

# ELIOT EN BABEL

## (APUNTES PARA UNA TRADUCCIÓN)

Carmen Sánchez\*

Yo conozco distritos en que los jóvenes se posternan ante los libros y besan con barbarie las páginas, pero no saben descifrar una sola letra.

—Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”

“*Traduttore, traditore*”, reza la conocida sentencia italiana que señala, no sin perspicacia, el imposible sueño de la traducción. Pero hay quien piensa que el ejercicio creativo de trasladar un poema a otra lengua genera una ganancia que excede, con mucho, a los elementos que se pierden: es beneficio para los poetas -de uno y otro lado del poema- y para los lectores, pues la traducción incide en el ámbito de la recepción ya que afecta la relación entre los lectores y para una obra que, por efecto de su contacto con diversas expresiones lingüísticas, se extiende y dinamiza. La traducción es diálogo, encuentro y actividad en el seno de las lenguas y sus hablantes.

### No hay, en la basta Biblioteca, dos libros idénticos...

Como se traduce lo que vale la pena traducir es natural del todo que la obra de T.S. Eliot, un verdadero túmulo del arte poético de nuestro siglo, recibiera la atención (merecida e inmerecida) de traductores de todo el ámbito hispanoamericano; Eliot, en español, ha bregado entre los avatares de las elecciones de muy diversos tipos de traductores. Unos buscan infatigablemente el sentido de la voz

del poeta en su propia voz, otros amoldan la voz del extranjero a sus propias necesidades o limitaciones. La recompensa es para todos pues cada versión ofrece un autor diferente, pero que está virtualmente en el poema originario: *Ninguna traducción estorba a las otras, todas ellas son necesarias, todas traen al lector algo que anteriormente no se había advertido con claridad suficiente o que se había ocultado.*<sup>1</sup>

A pesar de los considerables esfuerzos teóricos por ceñir al entendimiento el proceso de traducción el dilema parece insoluble: siempre encontramos versiones que no complacen plenamente. El conflicto subyace en los varios modos de lectura, los diversos criterios y las distintas alternativas de transcripción: la que pretende ser literal (producto imposible de leer por su incurable incoherencia), basada en un mal entendido respeto por el ámbito y la distancia natural con el poema y, por último, la traducción que busca acortar racional y sensiblemente tal distancia. Finalmente, la traducción es una alternativa constante: *ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la propia.*<sup>2</sup> *La solución la acotó Octavio Paz: La traduc-*

\* Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco.

1 Dámaso López García, *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, p. 139.

2 Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, FCE, México, 1983, p. 133.

ción poética [...]. no busca la imposible identidad sino la difícil semejanza.<sup>3</sup> Lo que es bueno, -diría Platón- vale por sí mismo, pero lo difícil es alcanzarlo: eso lo hace doblemente deseable.

Este estudio se circunscribe a la exploración de tres traducciones al español del poema o movimiento IV del último cuarteto: "Little Giding"<sup>4</sup> del poema de T.S. Eliot, *Four Quartets*. La referencia extratextual del título ya anticipa el tema del poema: la contemplación de los vicios y las virtudes humanas como dimensiones del pecado y la salvación en un proyecto de vida. Tales ejercicios de la pasión se comprenden a través de la reflexión poética como puntos que comprometen el alma del hombre, que por siempre oscila entre uno u otro:

#### IV

The dove descending breaks the air  
With flames of incandescent terror  
Of which the tongues declare  
The one discharge from sin and error.  
The only hope, or else despair  
Lies in the choice of pyre or pyre-  
To be redeemed from fire by fire.  
Who then devised the torment? Love.  
Love is the unfamiliar Name  
Behind the hands that wove  
The intolerable shirt of flame  
Which human power cannot remove.  
We only live, only suspire  
Consumed by either fire or fire.

Las versiones<sup>5</sup> a explorar son las de Vicente Gaos, Esteban Pujals Desalí y José Emilio Pacheco; poseen las tres innegables cualidades: aliento poético y pro-

fundidad de comprensión. Desde luego, no es la intención de este texto conocer, ni menos juzgar, una mejor o peor traducción, sino tratar de revisar a ojo de lupa los problemas que presenta el poema de Eliot y analizar las soluciones que escogió cada traductor. ¿Cómo se salvan las distancias de una lengua a otra, de una época a otra y cuál versión es más afortunada para los lectores de este fin milenio?

### La biblioteca es ilimitada y periódica...

Es sabido por los estudiosos de la crítica y la traducción que la publicación de los *Four Quarters* (1944) corresponden a una etapa posterior a *Waste Land* (1922) además -como es propio de los poetas-, cada una de sus obras corresponde a dos itinerarios: uno vital y otro estético. El transcurso de la relación entre su vida y su obra ha sido revisado por críticos diversos,<sup>6</sup> la lectura de su poesía se renueva con cada generación de lectores y traductores que la atienden, por ello, para la materia de este trabajo es necesario reconocer el proyecto que prefiguró la escritura de los *Four Quarters* para dar con los aspectos que habrán de dirigir la labor interpretativa y de traslación de sentido a otra lengua sin desdeñar las estrategias en su obra.

