

La palabra en el desierto

José Emilio Pacheco y T.S. Eliot

Carlos Alberto Guzmán Moncada

The voice...
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea.

Little Gidding V, 247-251

1 a literatura mexicana se inaugura con un acto de traducción; y a pesar de ello, el traductor y la traducción misma siguen siendo aún, entre nosotros, personajes marginales. "El traductor es desconocido; está sentado en el último lugar: no vive, por así decirlo, más que de limosnas", escribía no sin amargura Valéry Larbaud, conocedor él mismo de las penurias y exigencias de este oficio. La actualidad de esta afirmación es evidente, inclusive dentro de lo puramente literario, si pensamos en el caudal de traducciones hechas por poetas y escritores, en el puente que es la traducción entre obra creativa y labor crítica, en el papel que como tal desempeña en la formación intelectual de un autor y la tradición literaria de una cultura, y lo comparamos con la poca atención que la crítica literaria más común le ha prestado como tal. Únicamente en este siglo, las versiones de escritores como Reyes, González Martínez, Torri, Usigli, las afinidades manifiestas de los miembros de *Contemporáneos*, la copiosa obra crítica de práctica de Octavio Paz, de Jaime García Terrés, la valiosa y extensa obra de Rubén Bonifaz Nuño o Carlos Montemayor, y más recientemente las *Aproximaciones* y los *Cuatro cuartetos* de José Emilio Pacheco, son una muestra de este amor ilegítimo gracias al cual habitan a dúo o en coro, entre –y más, en nosotros, las voces de mujeres y hombres

de este y otros tiempos. Entre ellos, destacaremos por ahora en estas líneas al Eliot de *Cuatro cuartetos* que la versión de José Emilio Pacheco nos ha legado.

No es nuevo dentro de la literatura mexicana el interés por la poesía de Eliot: ésta fue dada a conocer en el mundo hispánico gracias a la traducción que de *The Waste Land* hizo en 1930 Enrique Munguía Jr. para *Contemporáneos*.¹ *Four Quartets* apareció traducido por Usigli de manera fragmentaria en su ensayo *Los cuartetos de T.S. Eliot y la poesía, arte impopular*, publicado en *El hijo pródigo* en 1943. Ignoramos si éste llevó a cabo la traducción del poema completo, pues hasta 1965 no se habían publicado más que las versiones de Vicente Gaos y Agustí Bartra, según consta en la bibliografía consignada ese mismo año en *La Cultura en México* con motivo de la muerte de Eliot (quizá redactada, como sugiere Sheridan, por el propio Pacheco, entonces jefe de redacción del suplemento). Desde esa época hasta nuestros días, la obra eliotiana se ha traducido, criticado y revalorado dentro y fuera del mundo hispánico, de tal modo que el Eliot esencialmente metafísico de las primeras versiones no es ni puede ser el mismo que acudió a la celebración de su centenario en 1988. Por ello, en un momento en que se publican al año por lo menos una traducción y un estudio de la obra de Eliot en

algún idioma (y eso es decir muy poco, aunque su obra tienda a estar "a la baja" dentro de la crítica angloamericana), la versión de Pacheco obliga hoy día a preguntarse, como se lo planteó el primer traductor hace seis décadas, por qué, para qué y cómo traducir a T.S. Eliot.

Toda traducción, no sólo la de poesía, oscila permanentemente entre la libertad y la fidelidad, el silencio o la traición, sobre el abismo abierto entre lengua y lengua, entre tiempo y tiempo, entre la realidad y la palabra misma. Por ello, es un acto ambicioso. En el inventario de las versiones de toda obra importante existen tanto los tímidos acercamientos a la obra propios de toda traducción primeriza –a veces torpes, infieles, bastos, pero con un íntimo sabor de novedad–; las prudentes traducciones a medio camino entre el texto literario y el diccionario, más bien un complemento de la lectura en el idioma original; como las versiones más o menos ambiciosas que reinvidican o desplazan al texto que les dio vida. Para algunos, como Nabokov, sólo las versiones interlineales tienen alguna validez; para otros, como Steiner, Tomlinson o Paz, sólo la tienen aquellas que pretenden ir más allá, en un proceso de creación y restitución continuas, para llegar a un texto que no es, desde luego, el original, pero donde éste adquiere una particular y renovada vida. Por ejemplo, la versión que hizo Vicente Gao² de *Four Quartets* en los inicios de la "penetración eliotiana", posee algunas cualidades y casi todos los defectos de una inicial aproximación: el deslumbramiento ante el hermético, metafísico y complejo Eliot de *The Waste Land* lo hizo preferir el "contenido" de los Cuartetos a su elemento esencialmente musical, por lo demás casi ausente en una traducción donde

The inner freedom from the practical desire
se tradujo como
La liberación interna del deseo práctico
cuando podría ser
Librarse interiormente del deseo material
(Pacheco).
O donde el equivalente más musical para
That we are sound, substantial flesh and blood—
again, in spite of that, we call this Friday good
es
De estar sanos, carne y sangre substanciales—
más, de nuevo, a este día Viernes Santo llamámosle.

