



**CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

**LA RETRADUCCIÓN COMO FORMA DE REESCRITURA EN JOSÉ EMILIO PACHECO.  
UNA APROXIMACIÓN A SUS “APROXIMACIONES”**

**TESIS QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA**

**PRESENTA**

**MARÍA ELENA ISIBASI POUCHIN**

**DIRECTOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO**

**MÉXICO, D. F., 2015**

*A mis padres, los mejores maestros. Gracias.*

## AGRADECIMIENTOS

*Al Profesor, Doctor Rafael Olea, sin cuya enseñanza, ayuda, paciencia, generosidad y amistad no sería quien soy.*

*Al Dr. Gabriel Linares, a la Dra. María Elena Madrigal y al Dr. Hugo Verani, por su lectura entusiasta y observaciones interesantes y sugestivas. A mis profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios por todo lo aprendido.*

*A mis compañeros del Doctorado, especialmente Dann, por su apoyo y compañía incondicionales; César, Gabriel, María José, Daniel, Hugo.*

*A mi familia y amigos: Alejandra, Ricardo, Saíd, María, José Luis, Cristina, Familia Guillén, Jessica, Miguel Eduardo, Mariana, Gonzalo.*

*A mis alumnos y ex-alumnos; a mis colegas.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
<b>I. La poética de José Emilio Pacheco</b>	<b>14</b>
I. 1. El palimpsesto de la Historia	15
I.1.1. La “pre-Historia” como oráculo de la Historia (el tiempo y el fuego)	29
I.1.2. La ¿repetición? de la Historia	44
I.2. El palimpsesto de la Literatura	69
I.2.1. Definición de “reescritura”	72
I.2.2. La reescritura en José Emilio Pacheco	80
<b>II. ¿“Traduttore, traditore” o “Traduttore, creatore”?</b>	<b>114</b>
II.1. “Traduttore, traditore”: La traducción de textos literarios. Acercamiento a distintas teorías de la traducción	115
II.1.1. Schleiermacher y la experiencia de la lectura	118
II.1.2. La perspectiva lingüística	123
II.1.3. La perspectiva funcional	131
II.2. “Traduttore, creatore”: El traductor literario como creador	135
II.2.1. La desacralización del autor	136
II.2.2. “La muerte del original”	144
II.2.3. La retraducción	161
II.3. José Emilio Pacheco y la (re)traducción	175
II.4. Pacheco traductor vs Pacheco aproximador	198
<b>III. Aproximación a “Aproximaciones”</b>	<b>224</b>
III.1. “Manuscrito de Tlatelolco”: ¿creación personal o creación colectiva?	225
III.2. <i>Cathay</i> de Ezra Pound	234
III.3. <i>Aproximaciones</i> (1984) o la retraducción como estrategia creativa	247
III.3.1. La retraducción de la poesía japonesa	255
III.3.2. Omar Khayyam: entre el autor real y la voz de los “sin voz”	281
III.3.3. La retraducción de autotraducciones de Milosz	302
III.3.4. Poemas indígenas de Norteamérica	323
CONCLUSIONES	343
APÉNDICES	350
BIBLIOGRAFÍA	377

## INTRODUCCIÓN

Hablar de reescritura en José Emilio Pacheco no es nada nuevo. Entendida ya sea como el resultado de una nueva escritura, ya sea como la respuesta escrita a una carta o comunicación –ambas, definiciones del *Diccionario de Autoridades*— la reescritura está presente en la obra del escritor mexicano. Hoy día se la entiende como el resultado de una operación intertextual, interpretación que sin duda alguna también se debe explorar cuando se piensa tanto en la obra poética como en la obra narrativa y traductológica de Pacheco. En efecto, la idea de que un texto en realidad es un mosaico de citas, la absorción y transformación de otro texto, como lo señaló Julia Kristeva en 1969 en su libro *Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse*<sup>1</sup>, se ve ilustrada en la obra de nuestro autor. Reescribir, en el sentido de “volver a escribir”, para él, es una práctica tanto estética como ética; así nos los hace saber en su “Nota” a la edición de 1980 de *Tarde o temprano* –“Nota” retomada de *Ayer es nunca jamás* (1978):

Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas. Al revisar varios de estos poemas, sobre todo los que hice antes de mis veinte años, no creo desfigurarlos mediante cambios que consisten básicamente en supresiones, sino acortar la distancia entre lo que dicen y lo que intentaron decir. Si uno tiene la mínima responsabilidad ante su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerará sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Seuil, Paris, 1969. Idea retomada por Barthes —en su ensayo “Théorie du texte” en 1968 y en *S/Z* de 1970— por Riffaterre —en *Sémiotique de la poésie* en 1983— y ampliada considerablemente por Gérard Genette en *Palimpsestes* en 1982.

