender el alcance creativo de nuestro autor, quien no teme incluso ir más allá que su maestro en el arte de traducir. Resulta desconcertante que, a pesar de haber desencadenado tal polémica el comentario respecto de la ausencia de “la más perfecta de todas” las versiones del poema de Nerval en el libro compilado por Montes de Oca, ésta nunca haya sido retomada o criticada. Por el contrario, queda “nuevamente” ignorada, confirmando así el carácter distinto de esta “traducción”. De hecho, al leer las diferentes versiones que se nos ofrece en *Plural* y al releer las dos de Paz y la de Villaurretia, uno como lector advierte la enorme diferencia entre la aproximación de Pacheco y las traducciones convencionales de los demás, incluido Paz.

Para ilustrar, propongo se lea el poema original de Nerval, que transcribo en seguida, para luego poder cotejarlo con distintas versiones:

El Desdichado

Je suis le Ténébreux, - le Veuf - l’Inconsolé,
 Le prince d’Aquitaine à la tour abolie:
 Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
 Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m’as consolé,
 Rends-moi le Pausilippe et la mer d’Italie,
 La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
 Et la treille où le pampre à la rose s’allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
 Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
 J’ai rêvé dans la grotte où nage la Sirène...

¹³ Algunas de estas versiones fueron incluidas de *Traslaciones* (López Mills, 2011).

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
 Les soupirs de la sainte et les cris de la Fée (1993: 645).

Elizondo, en la reseña ya mencionada, afirma que “son pocos los poetas mexicanos que no hayan tratado de traducirlo [el poema del Nerval] en todas las épocas”. Sin duda esto es cierto en el México del siglo XX. La primera traducción célebre y celebrada en nuestro país pertenece a Xavier Villaurrutia; es publicada por primera vez en *Romance*, en octubre de 1940, y es incluida en sus *Obras completas*, editadas por el Fondo de Cultura Económica en 1953 (edición aumentada en 1966). En esta primera publicación, Villaurrutia incluye un comentario a su traducción y a la crítica que sobre el poema hizo Albert Béguin en *Gérard de Nerval* (Béguin, 1937). Estos comentarios importan puesto que, de alguna manera, permiten entender las elecciones de traducción del autor. Así, se puede leer justo después del poema traducido:

En este soneto que he traducido sin dejar de reconocer y de lamentar todo lo que pierde el pasar de un idioma a otro, y cuyo título aparece escrito en castellano original, Albert Béguin descubre relaciones directas con la vida de Nerval, con sus lecturas y preocupaciones favoritas. [...] La alusión a la *Melancolía* de Durero, la estrella que el poeta persigue en *Aurelia*, las aventuras napolitanas en *Octavia*. Pero el mismo Albert Béguin, que es el más agudo crítico de Gérard de Nerval, se apresura a añadir que una vez dentro del poema estos elementos obran por sí mismos y que el análisis biográfico no añadiría nada a su seductora virtud (Villaurrutia, 1966: 900).

Interesante pues que Villaurrutia señale, a partir del análisis de Béguin, los elementos sacados de la vida del poeta francés presentes en “El desdichado”, elementos que, según Béguin, “no añadiría[n] nada a su seductora virtud”. Resultan importantes en la toma de decisiones a la hora de traducir como se puede ver en la versión de Villaurrutia, la cual transcribo a continuación junto a una de las de Octavio Paz, publicada por primera vez —al mismo tiempo que una segunda versión— en *Semillas para un himno* en 1954 (50). Ambas traducciones me parecen pertinentes puesto que, tanto por su autor como por su año de publicación, sin duda alguna, fueron leídas por José Emilio Pacheco antes de que él propusiera su propia versión del poema de Nerval:

El Desdichado

El desdichado
(*Primera versión*)

Versión de Xavier Villaurrutia

Versión de Octavio Paz

Yo soy el Tenebroso —el viudo—, inconsolado,
 Príncipe de Aquitania de la torre abolida:
 mi sola estrella ha muerto —mi laúd constelado
 sostiene el negro Sol de la Melancolía.

Yo soy el Tenebroso —el viudo— el sin consuelo,
 Príncipe de Aquitania de la torre abolida,
 Murió mi única estrella —mi laúd constelado
 Sólo ostenta el Sol negro de la Melancolía.

En la noche del túmulo, tú que me has consolado,
vuélveme el Posilipo, vuélveme el mar de Italia,
La *flor* amada por mi corazón desolado,
y el emparrado en que la vid se une a la rosa.

¿Soy el Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o
Byron?