En este poema de largo aliento se encuentra en buena medida la formulación de la espiritualidad del poeta, no es un poema místico o religioso; creo que Eliot no sucumbió a la indolencia y menos aún en el acto de creación; parece, más bien, un riguroso ejercicio de contricción y de expresión poética respecto de la fe. Los cuatro cantos o movimientos (atendiendo a la analogía con una obra musical), afirman ciertas características distintivas de la obra de Eliot: la escritura férreamente ceñida a un propósito que atiende, además de las urgencias vitales del momento, a un plan de escritura que muchas veces se hizo o rehizo en el camino, pero que significa nada menos que la propia poética de Eliot, caracterizada en el gusto por los epígrafes, que son

3 Octavio Paz, "Lectura y contemplación", *Excursiones/IncurSIONES, Obras completas*, vol. 2, FCE, México, p. 42.

4 Así llamado un pueblo inglés, lugar al que se retiró en 1625 un sacerdote anglicano para fundar una comunidad que se cimentó en los valores de la vida monástica y la familia. En la edición muy anotada de Vicente Gaos, publicada en 1951. Ver: T.S. Eliot, *Tierra Baldía. Cuatro cuartetos*, trad. de Ángel Flores y Vicente Gaos, Reino Imaginario, México, 1944, p. 146.

5 Las tres versiones del poema se han respetado en todos los espacios, acentuación y tipografía de sus respectivas ediciones.

6 Cfr. Peter Acroyd, T.S. *Eliot*, FCE, México, 1992.

como una “piedrita en la ventana” para llamar la atención del lector respecto de la ruta de escritura y, por tanto, de posible lectura de los textos; la condensada y abundante intertextualidad de sus escritos: obras de la tradición literaria o cultural (en este caso referencias simbólicas<sup>7</sup> a los ámbitos de la religiosidad cristiano-anglicana); la búsqueda de la impersonalidad,<sup>8</sup> la escritura fragmentaria, el tema del aislamiento individual. Estos elementos representativos de su cuño poético son parte de la tradición que han heredado los poetas del fin de siglo y que le era tan cara:

Tradition is a matter of much wider significance. [...] It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to any one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional.<sup>9</sup>

Los símbolos que Eliot nombra en este poema son comunes a las alegorías católicas: la paloma evoca el

7 Entenderemos el símbolo como una entidad cultural que se expresa en la esfera del lenguaje, su multisignificación emana de la convención. De acuerdo con Ducrot y Todorov, a diferencia del signo, el símbolo no representa la ausencia de algo, su significado acude a la mente por intervención de otros niveles de conciencia (afectos, intuición, imaginación, mito), que operan a través del lenguaje. El símbolo no posee un referente sensible preciso, las motivaciones humanas para la creación del símbolo caen fuera del ámbito lógico de la lengua. De acuerdo con ello, el símbolo es pura señal, no existe en su lectura una ausencia sino una presencia evocada de doble naturaleza: una conceptual y otra perceptual. Ver: Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1984.

8 *The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality*, T.S. Eliot, “Tradition and individual Talent”, 223.

9 *Op. Cit.*, p. 220.

espíritu santo; el fuego simboliza la purificación, el Amor es una advocación de la divinidad. Se trata de un simbolismo tradicional, abierto al lector. No es el caso de poemas anteriores a éste como *Prufrock*, o *The Hollow Man*, cuya significación simbólica se oculta en los telones de la construcción poética, interlineados y recurrentes en el periodo creativo al que corresponden, anterior a *The Waste Land*.

Por otro lado, hasta el último par de versos, el poema conserva el tono de impersonalidad propio de este poeta; no hay un yo que singularice las imágenes, sino apenas la admisión de un yo comunitario, plural, que se devela hasta el final y que acentúa el sentido coligado del destino humano, la condena a vivir *Consumed by either fire or fire*.

Esta aparente sencillez del texto es la primera marca de la dificultad que entraña su traducción. Si se procediera por hacer un primer esbozo al español de las palabras clave alrededor de las cuales gira el discurso simbólico-religioso del poema, lo primero sería encontrar las correspondencias a las palabras *flames, sin, error, hope, despair, discharge, redeemed*, y considerar la conservación de la connotación de la divinidad que tocan a *Love y Name*, asentada mediante un signo tipográfico: mayúsculas, que en nuestra lengua también se emplean con el mismo propósito: Dios, Amor, Nombre refieren a la persona divina. Este uso lo avalan la tradición, la Biblia y sus comentaristas.

Debido a la certitud del contexto religioso este primer paso no acarrea conflictos mayores, vemos que en lo tocante a las palabras clave nuestros traductores no ofrecen variantes sustanciales. En cambio, en atención a la marcación tipográfica de mayúsculas, sólo Gaos conservó la de *Love* pero suprimió la de *Name*. La primera razón que avala la permanencia de estas grafías en la traducción es mantener la significación del original porque, de acuerdo con la tradición judeocristiana, el nombre de Dios no se puede conocer; al decir “Nombre” se especifica la referencia a la persona divina.<sup>10</sup> En el

10 *El dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros. Pero si me preguntaren cuál es su nombre, ¿qué les diré? Respondió Dios a*



Aspectos de la restauración de la Capilla.

poema, el adjetivo que acompaña a Name – *unfamiliar*– se fusiona con la convención *N* para indicar que no es el nombre de una entidad cualquiera. Al suprimir estas mayúsculas, que Dios trazara un doble tormento para el hombre, ya por obra del amor a la virtud, o por amor al pecado, se diluye. Por consiguiente, en las versiones al español, ya no importa si es un Nombre unfamiliar (que predica ocultamiento), sino algún nombre que pasa inadvertido, que es desacostumbrado o hasta invisible –todos los nombres lo son, su cualidad no es la visibilidad, sino la designación– y no desconocido, como parecen indicar la escritura, el contexto, el intertexto y la propia discursividad del poema, que aluden a la imposibilidad de conocer el nombre de Dios. Cabe señalar que un obstáculo inmediato para el traductor es la ausencia en español de la palabra unfamiliar; la elección puede ser más o menos cercana, pero siempre variará de acuerdo con el criterio y la metodología del traductor.

