



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
Área: Traducción

**RITMO E IMAGEN EN LA TRADUCCIÓN DEL POEMA “ASFÓDELO”
DE WILLIAM CARLOS WILLIAMS**

Autor:
Daniel A. Guevara

Trabajo que se presenta para
Optar al grado de Licenciado en
Traducción de la Universidad
Central de Venezuela

Tutor: Prof. Luz Marina Rivas

Caracas, 2006

APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD
CENTRAL DE VENEZUELA POR EL SIGUIENTE
JURADO EXAMINADOR:

Coordinador

A mis padres,
Martha y Freddy

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar, a mi tutora, Luz Marina Rivas, por su proverbial paciencia en la ejecución de este trabajo y por sus certeros consejos, los cuales fueron determinantes en el rumbo a seguir. Deseo igualmente expresar acá mi especial gratitud hacia Yajaira Arcas por su esencial labor en mi formación profesional; a Rafael López-Pedraza, por el invalorable apoyo y la fortaleza que engendró en mí; y a Homero Vásquez, por sus agudas observaciones en torno a la semántica de los sonidos, observaciones que fueron fuente de inspiración para el crecimiento de las ideas acá contenidas. Agradezco afectuosamente también a mis hermanos, Javier y José Luis, a Marco Rodríguez Del Camino y a Edgardo Malaver por todos esos atinados comentarios que contribuyeron al desarrollo de este trabajo; a Corina Fernández, Nelba García, Douglas Méndez, Antonio Peña, Margarita Rodríguez, Roxana Beroes y a todos aquéllos que de un modo u otro contribuyeron a hacer de unas breves e incipientes ideas esta realidad. Finalmente, a mi Escuela de Idiomas Modernos, mi más cálido agradecimiento por haberse hecho parte de mí, por haber contribuido a ser lo que soy.

ÍNDICE

RESUMEN	vii
INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEÓRICO (Ritmo, imagen y traducción)	9
DE LA MUSICALIDAD DE LAS PALABRAS	29
DE LA MEDIDA	38
DE LA FAMILIARIDAD DEL LENGUAJE	55
DE LA IMAGEN	66
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	88
ANEXO	92

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
Área: Traducción

**RITMO E IMAGEN EN LA TRADUCCIÓN DEL POEMA ASFÓDELO DE
WILLIAM CARLOS WILLIAMS**

Autor: Daniel A. Guevara

RESUMEN

El presente trabajo es el resultado de un esfuerzo por explorar el lenguaje de la poesía y su traducción, de un intento por ahondar en los diversos elementos que de este lenguaje nos seducen y concentran en él nuestra atención, moviéndonos a hacer memoria tanto de sus formas como de su contenido. Su tema central lo conforman un poema de William Carlos Williams, "Asfódelo" y sus correspondientes versiones de Octavio Paz y Carmen Martín Gaité. Los aciertos y dificultades que hallamos en la traducción de este poema destacan, precisamente, a partir del cotejo de las señaladas versiones. Se trata, pues, de un esfuerzo por indagar, a través de estos aciertos y dificultades, en esas cualidades del lenguaje poético que a veces nos hacen sentir que una traducción está tan bien lograda, nos suena tan familiar, que bien podría pasar por el poema original.

Caracas, mayo del 2006

INTRODUCCIÓN

“Un idioma es el universo traducido a ese idioma”. Así escribe el poeta José Antonio Ramos Sucre en su libro Los aires del presagio para referirnos esa visión del mundo que subyace en cada lengua, en sus signos y formas de expresión, como reflejo de la cultura que atavía; un mundo contenido o transformado en expresión verbal. Ya el solo hecho de que una cultura devenga en verbo en sí nos revela un prolongado proceso en la formación de un lenguaje lentamente cultivado, **cocinado**, proceso por demás indefinido, pues ese lenguaje, a semejanza del hombre o como reflejo de éste, es cuerpo vivo y en constante movimiento. Si nos atenemos a las palabras de Ramos Sucre, considerar el lenguaje como espejo verbal del hombre, de su evolución en el tiempo y de su relación con el mundo, es algo que de entrada nos sitúa en los albores de la humanidad, moviéndonos a hacer un esfuerzo por imaginar cuándo los sonidos por él emitidos empezaron a trocarse en palabras. “¿Qué necesidad habrá sido, pues, la que abrió aquella boca para articular algo más que gritos animales?”, se pregunta Walter Otto (1971) en su libro Las Musas – El origen divino del canto y el mito. Sobre esto, el autor nos comenta:

Las teorías lingüísticas actualmente en boga parten de la opinión preconcebida de que el uso denotativo de la lengua, su aplicación comunicativa, informativa (...) es determinante a la hora de preguntar por su origen y su esencia. Apenas se toma en cuenta que, desde siempre, existe otro modo de expresión verbal que no intenta nada semejante (...) donde la lengua alcanza su cenit (...) pero obviamente esta impresión ha de ser errada, pues, para

comunicaciones tan elementales (...) los gestos y exclamaciones primitivas – a través de los que se entienden perfectamente las fieras – hubieran sido suficientes. Todavía hoy vemos hombres que apenas hacen uso del lenguaje para sus necesidades prácticas. Tan solo eso ya indicaría que lo humano tuvo otras causas, y que sólo después de haberse aguzado pasó a referirse, también, a lo práctico.
(Otto, 1971)

En esta misma línea de pensamiento, Rafael López-Pedraza, en su libro Hermes y sus hijos (1991) nos da pistas sobre posibles orígenes del lenguaje:

Pero dejemos que nuestra imaginación vaya más lejos y observemos a ese hombre primordial que, presionado por su imaginación ante la conciencia de la muerte, comienza a articular sus primeras palabras. La muerte se convierte en algo más que un rito animal, el relato mítico está en vías de hacer su aparición. (López-Pedraza, 1991, p. 96)

Se nos señala aquí el impulso decisivo que tuvo un acontecimiento natural como la muerte en la aparición del lenguaje. La conmoción que produjo en el hombre engendró una conciencia de muerte que requería algo más que **los gestos y exclamaciones primitivas de las fieras** para ser expresada. Podríamos incluso ampliar los horizontes de lo dicho por este autor e imaginar cómo a partir de esta emoción el hombre empieza a tratar de dar expresión verbal a todo aquello que lo conmueve. El lenguaje surgiría entonces como aquello que da cauce a nuestras emociones más íntimas, a la manifestación de **formas del ser humano** que al cobrar cuerpo interiormente necesitan nacer, hallar expresión exterior, **presencia**. Aparece así en el hombre como una manera de atender sus necesidades vitales, de articular sus vacíos.

Continuando con sus reflexiones, Otto nos comenta más adelante:

A la función comunicativa puede dársele toda la importancia que se quiera; de significación mucho mayor debe ser para nosotros aquella otra función donde se realiza el proceso de reconocimiento, **aquella en que las formas del ser alcanzan a hacerse presentes. El acontecer de la lengua es eso que llamamos imágenes y pensamiento** (...) Donde quiera que el hombre sea conmovido por una fuerza elemental surge el canto hablado, o la canción...Pues el canto sólo viene de aquellos a quienes el ser de las cosas se les revela como tal, sin más, tanto si es gozo o dolor lo que desata en ellos. Por eso los poetas y los músicos son los representantes del habla original.
(Otto) (El subrayado es mío)

Basándonos en estas líneas, podemos decir que el contacto de aquel hombre con fuerzas elementales engendró en él una conexión emocional con la realidad externa que le permitió comenzar a interiorizarla, a cultivarla, a hacerla suya, lo cual trajo consigo la imperiosa necesidad de articular en voces lo que por dentro le acontecía. Así debió haber sido al principio. Por medio de este lenguaje sagrado, formado a partir de imágenes, el hombre empieza a tejer su propia historia y a relacionarse con el mundo externo. Por todo ello decimos que, antes de informar, el lenguaje surge como una necesidad de expresar, contener, ataviar aquello que nos mueve y conmueve y que, por tanto, requiere ser articulado para poder así articularnos, hilvanarnos, dejarnos ver lo que somos.

Con estas palabras iniciales, queremos señalarle al lector que el lenguaje del que vamos a tratar acá es precisamente el poético, ese que, a diferencia del informativo, que comunica conocimientos, nos permite imaginar, pensar en lo desconocido, en las emociones, la alegría, el dolor, y es por tanto físico (da voz a las formas del ser).

Esto último nos devuelve a las palabras de Ramos Sucre, pues no podemos olvidar que comenzamos hablando de mundos, o de diferentes maneras de ver y sentir el mundo. Frecuentemente escuchamos en parques a niños preguntar a su madre por el significado de tal o cual palabra. Por ejemplo, una madre intentaría explicar qué es una **raíz**, recurriendo al mismo lenguaje primigenio e imaginativo que emplean los niños cuando comienzan a interiorizar el mundo: "son los vasitos que utilizan las plantas para beber agua", o algo por el estilo es lo que solemos escuchar como respuesta. Lo que la madre hace es traducir al lenguaje del niño el vocablo desconocido. La traducción dentro de una misma lengua es en esencia similar a la traducción entre dos lenguas. Sobre esto, precisamente, versará este trabajo. En él, trataremos de reflexionar, particularmente, sobre la traducción de poesía, área de la traducción muy poco explorada hasta el presente. Es el tipo de traducción que entraña mayor complejidad, dada la importancia de la imagen, de las formas del lenguaje y del ritmo, elementos que están estrechamente ligados a las formas del ser, a la cultura que subyace en cada idioma. Las lecturas del

poema "Asfódelo" así como de las traducciones de Octavio Paz y Carmen Martín Gaité que analizaremos, surgirán, principalmente, del cotejo de estas dos versiones, una manera de ver fundamentada en la comparación, en lo que destaca a partir de ella.

"Asfódelo" es un poema de William Carlos Williams, médico y poeta norteamericano, nacido en Rutherford, Estados Unidos, en 1883. Según sus críticos, Williams, junto a otros poetas y escritores angloamericanos, generaron un cambio radical en la literatura inglesa que afectó por igual al verso y a la prosa, a la sensibilidad y a la sintaxis, así como también a la imaginación y a las cosas.

A través de su amigo, Ezra Pound, es iniciado en el "imaginismo", movimiento que postulaba que el tema de un poema, ya fuera de naturaleza objetiva o subjetiva, debía ser abordado de la manera más directa posible, emplear las palabras estrictamente imprescindibles, acordes al tema en cuestión y poseer un ritmo que alcanzara el valor de una frase musical. Es, pues, un movimiento caracterizado por un rechazo hacia el sentimentalismo, la artificialidad y la vaguedad, y de un claro empeño en utilizar un lenguaje común y concentrarse en las experiencias concretas de la realidad cotidiana. Es la influencia de este movimiento lo que lo lleva a trabajar las palabras no como mera representación de las cosas sino como cosas en sí mismas encarnando su significado. Para ello es preciso romper con los moldes de la métrica tradicional y encontrar una

nueva medida acorde a nuestros tiempos, basada en los sonidos y ritmos de nuestra habla cotidiana; de modo que a partir de entonces, el verso libre pasa a ser su eficaz instrumento. De allí la necesidad del lenguaje común, cotidiano, que permanece siempre fresco en la memoria, un lenguaje enraizado en el piso de la realidad.

"Asfódelo" es un poema que aparece justo al final de la vida de Williams. Es considerado su gran poema de amor (y de memoria de vida, también) escrito en la vejez, y quien lo hace es un viejo enfermo. Lo que nos ha estimulado a trabajar en este poema tiene que ver con la manera como una de sus versiones en particular, la de Octavio Paz, a través de un lenguaje certero, recrea de un modo impecable la voz del poeta. Así, de este poema de Williams, trataremos de ver lo que hacen dos traductores como Octavio Paz y Carmen Martín Gaité para lograr que el lenguaje del poeta vuelva a erguirse, recobre el mismo vigor, pero desde otro idioma, desde otra manera de expresar el mundo. Esto nos permitirá hallar en sus respectivas versiones las traducciones que más se aproximen a una expresión equivalente en español. Para ello hemos dividido este trabajo en dos partes. En la primera parte intentaremos adentrarnos en la presencia e importancia del ritmo en el lenguaje de la palabra. En esta parte, nuestro trabajo estará fundamentalmente dedicado a la búsqueda de los distintos elementos que, a nuestro modo de ver, se engranan y complementan para dar forma al ritmo del idioma. Asimismo, trataremos de esbozar la

función esencial del ritmo en el lenguaje poético y su intrínseca relación con la imagen, el otro elemento fundamental de la poesía sobre el cual trataremos también de arrojar algunas luces. Posteriormente, estudiaremos las ventajas y desventajas de la traducción literal, en relación con diferentes ámbitos del lenguaje, como una posibilidad real de traducción, dada la relativa cercanía, sobre todo de tipo gramatical, entre el inglés y el español y el lenguaje sencillo de este poema. Todas estas consideraciones nos allanarán el terreno para entrar en el análisis del poema como tal y de sus traducciones ya señaladas.

En la segunda parte, trabajaremos a fondo en los elementos que conforman el ritmo, así como también en la imagen. Para tal fin, seleccionaremos los versos que consideremos como el mejor escenario para estudiar cada uno de estos elementos por separado. Luego, a partir del cotejo de las versiones ya señaladas, buscaremos dar con las traducciones que traigan más claramente al español el contexto en que se engastan los versos del poeta, las emociones que lo sustentan. De antemano, queremos advertir que con este trabajo no pretendemos llegar a la lectura absoluta y definitiva de este poema. Tan solo intentaremos dar una de muchas posibles lecturas, pues se trata de un esfuerzo por acercarnos a ese lenguaje en el que las formas de ser y de pensar del poeta cobran cuerpo en nuestro idioma.

MARCO TEÓRICO

Ritmo, imagen y traducción

De nuestra lengua, por naturaleza tendemos a internalizar su sentido a través de sus sonidos. Entre los primeros contactos que tiene un niño con su idioma, tanto en la escuela como en el hogar, está aquel que se da a través de la comprensión musical. Por medio de juegos y canciones, los niños son inducidos a descubrir no sólo nuevas palabras sino también a recordar sus posibles combinaciones, su sentido. Es a partir de la música como desde la misma infancia somos estimulados a relacionarnos con nuestro propio lenguaje, memorizando la melodía que entre sus voces se genera. Y esta melodía del lenguaje se manifiesta tanto en sus combinaciones sonoras como en sus tonalidades afectivas, en esos sonidos que conllevan diversas connotaciones y nos permiten expresar nuestro mundo interior. Así, desde un primer momento recurrimos a la música como instrumento expresivo.

Cuando en el curso de una lectura o corrección de algún texto nos topamos con una oración extraña, **que nos suena ajena**, generalmente reaccionamos señalándola como frase un tanto oscura; su sentido no es claro –decimos–, hay algo raro en ella. Y aunque no exista nada extraño en su construcción gramatical, nos inclinamos a pensar que **está mal articulada**, pues sentimos, o creemos recordar, que hay mejores formas de expresarla; hemos escuchado otras palabras más apropiadas, que se

ajustan mejor al contexto en cuestión. Y lo sentimos así porque en el contacto diario con nuestra lengua materna nos hemos ido formando una **memoria auditiva** que intuitivamente nos familiariza con toda una escala de connotaciones, acercándonos más a unas palabras que a otras, según el caso. Así, a partir de esa familiaridad asociada a nuestro vocabulario más inmediato, a aquellas palabras que por pertenecer a nuestro diario vivir forman parte de ese lenguaje siempre presente y vivo en nosotros, aparece una memoria auditiva que nos permite entrever si hay armonía o no en lo que leemos, si un texto está bien o mal escrito, o cuándo un ensayo nos aburre y cuándo un poema nos toca y nos atrapa con su palabra.

En su libro El arco y la lira (1956), el poeta Octavio Paz nos comenta que la "palabra suelta no es propiamente lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección. Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla" (p. 49). Este acoplamiento de signos y sonidos en una dirección obedece a un sentido de cohesión entre las palabras que conforman la frase. De la

palabra, lo que recordamos, lo que nos queda en la memoria, es ese significado que cobra cuando pasa a ser movimiento, cuando entra en juego o se con-funde con la corriente de voces que la circundan en una dirección o destino común. Ella sólo puede trastocarse en sentido, en movimiento, cuando pasa a ser parte del contexto, cuando se combina con las otras palabras. De este modo, a través del sonido, a través del roce constante con nuestra lengua, desde muy temprano nos iniciamos en ella, internalizando sus formas, sus estructuras y diversas escalas sintácticas como parte de ese conocimiento del idioma que poco a poco, e intuitivamente, vamos adquiriendo. Nuestros pensamientos jamás se dan en palabras sueltas ni preseleccionadas; rara vez medimos nuestras palabras a la hora de expresar nuestras ideas, mucho menos cuando de emociones se trata, como la cólera o el entusiasmo, por ejemplo. Espontáneamente, nuestros pensamientos brotan de nosotros como bloques compactos de **sonido y sentido**, como collares de palabras. Antes de expresarnos en palabras, pensamos en frases.