Sonroja aún mi frente el beso de la reina;
soñé en la gruta donde nadaba la sirena...

Y vencedor dos veces yo crucé el Aqueronte:
pulsando uno tras otro en la lira de Orfeo
las quejas de la santa y los gritos del hada.

En noches sepulcrales tú que me consolaste
El Pausílio dame, la mar de Italia vuélveme,
La *flor* que amaba tanto mi desolado espíritu,
La parra donde el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy el Amor o Febo? ¿Soy Lusignan o
Birón?;

Roja mi frente está del beso de la reina;
Yo he soñado en la gruta que habita la sirena;

Yo crucé el Aqueronte, vencedor por dos veces,
Y la lira de Orfeo he pulsado alternando
El llanto de la santa con los gritos del hada.

Es notable cómo ambas traducciones son bastante fieles —en términos tradicionales— al original francés y cómo incluso ponen énfasis en los elementos biográficos señalados por Béguin, un énfasis que se evidencia incluso en la tipografía utilizada en la impresión de estas primeras versiones (“*estrella*”; “*sol negro*”; “*Melancolia*”). Villaurretia no sólo traduce a Nerval sino que retoma a Béguin; y Paz parecería reescribir a Villaurretia o éste por lo menos estaría en la base de su trabajo de reflexión traductológica en cuanto a este poema refiere (Paz menciona la versión de Villaurretia en su crítica a la traducción de Arreola). En la segunda versión que Paz nos ofrece inmediatamente después de la primera, y presente desde su publicación en *Semillas para un himno* (1954), se advierte, aunque sea de manera tenue, un trabajo de traducción más libre, en donde el poeta mexicano se toma licencias creativas que no se había permitido en la primera versión:

El desdichado
[Segunda versión]

Yo soy el tenebroso —el viudo— el desolado,
Príncipe de Aquitania —ardió mi torre un día,
Murió mi sola *estrella* —mi laúd constelado
Ostenta el *negro Sol* de la *Melancolia*.

En noches sepulcrales tú que me has consolado
El Pausílio vuélveme, la mar que lo ceña,
La *flor* que amaba tanto mi espíritu enlutado,
La parra donde el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy Lusignan, Birón? ¿Soy Apolo o soy Eros?;
El beso de la Reina tornó aurora mi frente;
En tu gruta, sirena, manó el sueño veneros;

Yo crucé el Aqueronte, vencedor de la nada,
 Y en la lira de Orfeo mezclé, sacro y demente,
 El llanto de la santa con los gritos del hada (Paz, 1954: 51).

Las libertades que se toma Octavio Paz son bastante evidentes (versos 2, 6, 11, 12 y 13, sobre todo) y, sin embargo, las alusiones a la biografía de Nerval analizadas por Béguin y retomadas por Villaurrutia permanecen. Resulta esclarecedor leer la crítica que hace Paz a la versión de Arreola pues ahí se comprende las estrategias del propio Paz en su versión, y lo que es más, se evidencia la participación colectiva en la manufactura de las traducciones aunque el resultado sea diferente, la lectura de traducciones anteriores es presentada como una práctica recurrente:

Segundo cuarteto. El verso 5: Nerval no habla de “noche fúnebre” sino de “la nuit du tombeau”, es decir, como escribe con precisión el primer traductor del soneto, Xavier Villaurrutia: “En la noche del túmulo”. El segundo hemistiquio del verso 6 dice algo que no está en el original (y lo que dice es insignificante): *y la mar que fue mía*. De nuevo Arreola divide el cuarteto en dos frases inconexas (Paz, 1975: 80).

Octavio Paz, además de la propuesta de Villaurrutia, habla más adelante de la versión de José de la Colina, dándonos a entender que no sólo las conoce sino que las ha estudiado. En efecto, en la segunda versión que ofrece en *Visiones y diversiones* (1974: 18-19), Paz retoma la idea de Villaurrutia, aunque en lugar de describir la noche mediante un adnominal, adjetiva el nombre “túmulo” (“Tú que en la noche tumularia me has consolado”, 18). En las correcciones que Paz hace al poema traducido de Arreola, se puede ver cuánto el texto original pesa en la determinación del valor de una traducción: Nerval es una y otra vez citado y explicado para demostrar cuán mala es la versión de Arreola.