<sup>2</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 9-10.

José Emilio Pacheco busca minimizar la distancia entre lo que dice el texto y lo que intentó decir en su momento de escritura, por respeto al trabajo escritural y por respeto al lector. La perfección, inalcanzable, es un objetivo que responde a la ética del escritor, una ética que no se ha querido llamar “comprometida”, pues se puede caer en muchos malos entendidos en vista de lo que este adjetivo ha llegado a significar a partir de las interpretaciones que se ha dado a los diferentes ensayos de Jean Paul Sartre, y que sin embargo corresponde a esa consciencia de la que hablaba el filósofo francés.

Reescribir, en el sentido de “responder por escrito a una carta o comunicación”, es el resultado de una reflexión respecto de un texto anterior, un diálogo que se cristaliza en otro texto que retoma y transforma el primero con el fin de poner en evidencia esa relación babélica entre hombres, tiempos y latitudes. El escritor tiene una función, la de retransmitir lo que le han contado, aquello que todos deben saber:

John Updike dice que la función primitiva del escritor fue servir como banco de la memoria e iluminar cuestiones esenciales para la identidad de la tribu [...] El autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión de lo que le contaron. No sólo es él mismo sino también sus predecesores. Forma parte del tejido de su tribu. Proclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar<sup>3</sup>.

Reescribir, en este segundo sentido, es reconocer la existencia de textos producidos con anterioridad –por otros autores, y en el caso de Pacheco, por él mismo— con los cuales se dialoga mediante la escritura. Y aquí se inserta el autor de *Tarde o temprano* en esa lista de escritores cuya estrategia dominante de creación es la producción intertextual, definida por esos teóricos que acabo de mencionar. Los alcances de la práctica de la reescritura, en esta acepción, son múltiples y muy ricos: Pacheco

---

<sup>3</sup> “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 11.

discute con textos y autores de diferentes épocas, diferentes horizontes, diferentes lenguas y culturas; los reescribe para insertarse en esta línea de poetas de la tribu humana que “da su versión de lo que le contaron”.

Las estrategias de reescritura son numerosas en José Emilio Pacheco: imitación, pastiche, collage, falsificación, parodia, transposiciones (cita textual, alusión explícita e implícita, uso de heteronimia, cambio de género, ampliación, reducción...). La traducción es una más de las estrategias intertextuales de las que echa mano, aunque, como se verá, la operación es mucho más compleja de lo que ha querido reconocer el propio Genette, quien la ubica como primerísima operación hipertextual pero la presenta casi como mera operación lingüística. La particularidad de la práctica de traducción de Pacheco se puede explicar desde la revisión de su poética y de sus ensayos, hasta la lectura de sus textos tanto poéticos como narrativos.

Para el autor mexicano, la traducción es una más de las formas que toma su reescritura. Sus traslaciones son el reflejo de sus inquietudes creativas, sus obsesiones respecto de la repetición de la Historia, de la superposición de las situaciones de los hombres comunes y los héroes reales o mitológicos, de la autoría colectiva y el anonimato. La elección consciente de un texto y su reescritura, tanto en la propia lengua como en alguna ajena, lo incluyen en esa lista de escritores que, más que traducción, buscan una creación original producida a partir de otros textos originales. La pregunta sobre la validez y el valor de estas creaciones derivadas se impone. ¿Se puede leer, estudiar, apreciar, considerar estos textos derivados del mismo modo en que se lee, estudia, aprecia y considera sus hipotextos? Y esta pregunta lleva inevitablemente a otra: ¿acaso estos nuevos textos pueden ser calificados como parte de la creación personal de

los autores que los produjeron?

Sería irresponsable de mi parte proponer una respuesta generalizada para todos los escritores que, además de publicar su obra “original”, traducen. La intención de esta tesis es reflexionar sobre estas preguntas únicamente en el caso de José Emilio Pacheco, aunque, como se verá, su visión de la traducción coincide con algunos autores de la estatura de Octavio Paz o Ezra Pound.