Más cercana en el tiempo, la versión de Fernando Gutierrez y José María Valverde³ se apega ceñidamente al significado y constituye un buen auxiliar para la lectura del original, aunque por dejar de lado todo elemento musical o poético –como si la poesía no *significara* y fuera *separable*–, está más próxima al *lexicon* que a una obra creativa o interpretativa: es un boceto y, por ende, un ejemplo de las versiones "a medio camino" que arriba mencionamos. Por todo ello, ambas pueden ser puntos de referencia para empezar a interpretar la traducción de Pacheco y poder valorarla después en su autonomía.

Al enfrentarse a la traducción de Pacheco de *Cuatro cuartetos*, el lector puede destacar algunas peculiaridades más evidentes: el texto poético se presenta de inmediato, sin prólogo alguno y, además del estilo directo de la mayoría de los versos, de la regularidad silábica de éstos, está presente una voluntad poética, creadora, manifiesta en los "movimientos" rimados de cada cuarteto, a la manera del original. Es en éstos donde las ambiciones de Pacheco como traductor se condensan de manera más clara, con sus virtudes y defectos. Recordemos que su labor traductora no es nueva: ésta fue recopilada en *Tarde o temprano* (1980) y poco después en *Aproximaciones* (1984), y establece un campo literario que comprende lo mismo al poeta griego Seferis, a Apollinaire, Saba, Nerval, Omarr Khayyam, Azevedo Oliveira, que a Nezahualcóyotl o a los poetas de la antología latina. En su versiones, Pacheco define un proceso de acercamiento al poema, a la poesía, una *aproximación* como él la llama, a partir de otro poema en su lengua, del que podría decir junto con Dryden "he añadido tanto como he omitido". Ante una poética de la traducción como la de Pacheco, los criterios lingüísticos de "versión abierta" y "versión cubierta" de Juliane House, los conceptos de recepción y comprensión de Nida, las discutibles "normas" de García Yebra sobre traducción de poesía e inclusive el modelo de Elsen ("Una traducción de calidad hace olvidar que se trata precisamente de una traducción"), resultan poco menos que imprecisos, cuando no inaplicables, al tratarse de una versión que, si bien parte de algunos conceptos, intenciones y orientaciones ya establecidas, se va definiendo sin embargo verso a verso, palabra a palabra, y hace de esas líneas su profesión de fe. Tal es el caso de la versión de los *Cuatro cuartetos* de Pacheco. Al ser imposible hacer en este espacio una crítica detallada de ésta, nos

limitaremos a enfatizar en las siguientes líneas sus "momentos" principales.

Como todo poeta que traduce, como todo traductor, Pacheco calla y otorga. Cinco recursos principales de cualquier traducción están presentes en esta obra: adecuación, omisión, adición, compensación e interpretación. Los tres primeros atañen más directamente a la expresión; los dos últimos, al sentido. La adecuación de recursos comunes en la lengua inglesa a los estilísticamente equivalentes en la lengua española es la base inicial de la traducción que pretende "introducir" el texto en el contexto propio. Nada más claramente opuesto a este principio que las traducciones hechas por Hölderlin de la obra de Sófocles, con su sintaxis fracturada y donde cada palabra ha sido llevada hasta su extremo máximo de significación, lindando con el silencio; o en nuestro medio, las versiones latinizadas de Bonifaz Nuño. Pacheco, por el contrario, ha dicho: "Pongo términos de otro idioma en el vocabulario al que me confina mi país, mi región, mi clase, mi época, mi edad, mi instrucción, el habla de mi familia, mi dominio o ignorancia de ambas lenguas, mi habilidad o mi ineptitud como versificador y prosista en español. Ni usted ni yo existimos antes ni volveremos a existir. No habrá otro México de ahora ni otro junio de 1988 en toda la historia."⁴ Tal intención es evidente no sólo en la equivalencias que Pacheco ha empleado para la voz pasiva y las distintas formas adverbiales y verbales tan abundantes en el original inglés, sino incluso en la adaptación que en su español hace de las frases en inglés del siglo XVI que Eliot copia del *Boke named the Gouvernour*, de su antecesor sir Thomas Elyot, en el primer movimiento de *East Coker*.