Antes de presentar la versión de Pacheco quisiera hablar de una más, la de Gabriel Zaid, que desde mi perspectiva es una versión colectiva involuntaria. Me explico. En el número de *Plural* de septiembre de 1975, Zaid expone lo que ha hecho en su versión: después de la lectura de los diferentes textos publicados en la revista de *Excélsior* o en tomos personales de los diferentes autores y de la asistencia a distintas mesas de discusión en el Instituto Francés de América Latina, resultado del debate sobre este poema, trató “de llevar esta conversación al interior de la misma traducción, hasta el punto de que [dudó] en llamar [suya] la que ahora [presenta]”. Ahí dice: “aprovecho versos completos de Xavier Villaurrutia: 2, 3, 5, 9, y de Octavio Paz: 8, 24, así como soluciones parciales de Andrés Holguín: 6, 7, 10; José de la Colina: 4; Ulalume González de León: 1, y Salvador Elizondo: 12. Ruego a la posteridad que tome nota de que los versos 11 y 13 son míos (y de Nerval)” (1975: 80).

Zaid reconoce como suyos únicamente dos versos de los catorce que conforman este poema de Nerval. En su versión, decidió retomar las opciones que le parecieron más afortunadas en el traslado al español del poema francés. Y con todo, a pesar de tratarse de una propuesta “colectiva”, pues entran en juego al menos siete subjetivida-

des —según lo dicho por el propio Zaid—, la versión es mucho más fiel —en el sentido tradicional— al texto original¹⁴ que la versión que Pacheco nos ofrece en *Irás y no volverás*, la cual transcribo íntegra:

El desdichado

Yo soy el tenebroso, el viudo inconsolado,
y a mi abolida torre la desdicha me guía.
Cargo una estrella muerta y un laúd constelado.
Son estos negros soles mi aciaga astronomía.

Bajo la áspera noche, tú que me has confortado,
devuélveme el oleaje y el mar al que cubría;
la herida en que se ahonda mi grito desolado,
el confín de la hiedra que a una rosa se alía.

Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas.
El beso de la reina en la frente me ha ungido.
Si he soñado en la gruta donde arden las sirenas,

también perdí mi sombra en el río de las penas,
mientras la órfica lira conciliaba en su olvido
el rumor de la virgen y algún canto perdido¹⁵ (1973: 129).

¹⁴ Reproduzco aquí la versión de Zaid (1975: 81) (para que se pueda ver cómo a pesar de ser “colectiva” es más fiel al original francés que la aproximación de Pacheco:

El Desdichado

Soy el desconsolado, el viudo, eltenebroso
príncipe de Aquitania de la torre abolida:
mi sola *estrella* ha muerto, mi laúdconstelado
lleva el oscuro *sol* de la *melancolía*.

En la noche del túmulo, tú que me hasconsolado,
retórnate el Pausílipo, la mar delMediodía,
la *flor* que tanto quiso mi pecho desolado,
la parra donde el pámpano a la rosa sealía.

¿Soy Amor o Soy Febo? ¿LusitánicoBirón?
Sigue rojo en mi frente el beso de la reina;
deliré entre las grutas que nada la sirena
y atravesé dos veces triunfante elAquerón:
cantando con la lira de Orfeo, entrecortaba
suspiros de la santa con los gritos delhada.

¹⁵ Incluyo aquí la versión de Pacheco publicada en 1973, un año antes de la publicación del tomo de Montes de Oca, por ser la más cercana en el tiempo a la reseña de Elizondo. Sin embargo, es difícil saber a

Notables son los cambios en la versión de Pacheco. Comparando las versiones aquí presentadas, en ninguna, excepto en la de nuestro autor, se omite las referencias a la obra de Walter Scott, al mundo construido en *Ivanhoe*; en ninguna se elimina las alusiones mitológicas exigiendo o apelando así, sin remedio, al conocimiento del lector para poder interpretar el poema. El mismo Octavio Paz se muestra muy conservador en la crítica que hace a la versión de Juan José Arreola (“El verso 2: Nerval dice *Príncipe de Aquitania de la torre y no: en esta torre.*”, 1975: 81). Pacheco reproduce lo esencial del poema de Nerval, no lo comunicable. El “Príncipe Negro” de Aquitania, a quien le quitan sus tierras, y su situación paralela con el poeta francés quien ha heredado la deshonra de haber sido “desterrado” por el Nuevo Régimen, no son siquiera mencionados. La locura, la frágil frontera entre realidad y sueño —evocada por los otros traductores con el uso de la *melancolía*—, la crisis de identidad muy particular de Nerval (“Lusignan ou Biron?”) —pues estaba convencido de ser descendiente de una de estas ilustres familias del sur de Francia— y su experiencia italiana desaparecen. La interpretación doble que tradicionalmente se le daba a este poema (como autobiografía y como lamentación por la muerte de Jenny Colon, su gran amor) se convierte en múltiples interpretaciones en las que domina —aunque ya estaba presente en su hipotexto— el tema de la poesía. La búsqueda del poema (“estrella”) en medio de un cielo constelado de “negros soles” (estrellas sin vida); la súplica por un consuelo, por un retorno a un estado en donde las olas cubren el mar —las olas reproducen ese movimiento siempre presente aunque siempre diferente (y este tópico es explorado obsesivamente por Pacheco en *Los elementos de la noche* de

cuéntase que se refiere Elizondo puesto que ya en 1959 Pacheco había propuesto en *Estaciones* una “paráfrasis” del “Desdichado”, la cual transcribo a continuación:

Siendo yo el tenebroso, el viudo inconsolado
cuya lejana torre la desdicha abolía,
cargo una muerta estrella y un laúd constelado
bajo los negros soles de aciaga astronomía.

En esta áspera noche, tú que me has consolidado
otórgame el oleaje del mar que me cubría;
la herida que abastece mi grito desolado,
el confín de la hiedra que a una rosa se alía.

Nada sé de mi nombre que arrastra hondas cadenas.
El beso de la reina mi frente ha enrojecido.
Yo, que soñé en la gruta donde brillan sirenas,
sin mengua de mi sombra aré el río de las penas.
Y la órfica lira conciliaba en su ruido
el eco de la virgen y algún canto perdido.

A pesar de las diferencias entre las versiones de 1959 y 1973, es evidente que ambas son muy distintas a las de los otros traductores. Me enfoqué en la versión de *Irás y no volverás* puesto que es la que más ha sido comentada.

1963 y más profundamente en *El reposo del fuego* de 1966)—; la pérdida de identidad (“Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas”) que permite la reinvenCIÓN/recreación; el descenso al infierno que es un “río de las penas”, por donde corre el agua, pero nunca la misma agua, hacen de este poema uno que no se refiere sino a sí mismo. El poema nace del regreso del poeta derrotado a su “abolida torre”, como aquélla de Babel, aunque como ésta, también promete una nueva construcción después de la destrucción, del paso por el infierno porque en este canto desolado “la órfica lira conciliaba en su olvido / el rumor de la virgen y algún canto perdido”.

Livia Soto en su artículo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” dice que para Pacheco “el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del autor enmascara el segundo” (1993: 111). El texto resultante, la aproximación, se presenta pues como la concretización del trabajo colectivo y la desaparición del nombre del autor, con miras al anonimato. El poeta mexicano logra “universalizar”, acercar textos y culturas a través de sus aproximaciones. Un último comentario sobre el célebre poema del francés y su reescritura pachequeana al español: aunque ninguno de los traductores repara en el título originalmente en español, es muy posible que Pacheco haya decidido aproximarse a este poema precisamente porque parte de un error de traducción. En efecto, en la obra de Walter Scott, que inspira sin duda alguna a Nerval, en el capítulo VIII, Ivanhoe, todavía enmascarado, se presenta como un caballero misterioso cuyo escudo contiene “the Spanish Word *Desdichado*, signifying Disinherited” (1820: 172). Scott se equivoca... la descripción del personaje que debía resumirse —cual metonimia— en esta palabra extranjera, no corresponde a la intención del autor; el error se reproduce en Nerval. Pacheco, como sus predecesores en la traducción al español del poema del francés, no sólo conoce el significado y connotaciones del término introducido por Scott sino que sabe que la explicación propuesta de origen es incorrecta. Y sin embargo, él es el único en echar mano de este lapsus: no lo dice, no lo hace evidente; lo explota, deja intacto el título y parte de éste para hacer un poema coherente pues la desdicha es el eje del texto y no la desherencia. Nuestro autor dialoga tanto con Nerval como con Scott; les informa, como poeta hispano que es, sobre el error de traducción y les propone un poema acorde sin omitir lo esencial del texto original.

José Emilio Pacheco “traduce” a Nerval entendida esta traducción desde otro punto de vista que el tradicional: nos entrega el poema reconstruyéndolo, reescribiéndolo, devolviéndole la poesía en nuestra lengua, trasladando no sólo la lengua sino también el lenguaje poético del francés al español y haciéndolo aprehensible para el lector hispano de los años setenta del siglo XX e incluso para el lector del siglo XXI. Tanto los poemas de Baudelaire como los epigramas de Anacreonte y, por supuesto, el soneto de Nerval son traducciones de traducciones —o retraducciones— puesto que son autores/textos que han sido traducidos repetidas y numerosas veces a la lengua española. Sin embargo, lo que hace que estas traducciones de Pacheco sean aproximaciones, es decir verdaderas creaciones personales en el sentido de reescrituras, es la intención clara y expresa de dialogar tanto con los autores de los originales como con los traductores y

los lectores pues finalmente “la poesía es de todos y todas”. La melancolía de un tiempo pasado, la búsqueda de identidad o de analogía con personajes del pasado o de la mitología, la victoria sobre la muerte, la descripción satírica de los animales, entre otros, son temas que bien se pueden encontrar en la poesía propia de Pacheco. Aproximación creativa que también es reescritura, diálogo, empatía.