Sabemos, además, que el uso cotidiano de nuestro lenguaje, mientras más repetitivo y recurrente es, puede hacerse también más imperceptible al oído. Uno de los efectos es que, poco a poco, las palabras van desgastándose; su significado se duerme, pierden sentido y terminan por dejar de resonar en nosotros. Así, al dejar de reconocernos en ellas, nos

vamos haciendo cada vez más insensibles a nuestra propia lengua; pero la memoria auditiva puede ir más allá de cuanto podamos dar por sabido y devolvernos la resonancia física como respuesta inmediata, pues nos abre a la posibilidad de expresarnos o de leer (y leernos o escucharnos) en combinaciones de voces capaces de recrear lo que cuentan, de decirlo siempre por primera vez: y eso es un canto (nos devuelve la música). Un texto nos suena bien cuando la combinación entre sus signos y sonidos redunda en una **melodía** –sentido musical– que nos induce y seduce a recorrerlo sin parar. El oído despierta atraído por la entonación y la palabra deja de ser hueca; y junto a la melodiosa combinación de sus sonidos en frases, también aparece la de sus contenidos. Una vez más, la palabra retoma todo su poder de invocación, vuelve a comunicarnos algo. La rima no es sólo de sonidos sino de ideas también. Al ser tocados por esta **melodía del idioma** entramos en sintonía – o más bien nos unimos en acorde – con sus ideas. Entreveremos entonces que eso que llamamos melodía no es otra cosa que **ritmo de idioma**, pauta de silencios y articulaciones, **música interior** que se transmuta en **memoria auditiva** de nuestra expresión verbal, de nuestro idioma. **Nos suena todo aquello en lo cual nos sentimos reconocidos, lo que hace eco en nosotros, conocimiento y, por tanto, memoria de vida.** “En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo” (Paz, 1956, p. 53).

Sobre la relación entre ritmo y poesía, Paz (1956) nos apunta lo siguiente:

Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: - - - - - -. La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también de la combinación entre golpes e intervalos. Por ejemplo: -I- -I-I- -I-I- -I-I- -, etc. Aun reducido a este esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido.

(Paz, 1956, pp. 56-57)

Dicho de otra manera, una sintaxis cargada en sí misma de significados. Estas palabras de Paz nos permitirían imaginar también lo que ocurre en esos estados de conciencia que, como la inspiración en el poeta, propician el manar de las frases. Digamos que estos estados se manifiestan como un fluir de palabras que, cuando aparece, sencillamente mana porque necesita ser contenido; y tras él, la forma, el cauce, lo que deja al pasar: **la sintaxis**. En el poema, lo que mana, lo que hace cauce al fluir es **la imagen** que recorre al poeta. Llámese emoción o inspiración lo que la provoca, es un fluir que parte de una necesidad de recorrerse, de cobrar

forma a través de la palabra para describir aquello que al insinuarse interiormente requiere ser visto, poder mirarlo a distancia y así reconocerlo o reconocerse en ello. La palabra fluye entonces abriéndose paso entre pausas y articulaciones; y tras su paso, el continente, **la medida**, lo que la transforma en camino, una posibilidad de expresión, y de vida también. "...lejos de ser medida abstracta y vacía, el ritmo es inseparable de su contenido concreto" (Paz, 1956, p. 58). Así pues, no podemos hablar de imagen sin mencionar al ritmo que la pone en movimiento, que la propicia. Tan indispensables son entre sí como la imagen plástica a la película que la proyecta. A través del ritmo, nuestra imaginación se aviva y entra en movimiento: empezamos a pensar en imágenes. Hablamos aquí de movimiento – ritmo – como aquello que da cohesión, sensación de unidad a las palabras, lo que nos concentra entre sonido y sentido y que, cual corriente, continuamente nos arrastra, para hacernos desembocar, una y otra vez, en la imagen. Cuando somos seducidos por el río de imágenes de un poema, cuando nos dejamos llevar por ese torrente de palabras que se juntan y separan en el cauce de sus combinaciones, una película, la nuestra, empieza a rodarse dentro de nosotros:

...el poeta (...) verifica un hecho y lo utiliza: las palabras llegan y se juntan sin que nadie las llame; y estas reuniones y separaciones no son hijas del puro azar: un orden rige las afinidades y repulsiones (...) Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos (...) El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo

verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo – por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos – convoca a las palabras (...) La creación poética consiste, en buena parte, en la voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.

(Paz, 1956, p. 53)

Estas breves ideas en torno al ritmo no tienen otro fin que el de explicar el hecho de que el logro de una buena traducción a nuestra lengua tiene como condición previa el logro de una sonoridad familiar. Muy especialmente en poesía, debe sonarnos bien, familiar al oído, y para que ello ocurra ésta debe estar lo más próxima posible al ritmo de nuestro idioma. Como ya hemos visto, entre los diversos elementos que conforman el ritmo podemos señalar como esenciales la **medida** y la **musicalidad de las palabras**. Esta última se manifiesta en combinaciones de voces que posibilitan la transformación de sus sonidos en sentido, permitiéndonos interiorizar estructuras, escalas sintácticas y connotaciones del lenguaje. De esta musicalidad no sólo participan la eventual rima entre versos o la que se da al interior de las frases, sino también las tonalidades del lenguaje, esos sonidos que de graves a agudos, de oscuros a claros, contienen en sí una carga semántica que intuitivamente asociamos a particulares sensaciones, experiencias, colores, dándonos así la posibilidad de conectarnos emocionalmente con los significados de las palabras y no verlos como simples conceptos abstractos asignados a combinaciones

sonoras sin ninguna relación entre sí. Son tonalidades que propician la imaginación a partir de sus sonidos.

A la musicalidad se une **la medida**, elemento que mediante pausas y articulaciones da forma rítmica a los versos del poeta, determina su paso y nos permite palpar sus modos de expresar lo que ve, de hacernos ahondar en sus palabras a través de la tensión que entre ellas genera, lo cual le otorga a su expresión un tono o carácter particular. Y un acoplado engranaje de estos elementos, de la musicalidad y la medida (del sonido y sentido), logra tomar cuerpo en **la imagen**, creando en nosotros la sensación de **familiaridad con el lenguaje**, ese nexo de identidad que existe entre todo hablante o lector y su lengua. Por ello pensamos que el lenguaje de una imagen bien lograda es esencial para propiciar nuestra imaginación, ya que es a través de éste como la imagen consigue llevarnos más allá de lo expresado en sus palabras, como una flor, por ejemplo, nos dice que además de ser flor es juventud, plenitud de vida y hechos que cristalizan en crecimiento espiritual, en memoria de vida. De tal manera, creemos que serán **la musicalidad de las palabras, la medida, la imagen** y la conjunción de todas ellas en **la familiaridad del lenguaje** los elementos a tomar en cuenta en la realización de una buena traducción de poesía a nuestro idioma, pues cuando un poema es vertido a nuestra lengua, tiene que acoplarse no sólo a sus estructuras gramaticales sino también, y más importante aún, a nuestros modos de expresión, a esas

combinaciones de voces que transforman nuestra lengua en melodía y nos permiten expresar en palabras nuestra manera de imaginar el mundo y de relacionarnos con él. De ahí, la necesidad de enfocar los diferentes procesos de traducción del “Asfódelo” desde el ámbito del ritmo.

Debido a la cercanía, sobre todo gramatical, existente entre el español y el inglés, la traducción literal se presenta como una posibilidad real de traducción. En el Diccionario de la Lengua Española encontramos como significado de la palabra **literal**, en su segunda acepción, lo siguiente: *Dicho de una traducción: En que se vierten todas y por su orden, en cuanto es posible, las palabras del original* (Real Academia Española, 2001, p. 940). Sobre literalidad, en su libro El signo y el garabato, Paz (1991) nos comenta:

Los descubrimientos de la antropología y la lingüística no condenan a la traducción sino a cierta idea ingenua de la traducción. O sea: a la traducción literal que en español llamamos, significativamente, servil. No digo que la traducción literal sea imposible sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria.

(Paz, 1991, p. 66)

Ambas definiciones coinciden, más o menos, en una directa transposición de signos lingüísticos de una lengua a otra. Es la traducción de los significados aislados, en abstracto, la palabra puesta fuera de la fluidez del contexto y no la que eventualmente podría hacerse a partir de su

combinación con otras palabras en un concierto de voces en una sola dirección o sentido. Ciertamente, "algo más cerca del diccionario que de la traducción". No es menos cierto, sin embargo, que, en el peor de los casos – pues en el mejor, bien podría ser una primera posibilidad de traducción – , este tipo de traducción viene a ser también un primer intento de comprensión del texto en la lengua de origen ("un dispositivo... para ayudarnos a leer el texto en su lengua original"), **una lectura inicial**, un paso previo al proceso de traducción. Por tal motivo, lo que la literalidad pueda aportar a una buena traducción dependerá en gran medida de la proximidad entre ambas lenguas, de la posibilidad que exista de traducir, en mayor o menor grado, tanto la forma como el contenido (o el sonido y sentido originales, la mayor dificultad para un traductor), así como también del tipo de lenguaje que se quiera traducir. Las traducciones no literarias, propias de lenguajes especializados, como las científicas, permiten un mayor uso de la literalidad dada la generalizada tendencia de este tipo de lenguaje a la uniformidad de vocabulario y a la sencillez de sus estructuras gramaticales en todos los idiomas. Es menos probable que la literalidad funcione en el caso de las traducciones literarias, donde la carga subjetiva del autor, siempre presente en el texto, obliga a un uso muy particular y personal del lenguaje. A este respecto, Valentín García Yebra (1989), en su libro En torno a la traducción, nos dice:

En general, la lingüística ha excluido de su campo lo literario, alegando que lo literario no pertenece a la <<lengua>> (langue), la cual es propiamente el objeto de la lingüística, sino al <<habla>> (parole), es decir, al ejercicio individual, al uso concreto y personal de la <<lengua>>. El <<habla>>, por ser una operación singular, no puede, en rigor, ser objeto de estudio teórico.

La tercera causa –muy importante– de la superioridad cualitativa de las traducciones no literarias reside en la tendencia propia de los lenguajes especializados y, en general, del lenguaje de la ciencia, a la internacionalización. Sucede aquí lo contrario de lo que acabo de decir acerca del lenguaje literario. Este, sobre todo el lenguaje poético, es altamente singular, individual. En cambio, el hombre de ciencia procura excluir de su lenguaje lo individual, y busca lo general. Esta tendencia no es peculiar al lenguaje científico de una lengua determinada, sino común a todas las lenguas, y tiene como resultado un acercamiento cada vez mayor entre todas ellas; por consiguiente, facilita cada vez más la traducción en este terreno (...), podemos asegurar que si la traducción automática ha de tener éxito algún día, no será en el campo de la traducción literaria, sino en el de traducción documental y científica. (García Yebra, 1989, pp. 41-42)

Es menos probable que la literalidad funcione en el caso de las traducciones literarias mas no imposible. "La Biblia inglesa", dice Borges (2001), "está llena de traducciones literales (...) parte de la extraordinaria belleza de la Biblia inglesa radica en esas traducciones literales.

Por ejemplo (...) tenemos <<the song of songs>>, <<el cantar de los cantares>>. He leído en Fray Luis de León que los hebreos no tienen superlativos, así que no podían decir <<la mayor canción>> o <<el mejor cantar>>. Dicen <<el cantar de los cantares>>, como podrían haber dicho <<el rey de reyes>> en lugar de <<el emperador>> o <<el rey más excelso>>; o <<la luna de las lunas>> por <<la luna más grande>>; o <<la

noche de las noches>> por <<la noche más sagrada>> (...) De hecho, podría decirse que las traducciones literales no sólo conducen (...) a la zafiedad y la extravagancia, sino también a la novedad y la belleza" (pp. 86-87). Lo que Borges describe en estos ejemplos de traducción literal nos revela que el valor de lo expresado en ellos reside no tanto en las palabras como en su sintaxis. **La lectura o interpretación inicial**, borrosa, con la que un traductor se adentra en un idioma extranjero a fin de trasladar su contenido y hacerlo legible en el suyo puede eventualmente cobrar forma con la nitidez propia de su lengua materna. De pronto nuestro idioma, visto desde moldes ajenos, se nos hace tremendamente familiar, observamos que se mueve cómodamente, como si nos estuviese mostrando o descubriendo desde una sintaxis prestada matices inadvertidos de su propia naturaleza. Así, cuando en una traducción literal somos sorprendidos por la belleza de modos de expresión extranjeros, lo que en realidad advertimos son formas que se avienen con gracia y soltura a nuestra sintaxis; se trata del despertar de tonalidades que aparecen en nuestra lengua como vías, hasta entonces, insospechadas para enriquecerla con nuevas posibilidades expresivas:

No es demasiado atrevido afirmar – dice Humboldt – que en cada una de ellas, incluso en los idiomas de pueblos primitivos, que no conocemos suficientemente [...], se puede expresar todo, lo más alto y lo más profundo, lo más fuerte y lo más delicado. Pero estos tonos dormitan, como

en un instrumento no pulsado, hasta que una nación aprende a despertarlos. (García Yebra, 1989, p. 131)

Por ello, parte importante del trabajo del traductor de poesía consiste en despertar, a través de sus traducciones, sean literales o no, esos tonos que dormitan en su propia lengua, contribuyendo así a robustecer su caudal expresivo. No podemos dejar de mencionar que entre una buena traducción no literal y aquella otra que, al menos, siempre es un primer intento de comprensión del texto en la lengua de origen, la literal, también es factible, como veremos más adelante en el poema en el que vamos a trabajar, una traducción a medio camino entre estas dos, pues creemos que el fin de toda traducción poética consiste en hallar la versión que mejor condense la intención del autor.

El poema que vamos a analizar, Asfódelo (libro Primero), es un poema concebido originalmente en lengua inglesa, una lengua en la que, según Paz (1956), “lo que realmente cuenta es el acento”. De su poesía, nos dice más adelante que ella “tiende a ser puro ritmo: danza, canción” (p. 74). Asfódelo es también un poema contemporáneo: está escrito en verso libre, y con esto queremos significar que lo que le otorga unidad y ritmo a sus versos no es la medida externa o silábica, sino la imagen. Para **William Carlos Williams**, autor del “Asfódelo”, el lenguaje de su poesía debe ser cónsono con el habla de su tiempo, debe encarnar una nueva medida,

acorde a nuestras vidas, que nos permita mantenernos ceñidos a la inmediatez del momento. Por ello es preciso deslastrar las palabras del peso muerto de sus usos previos a fin de devolverles su fuerza primigenia. "El lenguaje auténtico" – dice Williams – "surge del momento presente. Las palabras cargadas de viejas asociaciones forman parte de ese velo que separa al hombre de la realidad" (Traducción nuestra. Miller, 1969, p. 295). Según Williams, esta palabra renovada ha de tener suficiente presencia para no desaparecer en el contexto de las demás voces circundantes, debe permanecer visible en la oración, retener su integridad y estar en permanente oposición a las otras a fin de lograr la tensión rítmica latente en el habla común y lugar del poeta. De ahí el hecho de que sean precisamente las palabras sencillas las que predominen en la poesía de Williams:

Las palabras simples predominan en la poesía de Williams, esas palabras que todos los hombres deben usar, de manera que ellas siempre vivan frescas en el presente, vueltas a nacer de su necesidad (...) Los efectos métricos de Williams tienen un extraordinario poder para hacer resaltar cada palabra en su "sustancialidad", para hacer que el lector haga una pausa en ella y deguste su sabor antes de pasar a la próxima palabra.

(Miller, pp. 296-298)

Uno de los temas centrales de este poema es la memoria del poeta, una memoria que nos habla desde la vejez, en proximidad con la muerte. La lectura del “Asfódelo” nos adentra en una región donde todas las vivencias del poeta parecen estar juntas y presentes – “a whole flood of sister memories”. Sobre esto Williams nos comenta:

La mente es una extraña esponja. Exprímela y saldrán melodías de pájaros, pequeñas hojas bien esmaltadas y momentos de buena lectura. Dentro de la mente esponja, cada cosa toca las demás, interactúa con ellas, pelea...y sin embargo mantiene su forma y contornos definidos. Cada una llena el espacio, lo permea, pero permanece siendo ella misma, no contaminada por las otras, y es a un mismo tiempo sustancial, mental y lingüística.

(Miller, p. 303)

Pero el espacio del “Asfódelo” es también, y especialmente, el espacio de Eros, pues se trata de un poema de amor escrito en la vejez, “la última declaración de amor del poeta a su esposa y la confirmación de cómo su relación crea y sostiene el mundo”(Miller, p. 357). Y cuanto surge de ese espacio, Williams nos lo trae como aprendizaje que **florece** a partir de una realidad develada. Son realidades que, como flores – o frutos – de un destino guiado por Eros, van tejiendo la memoria de vida del poeta. De este modo, en este poema el amor se con-funde con la memoria para relatarnos una vida que halló cauce y floreció en sus espacios. Dicho relato, que el poeta nos ofrece como tributo a lo vivido, a lo que en él

cristalizó y trasciende la muerte, aparece justamente al final de sus días, en ese tiempo en que sentimos que la vida se apaga y de ella sólo conseguimos prendernos a través de la memoria (*I have learnt much in my life/ from books/ and out of them/ about love./ Death/ is not the end of it./ There is a hierarchy/ which can be attained,/ I think,/ in its service./ Its guerdon/ is a fairy flower;/ a cat of twenty lives*):

Las flores son realidades, flores poemas,... El poema es un discurso que desafía la muerte. Aquí, justo al final de su carrera, casi por primera vez, aparece la muerte en el mundo de Williams. Es otro nombre para designar el suelo insondable. El poema surge de él y sin embargo lo contiene.

Así como **el Asfódelo es la flor del infierno** y sin embargo triunfa sobre las tinieblas, así también el espacio del poema no es el infierno sino la flor que se yergue sobre la muerte.

(Miller, pp. 356-358)

(Lo subrayado es mío)

"Asfódelo" es un poema hecho de palabras sencillas, palabras que a su vez se combinan en versos breves y sencillos, de un tono pausado, cercano y familiar. Esta familiaridad, además de delimitar el vocabulario al circunscribirlo a un terreno particular de lenguaje, también nos sitúa en una atmósfera de intimidad, en la intimidad del viejo enfermo que, ante la cercanía de la muerte, siente la necesidad de revelarles a su mujer el valor imperecedero del destino que les ha tocado compartir: *There is something/ something urgent/ I have to say to you/ and you alone*. Como decíamos, habla la memoria del poeta, una memoria que se nos cuenta en imágenes

y nos narra, además, el deseo de Williams de prolongar en ellas la vida, de hacer eternos esos instantes finales. De allí la palabra demorada del poeta, su ritmo lento, pausado, que se hace expresión de su ser.