En “El Golem” Jorge Luis Borges usó también la *N* para inscribir con intención semejante a la del poema de Eliot:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
El nombre es arquetipo de la cosa,

Moisés: *Yo soy el que soy. He aquí, añadió, lo que dirás a los hijos de Israel: El que es me ha enviado a vosotros.* Éxodo 3:13-14. *Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1984, p. 78.

en las letras de “rosa” está la  
rosa  
Y todo el Nilo en la palabra  
“Nilo”.

Y hecho de consonantes y  
vocales,  
Habrá un terrible Nombre,  
que la esencia  
Cifre de Dios y que la  
Omnipotencia  
Guarde en letras y sílabas  
cabales.<sup>11</sup>

Un segundo aspecto a considerar en el plan hipotético de la traducción de este poema, sería el de los

tropos. En el verso quinto aparece un oxímoro: *The only hope, or else despair*. No es una paradoja porque el oxímoro opera como tensión significativa entre términos contiguos, y en este caso supone la angustia de la incertidumbre ante las decisiones. Gaos optó por una forma que mantuviera la dinámica de contigüidad entre los términos: *La única desesperación, o bien esperanza*, pero invirtiéndolos, con lo que el énfasis recae en la esperanza, cuando que el término de alto contraste es el *despair*, que acentúa la inseguridad de la elección.

Pujals prolongó el oxímoro un verso más, diluyéndolo en favor de una esforzada versificación a la métrica española, privilegiando la interpretación del traductor con lo que abre de tal manera el verso original que pierde la intencionalidad contundente que caracteriza los juegos de opuestos en la obra de Eliot: *Al margen de la desesperación / sólo una esperanza hay en juego*. Si se considera que *Un texto no es un objeto dado, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento*,<sup>12</sup> no puede admitirse un “parece que dice”, al menos no puede permitirlo el traductor, quien entonces estaría trabajando con materiales lingüísticos de relleno; pseudotexto en un término de Gadamer.

11 Jorge Luis borges, “El otro, el mismo”, *Obras completas*, vol. II, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, p. 263.

12 Hans-Georg Gadamer, op. cit., p. 333-335.

Pacheco, en cambio, optó por mantener la figura casi intacta, añadiendo un término que dilata la tensión original al relacionarse con el que eligió para only: *La última esperanza o el fin desesperado*.

Al oxímoro lo sigue una relación simétrica de tres dilogías:<sup>13</sup> *Lies in the choice of pyre or pyre - / To be redeemed from by fire [...] Consumed by either fire or fire*. Pero no es posible desdeñar la figura como una simple repetición, porque al revisar el contexto se revela la diferente connotación de cada palabra. La complejidad que presenta esta figura para su traducción es la cercanía de la palabra repetida, pero que corresponde a dos usos en contextos diferentes: una es la pira del pecado, otra la de salvación; uno es el fuego de pecado, otro el de la salvación. Al momento de traducir al español, la opción más "literal" hace que se pierda la proximidad de las palabras y que se sumen, en cambio, partículas que alargan el verso y le restan fuerza (por ejemplo: "descansa en la elección de una pira u otra pira").

Si el original dice: *Lies in the choice of pyre or pyre*. Gaos se decide por una forma endecasílabo que busca preservar la dilogía y la brevedad del verso originario: *Reside en la elección de pira o pira*. Para la segunda dilogía, la elección de Gaos ya no fue conservar ambos términos, sino sustituir uno: *Para que del fuego el amor nos redima*, verso dodecasílabo que puntualiza la redención por vía del Crucificado, pero que sustrae el poder salvífico del símbolo fuego y anula el lado terrible de la divinidad, por lo que su interpretación se inclina más hacia la perspectiva del catolicismo evangélico. En cuanto a la última de estas figuras, Gaos escribió un ver-

so mucho más pequeño que los anteriores: *Por fuego o fuego consumidos*. Vemos así que, al menos en lo tocante a los versos con estos tropos, en el caso de Gaos no hay una norma básica que medie entre las posibilidades casi infinitas de sustituir, adaptar, interpretar y construir en español tres versos que son simétricos en la lengua original.

La estrategia de Pujals es la siguiente: para el primer caso optó por eliminar una palabra pero conservando la otra tácitamente: la decisión entre una y otra pira. Más adelante permanece fiel a su primera decisión de conservar la unidad y la aparición de ambos términos: la redención de fuego por el fuego. Estas formas simétricas en sus traducción ganan en coherencia, pues sigue el trazo simétrico de la retórica del poema origen como norma de traducción de la que no se aparte. Veremos que en cuanto a la traslación de la dilogía final sigue el mismo modelo: conservar la reunión de los términos, eliminar partículas accesorias de la lengua que recibe y respetar la extensión del verso al máximo, en endecasílabos a la métrica española.