Sin duda alguna se podría ensayar sobre esto desde distintas perspectivas: las influencias, la recepción, la traducción como ejercicio literario con miras a una difusión cultural. La que aquí nos ocupará es la que parte de la reflexión traductológica: ¿puede o debe considerarse traducción un texto derivado de esta índole? Es evidente que lo que más se ha estudiado en la historia de la traductología es la traducción literaria. Desde Cicerón y San Jerónimo hasta Laurence Venutti y las teorías post-estructuralistas, la literatura ha sido la preocupación central –reconocida o no— de los pensadores en este tema. En una revisión somera de las diferentes teorías que se han propuesto para el estudio de la traducción –desde Schleiermacher hasta nuestros días— se puede constatar cómo la creación literaria pone en problemas cualquier intento de sistematización teórica. Todas, desde su particular punto de vista, han tratado de emprender el análisis del fenómeno –ya sea para establecer ciertas reglas o normas de traducción, ya sea para aplicar ciertas estrategias dependiendo de la intención del autor/texto/lengua/cultura de partida o del autor/texto/lengua/cultura de llegada. En estas reflexiones pueden entrar en juego no sólo el autor y el traductor, sino también los contextos a los cuales pertenecen, las políticas de edición y traducción de éstos, etcétera. Difícil resulta revisar todas estas propuestas, absurdo en el marco de este trabajo. Aquí ahondaré en las que me parecieron



pertinentes para dilucidar el quehacer traductológico de Pacheco puesto que nuestro autor no nos ofrece sus “traducciones” considerando su impacto en la cultura mexicana e hispanoamericana, o los alcances de los textos originales en las culturas de origen, lo cuales llevarían a la “exigencia” de ser traducidos, tal y como lo propone Walter Benjamin cuando habla de supervivencia del texto después de su ascenso a la Gloria. La traducción es una más de las formas que practica el poeta mexicano para dialogar con otros textos, textos anteriores en su escritura, pero textos pares de los suyos.

“A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía”, así comienza la nota introductoria a *Aproximaciones*, tomo que en 1984 recopila las traducciones o “aproximaciones” que Pacheco no había publicado en alguno de sus poemarios. No es gratuito que este volumen se inicie con un hipotexto, es decir con una cita sacada de la obra en donde Paz presenta sus propias traducciones. Esta frase entrecomillada, primera oración del prefacio, determina la lectura, no sólo del volumen, sino también de todos los textos híbridos que los estudiosos se han empeñado en llamar traducciones, sin antes acotar lo que se debe entender por “traducción” en el caso de Pacheco. Esta tarea, aunque difícil, es la que me propuse emprender en esta tesis. Difícil puesto que fue necesario “desconstruir” la interpretación que tradicionalmente se ha dado al término, siguiendo cronológicamente las teorías que nos han permitido ver en la traducción una posibilidad más de creación. Así, parto del célebre ensayo de Schleiermacher, “Sobre los diferentes métodos de traducir”, el cual rompe con el optimismo de la ilustración que daba por hecho la posibilidad de la traducción exacta y equivalente de los diferentes textos – científicos y literarios. En efecto, a partir de este ensayo, la traducción se perfila nuevamente como una tarea imposible, y el *adagio* “traduttore traditore” vuelve con toda

su fuerza para no desaparecer más. La obra como resultado de una experiencia única e intransferible, expresada en UNA lengua inserta en UNA cultura particular y actualizada individualmente por el autor, hace que su reproducción en otra lengua sea imposible y luego entonces inútil. Sólo queda la posibilidad de hacer de la traducción el punto de encuentro entre el autor y el lector. Esta idea fue retomada por Walter Benjamin en “La tarea del traductor”, aunque en su ensayo se habla más del porqué de la dificultad de traducir literatura: si la obra literaria no tiene un fin comunicativo, ¿por qué habría de tenerlo su traducción? Se trata de reproducir aquello que hace que un texto sea literario – es decir lo no comunicativo— con la esperanza de lograr que el lector intuya esa “lengua pura” presente en el original e inevitablemente ausente en la traducción (pues la obra es el resultado de la amalgama entre el pensamiento del autor y su doble relación con la lengua –entendida, primero, como el sistema en el que se expresa, con sus reglas, sus limitaciones y su contexto cultural irreproducible; y segundo, como ese sistema que transgrede al hacerlo vivir en su actualización personal, es decir lo que se ha llamado el “estilo” del autor). Y sin embargo se traduce.