En función de este ritmo trabajan el encabalgamiento de sus versos y la pausa recurrente, pues nos obligan a una lectura lenta y detenida. La estructura que momentáneamente permanece inconclusa, particularmente la última palabra, pone nuestra atención en suspenso, en actitud de espera y presta al encuentro del resto de la frase, de lo que viene a completar su sentido y a apaciguar su tensión. Como vemos, no se trata simplemente de un ritmo lento; se trata además de la tensión entre voces que dicho ritmo consigue en su detenimiento, de la atención que genera en el lector. Por ello, la escogencia de las palabras, su combinación y distribución en la página no es algo hecho al azar. El uso de un lenguaje sencillo, de ese que forma parte de nuestro diario vivir, así como el especial cuidado de Williams en su manera de combinar las palabras, de generar tensión entre ellas para formar significados a través de una musicalidad y de una sintaxis fragmentada, busca esencialmente detenernos – o ahondar – en ellas, hacerlas visibles como cosas con características propias, con cualidades particulares. Para Williams “las palabras son primero que nada cosas: “¿pero es que acaso?” –se pregunta el poeta– “¿las palabras no se pueden ver, saborear, oler y oír y tocar?”...Una palabra es su sonido y sensación en la boca al ser

pronunciada, o la manera como lucen en una página, marcas negras sobre un fondo blanco... Así como un cuadro está hecho de pintura o la música de sonido, así un poema es “una pequeña (o gran máquina) de palabras”” (Miller, pp. 292-293):

“La palabra al final de una línea puede ser un adjetivo sin sustantivo, o una preposición sin ninguna frase que completar, o una conjugación colgando en el aire (...)Cada palabra, especialmente la última, permanece sola, con todo su vocativo o fuerza eyaculatoria; pero el lector sabe que la última palabra es parte de una construcción gramatical y que será completada en la próxima línea. La palabra no está sola como algo dejado por descuido, sino que está dotada con el poder de conectarse a las otras en una red de significados (...)Cuando conjunciones, preposiciones y adjetivos vienen al final de la línea, asumen una energía expresiva como si fuesen flechas de fuerza extendiéndose hacia las otras palabras (...) Al ir por un instante hacia el vacío, ellas van mucho más fuertes, así como un hombre en soledad busca con anhelo comunicarse con otros hombres y mujeres.”

(Miller: pp. 299- 300)

Esto nos dice claramente que cualquier traducción que intente acercarse al poema original tendrá necesariamente que recrear el paso del poeta, así como también su lenguaje agradable, sencillo y de tono familiar. Así, desde las versiones de Octavio Paz y Martín Gaité nos tocará observar en detalle, a través de los aciertos y dificultades que surjan de sus traducciones, de qué manera contribuye **la musicalidad de las palabras** a generar ritmo y sentido en nuestra lengua, a colocarnos en el contexto

poético de estos versos de Williams. De igual forma, trataremos de ver cuán importante es acercarnos a **la medida** de este autor, recrear su tono, su ritmo, sus versos breves, pausados y sencillos. Nos detendremos también en el papel que juega la traducción literal en estas dos versiones; y, fundamentalmente, no podremos dejar de analizar cómo todos estos elementos, al entretenerse en **una expresión familiar** al oído, propia de nuestra cultura, atinan también en un **lenguaje de imágenes** que nos concierne, nos retrata, se nos hace propio tanto en las formas como en la musicalidad del idioma. Será, pues, el estudio de dichos elementos lo que nos permita explicar por qué consideramos que la versión de Octavio Paz está más cerca del poema de Williams que la de Martín Gaité, por qué creemos que el ritmo y contenido del “Asfódelo” en su versión se hacen mejor tanto a la voz del poeta como a la naturaleza de nuestro idioma.

DE LA MUSICALIDAD

DE LAS PALABRAS

Comencemos con los primeros versos del “Asfódelo”:

Of Asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem -
save that it's green and wooden -
I come, my sweet,
to sing to you.

Estos versos iniciales nos ofrecen una hermosa descripción del asfódelo, imagen central del poema. Y nos dicen, además, que es esta flor la que evoca en el poeta su historia, la que se va a abrir en imágenes a lo largo del poema para contarnos las emociones que tejen su memoria de vida. Por otra parte, tanto la versión de Carmen Martín Gaité como la de Octavio Paz vierten con suficiente claridad a nuestro idioma el contenido de estos versos:

Carmen Martín Gaité:

Del asfódelo, esa flor verdosa,
cual ranúnculo
en tallo bifurcado -
sólo que verde y de leñoso aspecto -
vengo a cantar para ti,
amada mía.

Octavio Paz:

Del asfódelo, flor aún verde,
como un ranúnculo
sobre la horqueta del tallo,
salvo que es verde y leñosa,
vengo, querida,
a cantarte.

Aún así, nos inclinamos por la versión de Paz porque nos sentimos fluir con mayor soltura y placer a través de sus palabras. Pero antes de adelantar algún juicio sobre el trabajo de estos autores, conviene tratar de ahondar en ese placer y fluidez que hallamos en sus versiones a fin de observar en detalle a qué elementos recurre el tejido sonoro al absorbernos en su lectura. En la traducción que hace Martín Gaité del primer verso, por ejemplo, encontramos la iteración de las vocales **e,a,o**: *Del asfódelo, esa flor verdosa*. Marcello Pagnini (1982) nos dice que el “estudio de la estructura sonora del significante se basa en el principio de iteración (...) Con el concepto de iteración, coincide el del ritmo en sentido genérico, que puede ser, por consiguiente, de acentos, de fonemas, sílabas, palabras, sintagmas, periodos e incluso tropos” (pp. 24-25). La rima que hallamos en ciertos proverbios (A donde fueres, haz lo que vieres) o en mensajes publicitarios de radio y televisión, por citar algunos ejemplos, tiene como propósito movernos a hacer memoria de su significado a través de sus sonidos. Es como esa música que nos contagia con su melodía y tarareamos una y otra vez. Podemos olvidarla con el tiempo, pero a veces basta con el solo recuerdo de un fragmento para traer el resto a la memoria. Tal es el efecto que tiene en nosotros la rima poética. La iteración de sus sonidos nos contagia con su melodía y nos ayuda a fijar la atención, a **seguirle el paso** –el ritmo– a los versos, en la formación de la imagen. En esta traducción literal de Martín Gaité, a nuestro modo de ver,

se da un acoplamiento entre sintaxis e iteración vocálica que propicia la imagen de un modo más inmediato que en la versión de Paz, la cual, además de introducir una voz disonante (aún), agrega una carga semántica que no encontramos en el original: *Del asfódelo, flor aún verde*.

En el caso de los versos *upon its branching stem/ save that it's green and wooden/ I come, my sweet,/ to sing to you* la versión de Paz (*sobre la horqueta del tallo,/ salvo que es verde y leñosa,/ vengo, querida,/ a cantarte*) está más próxima a Williams que la de Martín Gaité (*en tallo bifurcado –/ sólo que verde y de leñoso aspecto –/ vengo a cantar para ti,/ amada mía*). Si nos atenemos a lo dicho por Pagnini, la textura sonora de *sobre la horqueta del tallo* se nos hace más agradable al oído, al menos más digerible que la versión de Gaité *en tallo bifurcado*, donde la nota discordante tal vez provenga de la palabra “bifurcado”. La rima que hallamos al interior de la traducción de Paz se apoya en una iteración de vocales (**o,e,a**) que aparece a todo lo largo del verso, lo cual puede contribuir a estrechar el vínculo entre las palabras. “Las palabras semejantes en sonido”, dice Roman Jakobson (1988), “están unidas en el significado” (p. 63). Pero sería ingenuo pensar que la rima interior de un verso libre se reduce sólo a una iteración de fonemas y de acentos. En la traducción de Martín Gaité también encontramos iteraciones y, sin embargo, nos sigue pareciendo mejor el trabajo de Paz. Ciertamente, estos elementos son importantes a la hora de valorar el ritmo, mas no

creemos que sean lo más esencial en este tipo de poesía. Por eso pensamos que en lugar de fundamentar nuestro análisis en la acumulación de una cierta clase de fonemas, más bien deberíamos preguntarnos qué teclas tocan en nosotros estos sonidos para movernos a imaginar de un modo tan diferente; cómo las distintas combinaciones de signos, a pesar de transmitirnos la misma idea, de no variar en contenido, pueden colocarnos en contextos tan disímiles. La versión *en tallo bifurcado* – sólo que verde y de leñoso aspecto traduce claramente el contenido de los versos de Williams, sólo que en un lenguaje formal, conceptual, y hasta científico. Más que a un poeta, nos imaginamos a un botánico describiendo una flor en un ensayo para una revista científica. En *vengo a cantar para ti, / amada mía* lo que nos llega es la voz apasionada y febril del amante escribiéndole a su enamorada, o tal vez la de un bolerista, o inclusive la de un poeta romántico; pero difícilmente percibiremos el tono natural, íntimo y sosegado del poeta que, al final de sus años, se acerca a la esposa para hablarle de aquello que ha prodigado apego y consistencia a sus vidas. En Williams no habla la pasión sino la memoria del corazón, un amor que va más allá de la carne. Y ese es el tono que nos transmite este conjunto de versos traducidos por Paz: *Del asfódelo, flor aún verde, / como un ranúnculo / sobre la horqueta del tallo, / salvo que es verde y leñosa, / vengo, querida, / a cantarte*. Lo hecho por él nos resulta más acertado porque recrea en sonidos no sólo el contenido, sino la voz

del poeta, el contexto poético de estos versos. De allí que consideremos que no es la palabra “amada” sino “querida” la que nos coloca en el contexto real, la que nos permite **imaginar** el momento que vive el poeta.

Lo anterior nos lleva a pensar que la respuesta a tales preguntas tal vez se halle en la imagen. Los sonidos, de por sí, encierran una carga semántica. El dolor, la tristeza o la alegría pueden adquirir su más viva expresión a través de simples articulaciones sonoras que expresan diferentes movimientos del ánimo: lamentos, quejidos, exclamaciones. En una película biográfica de Beethoven (**Amada Inmortal**, de Bernard Rose), se nos dice, por boca del propio compositor, que una de sus sonatas narra todos los impedimentos y dificultades que en alguna ocasión éste tuvo que enfrentar para llegar a su destino. Esta semántica del sonido es también parte esencial del ritmo del lenguaje. Es la misma semántica que se manifiesta como intuición en nosotros, como conocimiento digerido en nuestra relación cotidiana con la lengua materna, y que entre vocablos como “cachete” y “mejilla”, por ejemplo, nos lleva a percibir el segundo como más delicado, más amable al oído y, por tanto, más poético que el primero. Si, tal como hemos visto del cotejo de las versiones de Paz y Martín Gaité, es cierto que las palabras de por sí nos remiten a diferentes contextos, no es menos cierto que la presencia de una cierta clase de fonemas en ellas actúa, según Poe, como “una subcorriente del

significado" (Poe, citado en Jakobson, p. 66). Y su asociación a tales contextos puede ser el resultado de la particular relación emocional de cada pueblo con los sonidos de su lengua, de cómo cada cultura siente sus combinaciones sonoras al identificarlas e internalizarlas como tonalidades graves, fuertes, claras, oscuras, suaves, agradables o desagradables. Como dice Jakobson, "cualquier análisis de la textura del sonido poético debe tener en cuenta, de una forma consistente, la estructura fonológica de un determinado lenguaje y, además de un código completo, también la jerarquía de las distinciones fonológicas dentro de una tradición poética concreta. De esta forma, las rimas asonantadas utilizadas por los pueblos eslavos en algunas etapas de la tradición oral y escrita, admiten consonantes distintas en los miembros que riman (por ejemplo, los vocablos checos boty, boky, stopy, kosy, sochy), pero, como observó Nitsch, no se admite una correspondencia mutua entre consonantes sonoras y sordas, así es que estas palabras no pueden rimar con body, doby, kozy, rohy" (pp. 67-68). Por todo esto, aunque no podamos afirmar que exista siempre un simbolismo fónico directo entre significado y significante, sí podemos hablar de una tendencia, inconsciente tal vez, a asociar las distintas tonalidades del lenguaje a diversas vivencias, emociones, colores, etc.:

No es erróneo el aceptar que los sonidos de la lengua tengan potencialmente una carga sugestiva que les proviene de hechos asociativos, generalmente inconscientes, y que, por ejemplo, se pueda hablar de una *sugestividad condicionada*, en razón de la cual, verbigracia, la [s] inglesa puede contener una carga fija que le viene de su aparición en palabras como <<snake>>, <<smooth>>, <<soft>>, etc., y la [u] italiana encierra cierto parentesco con el campo semántico *notte-blu-morte* (noche-azul-muerte) por su convergencia en <<blu>> (azul), <<notturno>> (nocturno), <<oscuro>> (oscuro), <<bruno>> (moreno), <<lugubre>> (lúgubre), <<urna>> (urna), <<bruma>> (bruma), etc.

(Pagnini, pp. 36-37)

De esta manera, la descripción de una noche oscura y lúgubre, al menos en nuestro idioma, podría venir narrada también por un predominio de fonemas graves y fuertes que oscurecen el timbre de la frase. Así como podemos sentir alegría, nostalgia o pasión en las notas de un instrumento musical, del mismo modo las emociones del poeta vibran en la imagen a través de las tonalidades afectivas del lenguaje. Y el arreglo o composición de los elementos que conforman el ritmo es algo que pertenece sólo a esa imagen, no está sujeto a patrones rítmicos fijos. De allí que una imagen bien lograda siempre acierte en el ritmo o las notas precisas que nos mueven a recorrerla, las que nos hacen vibrar con el verso:

El ritmo es sentido y dice "algo". Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo como la flor del tallo. (Paz, 1956, p. 58)

Así, pues, el ritmo en poesía, particularmente en el verso libre, no puede ser estudiado exclusivamente desde el principio de iteración, pues estaríamos dejando de lado matices, connotaciones del lenguaje que no podríamos percibir en grupos de fonemas aislados de su contexto, sino únicamente en el tejido sonoro de sus versos. Las siguientes palabras de Jakobson aclaran y amplían nuestras reflexiones en torno a este tema:

Por muy efectivo que sea el énfasis dado a la repetición en la poesía, la textura del sonido está aún lejos de ser confinada a combinaciones numéricas, y un fonema que aparece sólo una vez, pero en una posición clave, pertinente, sobre un fondo contrastivo, puede adquirir un significado sorprendente. Como dirían los pintores: <<un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo>>

(Jakobson, p. 67)

**DE
LA MEDIDA**

Quisiéramos abordar acá otro elemento esencial en el ritmo poético como lo es la longitud de los versos, su medida. Además de señalar la división de las frases, de las partes de la oración, o del fin del sentido de un período (por mencionar algunas de sus funciones más evidentes), la pausa es el instrumento que nos permite demarcar nuestras ideas, otorgarles un espacio, una medida, en el entramado del lenguaje. En la delimitación y partición del lenguaje, la intensidad de la pausa varía según la mayor o menor relación que queramos (o podamos) establecer entre los elementos que ella separa, dándole así una forma rítmica particular, un paso, al discurrir de nuestras ideas. Este paso, claro está, no es otro que el mismo que manifestamos en nuestro modo de andar y de actuar, porque nos hacemos a la medida de un ritmo, el de nuestro ser, cuando fluimos, ya sea al pensar, caminar, hablar o escribir. Transformamos, pues, en expresión verbal nuestro ritmo de vida a partir de la medida y sus pausas. La importancia de la medida en poesía radica precisamente en que es a través de sus pausas y articulaciones como nos enteramos del *tempo* de un vivir, el del poeta, su manera de sentir la realidad y de fluir a través de ella. Por eso queremos intentar al menos una modesta aproximación al *tempo* de Williams en el "Asfódelo" a través de los siguientes versos:

We lived long together
a life filled,
if you will,
with flowers. So that
I was cheered
when I first came to know
that there were flowers also
in hell.

Octavio Paz:

Juntos vivimos largamente
una vida llena,
si quieres así lo diré,
de flores. Por eso
me alegré
cuando supe
que también hay flores
en el infierno.

Carmen Martín Gaité:

Por largo tiempo compartimos juntos
una vida cuajada,
si me dejas decirlo,
de flores. Así que
cuando vine a saber por vez primera
que también existían
flores en el infierno
fue algo que me animó.

Como vemos, estos versos de Williams son de una medida breve y pausada. No olvidemos que se trata de la medida de alguien que rememora sus vivencias desde el final del camino; nos habla la voz de un anciano parálítico que sabe que languidece irremediablemente. Sabemos, además, que traducir la forma y el contenido es lo más difícil para un traductor (mucho más en este tipo de traducción), porque por más cercanía que exista entre dos lenguas, cada idioma tiene sus propias formas de expresarse, formas que están sujetas a los recursos y limitaciones

que yacen en su sintaxis. Aún así, pensamos que intentar una aproximación a la medida de estos versos es algo fundamental para su traducción, pues por esta vía siempre tendremos la posibilidad de estar más cerca del tono y del ritmo de poeta. Lo creemos así porque aunque hay traducciones ajustadas a un patrón de distribución similar al del original, al verter su contenido en una medida ampliada, en una mayor cantidad de palabras, incluso dentro de las mismas pausas, éstas aceleran nuestra velocidad de lectura, alterando también el tono y el ritmo de los versos:

La prosa tiene un tiempo más rápido que la poesía; la prosa poética es más lenta que la prosa científica... cada composición ofrece un tiempo particular. Establecerlo significa advertir su intensidad afectiva... Recordemos que cuanto más numerosas sean las sílabas que haya entre los acentos, mayor será la impresión de velocidad; cuanto menos numerosas mayor será el sentido de distensión.