Pacheco, por su parte, aumenta elementos pseudotextuales que alargan demasiado el verso. Usa también un sinónimo más largo para *pyre*, con lo que el verso gana sílabas. *Reside en la elección entre una y otra hoguera*. A su favor hay que admirar la construcción de ese verso y el siguiente que resultan en un pareado de 14 sílabas a la métrica española, pero deshace el tropo, creando una relación entre las lla-

Mano de la Virgen del Rosario sobre la mesa del altar.



13 Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica –que posee dos significados– dándole en cada una de dos posiciones o en una misma, un significado distinto. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985, p. 151-152.

mas que no existe en el poema de Eliot: *Que redima a esta llama de esa llama que espera*; esto se obtiene por virtud de una preposición y un verbo que no pertenecen a la significación primaria y completan el metro castellano que se usa. Finalmente, para la última dilogía, cambia la regla que había elegido y elabora un endecasílabo, sumando un verbo y un sustantivo que derivan en una frase coloquial dentro del verso: *Yace en ser pasto de una u otra hoguera*. Si consumirse es una condición de *ser pasto*, parece una conclusión muy forzada para aplicarla a la traducción.

Hasta aquí lo tocante a los aspectos más laboriosos de la traducción del poema. Pasemos ahora a una evaluación de los resultados individuales de cada traducción con respecto a la metodología que cada escritor utilizó:

Versión de Vicente Gaos:<sup>14</sup>

La paloma rompe el aire y baja  
 Con llama de incandescente terror  
 Del cual las vivas lenguas declaran  
 El único descargo del pecado y el error.  
 La única desesperación, o bien esperanza  
 Reside en la elección de pira o pira—  
 Para que del fuego el amor nos redima.  
 ¿Quién, pues, sino el Amor ideó el tormento?  
 Amor es el nombre invisible  
 Tras de las manos que tejieron  
 La camisa de llama insufrible  
 Que el poder humano mantiene sujeto.  
 Sólo suspiramos, sólo vivimos  
 Por fuego o fuego consumidos.

Está es la primera edición al español, apenas unos años después de la publicación de *Four Quarters*. Gracias a la dedicada anotación del autor podemos apreciar valiosas fuentes del intertexto, tal es el caso de la *shirt of flame* que, de acuerdo con Gaos, sugiere el episodio de la muerte de Heracles por la túnica que Neso manda poner sobre sus espaldas,

14 T.S. Eliot, *Tierra Baldía. Cuatro cuartetos*, trad. De Ángel Flores y Vicente Gaos, Reino Imaginario, México, 1994, p. 169.

envenenada previamente por la sangre de la Hidra. Sus notas aclaran con pertinencia las entretelas del original, lo cual indica la previa revisión del extratexto y el intertexto antes de proceder al ejercicio de traducir.

En cuanto a la construcción de los versos, no utilizó un criterio métrico estricto, ni atendió a la distribución de las estrofas. Sus preocupaciones formales se delimitaron en torno a la disposición de los versos. Hoy en día todavía se carece de criterios objetivos para determinar si es deseable y posible que la versificación de la lengua de origen deba trasladarse a la de la lengua término. Es viable hacerlo entre lenguas de la misma familia, pero la inglesa y la española son tan disímiles en este aspecto que casi parece un esfuerzo inútil, ya que la rima puede ocasionar desviaciones y aumentos innecesarios que fuercen la sintaxis y confinen o expandan el significado de acuerdo con las necesidades métricas. Al parecer ese fue el criterio por el cual Gaos no se afanó en el metro y prefirió una forma más flexible, que permitiera al original “respirar” en lengua española.

Versión<sup>15</sup> de Esteban Pujals Gesalí:

Desciende la paloma y rompe el aire  
 con llama incandescente de terror  
 que las lenguas declaran única  
 salvación del pecado y del error.  
 Al margen de la desesperación  
 sólo una esperanza hay en juego:  
 la decisión entre una y otra pira:  
 la redención de fuego por el fuego.  
 ¿Quién, pues, urdió el tormento? El amor.  
 Amor es ese nombre inadvertido  
 bajo las manos que la insufrible  
 túnica de llama han tejido;  
 no puede de ella despojarse  
 poder humano, hallar sosiego.  
 Sólo vivimos, sólo suspiramos  
 consumidos por uno u otro fuego.

15 T.S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, edición bilingüe, trad. Esteban Pujals Gesalí, REI, México, 1991.

Este autor declara su propia metodología en una nota a la edición: *Eliot utiliza en su versificación un criterio claramente métrico [...] En mi versión he intentado encontrar equivalencias aproximadas en español. En cuanto a la rima afirma: he intentado seguirle hasta donde resultase posible [...]*<sup>16</sup> Ciertamente es que la búsqueda de la perfección puede conducir a terrenos hostiles; es virtualmente imposible la correspondencia de la rima y la métrica entre el inglés y el español, en todo caso son adaptaciones que carecen de justificación estricta y, en el caso de Pujals, el conocimiento de la versificación inglesa no facilitó el poema en español; el mismo acepta:

El problema al que ningún traductor al español puede dar solución es el de mayor volumen de la traducción con respecto al texto original, en mi versión esto no da lugar a versos hipermétricos, irreconocibles como versos por el oído del hispanohablante, pero sí a un alargamiento de cada sección del poema en un diez o un quince por ciento de su volumen total de versos. Alargamiento muy de lamentar, pero que considero irremediable, y por ello un mal menor.<sup>17</sup>