Obras citadas del autor

- PACHECO, José Emilio. 2011. “The Dry Salvages”. Web: 7 de enero de 2018. <<http://letraslibres.com/revista/convivio/dry-salvages>>.
- _____. 1999. “La traición de T. S. Eliot”. Web: 7 de enero de 2018. <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-traicion-de-ts-eliot>>.
- _____. 1986. *Miro la tierra*. México: Era.
- _____. 1985. *Islas a la deriva*. México: Era [1a. ed., 1976, Siglo XXI].
- _____. 1984. “Nota” en *Aproximaciones. Traducciones y notas de José Emilio Pacheco*. Comp. Miguel Ángel FLORES. México: Penélope. Pp. 5-8.
- _____. 1980a. *Tarde o temprano*. México: FCE.
- _____. 1980b. “Nota”. *Tarde o temprano*. México: FCE. Pp. 9-13.
- _____. 1973. *Irás y no volverás*. México: FCE.
- _____. 1969. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1963. *Los elementos de la noche*. México: UNAM.
- _____. 1959. “El desdichado, de Gerardo de Nerval”. *Ramas nuevas. Estaciones*. 4: 13: 91.

Obras citadas

- BARTHES, Roland. 1973 [1968]. “Théorie du texte”. *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15.
- BAUDELAIRE, Charles. 1975. *Les fleurs du mal. Spleen et idéal*, en *Œuvres complètes I*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- BÉGUIN, Albert. 1937. *Gérard de Nerval*. París: Stock.
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores. 2008. *Espacio de confluencia. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*. México: El Colegio de México. (Tesis de Doctorado)
- COLINA, José de la. 1975. *Plural: Revista Cultural de Excélsior*, núm. 45.
- COMPAGNON, Antoine. 1979. *La seconde main ou le travail de la citation*. París: Seuil.
- DELISLE, Jean. 1980. *L'analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*. Ottawa: Editions de L'Université d'Ottawa.

- ELIOT, T. S. 1989. *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio PACHECO. México: El Colegio Nacional / FCE.
- ELIZONDO, Salvador. 1975. “Traducciones: la poesía transformada”. *Plural: Revista Cultural de Excélsior*, núm. 44. P. 80.
- INSTITUTO CERVANTES, 2018. Web: 7 de enero de 2018. <http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/pacheco_jose_emilio.pdf>.
- LOCKE, ed. 1837. *The Odes of Anacreon, with a literal interlinear translation*. Londres: Taylor and Walton.
- LÓPEZ MILLS, Tedi. 2011. *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*. México: FCE.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio y Ana Luisa VEGA, eds. 1974. *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*. México: FCE.
- NERVAL, Gérard. 1993. *Oeuvres complètes III*. París: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)
- PAZ, Octavio. 1975. “Desdichas y desdichos del Desdichado”. *Plural: Revista Cultural de Excélsior*, núm. 45.
- _____. 1974. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1954. *Semillas para un himno*. México: Tezontle.
- SCOTT, Walter. 1820. *Ivanhoe; a romance*, vol. 1. Edimburgo: Archibald Constable and Co.
- SOTO, Livia. 1993. “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. Comp. en Hugo VERANI. México: UNAM / Era. Pp. 108-117.
- VERANI, Hugo. 1993. “Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco”. *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: UNAM / Era. Pp. 292-341.
- VILLAURRUTIA, Xavier. 1966. *Obras*. Pról. Alí CHUMACERO. México: FCE. (Letras Mexicanas)
- VINAY, Jean Paul y Jean DARBELNET. 1972. *Stylistique comparée du français et de l'anglais, Méthode de traduction*. París: Didier.
- WILDE, Oscar. 1981. *De profundis*. Trad. José Emilio PACHECO. Barcelona: Seix Barral.
- WILLIAMS, Tennessee. 1983. *Un tranvía llamado deseo*. Trad. José Emilio PACHECO. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- ZAID, Gabriel. 1975. “El desdichado”. *Plural: Revista Cultural de Excélsior*, núm. 48.