(Pagnini, p. 42)

Es el caso de la versión de Martín Gaité. Sus versos se nos hacen un poco largos y nos dan la sensación de estar leyendo narrativa en lugar de poesía. El primero de ellos, particularmente en su primera parte, nos muestra una medida más extensa que la de Williams: *Por largo tiempo compartimos juntos/ una vida cuajada/ si me dejas decirlo,/ de flores*. Aparte de esa voz disonante (cuajada) que no logra encajar bien en su contexto, no creemos que este verso esté muy alejado del tono ni del sentido del original, sólo que la versión de Paz nos devuelve estos elementos con la misma intensidad, pero desde una medida más cercana

a Williams: *Juntos vivimos largamente/ una vida llena,/ si quieres así lo diré,/ de flores.*

A la medida podemos referirnos también como el espacio donde transcurre la imagen. Este transcurrir nos remite a la noción de tiempo, nos habla de un paso, de un ritmo que la mueve en una dirección o sentido. Dicho de otro modo, es la medida de un tiempo preciso e inherente a cada imagen: el tiempo de la imagen. El acorde o acoplamiento del ritmo, la imagen y el sentido en torno a un tiempo específico, el de su medida, es lo que determina el temple de los versos, el tono del poeta. Alterar esta medida mediante traducciones que la diluyen o dilatan en un número indeterminado de voces implica sacar la imagen de su tiempo, desentonarla, distorsionando con ello su ritmo y sentido, su valor expresivo. Algo similar ocurre con el lenguaje cinematográfico. Una película nos resulta excesivamente larga cuando el relato de su historia transcurre a un ritmo que percibimos como lento o tedioso. Lo tedioso no está necesariamente ligado a su longitud, pues hay películas largas que logran mantenernos atentos de principio a fin sin prestar la menor atención a su duración. Tiene que ver más bien con el camino intrincado que nos ofrece para adentrarnos en la anécdota. Sus imágenes parecen diluirse o disgregarse en episodios interminables que nos dificultan el hilo de la historia. En lugar de mantenernos concentrados, nos pierden en una serie

de divagaciones que nos desvían del tema central y terminan por hacernos sentir incómodos en nuestros asientos: caemos en el aburrimiento. No estamos diciendo que la versión de Martín Gaité sea tediosa, sino que su expresión no nos transmite la misma consistencia y elocuencia que hallamos en Williams.

En su traducción del segundo verso, Martín Gaité trastoca el orden de las ideas de Williams: *Así que/ cuando vine a saber por vez primera/ que también existían/ flores en el infierno/ fue algo que me animó*. Esta transposición de elementos deviene en una media no sólo más larga sino de una sintaxis un poco intrincada y hasta confusa al final. "Cuando *tal* cosa me animó" es una oración sintácticamente mal construida. Igual que en el primer verso, el contenido del original está presente también en esta traducción, pero su versión de estos versos no termina de descubrirnos la voz que los articula. Al alargar la medida y darle un paso más acelerado y ligero a su versión, las palabras de Williams parecen aligerarse también, perdiendo así su peso específico, su gravedad indispensable para quedarse y ahondar en nuestra imaginación, para dar vida a la historia en nosotros. Sentimos entonces que la imagen se disgrega, se hace borrosa y de difícil lectura. **Algo que nos anime** puede ser que nuestro equipo favorito gane un campeonato, o que nos feliciten por nuestro trabajo. Son cosas que nos **animan** a seguir adelante en nuestras vidas. Pero los versos de Williams no apuntan a nada de esto. Ahora bien, somos de la opinión

de que Williams reaparece en el caso de *Por eso me alegré/ cuando supe/ que también hay flores/ en el infierno*. Al traducir *I was cheered* como *me alegré*, Paz no sólo le devuelve al verso su tensión original, sino que nos permite además hilar su sentido de un modo más sencillo y natural. Desde esas breves palabras, desde esa breve medida, Paz consigue acercarnos a un suceder, a una revelación, final, tal vez, en Williams: la convicción de que todo lo que cristaliza en nuestras vidas y nos ayuda a hacer alma, el oro que cada quien se lleva consigo en la hora final, no acaba con la muerte. De tal manera, si decimos que Paz nos trae más cerca de Williams, es por el hecho preciso de que recrea en nuestro idioma sus emociones desde una versión que se aviene más con su lenguaje breve y sencillo, con su paso, con su manera de sentir y de ser.

Resumiendo, en las posibles traducciones de un verso, las diferentes combinaciones de voces que nacen con ellas, en busca de un rostro para la imagen, le imprimen una velocidad particular a su lectura que varía según su medida. Una traducción que aumente la medida de estos versos difícilmente podrá amoldarse al estilo lento y demorado que hallamos en este poema de Williams, a un ritmo que es imagen y expresión del viejo que escribe como siente. Si al interpretar el papel de un anciano, el actor no cae en cuenta de que dar con el tono y andar apropiado al personaje es parte esencial de su trabajo, si en lugar de adoptar un paso lento e inseguro, asume inconscientemente, digamos, el tono y ágil andar de un

joven vigoroso, lo que percibiremos entonces será una imagen distorsionada del anciano, pues todos sabemos que en el teatro vestuario y diálogo no son suficientes para darle forma a un personaje. Asimismo, al traductor de poesía no le basta con hacer una traducción fiel del contenido. En nuestro caso, si éste no toma en cuenta el ritmo lento de los versos de Williams, su expresión breve, pausada y sencilla, si no se percata de que una versión más allá de su medida forzosamente nos moverá a una lectura más acelerada, lo que nos llegará será una idea distorsionada del ritmo del poema, pues nos será imposible percibir la lentitud o el tempo del viejo que lo escribe.

And so,
with fear in my heart
I drag it out
and keep on talking
for I dare not stop.
Listen while I talk on
against time.
It will not be
for long.

Octavio Paz

Y así,
con miedo en el pecho,
me demoro
y sigo hablando
- por miedo a pararme.
Óyeme mientras hablo
contra el tiempo.
No será
por mucho.

Carmen Martín Gaité

Así, de esta manera,
encogido de miedo el corazón,
le voy dando rodeos al discurso
y lo llevo adelante
Sin osar detenerme.
Óyeme mientras hablo
a contratiempo,
que no tardaré mucho
en terminar.

Vamos a aprovechar estos versos para tratar de ahondar un poco más en la medida de Williams. Pero antes, quisiéramos llamar la atención sobre el lenguaje sencillo y cotidiano empleado por él, porque es a través de este lenguaje, siempre fresco y presente en la memoria, como Williams le confiere un tono íntimo a sus versos. Sin embargo, hay que advertir también que su uso cotidiano y recurrente, unido al ritmo vertiginoso de nuestros tiempos, a la necesidad cada vez más imperiosa de informar y dar

precisión a nuestras palabras, ha ido relegando el lenguaje al terreno estrictamente conceptual o formal de sus signos: el de sus significados. Digamos que es un lenguaje gastado, plano, sin relieves, centrado en el sentido recto y propio de las palabras y con muy poco espacio, por no decir ninguno, para la figuración y la imagen:

Una preocupación excesiva por la “comunicación” y la “información” ha empobrecido nuestra experiencia de la lengua y un habla estereotipada es hoy el patrimonio común de los tecnólogos, los periodistas y los intelectuales. Nada hay en el diario vivir que estimule la imaginación y nos devuelva el apetito por la lengua (...) Cada vez el pensamiento se hace más literal y el campo metafórico más invisible (...) se privilegia lo textual (los signos) en detrimento de la imagen, y al literalizar las palabras, éstas se vuelven desalmadas, se des-alman porque han perdido la virtud relacionante y fabuladora de la lengua.
(Palacios, 1987, p. 27)

Por el contrario, el lenguaje que ahora nos ocupa, el poético, es precisamente ese que habla a nuestra imaginación, el que nos abre a una lectura, nos relaciona con ella y, más importante aún, nos mueve a la aventura interior, nos recorre y nos cuenta en historias, en tramas, dándonos así la posibilidad de leernos y de reconocernos en él:

...porque experiencia de lenguaje para un escritor es siempre una aventura en la imaginación y no mera invención de cosas imaginarias.
(Palacios, p. 30)

Es así como intuimos que este lenguaje cala y permanece en la memoria. Y es que para hacer memoria del lenguaje, algo tiene que sucedernos con él. Si alguien nos pide comunicar cierta información a un tercero, rara vez lo expresamos en los mismos términos, pues generalmente no prestamos tanta atención a éstos como al mensaje en sí. Pero con qué facilidad recordamos cada palabra de un verso que nos toque y nos mueva a la reflexión. Este solo hecho nos dice que las palabras constituyen un engranaje esencial en el verso por su peso, por la emoción que cada una de ellas suscita al abrirnos paso hacia la imagen.

Lo anterior nos habla a las claras del especial cuidado que debemos tener a la hora de traducir los versos de este poema, el mismo cuidado que Williams mantiene tanto en la escogencia de sus palabras como en su manera de combinarlas. Como ya hemos señalado, a través del verso encabalgado, de una sintaxis fragmentada, Williams logra una tensión entre palabras que no persigue otro fin que el de hacerlas visibles, resaltar su valor, su poder relacionante y evocador:

A las palabras y espacios alrededor de éstas se les da una tensión que preña terminando una línea en el medio de una frase. Esto, en parte, está hecho para afirmar que el sonido y el peso de una palabra, en su relación con las otras que la circundan, son más importantes que sus conexiones gramaticales.

(Miller, p. 299)

Esto se siente con particular nitidez en estos versos, pues su encabalgamiento en breves combinaciones dilata el ritmo para así acercarnos, a través de una lenta palabra, al momento que vive y nos expresa el poeta. Así, este ritmo pausado nos sugiere además una lentitud que está en total consonancia con el tono y contenido de estos versos (*I drag it out/ and keep on talking* (Paz: *me demoro/ y sigo hablando// M. Gaité: le voy dando rodeos al discurso/ y lo llevo adelante*)):

También la sintaxis puede tener una función sugestiva...
Rapidez, lentitud y confusión pueden funcionar de un modo natural con relación al pensamiento poético.

(Pagnini, p. 49)

Para comprender mejor el sentido de estos versos, conviene mencionar lo que el poeta expresa en los versos precedentes. En ellos nos transmite la urgente necesidad de compartir con su esposa sus vivencias finales. Pero también nos habla de su deseo por prolongar ese momento a través del relato de sus memorias:

There is something/ something urgent/ I have to say to you/ and you alone/ but it must wait/ while I drink in/ the joy of your approach,/ perhaps for the last time.

Martín Gaité: *Tengo algo que decirte,/ es algo muy urgente/ y algo para ti sola,/ pero deja que espere/mientras bebo el gozo/ de estar/ cerca de ti/ quizá por vez postrera.*

Paz: *Hay algo,/ algo urgente/ que tengo que decirte a ti,/ nada más a ti,/ pero que debe esperar/ mientras yo bebo/ la alegría de estar juntos/ quizá la última vez.*

Dicho esto, pasemos ahora a analizar primero la versión de Martín Gaité: *Así, de esta manera,/ encogido de miedo el corazón,/ le voy dando rodeos al discurso/ y lo llevo adelante/ sin osar detenerme./ Óyeme mientras hablo/ a contratiempo,/ que no tardaré mucho/ en terminar.* Aparte de mostrarnos una medida evidentemente más amplia y acelerada que la de los versos originales (*And so/ with fear in my heart/ I drag it out/ and keep on talking/ for I dare not stop./ Listen while I talk on/ against time./ It will not be/ for long*), Martín Gaité no parece acertar en un tipo de palabra que nos dé una imagen clara en español de lo expresado en ellos por Williams. Engranados en un lenguaje melodramático, los versos traducidos por Martín Gaité pierden gravedad y adquieren un tono fingido o afectado. Hallamos en ellos una expresión demasiado adornada que diluye la sencillez y naturalidad de los originales. La frase *encogido de miedo el corazón* parece hablarnos de un ser aterrado, lleno de miedo. Si a esto agregamos las frases *le voy dando rodeos al discurso/ y lo llevo adelante/ sin osar detenerme* nos sentiremos completamente fuera de contexto, pues bien podríamos imaginarnos a un orador que, poseído por su miedo escénico, divaga continuamente en su discurso, haciendo un gran esfuerzo por **llevarlo adelante**, por hilvanar sus ideas. Por otro lado, "discurso" no es una palabra que comúnmente utilicemos para referirnos a una conversación entre marido y mujer, mucho menos a la que Williams

nos describe en sus versos. De tal modo, Martín Gaité recurre a una sintaxis más larga y enrevesada que termina por sacarnos del hilo de la historia. Su versión es una traducción libre que se aleja bastante del original, cosa que consideramos innecesaria en el caso de estos versos, pues una traducción medianamente literal bastaría para traer las imágenes de Williams a nuestro idioma. Como prueba de ello, contamos con la versión de Octavio Paz. Su traducción se acerca bastante a la literalidad, tanto en el vocabulario como en su medida (obviamente dentro de los recursos y posibilidades que nuestra sintaxis nos ofrece): *Y así,/ con miedo en el pecho,/ me demoro/ y sigo hablando/ - por miedo a pararme./ Óyeme mientras hablo/ contra el tiempo./ No será/ por mucho.* Las palabras empleadas por Paz, así como su manera de combinarlas en un lenguaje más pausado y modesto, logran un *tempo* que se aviene mucho mejor con el sentido y estilo marcadamente lento de los versos de Williams. En su primera parte (*Y así/ con miedo en el pecho*) sentimos que el lenguaje de Paz adquiere un tono más íntimo al referirnos a esa zona vasta y reservada del cuerpo de donde creemos que parten nuestras emociones: el pecho. Las frases que vienen a continuación (*me demoro/ y sigo hablando/ -por miedo a pararme*) terminan de descubrirnos la emoción que motiva los versos de Williams. Ciertamente, ellos nos hablan de un sentimiento de miedo, pero es el miedo del poeta ante la aproximación de lo desconocido, es su temor a dejar de ser, a desprenderse de su historia. En

el miedo que nos describe esta versión de Paz, parece que se nos colara también la nostalgia de Williams por esa historia, por lo que fue y no volverá a ser. Es como si, a través de ese temor, pudiéramos percibir la dolorosa conciencia del destino que finalmente nos alcanza y del que no nos podemos evadir. Por eso no podemos hablar de “rodeos a un discurso” en la interpretación de la frase “I drag it out”, sino más bien de un deseo del poeta de alargar, o **demorar**, el momento previo a su muerte, su presente:

El poema es también el espacio del lenguaje, del murmullo de un discurso que el poeta, de un modo desafiante y sin embargo precario, prolonga con infinita dulzura contra el tiempo y la muerte.

(Miller, p. 357)

Con relación al resto de los versos (*Listen while I talk on/ against time./ It will not be/ for long*), las versiones de Paz y Martín Gaité son muy similares y ambas están bastante apegadas al sentido de los originales. Sin embargo, en el caso de Martín Gaité, se trata de un fragmento de traducción aceptable dentro de un contexto confuso que, sumado a un estilo más acelerado, no contribuye en mucho a aclarar las palabras de Williams: *Óyeme mientras hablo/ a contratiempo/ que no tardaré mucho/ en terminar*. La versión de Paz, por el contrario, cobra un sentido más claro en su caso porque sigue el buen curso de los versos precedentes y mantiene el ritmo del poeta: *Óyeme mientras hablo/ contra el tiempo./ No será/ por*

mucho. Desde esta versión, podemos intuir que es la voz de su memoria afectiva lo que va a discurrir a lo largo del poema.

Queremos insistir en la importancia fundamental que tiene aquí el logro de una traducción donde, tal como ocurre en Williams, aparezca esa concordancia rítmica y verbal en la que el ritmo nos sugiere lo que ya están diciendo sus palabras, porque sólo así podremos conectarnos con lo que el poeta intenta expresarnos. Por eso creemos que cuando Paz recrea esta coincidencia rítmica y verbal, lo que intenta es darnos el *tempo* preciso para presenciar estos versos en escena, permitiéndonos así captar lo que a otra velocidad, a otro ritmo, no podríamos percibir. Tratemos de imaginar, por un momento, que viajamos en un tren que atraviesa una zona boscosa a una velocidad vertiginosa. Si intentamos contemplar el paisaje, a esa velocidad no podremos distinguir nada excepto una masa verde y confusa. Pero tan pronto nos aproximamos a nuestro destino y el tren disminuye la velocidad, de esa masa verde empezarán a delinearse figuras que, poco a poco, irán adquiriendo un contorno definido. Comenzamos entonces a diferenciar un árbol de otro, detalles particulares, como color, tamaño, etc. Del mismo modo, al conseguir una velocidad que nos demora la mirada en sus palabras, un ritmo que se amolda a la intención del autor, como quien nos habla muy despacio al oído reclamando nuestra mayor atención, Paz consigue focalizar también los

momentos finales en la vida de Williams. En ellos, éste será recorrido y relatado por esas imágenes que han echado raíces y crecido en él para hacerse expresión de su memoria afectiva, de esa parte de nuestras vidas que permanece siempre en presente:

Leer Paterson o Asphodel, That Greeny Flower es entrar en una región donde todo lo que poeta ha experimentado está junto y presente, con cada elemento en su particularidad listo para ser llamado cuando sea requerido.
(Miller, p. 303)

DE LA FAMILIARIDAD

DEL LENGUAJE

La posibilidad de disfrutar de un buen libro de un escritor extranjero es algo que está fundamentalmente ligado a la labor de su traductor. De su trabajo depende que las ideas del autor, sus formas de pensar y la riqueza de su lenguaje nos lleguen con mayor o menor claridad. Aparte del obvio objetivo de trasladar las ideas de un texto a otro idioma, este trabajo involucra también la búsqueda de un lenguaje familiar e inherente a su hablante, un lenguaje que suene y se parezca a él, que lo llame a recorrerlo y le permita fluir cómodamente por su lectura, haciéndolo sentir como en casa. Así, cuando el traductor vierte el verbo de una obra en otro idioma, en otra cultura, y consigue además que éste suene bien es porque acierta en una expresión familiar, propia de esa cultura, que retrata a su hablante tanto en las formas como en la sonoridad del lenguaje. Digamos que atina en una expresión que halla eco en **la memoria auditiva** de su hablante.