Pacheco ha intentado restituir al poema no sólo su musicalidad, sino además su expresividad, su elaborado juego de imágenes y símbolos, y para ello ha condensado, desarrollado e incluso creado metáforas: de

And the pool was filled with water out of sunlight
(*Burnt Norton*, I)

la metáfora se desarrolla de

Y el estanque estaba lleno de agua de luz solar
(Gaos)

a

Y el estanque se llenó de agua salida de la luz del sol
(Valverde)

para condensarse en la versión de Pacheco como
Y se llenó el estanque de agua solar.

Lo que para Eliot es

While emotion takes to itself the emotionless years
(*Little Gidding*, II)

para Gaos es

Mientras la emoción se apodera de los inmutables años,
para Valverde

Mientras la emoción toma para sí los años sin emoción,
y para Pacheco

La reflexión reflexiona ensimismada en años de vivir.

El procedimiento contrario (explicar la metáfora) es también revelador: "The moment in the draughty church at smokefall", ¿es "el momento en la iglesia con corrientes, al caer la niebla" (según Valverde); o "el momento en la iglesia cruzada al anochecer por la niebla" (según Gaos); o "el momento en que desciende el humo sobre la iglesia atravesada por corrientes de aire" (según Pacheco)? Ninguna de las tres versiones logra la concisión y ligereza del original, y tienen que limitarse a explicar, con poco éxito, la metáfora. En "Descend lower, descend only / into that world of perpetual solitude", ¿"descend" es un verbo, como lo quieren ver Valverde y Gaos – "descended más abajo", "desciende más"–, o es un sustantivo – "Descenso más abajo, descenso únicamente / al mundo de perpetua soledad"– como lo escribe Pacheco?

No es eso, sin embargo, lo que interesa destacar aquí. Es en las versiones rimadas donde Pacheco hace el mayor ejercicio de su libertad al traducir combinada con su oficio poético. En *Burnt Norton* II, el traductor introduce sus primeros quince pareados con puntuación (de la que carece el original), con el fin de dar coherencia a la secuencia rimada. Hay en este fragmento una explicación y compensación del original:

The dance along the artery
The circulation of the lymph
Are figured in the drift of stars
Ascend to summer in the tree
We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars⁵

que Pacheco traduce como

Así la danza de la arteria
 Y la circulación de la materia
 Vagan en la deriva de la estrella.
 Sube el verano hasta dejar su huella
 En ese árbol que la luz aloja
 En la móvil silueta de la hoja.
 Y se escucha en la tierra humedecida
 Al jabalí y al perro, proseguida
 También su eterna lucha; mas sus rastros
 Se concilian arriba entre los astros. ⁶

Sin duda, la imagen del verano ascendente y la silueta de la hoja albergando la luz han desplazado el carácter determinante de las estrellas, del ritmo cósmico que comprende incluso al verano mismo, que empuja a la muerte y al deseo, al invierno y de nuevo al verano, y que está presente en los versos de Eliot como motivo a lo largo de todo este cuarteto. Pero la imagen de los versos 4 a 6 en la traducción de Pacheco es, en sí misma, maravillosa, y hace pensar en la concentración verbal y visual de los haikús de Basho, Yosa Buson o Issa Kobayashi.

No es menos digna de admiración la transformación de

Time and that bell have buried that day,
 The black cloud carried the sun away

que es "El tiempo y la campana han sepultado el día / la nube negra se lleva allá el sol" para Valverde, en "Han sepultado al día el tiempo y la campana. / Oscura, ahuyenta el sol una nube lejana" para Pacheco. La adición de éste a los versos

After the kingfisher's wing
 Has answered light to light, and is silent, the light is still
 At the still point of the turning word

que traduce

Después que el ala
 Del martín pescador ha respondido
 con la luz a la luz y *el silencio ha venido*
 la luz *no se estremece ni respira*
 en el inmóvil punto *de este mundo que gira*
 (adiciones en cursiva)