Es verdad absoluta el problema del alargamiento al verter al molde español, pero en cuanto a la evolución de los gustos estéticos y de la comprensión de las posibilidades de la traducción, es ya un hecho sin culpa la distensión del verso español, pero hablar de aumentar el número de versos en un diez o un quince por ciento en favor de la “metricidad”, es un lujo excesivo, provocado –paradójicamente– por un principio restrictivo que obliga a ceñir un verso rebelde y domarlo, alargándolo mediante elementos que generan pseudotexto. Los resultados más lamentables de la aplicación privilegiada del criterio métrico en esta traducción son los que siguen:

*The only hope, or else despair*

Al margen de la desesperación  
sólo una esperanza hay en juego

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 66-67.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 67.

*Which human power cannot remove*

no puede de ella despojarse  
poder humano hallar sosiego

Como es evidente, el “mal menor” que considera este traductor tiene el inconveniente de acrecentar el verso mediante invenciones personales. Eliot no había de estar “al margen de la desesperación” sino de una esperanza única, que no está, definitivamente, “en juego” sino que angustia precisamente porque no puede saberse con certeza si es esperanza o desesperación. El segundo verso que tiende a crecer en esta versión es originalmente muy austero, no tiene el hiperbatón de la forma en español, ni tampoco menciona nada acerca del “poder humano hallar sosiego”. Hay al menos un par de cosas en esta edición que no tienen registro alguno en el poema de Eliot. Ciertamente pueden inferirse; como lector del traductor implica *Vivir la diferencia, palpar la textura y la diferencia de lo que es otro*,<sup>18</sup> abrir el español a las ideas, las formas y la concentración de los versos de Eliot para que fluyan con toda su literariedad en una lengua extranjera, en vez de extraviarse en versos tan ajenos a su poema.

Versión de José Emilio Pacheco:

Desciende la paloma y rompe el aire helado  
Con flama de terror incandescente  
Dicen las lenguas que es precisamente  
El único remedio del error y el pecado.  
La última esperanza o el fin desesperado  
Reside en la elección entre una otra hoguera  
Que redima a esta llama que espera.

Amor se llama el que inventó el tormento,  
Amor el nombre desacostumbrado  
Cuyas manos tejieron el suplicio más cruento:  
La camisa de llamas que jamás ha logrado  
Arrancarse el poder en el mundo sangriento,  
Toda la vida, toda nuestra espera,  
Yace en se pasto de una u otra hoguera.

<sup>18</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 369.



Detalle de la mesa del altar.

Este poeta también ha comentado su procedimiento de traducción: *No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aún comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales. A menudo se trata de "imitaciones" que, señala Rafael Vargas, sólo comparten el tema con la página que les dio nacimiento.*<sup>19</sup>

Una aclaración de este tipo anula hipotéticamente la posibilidad de la evaluación crítica de los resultados. Es indiscutible que la tiranía que impone un texto en otra lengua muchas veces es inadmisibile para algunos poetas; a otros, en cambio, los complace. A pesar de las libertades muy justificadas que posee un poeta para leer y traducir a otro, máxime por tratarse de un diálogo entre iguales, es claro que la versión de Pacheco no rebasa tanto el original como parece afirmarlo. En su texto prevalece un respeto llano por la distribución estrófica y el número de versos. Hay también una preocupación por el verso en español (ya lo dijo), pero en ocasiones ésta lo conduce a incrementar el sentido y la dimensión formal del original, y en otras lo lleva a invalidar el verso de Eliot:

Desciende la paloma y rompe el aire *helado*  
 Que redima a esta llama de esa llama *que espera*  
 Cuyas manos tejieron *el suplicio más cruento*  
 Arrancarse *el poder en el mundo sangriento*  
 Yace en *ser pasto* de una u otra hoguera

<sup>19</sup> José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, FCE, México, 1986, p. 10.

### Yo afirmo que la biblioteca es interminable...

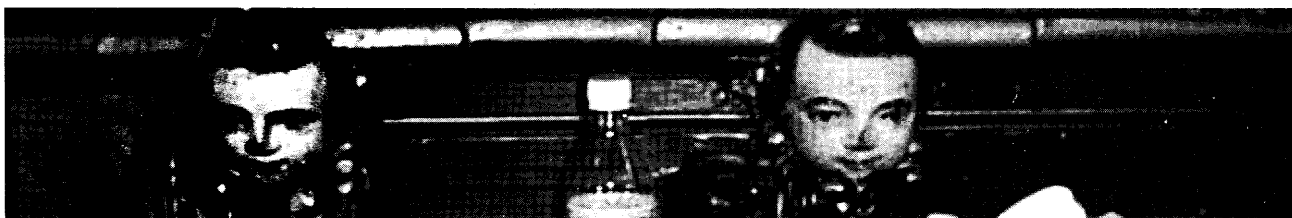
Mucho se ha escrito sobre Thomas Stearn Eliot; con su voz poética y su práctica crítica modeló al lado de otros contemporáneos suyos como Pound, Stevens y Williams, el discurso representativo y propio del poeta de la modernidad. Eliot arriesgó su escritura al poner en juego su propia intuición creadora aunada a los recursos múltiples de la tradición literaria universal así como los valores y procedimientos poéticos tradicionales de su lengua. Su obra se torna más compleja porque en ella se escuchan ecos de las fuentes más diversas (Dante, Byron, Swinburne, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé) que se fusionan con los recursos discursivos de que disponía y los elementos estilísticos que definen sus expresión: la imágenes sórdidas, el tema recurrente del hombre aislado en su propia conciencia, el gusto por metáforas cerradas, la repetición rítmica de cláusulas, la recontextualización de otros poetas, las diferentes voces al interior de un poema... Todo ello regido por la comprensión de la poesía como un ejercicio de razón y no de auto complacencia configuró una obra a partir del rigor de un poeta que exigía de su quehacer algo más enérgico que simple divertimento de salón.