Este acercamiento a la reflexión traductológica queda un tanto opacada ante la necesidad de establecer puentes de comunicación entre naciones, al final de la Segunda Guerra Mundial, y con la creación de nuevos organismos internacionales cuya misión es la negociación pues la reflexión sobre la traducción emprende un nuevo camino, uno práctico que asume a la traducción como una herramienta. Así se crean múltiples y diversos programas de enseñanza y práctica de la traducción a nivel mundial. Las teorías lingüísticas, con Vinay y Darbelnet, conciben un método que, aunado a un dominio completo tanto de la lengua de partida como de la de llegada, en su opinión, conduciría a

una posible traducción única para cada texto traducido. Esta propuesta, aunque utópica, nos deja una terminología muy práctica para la descripción de las estrategias más recurrentes en el ejercicio de la traducción. Más realista, Roman Jakobson distingue tres tipos de operaciones: la traducción intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica, las cuales considera posibles, aunque reconoce que la operación entre lenguas, cuando se trata de poesía, implica otros aspectos que sólo permiten una transposición creativa. Esta consideración vuelve a poner a la traducción poética en la mesa de discusión, tal vez ya no de manera central, pero sí como tema ancilar en la reflexión traductológica. Sin duda la propuesta desde la lingüística que recupera el texto poético, como fuente del ejercicio, es la de Eugene Nida. El cambio de perspectiva, de traducción/traductor formal a traducción/traductor dinámica/o, da cabida a la inclusión del lector/receptor de la traducción en la ecuación de la operación traslativa, y a la posibilidad de múltiples traducciones para un mismo texto. Esta perspectiva es retomada por las teorías funcionalistas alemanas aunque, en ellas, el aspecto más importante deja de ser el original y su objetivo en la cultura de partida y se convierte en la traducción y su objetivo en la cultura de llegada: la intención o escopo del traductor y la intención o escopo de la traducción determinan las decisiones en el proceso de traducción.

Las teorías lingüísticas –en sus diferentes corrientes— y las teorías funcionalistas tienen un punto en común que las descarta como posible fundamento teórico que apoye la producción de una traducción creativa (o transposición creativa, en términos de Jakobson). Parten todas de la autoridad del original y de la inmovilidad de su sentido y problematizan el ejercicio de la traducción desde el proceso pero nunca cuestionando el texto del cual deriva el producto. El carácter sagrado que se otorga a los textos originales

imposibilita la liberación de la polisemia puesto que se acude –utópicamente– a “lo que quiso decir el autor” y a la “intención” del texto, como si se tuviera acceso a la mente del autor, y el texto cumpliera con una sola intención identificable. Fue necesario entonces recurrir a las propuestas que Roland Barthes y Michel Foucault expresaron en “La mort de l’auteur” (1968) y *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969), respectivamente. Allí, ambos filósofos desestabilizan la figura del autor. Para el primero, éste no puede decir nada original pues parte de escrituras anteriores, entrelazadas con las que puede o no congeniar pero que multiplican el sentido, además de que el autor no precede a su texto; y para el segundo, éste se convierte en una función bajo la cual se reúne una serie de textos sin que por ello sean de una misma persona real: el “autor” se convierte en una función que forma parte del discurso pues es exigida por cierta clase de texto. Barthes y Foucault posibilitan la liberación, no sólo del sentido, sino de los posibles sentidos en potencia que surgen gracias a la multiplicidad de lecturas, haciendo del lector un autor del texto que está leyendo. Esto, que parecería sólo incumbir a la teoría literaria, tiene grandes consecuencias en la reflexión traductológica, pues al reconocerse la posibilidad de múltiples sentidos, a partir de múltiples lecturas, se reconoce también la validez de múltiples interpretaciones.