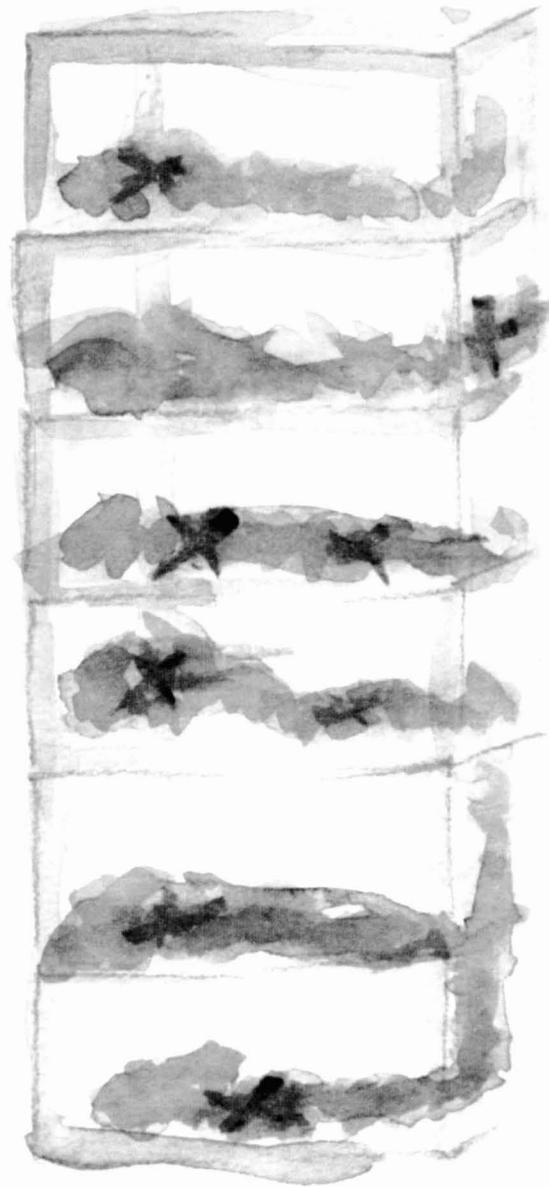
queda compensada con su eficacia expresiva, su musicalidad, logrando un efecto similar al del original con medios distintos.

Debe señalarse, sin embargo, que no todas las adiciones de Pacheco son afortunadas. El adjetivo, decía Huidobro, si no da vida, mata, y el emplearlo para conseguir rimas ha forzado el significado y dotado de cierta artificialidad a algunos versos: "The disturbance of the spring" no tiene nada de "primavera y su *feliz* trastorno", "snowdrops writhing under feet" se vuelve "las flores que destruye el paso *impío*", "red into grey" es "rojo (que) muere en gris *cautivo*", "el *irretornable* pasado" es simplemente "the past"; "or drawing their money, drying sails at dockage" ("o sacando su dinero, secando velas en el puerto": Valverde) es, con omisión de elementos, "*cobrando* su salario en muelles *maltratados*"; "en la manga de un viejo la ceniza apagada" es "ash on an old man's sleeve" y todo estaría bien si también hubiera ceniza encendida; sólo la rima con "fuego" justifica que, lo que es llanamente "choir", sea "coro ciego". Es menester mencionar, en honor a la labor de Pacheco, que algunos de los ejemplos citados proceden de los movimientos más ambiciosamente traducidos: *East Coker* II, IV; *The Dry Salvages* II; y *Little Gidding* II, entre los cuales destaca el tercero porque, si bien se permite algunas adiciones, es al precio de conservar la misma rima para cada verso no dentro de la estrofa, sino de estrofa a estrofa, a la manera del Arnaut Daniel de "L'aur'amara". Y muchas de las adiciones u omisiones de Pacheco se encuentran en contextos semejantes. Tal vez la omisión más significativa, a mi modo de ver, sea la de la referencia a Adán en *East Coker* IV, por cuanto ésta representa para la comprensión de los acertijos desarrollados por Eliot en este movimiento: aquí, el tema de la salvación toma como eje a Cristo, el "cirujano herido", y la iglesia es la "moribunda enfermera" que invita a los hombres a ser redimidos de la maldición de Adán por medio de la penitencia⁷. Eludiendo la mención a Adán, la traducción de Pacheco pierde el sentido original desarrollado en este juego de referencias tan comunes en Eliot.