Nuestra memoria de las formas y de la musicalidad del lenguaje es algo que nos viene del nexo o parentesco existente entre todo hablante (o lector) y su lengua, del roce o la experiencia cotidiana que tenemos con ella. Podríamos decir que el uso diario que hacemos de nuestro idioma se asemeja en mucho al oficio del catador. Atraído y estimulado por los aromas del vino, su paladar percibe y registra sabores que ciertamente hablan a la imaginación. En ellos pueden aparecer, por ejemplo, “notas” de la madera en la que el vino madura, o el cercano recuerdo de las uvas.

Si el vino es joven, fresco y afrutado, o si por el contrario tiene “el vigor del añejo”; si su sabor es intenso y persistente, o si deviene en “un exquisito final de cata”, en fin, son historias de sabores que se desatan fundamentalmente en el paladar, revelando naturalezas y particularidades que le otorgan a cada vino su carácter único e irrepetible. De esta experiencia habitual de la cata proviene el conocimiento del catador, su sabiduría del paladar. Nuestro conocimiento del idioma comienza también en la lengua, en ese órgano articulador de *sabores y saberes*, al decir de María Fernanda Palacios, que nos permite experimentar a diario con él, degustarlo, saber cuándo sabe bien o mal al movernos continuamente por su vasta escala de sabores, de matices y tonalidades afectivas. Es a partir de este uso cotidiano como nos vamos creando un nexo de familiaridad con nuestra lengua, como aparece en nosotros ese sabor a conocido y afín con nuestra manera de ser y de expresar lo que somos:

Y recuerdo una discreta y sutil observación del profesor Ángel Rosenblat, donde se nos dice que “en muchas ocasiones el criterio decisivo no será el tajante de corrección o incorrección, sino el más delicado, flexible e imponderable del buen gusto o mal gusto. Esto del gusto es en última instancia el tribunal supremo”. En efecto, si leemos con deleite estas *Buenas y malas palabras*, es por el modo como ese “sensible tribunal” nos va ofreciendo paso a paso el gusto bueno o malo de las palabras, y así deleitándonos, nos alimenta, nos procura un saber *sazonado* (no meramente conceptual o formal).

(Palacios, p. 18)

Sobre la palabra, habría que agregar que el sentido de familiaridad que ella genera en su hablante se arraiga en sus múltiples posibilidades de combinación, en sus posibles contextos. Es esta cualidad relacionante lo que le permite hacerse un espacio propio dentro del lenguaje, porque este espacio va a estar determinado por el mundo de relaciones que ella va tejiendo a su alrededor. Vale la pena recordar aquí a Paz (1956) cuando nos dice que “la palabra suelta no es propiamente lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca dirección” (p. 49). Estas líneas nos permiten decir que “la pluralidad potencial de significados” que cada palabra conlleva brota a su vez de sus potenciales relaciones con otros vocablos. Para nosotros, la palabra cobra sentido cuando participa de esas relaciones, cuando es movida y animada por la corriente de voces que la circundan. Y es mediante esas relaciones como vinculamos la palabra a sus posibles contextos, los cuales le confieren una dirección, un sentido, al transformarla en eslabón esencial de una sintaxis. Creemos que es así como los contextos dan cuerpo a una especie de registro o trama de las palabras, a la historia de potenciales relaciones sintácticas que cada una de ellas contiene cuando participa de nuestra expresión verbal.

A ello se debe el que generalmente no recordemos sus significados aislados, sino los contextos en los que ellas se mueven, **las historias** que nos las hacen familiares y las animan en nuestra memoria.

La familiaridad del lenguaje es un tema que hemos estado abordando tácitamente a lo largo de estos capítulos en torno al ritmo. Si hablamos de la traducción de un verso por cuya sintaxis fluimos con mayor soltura que en otra, si su medida se amolda mejor al contexto de los versos originales, o si incluso su rima contribuye a estrechar el vínculo entre las palabras, entonces estamos hablando también de familiaridad, de esos elementos que dan ritmo a nuestra lectura y contribuyen a establecer un nexo o parentesco entre todo lector y su lengua. Por eso hemos querido dedicarle aquí un espacio y centrar en ella el estudio de los siguientes versos:

It is the mind
The mind
That must be cured
Short of death's
Intervention,
And the will becomes again
A garden.

Octavio Paz:

¡la mente!
hay que curar
la mente,
antes de que llegue
la muerte
-y entonces el querer volverá a ser
jardín.

Carmen Martín Gaité:

Es la mente
sólo la mente
lo que hay que remediar
antes de que la muerte
entre en escena,
y sólo así la voluntad
volverá a ser jardín.

La estructura sencilla de estos versos de Williams permite, al menos en buena parte de ellos, traducirlos literalmente a nuestro idioma sin generar mayores problemas de interferencia. Pero veamos qué ocurre en cada una de sus versiones.

En su versión de la primera parte de estos versos (*It is the mind/ the mind/ that must be cured/ short of death intervention*), sobre todo al principio, Martín Gaité recurre a la traducción literal: *Es la mente/ sólo la mente/ lo que hay que remediar/ antes de que la muerte/ entre en escena*. Las imágenes de Williams, a pesar de estar contenidas aquí en una medida más amplia y, por tanto, más acelerada que la de sus versos, fluyen sin encontrar mayores obstáculos a su paso. Los problemas o limitaciones que hallamos en esta versión no surgen realmente de una distorsión del sentido, sino de la falta de afinidad de algunas palabras con el contexto de sus versos. Nos estamos refiriendo, en primer lugar, a la palabra **remediar**, palabra que nos choca a primera vista al encontrarla en un entorno de

voces en el que no fluye ni suena del todo bien, lo cual detiene y dificulta de algún modo nuestra lectura de la imagen. Generalmente, hablamos de remediar un daño, un problema o una situación adversa en nuestras vidas. Ese es el contexto que sentimos como natural a este término. En realidad, no entendemos por qué Martín Gaité utiliza esta palabra, si con la traducción literal más inmediata de "cure" (curar) bastaría para darle a sus versos una expresión más familiar en español. En este sentido, creemos que la versión de Paz se ciñe más a la voz del autor: ¡*La mente!* / *hay que curar / la mente,* / *antes de que llegue / la muerte*. Si bien no es literal, su traducción está muy bien lograda porque por ella fluyen cómodamente las imágenes de Williams desde una sintaxis que nos trae además su ritmo y fuerza expresiva. En esta versión podemos ver, por ejemplo, que una sintaxis destinada a centrar nuestra atención en el vocablo *mind* (*It is the mind...*), aunque no está presente, reaparece en su intención bajo la forma de signos de admiración (¡*La mente!*...). De esta recreación del pensamiento del poeta entretejido con su *tempo* (o voz), brota ese sentimiento de familiaridad que nos hace sentir más cómodos y más a gusto con la versión de Paz.

La versión que nos ofrece Martín Gaité del resto de los versos (*and the will becomes again / a garden*) puede ser considerada también como literal y muy buena además: *y sólo así la voluntad / volverá a ser jardín*. Al igual que

en la primera parte, las dificultades que hallamos en su lectura se centran en un vocablo (*voluntad*) que no se amolda totalmente al contexto de sus versos. Sin embargo, en esta ocasión se trata de una palabra (*will*) cuya traducción literal no nos resulta muy familiar en nuestra lengua. Al cotejar esta versión con la de Paz caemos en cuenta de que ambas son bastante similares, sólo que Paz prefiere hablar de “querer”, no de “voluntad”: -y *entonces el querer volverá a ser/ jardín*. Sobre el querer y la voluntad, debemos señalar que ambas palabras coinciden en varias de sus acepciones, como en el deseo o el afecto, o en la determinación para hacer algo. No obstante, el contexto de estos versos en particular nos puede mover a pensar en la “voluntad” como la facultad o capacidad para decidir, para tomar resoluciones. Por el contrario, en la traducción de “will” como “querer” los versos resuenan de un modo más familiar al oído porque el querer conecta nuestra determinación con el afecto o cariño por lo que hacemos. Pensamos que es esto lo que Williams trata de transmitirnos. Para entender con más claridad el porqué de nuestra preferencia, observemos con atención de dónde provienen estos versos:

The storm has proven abortive/ but we remain/ alter the thoughts it roused/ to re-cement our lives.

Martín Gaité: *Abortó la tormenta./ Pero después de aquellos pensamientos/ que nos soliviantó/ nos quedamos allí/ para poner de nuevo/ cimiento a nuestras vidas.*

Paz: *Abortó/ la tormenta/ pero nosotros persistimos,/ tras todo lo que despertó,/ para cimentar de nuevo nuestras vidas.*

La fuerza que nos vincula emocionalmente con nuestro entorno, que nos mueve a habitarlo y dejar que nos habite, que nos ensanche, permitiendo hacernos un espacio dónde cimentar nuestras vidas, al menos desde nuestro idioma, **desde nuestra manera de sentir la realidad**, no parece venir de la “voluntad” sino del “querer”. No es un asunto de proponerse hacer, sino de ganas de nutrirse en el hacer, de fluir con esa fuerza que nos sale de adentro y nos germina en el afuera, en ese espacio donde el deseo y los sueños pueden tomar cuerpo. En los versos que ahora nos ocupan, Williams nos habla del amor como una fuerza innata a la condición humana (*and the will becomes again/ a garden*). Se nos señala, además, la mente como el instrumento que la canaliza, que nos abre a la posibilidad de hacer algo con ella. Pero estos versos nos muestran también el otro lado de la historia, lo que ocurre cuando esta fuerza no consigue salida, cuando le cerramos el paso: en lugar de hacer de nosotros tierra fértil para el querer, para el crecer del espíritu, ella se desvirtúa y degenera en la enfermedad:

- ¿Bajo qué forma y qué máscara aparece el amor no admitido y reprimido? (...) – Bajo la forma de la enfermedad. – El síntoma de la enfermedad era una actividad amorosa desvirtuada y toda enfermedad era un amor metamorfoseado.

(Mann, 1993, pp. 179-180)

De allí que el poeta nos hable del trabajo vital con nuestras patologías (con nuestro lado enfermo) a fin de lograr que el querer fluya de nuevo en nosotros:

La enfermedad es como estar en un pantano donde el agua no se mueve, de aguas malolientes y podridas. Sólo si abrimos unos canales, estas aguas podrán comenzar a moverse y hacerse vivas.

(López-Pedraza, 2003, p. 57)

Por otra parte, nos llama la atención el hecho de que ambos traductores agreguen elementos que no están presentes en los versos originales. A través de palabras como “entonces” (*y entonces el querer volverá a ser/jardín*), “sólo así” (*y sólo así la voluntad/ volverá a ser jardín*), o de la traducción (en ambos casos) del verbo “become” en futuro (volverá a ser), tanto Paz como Martín Gaité intentan trasladar a nuestra lengua algo que la sola traducción del sentido no puede recrear. Nos estamos refiriendo a la tensión que estos elementos añaden a sus versos, tensión a la cual estos traductores recurren no sólo para dar con una expresión que encaje en la naturaleza de nuestro lenguaje, en nuestras propias formas de decir las cosas, sino además para allanar el terreno al aparecer de esa hermosa imagen que sus traducciones vierten literalmente, y con acierto, en nuestro idioma: *el querer (o la voluntad) volverá a ser jardín*. La palabra,

aquí, se hace imagen, ahonda en nosotros, porque anida en la memoria y deviene en más cuerpo para la consciencia.

Vemos, entonces, que es en el camino aprendido, en el que nos es familiar, donde nos sentimos más cómodos y a gusto con nuestra lengua. Y percibimos también que el gusto que hallamos en las propias maneras de articular ideas y emociones es el resultado de un proceso cultural, de una historia que narra nuestra relación con el lenguaje con el que crecemos y cómo a través de éste expresamos e imaginamos el mundo. Así, el lenguaje familiar aparecerá en esa palabra que se amolde mejor a un contexto, en la frase que cale y repercuta más hondo en nuestra memoria auditiva, o en la pausa que mejor describa el andar (el ritmo) de una lectura en nosotros. Por ello, nos hemos inclinado siempre por la versión que, a nuestro parecer, recrea mejor en nuestra lengua los versos del poeta: la de Paz; porque es ella la que nos ha permitido imaginar cómo habría escrito Williams este poema en español de haber nacido en tierra hispanoparlante.

**DE
LA IMAGEN**

Las palabras también unen al hombre al mundo físico. El nombramiento global de árbol, flor, roca, pájaro los hace existir para las personas y los asimila a una cultura, dándoles una medida, un significado y un lugar. "El único medio", dice Williams, "del cual el hombre dispone para valorar la vida es reconocerla y nombrarla con la imaginación". Nombrar e imaginar son la misma cosa; constituyen ese acto originador que crea una cultura al elevar un entorno a expresión. (Miller, p. 286)

Digámoslo así, un objeto intelectual, o lo que es lo mismo, un objeto importante, es importante precisamente porque conduce fuera de sí mismo, porque es expresión, exponente de algo genérico y conceptual, de todo un mundo de sentimientos y actitudes, que ha encontrado en él una imagen más o menos perfecta.

(Mann, citado en Tarkovsky, 1991, p. 127)

Flor, como llama surges del abismo,
Para ocultarlo.
R. Cadenas

Superando todo artificio, las artes, sin embargo, consisten en ser **ficción**. La validez de su obra nunca se reduce al producto objetivo: a un objeto más; y así, tratar de apresar la **realidad** de las artes equivale a quedar atrapado en ellas, vale decir: la realidad ha de encontrarse en el interior de la ficción artística. Pero ya de antemano todo pensamiento es **artístico** en el sentido de que también para comprender la realidad del mundo exterior (la **verdadera**) necesita hacer intervenir su propia imaginación. Es decir, al pensamiento no le basta con el ver inmediato, con atenerse a lo que tiene delante, no le basta con ver, tocar, oler una flor. Y no le basta porque siente que esa realidad palpable carece de algo fundamental: le falta la sensación interior que despierta la flor en el sujeto; algo importante, quizá lo más importante. Algo sin lo cual la flor sostenida en la mano permanece rotundamente ajena. Le falta su conexión conmigo: la sensación física y estética que me despierta. Y esta sensación es intangible, invisible en sí misma, indecible. Y sin embargo, para mí, para el hombre que se encuentra con ella, es lo más **real** que contiene la flor.

(Rodríguez, 1991, p.17)

Ciertamente, sería imposible hacerle espacio a una flor en la memoria, de no ser por las sensaciones que ella suscita, por la impresión que nos deja. Diríamos que su impresión conmueve al pensamiento porque en las sensaciones que despierta nos abre también a una realidad interior,

invisible, por demás inadvertida (inconsciente), pero que ahora ha hallado en la flor una expresión que la articula y contiene. Hablamos acá de imaginación como pensamiento seducido o atrapado por las impresiones con que lo externo nos marca, pensamiento llamado a recorrer y a descubrir a tientas la realidad interior que nace con ellas, a articular formas, rostros para lo que nos brota como respuesta. Cuando a través de la imaginación nombramos cualquier elemento o situación de nuestra realidad externa, estamos también haciendo continente para las sensaciones que aquéllos desatan interiormente, estamos dándole voz, expresión, a algo de nosotros mismos. Nombrar implica contener, dar rostro a algo que adquiere coherencia en nuestro fuero interno a partir de nuestra conexión con el afuera. Intuimos que ésta es y ha sido nuestra historia desde que el hombre es hombre, desde que aprendió a pensar: **nombrar y nombrarse cuando imagina porque ve y simultáneamente piensa al imaginar.** Por eso en él ha existido desde siempre el deseo de dar forma o expresión al contenido de su imaginación recurriendo al mundo que lo rodea. Y para ahondar en sí mismo, para expresar lo que ve, cuenta con las artes como instrumentos, con el dibujo, la pintura, la música, la palabra. El hombre las ha tenido que imaginar, que parir, por la sola necesidad vital de hacer palpable lo que en él se hace conciencia, forma o memoria. Así, nos hacemos con ellas de un lenguaje que utiliza los diferentes elementos o eventos de lo externo como únicos códigos de

expresión que poseemos para hablar de lo más íntimo, intangible y, a la vez, real de nosotros mismos:

(Las artes) Aluden a una coherencia intuitiva, interior, pero que debe ser descubierta por algunos de nuestros sentidos, que requiere de apariencia o expresión exterior. Los lenguajes nombran lo que existe, las cosas y situaciones que nos rodean, de modo que para poseer un nombre, para dejarse ver y pensar, hasta el dolor ha de tener un referente externo. Pájaro, árbol, hombre, estrella o caracol, y amor y dolor, es decir, las diez mil cosas que pueblan al mundo y nuestra relación con ellas, se desdoblan como únicos códigos de lenguaje de que disponemos para decir esa verdad cabal, porque habla de cuanto realmente nos afecta, aquello que cada vez que se articula nos toca de pies a cabeza. Las cosas, lo mostrable, se empapan entonces de religiosidad, digamos, se vuelven religantes porque lo afectivo las retoma y las hace lenguaje.