En esos mismos años, Jacques Derrida “ataca” el problema desde el sentido mismo. En “L’écriture et la différence” (1967) y *La différance* (1968) postula incluso que el sentido no aparece sino después de la escritura del texto, lo cual establece una situación de reciprocidad entre escritura y lectura, y cuya consecuencia lógica, en traducción, es el debilitamiento del original: si el escritor, para descubrir el sentido de su texto, debe leerse después de haber escrito, entonces se encuentra en la misma posición que el lector que lo

lee; si el traductor es antes que nada un lector más de este original cuyo sentido ya no detenta su “autor”, luego entonces, el traductor está en una posición análoga a la del autor. Sin embargo, no es hasta 1985 cuando Derrida ahonda en la traducción, en “Des tours de Babel”. Ahí discute con Walter Benjamin y su “Tarea del traductor”. Propone un contrato de traducción en donde tanto el autor como el traductor se endeudan recíprocamente –contrariamente a lo dicho por el alemán, para quien el original no le debe nada a su traducción— pues la traducción le debe su existencia al original mientras que éste le debe su supervivencia y crecimiento a aquélla. Además, deja de lado el tabú de la traducción hecha a partir de traducciones demostrando la originalidad de la traducción y por ende la posibilidad de un nuevo contrato entre traducción y retraducción.

El estudio de la retraducción como concepto es emprendido por Antoine Berman en 1990, aunque sólo desde una de las acepciones del término, la de una nueva traducción de un texto previamente traducido a la misma lengua. Para él, fuera de la primera traducción de un texto o incluso de un autor, todo es retraducción. Y esta primera traducción es la que más sufre de las resistencias, o “fuerzas anti-traductivas”, entre lenguas aunque es la que familiariza a los lectores de la cultura meta con el autor y la cultura fuente. El trabajo de Berman, aunque plausible por tratarse del primero en tratar este tema, decepciona porque, como dice Brisset, le vuelve a dar un papel primordial al texto original pues lo sitúa como referente único y estable entre traducción y retraducciones. Con todo, postula la posibilidad de lo que él denomina *gran traducción*, que se equipararía, si seguimos sus ejemplos, a lo que Jakobson llamó “transposición creativa” y que en realidad sería una reescritura, una recreación. En el caso de Pacheco, se puede encontrar estas *grandes traducciones*, es decir retraducciones de textos

traducidos anteriormente al español y que encuentran en su retraductor al creador del texto en su lengua, un creador como Amyot respecto de Plutarco, o Baudelaire respecto de Poe.

La segunda acepción de “retraducción”, la de traducción hecha a partir de otra traducción, no ha sido muy estudiada. Es apenas mencionada por Gambier, en “La retraduction, retour et détour”<sup>4</sup>, donde la considera también como estrategia de familiarización entre culturas; y por la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Considero, sin embargo, que la retraducción, entendida como traducción a partir de otras traducciones, debe ser estudiada más a fondo, analizada más allá de la consideración de su esencia indirecta, derivada, e incluso secundaria respecto de la primera traducción de un original dado. Ensayar sobre este concepto, desde esta perspectiva, implicaría una tesis aparte. Me propongo revisar las aproximaciones indirectas de José Emilio Pacheco y demostrar cómo, para nuestro autor, el nombre del traductor de un texto es tan relevante como el nombre del autor, puesto que lo que entra en juego es el diálogo que se establece entre textos y sus escritores.

Para poder llevar a buen puerto mi proyecto, me vi obligada a determinar un corpus que mostrara la práctica de retraducción de Pacheco. Decidí primero presentar textos que correspondieran a las dos definiciones de retraducción —1) como nueva traducción de un texto anteriormente traducido a la misma lengua (y escogí “El Desdichado” de Nerval pues derrochó mucha tinta a partir de la publicación de la versión de nuestro autor e incluye las diferentes estrategias de traslación de nuestro autor); 2) como traducción hecha a partir de otras traducciones—, para centrarme después en textos

---

<sup>4</sup> *Meta*, XXXIX, 3, 1994, 413-417.

de la segunda categoría pues es el fenómeno que me parece debe empezar a estudiarse, en general, y que se ilustra de manera extraordinaria en nuestro autor.