Eliot y su obra poética comprometen un trabajo de interpretación<sup>20</sup> implícito en la lectura, semejan-

<sup>20</sup> De acuerdo con este concepto tan usado actualmente, Gadamer aclara:

Es una palabra que expresó originariamente la relación mediadora, la función del intérprete entre hablantes de diversos idiomas, del traductor por tanto, y pasó de ahí al desciframiento de textos de difícil comprensión [...] La interpretación es lo que ofrece la mediación nunca perfecta





Detalle de la mesa del altar.

te a la construcción de un puente sobre el abismo de la cultura y la lengua que se pliega en ésta, proporcionándole sonido y tono, ritmo y significado en el mundo posible que se desdobra en negro sobre blanco. El ejercicio de leer ya implica un primer intento de traducción que es, necesariamente, un movimiento de vuelta al texto. En un ensayo firmado en 1970<sup>21</sup> Octavio Paz señalaba que el aprendizaje de la lengua materna es ya un ejercicio de traducción; George Steiner afirma en *después de Babel* que entender es traducir, que: [...] *la traducción está implicada formal y pragmáticamente en cada acto de comunicación [...] Entender es descifrar. Atender es traducir. Por eso los medios y los problemas esenciales, estructurales y ejecutivos del acto de traducción concurren cabalmente en los actos del habla.*<sup>22</sup>

Poeta y filósofo llegaron al mismo sitio por caminos diversos: la búsqueda de la comprensión de la palabra lleva en su interior el sino de la traducción: leer es comprender, reconstruir el cuerpo del discurso cuya expresión puede ser diversa, igual que su traslación a los signos del dominio del lector o re-

ceptor. Esto no hace sino abrir una apurada reflexión sobre la poesía de Eliot: leer es un acto de traducción; leer poesía en la lengua materna es un reto natural, pero leerla en una lengua ajena se antoja una empresa más singular y condenada al fracaso cuando se emprende en solitario. El poema se disuelve en los caracteres tipográficos; el diccionario no ayuda; se transforma en un legajo de palabras muertas que no se relacionan con el texto que está enfrente; colabora, eso sí, a malograr la lectura cuando ofrece significados absolutos, torpes o en desuso. Al cabo de la experiencia, parece que en cada lengua la realidad se nombra en matices innumerables y no existe una traducción acabada sino un juego de perpetuas correspondencias.

Buena parte de la pérdida del discurso poético -o en el caso extremo, la ausencia de éste- para un lector de otro idioma quizá puede atribuirse a la carencia del contexto cultural de una lengua de otra familia. ¿Esto qué implica? En el caso de Eliot, su mapa lingüístico se extiende desde las lecturas infantiles al himno nacional, la música, la bandera, la comida, los viajes, la universidad, lo puramente cotidiano, los amigos... La forma de pensar lo anterior, de explicarlo con palabras y finalmente, la producción final de la escritura que, al comprender el itinerario vital del poeta, contiene el intertexto y el extratexto de la cultura del autor, y los aspectos íntimos de su personalidad: obsesiones, ambiciones, ideas... a esta geografía vital se adjunta la época de Eliot, no muy lejana par nosotros, es cierto, per cabe pensar cuánto se mueve un idioma en unas pocas décadas, la realidad no es inmutable ni, por cierto, la lengua: es fácil detectar que la que hablamos hoy no es la misma de nuestra infancia. El lector, el traductor, van a lomo de dos épocas, dos discursos, dos subjetividades.

---

entre hombre y mundo [...] sólo desde el concepto de interpretación aparece el concepto de texto como algo central en la estructura de la lingüística; lo que caracteriza al texto es que sólo se presenta a la comprensión en el contexto de la interpretación y aparece a su luz como una realidad dada [...] La estrecha correlación entre texto e interpretación resulta evidente teniendo en cuenta que ni siquiera un texto tradicional es siempre una realidad dada previamente a la interpretación. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca 1992, p. 327, 328 y 329.

21 Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets editores, Barcelona, 1981.

22 George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1995, p. 13. Para los fines de este ensayo, cabe decir que este libro es ya una traducción al español por Adolfo Castañón y Aurelio Major.

## En el zaguán hay un espejo que fielmente duplica las apariencias...

En parte para allanar el camino de una lengua a otra, de esclarecer los sentidos posibles de cada palabra y, muy significativamente, de tender –más que puentes, escaleras de ascenso– a la comprensión de la alquimia poética, existe la tarea del traductor de poesía, un lector profesional porque ha hecho de su actividad interpretativa una labor que lo compromete. Tal quehacer es, en cuanto al objeto de atención y al trabajo mismo, semejante al arduo oficio de los sueños: alguien soñó un poema en una cierta lengua; otro alguien soñará el mismo poema pero en su propia lengua. El camino que va del primer poema al segundo, del primer soñador al segundo, es el que recorre el traductor. Y como ocurre siempre en los sueños, después de la traducción, hay algo delgado y exquisito que no puede nombrarse aunque la narración del sueño es disfrutable y aún enriquecida con diurnos razonamientos y acabadas imágenes.