Por cuanto se ha expuesto hasta ahora sobre la versión de Pacheco y sobre la traducción en general, podríamos ir concluyendo junto con el erudito santanderino diciendo que la única manera de demostrar que una traducción es mala es haciendo otra mejor (o peor, añadiríamos). Cada versión es, a su modo, una visión de la obra traducida, pero a la vez es visión de sí misma, de su propio lenguaje, de sus múltiples posibilidades aún vivas o sus lagunas de silencio, y de la creación personal de quien traduce. Este caudal de visiones no es sino el conjunto

de las diversas tentativas de apresar aquello que, en la lectura de un poema, una novela, un relato, a la vez nos apresa. En su ya clásico estudio sobre el lenguaje y la traducción, George Steiner destaca cuatro momentos de esta *aprehensión*: la confianza en la posibilidad del traslado concedemos que hay algo "allí" que debe y puede comprenderse; la agresión al texto, la incursión y extracción, el rompimiento del código; la importación, la incorporación de la significación y de la forma; y la "vuelta de tuerca", la compensación hermenéutica, un acto entre intercambio y paridad restaurada⁸ Este proceso podría ser visto no sólo en el contexto de una sola traducción, sino en el más vago y general de las versiones existentes de una obra, como lo hizo Borges en *Las versiones homéricas*. De tal modo, en el contexto de las versiones de Eliot, la denominación de Pacheco a sus traducciones como "aproximaciones" sería doblemente afortunada: no sería extremo decir que en su versión no sólo nos hemos, nos han *aproximado* a Eliot, sino también a Pacheco, en un acto de restitución de cuanto, paradójicamente, ya estaba ahí en la primera lectura. Y no sería exagerado afirmar que en la versión de José Emilio Pacheco leemos a Eliot por primera vez.

Las líneas anteriores han intentado ofrecer al lector tan sólo algunos de los aspectos más evidentes de la labor traductora de Pacheco. Nada nos dicen, sin embargo, acerca de sus motivaciones, su razón de ser. El mismo autor no es prolijo en comentarios sobre su obra. "La tarea de la traducción se ha hecho inseparable de mi propio trabajo en verso", escribió en el prólogo de sus *Aproximaciones* (1984), y la importancia de esta afirmación no radica en su carácter anecdótico, sino en el hecho de que sus traducciones compartan con su obra poética la misma cualidad que Pacheco ha querido darle a toda su creación: a saber, *que la poesía no es de nadie, se hace entre todos*, como dice en su "Defensa del anonimato". En su estudio sobre la obra pachequiana,⁹ Luis Antonio de Villena ha resaltado este carácter de anulación del yo, ese ocultamiento del yo creador al que aspiran también sus versiones, aun cuando esto resulte paradójicamente indicador de esa presencia que tanto se ansía ocultar. Su versión de *Four Quartets* no es una excepción: a pesar de no tener prólogo, de querer hacer pasar inadvertido al traductor, la relevancia del poeta y la obra traducidos,



el conocimiento de la obra creativa del traductor y la calidad de la traducción misma condenan a esta versión a ligarse inevitablemente al nombre de José Emilio Pacheco y a ser, por todo ello, *suya*.

Si "la traducción de poesía es en lo esencial un arreglo entre los textos originales y los intereses y las aptitudes de un escritor determinado", como escribe Tomlinson,¹⁰ algo más que el azar y el pretexto del "centenario" permanece en el origen de esta traducción de *Cuatro cuartetos*. Nos gustaría ver en la preocupación de Eliot por el tiempo y el lugar que en él ocupan las acciones humanas, por el

lenguaje y el papel que éste desempeña en la escritura o des-escritura de la historia de este siglo, algunas de las preocupaciones de Pacheco como escritor, desde su propio país, su propia clase, ciudad, cultura, época y lengua, como él mismo lo dice. Y haciendo un arriesgado *tour de force*, nos gustaría incluso aventurarnos a leer, en el texto mismo de Eliot, una especie de carta de creencia, de profesión de fe y oficio para la traducción, sustentada por Pacheco y por quien ejerce la traducción como pasión creadora.¹¹