(Rodríguez, 1995, pp. 5-6)

Así, pues, elementos y situaciones de nuestra realidad circundante se transforman en lenguaje, en imágenes, en el momento en que su expresión nos abarca a nosotros también, cuando lo que nos transmiten los trasciende como formas, como conceptos; pues nos mueven a reflexionar, a ir más allá de ellos, para hablarnos de una verdad que se devela interiormente cada vez que nos relacionamos afectivamente con el mundo exterior, cada vez que el encuentro entre el afuera y el adentro se nos da como un suceder. Lo que llamamos imagen alude precisamente al hecho de encontrarnos o reconocernos en lo externo, ver afuera aquello que nos articula por dentro:

Trataremos acá de imágenes, de los elementos o códigos con que se teje toda imaginación. Sin embargo, de entrada quisiera referir al lector a la esfera de las artes plásticas, con el deseo de señalar gráficamente cómo las imágenes se atienen a lo que salta a la vista desde afuera y coincide con la realidad interior: cómo son *descubrimientos*, expresión de impresiones en verdad (...) Detener la plena vivencia en el ojo nos deja en una visión desarraigada, puramente hipotética. Inútil y fuera de todo empeño verdaderamente objetivo resultará ignorar la prolongación de la vista en el resto del cuerpo y la relación inmediata con la obra que todos los sentidos despiertan, y mal paradas quedarían las artes (las plásticas, las musicales, las poéticas) si cada una de ellas no pudiera demostrar su validez al afectarnos así íntegramente.

(Rodríguez, 1995, p. 5)

La facultad de la imagen para expresar a un tiempo una y mil cosas, para decirnos tanto, se evidencia en ese sentido de coherencia con el que nos invade “de pies a cabeza” al recorrernos de una y mil maneras, al abrirnos a una infinidad de caminos o posibilidades. Nos involucra plenamente en su acontecer porque habla al cuerpo entero por igual, porque sentimos que pensamos, que imaginamos, que atendemos a lo que ella devela con toda nuestra integridad física. La imagen se manifiesta así como expresión de una comprensión ciega, de una comprensión que palpamos con todos los ojos del cuerpo (o de la piel). Su lenguaje brinda atavío a nuestras emociones más íntimas, saca de nuestros armarios vivencias pasadas y las humedece, las revive en presente; y hasta como por milagro consigue en su alquimia transmutar estados de ánimo, convertir

lo agotado en novedad, en deseo de vida. Ella se hace entonces escenario de los eventos más importantes de nuestra existencia, aquellos en los cuales se fundamenta el vivir. De ello dan fe las escenas de vida del primer hombre que hallamos en la pintura rupestre, como son las imágenes de caza, de rituales dedicados a los elementos naturales, a su conexión afectiva con su entorno, que nos refieren a todo lo que en él va adquiriendo un significado vital, lo que de la vida valora y comienza a asimilar como cultura; pues estas imágenes recrean formas de ser que, una vez plasmadas en piedra, mostraron el inicio de un mirar reflexivo, de un verse afuera o volverse a ver que marcó para siempre el despuntar de una conciencia de sí mismo. El hombre halla así en la imagen el instrumento para traducir sus emociones, para aprender a vivir de sus verdades y hacerse con su realidad; de modo, pues, que a través del individual archivo de imágenes que nos formamos a lo largo de la vida, vamos también haciendo cuerpo para el alma: espacio para la conciencia que brota del lugar que hacemos en la memoria para cada una de las cosas con que el entorno nos marca, un entorno que hacemos nuestro, interior, cada vez que nos toca y comprende para atender nuestras carencias, lo que necesitamos para vivir. **Contener es hacer cuerpo y espacio para el alma, hallar un orden para nuestro contenido.**

Le damos, entonces, un inmenso valor a la imagen porque es expresión del alma, por ser lenguaje que teje, con-funde y viste de claridad la

multiplicidad que nos habita, por hacerse recipiente de lo oscuro, de lo informe, de todo aquello que nos desborda y que jamás podríamos asir en una definición verbal. De su impresión, tan sólo atisbamos a decir (y apoyándonos en los versos de Cadenas) que ella es flor, raíz y sostén de espíritu que al brotar de nuestra oscuridad la transparenta y cristaliza en certeza, en piso bajo los pies:

Aquello que hoy se comprende como imagen artística es, en verdad, algo imposible de atrapar en una definición verbal. El simple intentarlo ya sería absurdo, puesto que la necesidad de esta imagen surge precisamente al margen, o a partir del momento en que se agotan las palabras informativas y comienza lo poético. Pero se hace inevitable, sin embargo cierta información, ahora, acerca de este concepto, sobre todo para evitar confusiones con otros sentidos que a su vez contiene. De tal modo, entre las muchas cosas capaces de señalar en la dirección singular que nos interesa, cabría decir que por imagen se entiende una forma acabada (verbal, musical, plástica) llena de sentido y evidente: formalmente válida. En pintura y en poesía puede ser una piedra, un paisaje, un animal, una persona, un carrete de hilo, una mancha de color. Toda imagen es recipiente, o vaso de lo informe, de todo aquello que puede desbordarnos; de ahí su inmenso valor. Contiene y expresa algún aspecto humano, algún tipo de emoción o estado de ánimo. Retiene y da facetas de un tipo particular –de una esfera– de emociones, da caras. Muestra potencialidades anímicas y las vuelve realidad palpable, indudable, sin recurrir a discursos o razones... la imagen transcurre –más aún la poética–, habla de acciones, de aventuras y personajes, de soluciones y conflictos temporales referidos al hombre (...) la imagen es viva y cambiante, y hasta cuando permanece estática trae al presente historias y acontecimientos pasados o posibles.

(Rodríguez, 1995, p. 11)

De la imagen en la palabra, vale la pena recordar que tanto ella como su expresión verbal son, claro está, de una misma naturaleza; no podría ser de otro modo. Como lenguaje del universo que nos conforma, el idioma de la imagen se fundamenta no en la capacidad para significar algo clara y explícitamente, sino en la facultad para valerse de sus códigos como instrumentos de indirección, como señales que apuntan hacia varios caminos o posibilidades. Tales códigos constituyen el medio a través del cual este lenguaje consigue evocar o sugerir una y varias cosas a la vez. A modo de ejemplo podríamos tomar la imagen del bosque o paisaje a medias iluminado en una noche de luna llena. La luz parcial que se proyecta sobre una porción del bosque deja al resto, más allá de sus límites, como envuelto en un manto de oscuridad; pero este juego de claros y sombras, la apariencia fragmentada del paisaje, resulta siempre en un estímulo para la imaginación, en un impulso para fantasear y dar forma al resto de él interiormente, ya que es gracias al fragmento, a lo poco que la luz ofrece a la vista, como nos enteramos de que una gran parte de dicho paisaje yace escondida en la oscuridad. De esta certeza que no vemos pero sentimos, nos nace la curiosidad, el empuje para descubrirlo con nuestra propia imaginación. Algo parecido nos ocurre con el lenguaje poético. Desde la óptica del lenguaje formal, explicativo, ese que nos lo da todo hecho, el de la imagen es un lenguaje en cierta forma velado,

que arroja sombras sobre lo que expresa, pues carece de las articulaciones precisas que hacen del primero una secuencia lógica, lineal, de ideas o acontecimientos. No obstante, es precisamente este aspecto en apariencia fragmentado lo que mueve la imaginación a completarlo de una o varias maneras; porque a través de estos códigos que nos preñan la mente con su expresión sugestiva, somos nosotros mismos quienes pasamos a ser sus articulaciones, poniendo con nuestra imaginación lo que falta y convirtiéndonos así en parte viva y activa de su lenguaje. De tal modo, nos transformamos en forma o expresión verbal de nosotros mismos a través de un lenguaje que sugiere o señala en varias direcciones, un lenguaje capaz de otorgar a sus versos, incluso desde una simple palabra, la profundidad de un relato o historia al dejar siempre cierto trabajo a la imaginación del lector:

La sugestividad es una cualidad fundamental de la expresión verbal; es connatural al signo (...) Nada tiene mayor poder para despertar las emociones que esconder alguna parte de su objeto arrojándolo a una especie de sombra, la cual, a un tiempo que revela lo suficiente para inclinarnos en favor de dicho objeto, deja sin embargo cierto trabajo a la imaginación (...) Decía Coleridge: la presencia del genio no está en la elaboración de la imagen; tenemos muchos ejemplos de este tipo en la poesía moderna, en la que todo está tan flamenquizado, si se me permite la palabra, con pinceladas tan minuciosas, que el lector se pregunta espontáneamente por qué palabras y no pintura (...) El poder de la poesía consiste, quizá, en una sola palabra, en infundir energía en el espíritu a fin de estimular la imaginación a producir la imagen.
(Pagnini, p. 59)

Hacemos lenguaje, decíamos, con lo que nos ofrece el afuera; o, tal vez debamos decir, con aquellos elementos mediante los cuales éste nos atrapa y nos mueve a la reflexión. Ahora bien, no podemos perder de vista que otra función primordial de la lengua, quizá la más evidente, es la de posibilitar la comunicación entre nosotros como conjunto social. Traemos esto a colación porque el hecho de que un idioma tenga como fuente la propia imaginación nos habla a las claras de un modo de expresión que se teje y adquiere singularidad a partir de la naturaleza y vivencias del colectivo que lo imagina. Más allá de las cercanías (de tipo lexical o gramatical) que puedan existir entre dos culturas, todo pueblo posee modos de expresión que atañen únicamente a su propia imaginería. Si decimos que lo externo nos marca con sus diversos elementos es para referirnos a lo que ocurre entre ellos y nuestra naturaleza humana, pues al ser impresionada por estos elementos, en el suceder de la imagen, ella toma prestadas sus formas para reflejarnos afuera. Digamos que estos modos de expresión recurren a un tipo particular de imágenes, a aquellas que por años o generaciones han venido calando en nosotros como pueblo o cultura:

El símbolo, ha dicho recientemente P. Wheelwright, <<se halla alimentado por un conjunto de asociaciones, sutilmente interrelacionadas, y en su mayor parte subconscientes, con el que el símbolo, o algo similar y

sugerido por él, ha sido asociado mucho tiempo antes, de modo que se tiene un cúmulo potencial de energía semántica y de significación que el símbolo puede descubrir cuando se emplea adecuadamente>> (...) Y Coleridge (...) expresa anticipando el pensamiento moderno: <<Cuando miro los objetos de la naturaleza, me parece estar buscando, casi diría que *exigiendo*, un lenguaje simbólico para algo que ya hay dentro de mí y que existe desde siempre, en lugar de observar algo nuevo>>.

El genio literario consigue, pues, captar estas imágenes primordiales, dotadas de un poder evocador poco común, y, de este modo, no sólo sugiere su mundo íntimo, sino además, junto con éste, un conjunto de significados que ya expresa la experiencia común.

(Pagnini, p. 65)

A ello se debe el que en el lenguaje de la imagen tenga lugar un proceso asociativo que nos permita pasar de lo singular a lo múltiple, de la frase o el signo que denota al verso o, incluso, la simple palabra que sugiere, que deviene en relato, en historia. Ya sea como individuos o como colectivo, elaboramos con nuestras imágenes, con esos códigos que sugieren naturaleza, nuestros propios modos de expresarnos verbalmente; es una manera particular de asomarnos al mundo y de relacionarnos con él. Por tal motivo, nuestros modos de expresar emociones, ideas o conceptos comunes al hombre en general pueden variar significativamente de una cultura a otra. Para entender cómo se comporta el lenguaje de las imágenes al expresar las mismas ideas o emociones desde distintas culturas, consideramos pertinente centrar por un momento la atención en la figura de los refranes, por ser dichos populares que recogen de una

forma muy sencilla y poética las experiencias y conocimientos de un pueblo sobre el hombre y la vida. Escuchemos, pues, lo que nos dice Valentín García Yebra (1982) sobre el equivalente en francés del refrán español *Poco a poco hila la vieja el copo*:

Hay en francés un refrán que tiene el mismo sentido que el refrán español mencionado...: *Petit a petit l'oiseau fait son nid*. Pero ni los significados [<<trocito a trocito>>, <<pájaro>>, <<hacer>>, <<nido>>] ni la designación [la realidad extralingüística constituida por <<un pájaro que aportando sucesivamente trocitos de materia construye su nido>>] tienen nada en común con los significados y la designación del refrán español. Sin embargo, ambos refranes se traducen recíprocamente de manera irreprochable, porque el sentido de uno equivale plenamente al sentido del otro.

(García Yebra, 1997, p. 40)

Aunque García Yebra nos diga más adelante que el traductor está obligado a conservar tanto el sentido de un texto como su designación y sus significados mientras la lengua terminal no le imponga equivalentes que prescindan de ellos, del cotejo de estos refranes nos queda muy claro que lo que priva en la expresión poética es el lenguaje de las imágenes. De allí que entre dos o más versiones de un poema siempre nos inclinemos por la que recrea las ideas y emociones del autor desde las imágenes que nuestro idioma ofrece como más cercanas y familiares, las que nos reflejan más claramente o, mejor dicho, nos transparentan en reflexión, en imaginación.

Veamos ahora cómo se comporta el lenguaje de la imagen en las distintas versiones de los siguientes versos:

Today
I'm filled with the fading memory of those flowers
that we both loved,
even to this poor
colorless thing –
I saw it
when I was a child –
little prized among the living
but the dead see,
asking among themselves:
What do I remember
that was shaped
as this thing is shaped?
while our eyes fill
with tears.
Of love, abiding love
it will be telling
though too weak a wash of crimpson
colors it
to make it wholly credible.

Octavio Paz

Hoy
estoy lleno de la borrosa memoria
de esas flores que los dos quisimos
-aun esta pobre cosa
descolorida

Carmen Martín Gaité

Hoy siento que me invade
la memoria marchita de las flores
que amábamos tú y yo,
e incluso de esa pobre
cosa descolorida

-la vi
cuando era chico-
poco apreciada entre los vivos
pero los muertos la ven
preguntándose entre ellos:
¿Qué es lo que recuerdo
y que está hecho
como está hecha esta cosa?
mientras nuestros ojos se llenan
de lágrimas.
De amor, constante
amor, está hablando
aunque un débil y apenas carmesí
la aviva
para hacerla creíble.

-yo de niño la vi-
a la cual los vivientes
muestran tan poco aprecio,
pero que ven los muertos,
y se preguntan entre sí:
¿Qué estoy yo recordando
que tenía una forma
semejante a la de esto?,
al tiempo que los ojos
se nos llenan de lágrimas.
De amor, amor eterno,
tratará su discurso,
aunque sólo un ligero baño de carmesí
venga a darle color
para hacer esa cosa un poco verosímil.

Queremos enfocarnos principalmente en los últimos versos, ya que es a través de éstos como creemos que el resto de ellos cobra vida para nosotros. De la versión de Martín Gaité (*De amor, de amor eterno,/ tratará su discurso,/ aunque sólo un ligero baño de carmesí/ venga a darle color/ para hacer a esa cosa un poco verosímil*), no sentimos que tenga mucho que decir a nuestra imaginación. Y no nos dice mucho porque no puede ir más allá de lo expresado en un lenguaje a ratos explícito, unívoco; otras veces explicativo, desacertado y falto de tono. No es nuestra intención entrar en consideraciones ya abordadas en capítulos anteriores; tan sólo queremos señalar cómo este tipo de expresión no pasa de ser un lenguaje plano, chato, carente de relieves en el terreno de lo poético, pues en la

precisión, en el afán del detalle, pierde la facultad de sugerir, de ir más allá de sí mismo. Caso contrario es el de la versión de Paz, una versión que arroja luz sobre el resto de los versos a través de su lenguaje imaginativo: *De amor, constante/ amor, está hablando/ aunque un débil y apenas carmesí/ la aviva/ para hacerla creíble*. En la frase *aunque un débil y apenas carmesí la aviva para hacerla creíble*, la sencillez de la flor nos habla de un vivir esencialmente ligado a la humildad del cuerpo. Desde la simplicidad de sus formas, evoca una relación con la vida en la que lo verdaderamente esencial se centra en aprender a vivir de lo que somos, **de nuestras realidades**. Lo significativo de recrear el inframundo a través de "esa pobre cosa descolorida" está en el milagro que es para la imaginación contener o dar expresión humana a esa memoria que se crea a partir de una ausencia, a la conexión emocional con la muerte que nos enseña a valorar la vida. No hay imagen para ilustrar lo que tratamos de expresar aquí como esa que nos regala la Odisea en la conversación sostenida entre Aquiles, el gran Aquiles, y Odiseo en su breve paso por el mundo de los muertos:

Odiseo: ...Mas no hay hombre ni habrá tan feliz como tú eres, Aquiles, puesto que antes, en vida, te honraban los hombres de Argos como a un dios, y ahora aquí sobre todos los muertos gobiernas, y por esto, ¡oh Aquiles!, no debe apenarte estar muerto.

Aquiles: No le des tú consuelo a mi muerte, Odiseo Magnánimo. Más quisiera ser un labrador en la tierra de otro, de quien bienes no tiene y apenas procura a su vida, que ser rey y mandar sobre todos los que fenecieron.

(Homero, 1980, p. 184)

Look at
 What passes for the new.
 You will not find it there but in
 despised poems.
 It is difficult
 to get the news from poems
 yet men die miserably every day
 for lack
 of what is found there.
 Here me out
 for I too am concerned
 and every man
 who wants to die at peace in his bed
 besides.