Hay un raudal de audacia en la traducción de poesía porque junto a la gramática normativa de las formas de expresión del habla, se halla otra gramática que podría llamarse “poética”, la cual procede mediante la supresión o inversión de las reglas y prohibiciones de la oralidad y de los textos no artísticos. La audacia yace en reconocer-entender la lógica interna y la tensión poética de la impertinencia predicativa del original y pugnar por vaciarla a otro molde de enunciación. Más propiamente, dar cuenta del sentido del original produciendo, en otra lengua, un sentido análogo.

No es pequeño el problema si se piensa en que Barthes dijo, no sin razón, en su *Lección inaugural* que el lenguaje humano: *Desgraciadamente [...] es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible.*<sup>23</sup> Hay una parcela de realidad nombrada e intraducible en palabras como *outsider*, *cool*, *taste* que no encuentra correspondencia precisa en español, y que sin embargo sabemos, intuimos su signi-

ficado. La otra lengua ofrece una vía de acceso a diferentes formas de concebir la realidad, a visiones alternativas y siempre sorprendentes que se ocultan o desconocen en nuestra lengua. Traducir es abrir esas puertas, poder entrar y luego, apropiarse, llevar hacia otro espacio lingüístico –y en consecuencia cultural– el escrito. Traducir es aproximarse a esa otredad seductora y a veces irreconocible que palpita como otra visión del mundo... Y dejar que nos hable.

El intérprete debe superar el elemento extraño que impide la inteligibilidad de un texto. Hace de mediador cuando el texto (el discurso) no puede realizar su misión de ser escuchado y comprendido. El intérprete no tiene otra función que la de desaparecer una vez alcanzada la comprensión. Por eso el discurso del intérprete no es un texto sino que sirve a un texto [...] Si el intérprete supera el elemento extraño de un texto y ayuda así al lector en la comprensión de éste, su retirada no significa desaparición en sentido negativo, sino su entrada a la comunicación, resolviendo así la tensión entre el horizonte del texto y el horizonte del lector: lo que he denominado *fusión de horizontes*.<sup>24</sup>

Parece que es insuficiente una inmersión superficial por los elementos métricos y lingüísticos del texto que quiera ver el discurso poético de Eliot -o cualquier otro poeta- como un mecanismo que funciona en la lengua origen y que debe buscarse la medida en que pueda trasladarse esa mecánica a nuestra lengua para que a su vez, funcione. Tal vez el traductor debe ser tan sólo un mediador que sirva al poema, que abra caminos hacia la comprensión y no a su comprensión. Ya que en cuanto al sueño de traducir no hay reglas objetivas inmutables, es necesario reconocer *a priori*, como parte del objeto mismo del quehacer del traductor de poesía, la naturaleza del texto literario; es decir, su ambigüedad y su impertinencia predicativa; lo que hace el trabajo de transcripción en varios sentidos delicado, porque trabaja con un escrito de otro, rico y satisfactorio porque no todos pueden leer un poema con la lupa del traductor:

23 Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de semiología literaria del Collège de France, Siglo XXI*, México, 1989, p. 121.

24 Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 338.

Pero ha un fenómeno que se llama literatura: textos que no desaparecen sino que se ofrecen a la comprensión con una pretensión normativa y preceden a toda posible lectura nueva del texto. ¿Cuál es su característica? ¿Qué significa para el lenguaje mediador del intérprete el hecho de que los textos puedan estar ahí?

Mi tesis es que están presentes únicamente en el acto de regresión a ellos. Pero esto significa que son texto en el sentido original y propio del término: palabras que sólo existen retrayéndose a sí mismo, que realizan el verdadero sentido de texto dentro de sí mismas, hablando por decirlo así.<sup>25</sup>

En consecuencia, no creo que en ningún caso de traducción el original permanezca “intacto”, puro, ajeno al contacto con sus lectores. Borges lo dijo mejor: *La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída [...]*.<sup>26</sup> La verdadera pureza de los *Four Quarters* residiría no en que permanecieran intactos a pesar del contacto con los traductores, sino en conservar - como de hecho ha sido - la atención de muy diversos lectores y traductores, quienes en su sueño de apropiarse de la obra enriquecen mutuamente los procesos de lectura, el diálogo con el Eliot que escribía por entonces una poesía distinta a la anterior y tan igual a sí misma.

### Dio con un libro tan confuso como los otros...

Por último, y con base en los aspectos comentados sobre el poema acerca sus rasgos distintivos como entidad poética imposible de agotar y susceptible de ser traducida, es prudente ejercer la práctica y presentar una versión con miras a acotar los elementos del poema de Eliot que se revisaron, y que se consideran soporte básico para una traducción que no

quiere ser sino decorosa, con la ventaja de contar con otras y excelentes versiones anteriores.

La paloma desciende y desgarrar el aire  
con flamas de terror incandescente.  
Las lenguas revelaron  
que es el único alivio del pecado y la falta.  
La desesperanza o la esperanza cierta,  
yace en optar por una u otra pira  
para que se redima el fuego con el fuego.