Esta carta comienza también donde termina: en el silencio. *Termina el habla y vuelven al silencio las palabras.* Éstas, como los seres humanos, sufren. Gastadas, raídas, vacías de sentido, vagan como fantasmas apoyados en el bastón de su esqueleto: arrastran su criba reseca, su cola de silencios, se desmoronan lentamente bajo su carga de imprecisión. Todo mundo las mastica y eructa luego su sonido, como decía Adamov. *Las palabras se esfuerzan, se resquebrajan, a veces se rompen bajo la carga y la presión, resbalan, se deslizan, pierden su sitio, pierden su fijeza; desangradas, abandonadas a mitad del desierto silencio que las circunda y se expande invadiendo su interior, las asaltan continuamente voces agudas que regañan, se burlan o sólo parlotean. La Palabra en el desierto es atacada sobre todo por voces de tentación, y a veces parece sobrevivir y a veces no tener solución... pero no muere.* Así esta Palabra a mitad de la frase, olvidada en la página: como una bestia echada en medio de un osario, parece animarse a desentrañar los siglos enraizados en ella, su música cautiva, y es un susurro lo que lanza a la luna, *el sonoro lamento de la Quimera desolada* que, como en el poema de Cernuda, llora el no poder dormir, deshecha el ala, sin garras, cual piedra corroída, oliendo sin nariz el frescor del día naciente que sólo prolonga su existir

sin final. Como la Quimera, la traducción es demasiado heterogénea para constituir un solo ser: "mejor que imaginarla era traducirla en cualquier otra cosa", dice Borges con no poca verdad. El nombre desnudo y la cola de la imposibilidad que ambas arrastran las hace habitar en desiertos contiguos.

José Emilio Pacheco traductor lo sabe: *He pasado veinte años lo dijo de algún modo en su prólogo a Tarde o temprano tratando de aprender a usar las palabras y cada intento es un comienzo enteramente nuevo y es un distinto tipo de fracaso. Porque uno sólo ha aprendido a dominar las palabras para decir lo que ya no tiene que decir o de ese modo en que no está dispuesto a decirlo. Por eso cada intento es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado con un mísero equipo cada vez más roído en el desorden general de la inexactitud del sentimiento, escuadras de la emoción sin disciplina. Y lo que debe ser conquistado mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto una, dos, varias veces, por los hombres que uno no tiene esperanza de emular pero no hay competencia: sólo existe la lucha por recobrar lo perdido y encontrado y perdido otra vez. Y ahora en condiciones que parecen adversas. Cada frase y oración que sea correcta (donde cada palabra esté en su sitio y ocupe su lugar en apoyo de las demás, la palabra no tímida ni ostentosa, el fácil intercambio de lo viejo y lo nuevo, la palabra común exacta sin vulgaridad, la palabra formal precisa pero no pedante, la compañía entera que danza al mismo ritmo), cada oración y cada frase son un fin y un comienzo, cada poema un epitafio. Pero quizá no hay ganancia ni pérdida: para nosotros sólo existe el intento. Lo demás no es asunto nuestro. Sólo existe el intento de llegar a donde comenzamos: a la búsqueda de la palabra en el desierto, de la voz no conocida porque nadie la busca, pero escuchada, o semiescuchada, en la inmovilidad del mar entre dos olas.*

¹ Vid. María E. González Padilla, "Presencia de T. S. Eliot en México" en *Poesía y teatro de T. S. Eliot*, México, INBA, 1968, pp. 290 y ss.; y Guillermo Shéridan, "Momentos mexicanos de T. S. Eliot" en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, FCE, núm. 213, septiembre de 1988, pp. 73-75.

² T. S. Eliot, *Tierra baldía-Cuatro cuartetos*, México, Premiá, IV ed. 1982, trad. Ángel Flores-Vicente Gaos.

³ T. S. Eliot, *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*, Madrid, Alianza, 1984, trad. José María Valverde-Fernando Gutiérrez.

⁴ Cit. por Carmen Corona del Conde, "Algunas reflexiones sobre la traducción", *La Jornada Semanal*, México, núm. 22, 12 de noviembre de 1989, p. 27.

⁵ T.S. Eliot, *Four Quartets*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 15.

⁶ T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, México, FCE-El Colegio Nacional, 1989, trad. José Emilio Pacheco, p. 11.

⁷ González Padilla, *op. cit.*, p. 135.

⁸Georges Steiner, *Después de Babel*, México, FCE, 1980, trad. Adolfo Castañón, (Lengua y Estudios Literarios).

⁹ Luis Antonio de Villena, *José Emilio Pacheco*, Madrid, Júcar, 1986, (Los Poetas).

¹⁰ Charles Tomlinson, "El poeta como traductor", en *Cuaderno de traducciones*, México, FCE, 1984, trad. Adolfo Castañón y Marcelo Uribe, p. 14.

¹¹ En adelante, las cursivas corresponden al texto de Eliot en la versión de Pacheco.