Octavio Paz

Carmen Martín Gaité

Mira
 a lo que pasa por "lo nuevo".
 No lo encontrarás allí sino
 En los despreciados poemas.
 Es difícil
 sacar noticias de un poema
 pero los hombres todos los días
 mueren miserablemente
 por no tener aquello que tienen
 los poemas.
 Óyeme:
 también a mí me toca esto,
 como a cada hombre que ansía –
 morir en su cama
 reconciliado.

Considera por un momento
 lo que pasa por ser noticia.
 No encontrarás en ella nada de esto,
 pero sí en los poemas desdeñados.
 Difícil es sacar una noticia
 de poema ninguno.
 Pero todos los días, sin embargo,
 hay hombres que mueren de forma miserable
 por carencia de aquello
 que en los versos se encuentra.
 Presta atención
 porque también a mí me atañe esto
 como a cualquier persona
 que aspirase a morir
 dulcemente en su cama.

Y llegamos finalmente a estos hermosos versos. Lo que nos ha estimulado a trabajar en ellos, particularmente en su parte final, tiene que ver con el hecho de que sus versiones, a pesar de ser aquí bastante similares de forma, varían mucho en contenido, en lo que cada una de ellas consigue evocar. De la versión de Martín Gaité, sentimos que es grata al oído y fiel a los versos de Williams: *Presta atención/ porque también a mí me atañe esto/ como a cualquier persona/ que aspirase a morir/ dulcemente en su cama*. Esta versión, sin embargo, no implica mucho más allá de lo que sus palabras denotan, es decir, lo que todo mortal, en su sano juicio, desea para su final: morir tranquilo en su cama. Ahora bien, lo que nos seduce e inclina a favor de la versión de Paz es la profundidad que adquieren los versos de Williams con la palabra “reconciliado”: *Óyeme:/ también a mí me toca esto,/ como a cada hombre que ansía –/ morir en su cama/ reconciliado*. Nos estamos refiriendo a cómo esta palabra nos mueve a la imaginación, a lo que la imagen nos cuenta desde ella. A diferencia de “morir dulcemente”, “morir reconciliado” en sí nos sugiere una aventura de vida de por medio, nos relata el eterno conflicto humano entre lo que queremos y renegamos de nosotros mismos. Recordemos que ya un poco más atrás el poeta nos habla de *the mind/ that must be cured/ short of death's intervention,/ and the will becomes again/ a garden* (Paz: *hay que curar/ la mente,/ antes de que llegue/ la muerte/ y entonces el querer*

volverá a ser/ jardín // M.Gaite: sólo la mente/ lo que hay que remediar/ antes de que la muerte/ entre en escena,/ y sólo así la voluntad/ volverá a ser jardín). Volviendo a la versión de Paz de los versos que comentábamos inicialmente, entre las posibles lecturas que podríamos hacer de ellos, queremos señalar aquí cómo el hecho de aprender a contener lo que somos, de integrar, de convivir con lo pobre, feo o sin posibilidad de transformación y lo amable, funcional y, generalmente, “tarjeta de presentación” en nosotros bien podría llevarnos, con suerte, toda una vida. Y decimos “con suerte” porque ella también puede deparar una muerte miserable *por no tener aquello que –dice el poeta– tienen los poemas*. Intuimos en estas líneas de Williams esa sensación de novedad, de apego terrenal a la vida con que lo afectivo tiñe sus versos, así como también ocurre en un vivir donde Eros palpita en cada cosa que nos conmueve, que nos revela constantemente que a la vida se viene a aprender a vivir. Ella se nos ofrece entonces como un viaje al interior de nosotros mismos, un recorrido por el que transitamos como **formas abiertas** a constantes metamorfosis y que sólo la muerte puede cerrar. Pero este recorrido no tendría ningún sentido de no ser por las transformaciones que dibuja al pasar, por lo que cristaliza en nosotros, por un Eros que es parte de todo aquello que guía y motiva nuestros pasos y hace posible para el vivir cerrarse en humana conjunción de opuestos, reconciliado.

CONCLUSIONES

De nuestra experiencia en el cotejo de las versiones de Paz y Martín Gaité, tal vez debamos comenzar por decir que verter tanto la forma como el contenido de un poema de una lengua a otra de un modo fiel y exacto es algo prácticamente imposible, de modo que la traducción de poesía es, antes que nada, un asunto de **recreación**. Lo creemos así porque su objetivo principal no consiste en llevar a la lengua término las palabras exactas empleadas por el poeta, sino en trasladar o reinventar, en la medida de lo posible, su intención, su pensamiento, a partir de los recursos, expresiones o imágenes propias de esa otra lengua (o mundo) en la que se vierten sus ideas. Vamos a referirnos, en primer lugar, a la recreación de **la musicalidad del idioma**, de ese tipo de lenguaje que nos seduce y mantiene atentos a lo que cada una de sus palabras tiene que decirnos. En el señalado cotejo, mediante la traducción de Paz se nos revela que la musicalidad de los versos originales, aparte de estar relacionada con una armoniosa combinación de signos y con el tipo de palabra empleada, está estrechamente ligada al tono de su autor, y, por tanto, no podremos conseguir una sonoridad similar en otra lengua si no intentamos aproximarnos a su voz con los elementos que dicha lengua nos ofrece. Por otro lado, la versión de Martín Gaité nos da cuenta de lo que sucede cuando no se logra recrear el tono del poeta: la traducción puede sonarnos ajena, o, incluso, colocarnos en un contexto diferente.

Asimismo, la comparación de las versiones en cuestión nos deja ver, desde la traducción de Paz, que el ritmo que da vida a la voz del poeta no sólo se fundamenta en el tipo de palabra, sino también en la tensión que éste le imprime a sus versos, en la cohesión que entre sus voces se logra o, dicho de otra manera, en el vigor que adquiere cada una de sus palabras a través de **la medida**, de esas pausas y articulaciones que, en mayor o menor grado, centran en ellas nuestra atención, otorgándoles un tono o carácter particular. De esta manera, una versión que, como la de Martín Gaité, aumente significativamente la medida de algunos de los versos originales, acelerando con ello el ritmo de su lectura, seguramente distorsionará el tono del poeta, el sentido de sus versos, al aligerar el peso específico de sus palabras. Por todo esto, un lenguaje que conlleve musicalidad, ritmo en su medida y, sobre todo, que sea vehículo de **las imágenes** que traen a nuestro mundo el pensamiento o la intención del autor, con un sabor muy propio de nuestro idioma, será siempre **un lenguaje cercano, familiar**. Y si en él cabe la traducción literal y ésta resulta ser buena, es porque pone de manifiesto las cercanías o similitudes existentes entre dos culturas diferentes. Sobre esto, tanto el trabajo de Paz como el de Martín Gaité nos muestran que, ciertamente, tales coincidencias pueden abrirnos a tonalidades insospechadas y muy propias de nuestra lengua.

No quisiéramos finalizar sin hacer una breve referencia a la facultad de la palabra poética en Paz para recrear el contexto de los versos originales, lo cual, sin duda, hace de su trabajo una traducción superior a la de Martín Gaité. Se trata de un lenguaje que propicia un adentrarse ciego en el mundo del poeta, ya que nos permite palpar (y en el palpar, imaginar), de la mano de esa palabra, cómo sonaría la poesía de Williams en nuestra lengua de haber sido éste poeta hispanoparlante. Nos referimos, pues, al tipo de palabra que cala en nosotros al hacerse imagen y arrojar luces sobre esa naturaleza entre sombras que también somos, logrando en su hablar palpar lo desconocido y sacar algo de él a la superficie, a ese espacio donde las cosas pueden dejarse ver y pensar, a esa zona del alma donde forma y conciencia significan lo mismo:

...la poesía (...) Es el lenguaje desempeñándose en su forma más engañosa y seductora; elusivo y burlón, hasta de nuestra necesidad de reducir todo a un orden simple y disponible. Pues no se trata sólo de un lenguaje que implica varios significados en lugar de uno definitivo, sino que parece apuntar a algo más allá del *significado*, a algo que ni siquiera se origina en el poeta sino en los albores del habla, en algún periodo anterior. Y así, podría pensarse que la lectura de un poema apunta hacia una búsqueda de lo desconocido, hacia algo que reposa en el corazón de la experiencia, pero que no puede ser fijado ni descrito sin que ello lo altere o disminuya al mismo tiempo –y que con todo, se vuelve menos alarmante al ser contenido-. En lugar de conocimiento, pues –al menos conocimiento como yo lo concibo-, es más bien una ocasión para la creencia, una razón para asentir, una admisión del ser (...) Como ya he sugerido, su verdadera voz podría estar articulando un vacío o necesidad primordial.

(Strand, p. 34)

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis (2001). *Arte poética*. Trad. Justo Navarro. Barcelona: Editorial Crítica, S.L.

Davey, B., **McEveety**, S. (Productores) & **Rose**, B. (Escritor/Director). (1994). *Immortal Beloved*. [Película]. Estados Unidos: Icon Entertainment Internacional, Majestic, Film.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1989). *En torno a la traducción*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1997). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.

HOMERO (1980). *Odisea*. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona: Editorial Planeta, S. A.

JAKOBSON, Roman (1988). *Lingüística y poética*. Trad. Ana María Gutierrez-Cabello. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael (1991). *Hermes y sus hijos*. Trad. Iván Rodríguez del Camino y Teresa Berbín. Barcelona: Editorial Anthropos.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael (2003). *De Eros y Psique*. Caracas: Festina Lente.

MANN, Thomas (1993). *La montaña mágica*. Trad. Mario Verdaguer. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A.

MILLER, John Hillis (1969). *Poets of reality: Six twentieth century writers*. New York: Atheneum.

OTTO, Walter F. (1971). *Las Musas – El origen divino del canto y el mito*. Trad. Marco Rodríguez Del Camino. Inédita.

PALACIOS, María Fernanda (1987). *Sabor y saber de la lengua*. Caracas: Monte Ávila Editores, C. A.

PAGNINI, Marcello (1982). *Estructura literaria y método crítico*. Trad. Carlos Mazo del Castillo. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Octavio (1991). *El signo y el garabato*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.

(2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española.

RAMOS SUCRE, José Antonio (1976). *Los aires del presagio*. Caracas: Monte Ávila Editores.

RODRÍGUEZ DEL CAMINO, Marco (1991). *Movimiento y collage en el plano. El Plano en el Cubismo*. Caracas: Colección Museo de Bellas Artes.

RODRÍGUEZ DEL CAMINO, Marco (1995). *Veramérica. Una aproximación a las fuentes de la imaginación latinoamericana*. Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.

STRAND, Mark (1994). *Introducción a vida y poesía. Milenio, 4*. Trad. Marco Rodríguez. Inédita.

TARKOVSKY, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ed. Rialp, S.A.

WILLIAMS, William Carlos (1973). *Veinte poemas*. Trad. Octavio Paz. México: Biblioteca Era.

WILLIAMS, William Carlos (1981). *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954–1962)*. Trad. Carmen Martín Gaité. Madrid: Editorial Trieste.

ELIOT, T.S. (1995). *Sobre Poesía*. Maracay: Editorial La Liebre Libre.

Pound, Ezra (1968). *Ensayos literarios*. Trad. Julia J. De Natino. Caracas: Monte Ávila Editores.

ANEXO

(Book I)

Of asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem-
save that it's green and wooden-
I come, my sweet,
to sing to you.
We lived long together
a life filled,
if you will,
with flowers. So that
I was cheered
when I came first to know
that there were flowers also
in hell.

Today
I'm filled with the fading memory of those flowers
that we both loved,
even to this poor
colorless thing -
I saw it
when I was a child-
little prized among the living

(Libro Primero)

Del asfódelo, flor aún verde,
 como un ranúnculo
 sobre la horqueta del tallo,
 salvo que es verde y leñosa,
 vengo, querida,
 a cantarte.

Juntos vivimos largamente
 una vida llena,
 si quieres así lo diré,
 de flores. Por eso
 Me alegré
 cuando supe
 que también hay flores
 en el infierno.

Hoy
 estoy lleno de la borrosa memoria
 de esas flores que los dos quisimos
 - aun esta pobre cosa
 descolorida
 - la vi
 cuando era chico-
 poco apreciada entre los vivos

(Libro Primero)

Del asfódelo, esa flor verdosa,
cual ranúnculo
en tallo bifurcado -
sólo que verde y de leñoso aspecto-
vengo a cantar para tí,
amada mía.

Por largo tiempo compartimos juntos
una vida cuajada,
si me dejas decirlo,
de flores. Así que
cuando vine a saber por vez primera
que también existían
flores en el infierno
fue algo que me animó.

Hoy siento que me invade
la memoria marchita de las flores
que amábamos tú y yo,
e incluso de esa pobre
cosa descolorida
- yo de niño la vi -
A la cual los vivientes
muestran tan poco aprecio,

but the dead see,
 asking among themselves:
 What do I remember
 that was shaped
 as this thing is shaped?
 while our eyes fill
 with tears.
 Of love, abiding love
 it will be telling
 though too weak a wash of crimson
 colors it
 to make it wholly credible.
 There is something
 something urgent
 I have to say to you
 and you alone
 but it must wait
 while I drink in
 the joy of your approach,
 perhaps for the last time.
 And so
 with fear in my heart
 I drag it out
 and keep on talking
 for I dare not stop.
 Listen while I talk on
 against time.
 It will not be

pero los muertos la ven
 preguntándose entre ellos:
 ¿Qué es lo que recuerdo
 y que está hecho
 como está hecha esta cosa?
 mientras nuestros ojos se llenan
 de lágrimas.
 De amor, constante
 amor, está hablando
 aunque un débil y apenas carmesí
 la aviva
 para hacerla creíble.
 Hay algo,
 algo urgente
 que tengo que decirte a ti,
 nada más a ti,
 pero que debe esperar
 mientras yo bebo
 la alegría de estar juntos
 quizá la última vez.
 Y así,
 con miedo en el pecho,
 me demoro
 y sigo hablando
 – por miedo a pararme.
 Óyeme mientras hablo
 contra el tiempo.
 No será

pero que ven los muertos,
 y se preguntan entre sí:
 ¿qué estoy yo recordando
 que tenía una forma
 semejante a la de esto?,
 al tiempo que los ojos
 se nos llenan de lágrimas.
 De amor, de amor eterno,
 tratará su discurso,
 aunque sólo un ligero baño de carmesí
 venga a darle color
 para hacer a esa cosa un poco verosímil.
 Tengo algo que decirte,
 es algo muy urgente
 y algo para ti sola,
 pero deja que espere
 mientras me bebo el gozo
 de estar
 cerca de ti
 quizá por vez postrera.
 Así, de esta manera,
 encogido de miedo el corazón,
 le voy dando rodeos al discurso
 y lo llevo adelante
 sin osar detenerme.
 Óyeme mientras hablo
 a contratiempo,
 que no tardaré mucho

for long.
 I have forgot
 and yet I see clearly enough
 something
 central to the sky
 which ranges round it.
 An odor
 springs from it!
 A sweetest odor!
 Honeysuckle! And now
 there comes the buzzing of a bee!
 and a whole flood
 of sister memories!
 Only give me time,
 time to recall them
 before I shall speak out.
 Give me time,
 time.
 When I was a boy
 I kept a book
 to which, from time
 to time,
 I added pressed flowers
 until, after a time,
 I had a good collection.
 The asphodel,
 forebodingly,
 among them.

por mucho.
 He olvidado
 y no obstante lo veo claro,
 algo
 central para el cielo
 que alrededor lo envuelve.
 ¡Y despide
 un olor!
 Dulcísimo.
 ¡Madreselva! Y ahora
 por ahí, zumban de abejas
 - todo un oleaje
 de memorias hermanas.
 Dame tiempo,
 tiempo para acordarme de ellas
 antes de que hables.
 Dame tiempo,
 tiempo.
 Cuando era muchacho
 tenía un libro
 en el que de cuando
 en cuando
 juntaba y prensaba flores,
 hasta que, al cabo,
 tuve una buena colección.
 El asfódelo,
 agorero,
 entre ellas.

en terminar.
 He olvidado ya,
 pero aún lo sigo viendo con nitidez bastante
 algo
 en medio del cielo
 que se le adhiere en torno.
 ¡Qué aroma
 emana de ello!
 ¡Oh, qué aroma tan dulce!
 ¡Pero si es madreselva! ¡Y llega
 de repente un zumbido de abejas
 con toda su oleada
 de memorias hermanas!
 Sólo te pido tiempo,
 tiempo para evocarlo
 antes de decir nada.
 Dame tiempo,
 dame un poco de tiempo.
 Cuando yo era muchacho
 tenía un libro
 y en él, de vez en cuando,
 metía flores prensadas,
 hasta que llegué a hacer;
 con el pasar del tiempo,
 bastante colección.
 Y entre ellas
 a modo de presagio
 estaba el asfódelo.