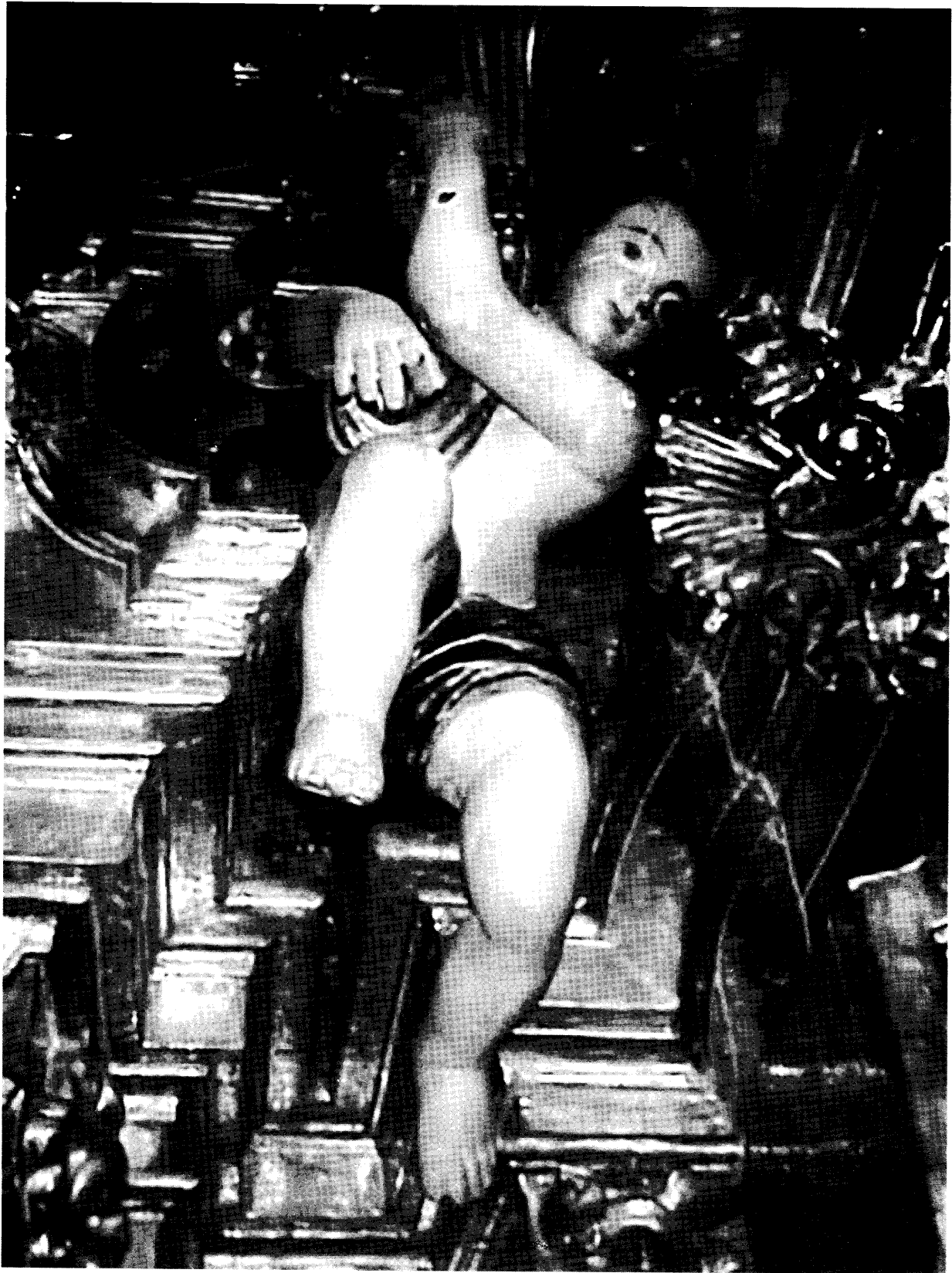
¿Quién concibió el martirio? Amor.  
Amor es el Nombre desconocido  
tras las manos que hilaron  
la intolerable vestidura de flama  
que la fuerza humana no logra despojarse.  
Sólo vivimos, sólo suspiramos  
consumidos por uno y otro fuego.■

### Bibliografía

- Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de semiología literaria del Collège de France*, México, 1989.
- Beristaín, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, vol. I, II.
- Cruz, Eva, (ed.) *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, vol. I, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura/UNAM, México, 1993.
- Eliot, Thomas, Stearn, *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*. Vicente Gaos (trad. y notas), Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Cuatro cuartetos*. Esteban Pujals Gesalí (ed. y trad.), REI, México, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Retrato de una dama y otros poemas*. Alberto Girri y Enrique Pezzoni (trad. y notas), Ediciones Corregidor, s.a., Buenos Aires.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, vol. II, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992.
- López García, Dámasco, *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Excursiones/incursiones. Obras completas*, vol. 2, FCE, México, 1995.
- Pacheco, José Emilio, *Tarde o temprano*, FCE, México, 1980.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, FCE, México, 1983.
- Sagrada Biblia*, Herder, Barcelona, 1984.
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, FCE, México, 1995.
- Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México.

<sup>25</sup> Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 338.

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, “Otras inquisiciones”, *Obras completas*, vol. II, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989 p. 125.



Amorcillo del Retablo de la Virgen del Rosario.