I bring you,
 reawakened,
 a memory of those flowers.
 They were sweet
 when I pressed them
 and retained
 something of their sweetness
 a long time.
 It is a curious odor,
 a moral odor,
 that brings me
 near to you.
 The color
 was the first to go.
 There had come to me
 a challenge,
 your dear self,
 mortal as I was,
 the lily's throat
 to the hummingbird!
 Endless wealth,
 I thought,
 held out its arms to me.
 A thousand tropics
 in an apple blossom.
 The generous earth itself
 gave us lief.
 The whole world

Te traigo,
 resucitada,
 la memoria de esas flores.
 Eran dulces
 al prensarlas
 y retenían
 algo de su dulzura
 largo rato.
 Es un curioso olor,
 un olor moral,
 este que me trae
 cerca de ti.
 El color
 fue lo primero en irse.
 Tuve que enfrentarme
 a un desafío,
 a tu ser querido,
 mortal como yo era,
 ¡la garganta del lirio
 ante el colibrí!
 Riqueza sin fin,
 me dije,
 entre sus brazos me tiende.
 Mil temas
 en un manzano que florece.
 De buena gana se dio a nosotros
 la tierra generosa.
 ¡El mundo entero

Hoy, despierta de Nuevo,
 te traigo la memoria
 de aquellas flores todas.
 ¡Qué bien olían
 cuando las prensaba!
 Y conservaban
 algo de fragancia
 durante mucho tiempo.
 Es un extraño aroma,
 un aroma moral,
 el que me trae a ti,
 cerca de ti.
 Lo primero en írseles
 era el color.
 Me lanzaban un reto,
 (y yo, mortal al fin),
 el de tu ser querido,
 ¡la garganta del lirio
 retando al colibrí!
 Riqueza inagotable
 que me tiende sus brazos
 - se me ocurrió pensar.
 Miles de sugerencias
 ofrecidas por un manzano en flor.
 Y hasta la misma tierra
 de buen grado
 se nos vino a las manos, generosa.
 ¡El mundo entero

became my garden!
 But the sea
 which no one tends
 is also a garden
 when the sun strikes it
 and the waves
 are wakened.
 I have seen it
 and so have you
 when it puts all flowers
 to shame.
 Too, there are the starfish
 stiffened by the sun
 and other sea wrack
 and weeds. We knew that
 along with the rest of it
 for we were born by the sea,
 knew its rose hedges
 to the very water's brink.
 There the pink mallow grows
 and in their season
 strawberries
 and there, later,
 we went to gather
 the wild plum.
 I cannot say
 that I have gone to hell
 for your love

mi jardín!
 Pero el mar
 que nadie cultiva
 también es jardín
 cuando lo hiere el sol
 y despiertan
 las olas.
 Lo he visto,
 y tú lo has visto,
 cuando ruboriza
 a todo el florerío.
 También hay la estrella de mar,
 tiesa bajo el sol,
 alga marinas
 y otras yerbas. Sabíamos esto
 y todo lo demás del mar
 porque a su orilla nacimos,
 nos eran familiares sus setos rosa
 al mero borde del agua.
 Allí crece la malva coral,
 fresas
 (en la temporada)
 Y allí, más tarde,
 íbamos a juntar
 ciruelas silvestres.
 No puedo decir
 que bajé al infierno
 por tu amor

se me volvió jardín!
 Y, sin embargo, el mar,
 que no ha sido por nadie cultivado,
 es también un jardín
 cuando le pega el sol
 y las olas despiertan.
 Yo lo he visto
 y lo has visto tú también
 cuando a todas las flores
 les saca los colores de vergüenza.
 Y la estrella de mar
 tan tiesa bajo el sol,
 y las algas marinas
 y las hierbas,
 todo eso lo hemos visto
 y muchas cosas más,
 todo lo que es del mar,
 porque nacimos ambos a su orilla.
 Conocimos los setos de zarza sonrosada,
 justo al borde del agua,
 malvas color de rosa,
 las fresas, cuando llega su sazón,
 y allí mismo, mas tarde,
 íbamos a coger
 bruños silvestres
 No se puede decir
 que bajara al infierno
 por causa de tu amor,

but often
 found myself there
 in your pursuit.
 I do not like it
 and wanted to be
 in heaven. Hear me out.
 Do not turn away.

 I have learned much in my life
 from books
 and out of them
 about love.
 Death
 is not the end of it.
 There is a hierarchy
 which can be attained,
 I think,
 in its service.
 Its guerdon
 is a fairy flower;
 a cat of twenty lives.
 If no one came to try it
 the world
 would be the loser.
 It has been
 for you and me
 as one who watches a storm
 come in over the water.

pero muchas veces
 persiguiéndote
 allí me encontré de pronto.
 No me gustaba,
 quería estar
 en el cielo. Óyeme
 No te apartes.

 Aprendí mucho en mi vida,
 en los libros
 y fuera de ellos,
 mucho acerca del amor.
 La muerte
 no acaba con él.
 Hay una jerarquía
 por la que podemos ascender,
 creo,
 en su servicio.
 Su galardón:
 una flor mágica;
 gato de siete vidas.
 Si nadie se atreve y lo intenta,
 el mundo
 saldrá perdiendo.
 Ha sido
 para ti y para mí
 como acechar la tormenta
 flotando sobre el agua.

y, sin embargo, sí que algunas veces
 caí sin darme cuenta
 en él por perseguirte.
 Y no es que me gustara.
 Lo que a mí me gustaba
 era estar en el cielo.
 Escucha. No te vayas.
 Acerca del amor
 aprendí muchas cosas en la vida,
 algunas de los libros
 y otras que no venían en los libros.
 Y la muerte
 al amor no pone fin.
 Hay una jerarquía,
 creo yo,
 que, si pones la vida a su servicio,
 la puedes alcanzar.
 El galardón que ofrece
 es una flor fantástica;
 gato de veinte vidas.
 Si nadie prueba suerte
 saldrá perdiendo el mundo.
 Lo nuestro ha de ser así:
 un vivir como alguien al acecho
 de una tormenta que se avecinase
 flotando por el agua.

We have stood
 from year to year
 before the spectacle of our lives
 with joined hands.
 The storm unfolds.
 Lightning
 plays about the edges of the clouds.
 The sky to the north
 is placid,
 blue in the afterglow
 as the storm piles up.
 It is a flower
 that will soon reach
 the apex of its bloom.
 We danced,
 in our minds,
 and read a book together.
 You remember?
 It was a serious book.
 And so books
 entered our lives.
 The sea! The sea!
 Always
 when I think of the sea
 there comes to mind
 the *Iliad*
 and Helen's public fault
 that bred it.

Estuvimos
 año tras año
 frente al espectáculo de nuestras vidas
 con las manos juntas.
 La tormenta se desenrolla.
 Relampagueo,
 se enciende el filo de las nubes.
 Hacia el norte, el cielo
 es pacífico,
 azul en los arreboles
 mientras la tempestad se agolpa.
 Es una flor
 que pronto
 reventará.
 Bailábamos,
 en nuestro fuero interno,
 y leíamos un libro.
 ¿Te acuerdas?
 Un libro serio.
 Así entraron en nuestra vida
 los libros.
 ¡El mar! ¡El mar!
 Siempre,
 al pensar en el mar,
 pienso en
 La Ilíada
 y en Helena y en su célebre desliz
 que engendró el poema.

Aguantamos tú y yo
 un año tras de otro
 enfrentados con manos enlazadas
 al espectáculo de nuestras vidas.
 Estalla la tormenta.
 Un relampaguear
 juega contorneando al filo de las nubes.
 El cielo por el norte
 está sereno,
 azul entre arreboles
 mientras se va fraguando la tormenta.
 Se trata de una flor
 a punto de alcanzar
 al estallido de su plenitud
 Estábamos bailando
 con la imaginación
 mientras juntos leíamos un libro.
 Aquel libro - ¿te acuerdas?
 era serio.
 Y así fueron los libros
 entrando en nuestra vida.
 ¡El mar, el mar, o el mar!
 Cuando pienso en el mar
 - me pasa siempre -
 se me viene a las mientes
 la ILÍADA
 y aquel desliz de Helena ya famoso
 que engendró el poema.

Were it not for that
 there would have been
 no poem but the world
 if we had remembered,
 those crimson petals
 spilled among the stones,
 would have called it simply
 murder.
 The sexual orchid that bloomed then
 sending so many
 disinterested
 men to their graves
 has left its memory
 to a race of fools
 or heroes
 if silence is a virtue.
 The sea alone
 with its multiplicity
 holds any hope.
 The storm
 has proven abortive
 but we remain
 after the thoughts it roused
 to
 re-cement our lives.
 It is the mind
 the mind
 that must be cured

Si no hubiera sido por eso
 no habría habido
 poema y el mundo,
 si por acaso hubiésemos recordado
 aquello,
 habría llamado
 a esos pétalos carmesí
 sobre la piedra desparramados:
 asesinato.
 La orquídea sexual que al florecer
 despachó a tantos
 varones desprendidos
 a la tumba,
 legó su memoria
 a una raza de locos
 o de héroes
 - si es virtud el silencio.
 Solo el mar
 con su multiplicidad
 guarda alguna esperanza.
 Abortó
 la tormenta
 pero nosotros persistimos,
 tras todo lo que despertó,
 para
 cimentar de nuevo nuestras vidas.
 ¡La mente!
 hay que curar

A no ser por aquello
 jamás habría existido tal poema.
 Y si acaso en el mundo
 guardásemos memoria
 de aquellos pétalos de carmesí
 desparramados por entre las piedras,
 a eso lo llamaríamos
 tan sólo asesinato.
 Y la orquídea sexual que entonces floreció
 a costa de llevar
 hasta la sepultura
 a tantos hombres desinteresados
 ha dejado su rastro
 en una raza
 de héroes y locos
 - caso de que el silencio sea virtud.
 Tan sólo el mar
 tan múltiple
 conserva todavía una esperanza.
 Abortó la tormenta.
 Pero después de aquellos pensamientos
 que nos oliviantó
 nos quedamos allí
 para poner de nuevo
 cimiento a nuestras vidas.
 Es la mente
 sólo la mente

short of death's
 intervention,
 and the will becomes again
 a garden. The poem
 is complex and the place made
 in our lives
 for the poem.
 Silence can be complex too,
 but you do not get far
 with silence.
 Begin again.
 It is like Homer's
 catalogue of ships:
 it fills up the time.
 I speak in figures,
 well enough, the dresses
 you wear are figures also,
 we could not meet
 otherwise. When I speak
 of flowers
 it is to recall
 that at one time
 we were young.
 All women are not Helen,
 I know that,
 but have Helen in their hearts.
 My sweet,

la mente,
 antes de que llegue
 la muerte
 - y entonces el querer volverá a ser
 jardín. El poema
 es complejo y el lugar que en nuestras vidas
 hemos hecho
 para el poema es complejo.
 El silencio también puede serlo
 pero no se va muy lejos
 con silencio.
 Empieza otra vez.
 Es como en Homero
 el catálogo de las naves:
 llena el tiempo.
 Hablo en figuras,
 y hablo bastante bien: los vestidos
 que llevas son también figuras,
 de otra manera no podríamos
 encontrarnos.
 Si hablo de flores
 es para recordar
 que hubo un tiempo
 en que éramos jóvenes.
 No todas las mujeres son helena,
 lo sé,
 pero Helena habita en sus almas.
 Querida:

lo que hay que remediar
 antes de que la muerte
 entre en escena,
 y sólo así la voluntad
 volverá a ser jardín.
 El poema es complejo,
 pero también lo es
 el sitio que le hicimos
 en nuestras vidas al poema mismo.
 También puede el silencio ser complejo,
 pero con el silencio
 no se va a ningún lado.
 y vuelta a empezar.
 Es como cuando Homero
 pasa lista a las naves:
 con eso mata el tiempo.
 Me expreso con imágenes,
 no es poco, imágenes también
 son los trajes que usas,
 no podría encontrarte ni tú a mí
 de otra manera.
 Cuando hablo de flores
 es para recordar
 que una vez fuimos jóvenes.
 Ya sé que las mujeres
 no todas son Helena,
 pero llevan a Helena dentro del corazón.
 También la llevas tú,

you have it also, therefore
 I love you
 and could not love you otherwise.
 Imagine you saw
 a field made up of women
 all silver-white.
 What should you do
 but love them?
 The storm bursts
 or fades! it is not
 the end of the world.
 Love is something else,
 or so I thought it,
 a garden which expands,
 though I knew you as a woman
 and never thought otherwise,
 until the whole sea
 has been taken up
 and all its gardens.
 It was the love of love,
 the love that swallows up all else,
 a grateful love,
 a love of nature, of people,
 animals,
 a love engendering
 gentleness and goodness
 that moved me
 and *that* I saw in you.

también en la tuya,
 por eso te quiero.
 No podría quererte de otro modo.
 Imagínate que ves
 un campo hecho de mujeres,
 todas blancas, de plata:
 ¿qué habrías hecho
 sino quererlas?
 Estalle o se disipe,
 la tormenta no es el fin
 del mundo.
 Amor es otra cosa,
 o al menos así lo creí:
 un jardín que crece
 - como mujer te conocí:
 nunca de otro modo –
 hasta ocupar
 al mar entero
 y todos sus jardines.
 Era el amor del amor,
 el amor que todo lo devora,
 amor agradecido,
 amor a la tierra, la gente,
 las bestias:
 ese amor que engendra
 mansedumbre y dulcedumbre
 me movía. Y eso fue lo que vi en ti.

mi dulce amor,
 y por eso te quiero,
 si no fuera por eso no te podría querer.
 Imagina que ves
 todo un campo compuesto de mujeres,
 todas de plata blanca:
 ¿qué podrías hacer más que quererlas?
 Igual si estalla que si se disipa
 la tormenta
 no es el fin del mundo.
 El amor es distinto
 - o así lo veía yo -
 un jardín que se amplía
 - aunque te conocí como mujer
 y ya no pensé nunca en nada más –
 hasta invadir enteramente el mar
 con todos sus jardines.
 Era amor al amor,
 amor que engulle cualquier otra cosa,
 amor de gratitud,
 amor también a la naturaleza,
 a la gente,
 a los animales,
 era ese amor que engendra
 dulzura y mansedumbre
 el que me poseía,
 y ese mismo vi en ti.

I should have known,
 though I did not,
 that the lily-of-the-valley
 is a flower makes many ill
 who whiff it.
 We had our children,
 rivals in the general onslaught.
 I put them aside
 though I cared for them
 as well as any man
 could care for his children
 according to my lights.
 You understand
 I had to meet you
 after the event
 and have still to meet you.
 Love
 to which you too shall bow
 along with me -
 a flower
 a weakest flower
 shall be our trust
 and not because
 we are too feeble
 to do otherwise
 but because
 at the height of my power
 I risked what I had to do,

Debería haberlo sabido,
 pero no lo sabía:
 el lirio del valle
 es una flor que hace mal
 al que sopla sobre ella.
 Tuvimos hijos,
 rivales en el asalto general.
 Los cuidé tanto
 (aunque los puse de lado)
 como cualquier hombre
 cuida a sus hijos
 -de acuerdo con mis luces.
 Tú me entiendes:
 después de aquello
 tenía que enfrentarme contigo
 y volver otra vez a enfrentarme.
 Amor
 ante el que tú te inclinas
 como yo también
 - una flor,
 la más débil,
 ha de ser nuestro sostén,
 no porque seamos débiles
 y no nos quede otro recurso
 sino porque
 en la plenitud de mis poderes
 arriesgué lo que había que arriesgar

Debía haberlo sabido,
 pero no sabía
 que los lirios del valle
 son flores que han causado graves daños
 a quien quiso sentir las
 Nacieron nuestros hijos,
 en el saqueo general rivales.
 Los puse aparte,
 aunque me ocupé de ellos
 igual que cualquier padre
 se ocupa de sus hijos,
 de acuerdo con mis luces.
 Compréndelo,
 no podía por menos de chocar contigo
 después que pasó aquello
 y aún volver a chocar.
 Ese amor ante el cual
 igual que yo te inclinas,
 esa flor
 que es la más delicada de las flores
 ha de ser nuestra ancla
 y no porque seamos ya tan débiles
 que no contemos con otro recurso
 sino porque arriesgué cuanto hizo falta
 cuando estaba en el auge de mis capacidades

therefore to prove
 that we love each other
 while my very bones sweated
 that I could not cry to you
 in the act.
 Of asphodel, that greeny flower,
 I come, my sweet,
 to sing to you!
 My heart rouses
 thinking to bring you news
 of something
 that concerns you
 and concerns many men. Look at
 what passes for the new.
 You will not find it there but in
 despised poems.
 It is difficult
 to get the news from poems
 yet men die miserably every day
 for lack
 of what is found there.
 Hear me out
 for I too am concerned
 and every man
 who wants to die at peace in his bed
 besides.

y así probar
 que el uno amaba al otro,
 mientras lloraban mis huesos
 en el acto contigo
 por no llorar.
 Del asfódelo, esa flor aún verde,
 vengo, querida,
 a cantarte.
 Mi corazón revive
 al pensar que te traigo nuevas
 de algo
 que te toca
 y toca a muchos. Mira
 a lo que pasa por “lo nuevo”.
 No lo encontrarás allí sino
 en los despreciados poemas.
 Es difícil
 sacar noticias de un poema
 pero los hombre todos los días
 mueren miserablemente
 pero no tener aquello que tienen
 los poemas.
 Óyeme:
 también a mí me toca esto,
 como a cada hombre que ansía –
 morir en su cama
 reconciliado.

para probar por ello
 lo mucho que uno a otro nos amábamos,
 mientras hasta mis huesos exudaban
 lo que no podía entonces yo gritarte
 en el acto.
 ¡Del asfódelo, esa flor verdosa,
 he venido a cantarte,
 amada mía!
 Mi corazón se ensancha
 al pensar que te traigo
 noticias de una cosa
 que tanto atañe a ti
 como a la mayoría de los hombres.
 Considera un momento
 lo que pasa por ser una noticia.
 No encontrarás en ella nada de esto,
 pero sí en los poemas desdeñados.
 Difícil es sacar una noticia
 de poema ninguno,
 Pero todos los días, sin embargo,
 hay hombres que se mueren de forma miserable
 por carencia de aquello
 que en los versos se encuentra.
 Presta atención
 porque también a mí me atañe esto
 como a cualquier persona
 que aspirase a morir
 dulcemente en su cama.