Sin embargo, antes de adentrarme en ellos, retomé un texto, conocido como parte de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, pero que en un principio, fue una de las aproximaciones, antes de re-situarse en la obra de creación personal de Pacheco. Me refiero a “Las voces de Tlatelolco”. Este poema colectivo, diferente de los que componen el apartado dedicado a las “traducciones” del escritor mexicano, muestra cómo, en realidad, lo que caracteriza estos textos es su carácter de derivado y no el hecho de que su hipotexto haya sido escrito en alguna lengua extranjera. Se trata de una retraducción pues transmite lo que se ha dicho, contado, después de varios “filtros” narrativos. Se estudia más ampliamente en el tercer capítulo de esta tesis; con todo me pareció importante que, a pesar de no tratarse de una retraducción en el primero o en el segundo sentido del término, sí lo es en tanto que “traduce” nuevamente, verbaliza nuevamente lo que han atestiguado los sobrevivientes de la masacre de Tlatelolco en 1968.

Las retraducciones del segundo tipo no son de ningún modo menores o inferiores en el caso del poeta mexicano. Se trata de ejercicios análogos a sus ejercicios de creación personal reconocidos como tales. En efecto, son una expresión más de sus ideas sobre la poesía. En su práctica traductora se evidencian sus posturas respecto de la Historia, la literatura, la escritura, la autoría y el carácter colectivo de la creación literaria. En ella se cristalizan sus “obsesiones”. Ello explica la necesidad de presentar su poética puesto que, desde mi punto de vista, la elección de los hipotextos de sus aproximaciones de segundo grado corresponde a su propia visión del mundo y de la creación poética.

El corpus de poemas a estudiar me lo proporcionó el propio Pacheco ya que

indica, en su volumen de 1984, cuáles de sus aproximaciones vienen de traducciones, en vista de que desconoce las lenguas de los originales: se trata de una selección de Ruba'is de Omar Khayyam –autor al cual ya se había aproximado en *Tarde o temprano* (1980)—; los poemas de poetisas japonesas traducidos por Kenneth Rexroth e Ikuko Atsumi; poemas “en miniatura”, como los llama Pacheco en *Aproximaciones*, es decir haiku –retomando el ejercicio iniciado en *Desde entonces* (1980)-; una selección de poemas autotraducidos al inglés de Czeslaw Milosz; y algunos poemas indígenas norteamericanos.

De geografías distantes, de épocas diferentes, de culturas incomparables, los textos doblemente derivados son el reflejo de este diálogo entre escritores, lectores, reescritores y retraductores. Superada o transformada la idea de “fidelidad”, Pacheco establece una relación con los textos más que con sus creadores: le importa más lo que se dice y cómo se dice que quien lo dice. El deseo de anonimato, obsesión pachecoana, se materializa en sus aproximaciones y más en sus aproximaciones indirectas pues intervienen al menos cuatro subjetividades –la del escritor, la del traductor, la del retraductor, la del lector— cuando todavía es posible contar las etapas que pasó un texto en su proceso de escritura, gloria y supervivencia. En textos tan antiguos como los de Khayyam los traductores son múltiples; en otros como los japoneses, la anonimia existe desde su producción colectiva; en autotraducciones como las de Milosz, que de alguna manera son traducciones propias en colaboración, la desaparición del autor se da por el reconocimiento de experiencias humanas compartidas; finalmente, los poemas indígenas de Norteamérica son la representación de la voz tribal que da más peso a lo contado con intenciones de causar un efecto específico en un público dado, mediante pequeñas



modificaciones en voz de cada uno de los poetas.

Sirva pues este trabajo como primera aproximación a las aproximaciones de Pacheco.

# I

## La poética de José Emilio Pacheco

“Después de Auschwitz –ha dicho por su parte Teodoro Adorno- escribir un poema se ha convertido en un acto bárbaro” / *¿Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan al no resistir las tensiones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan? Donde, como se ha dicho, los mass-media pugnan por la insensibilidad moral de todos los hombres y matar se ha vuelto una profesión de caballeros. El poeta es casi un símbolo grotesco en nuestra época. El temor de vivir, el lacerante para qué-con qué objeto, se adueñan de él como de pocos hombres. Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y la abyección contemporánea. Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible.*

J.E.P. *Los narradores ante el público* (1966)

Esta reflexión incluida en el pequeño texto de José Emilio Pacheco en *Los narradores ante el público*<sup>5</sup>, escrito cuando el autor no cumplía aún treinta años, sin duda alguna sintetiza su poética. Su mirada crítica al pasado, a la Historia, a la catástrofe que se ha evidenciado ser el muy aplaudido “progreso” y la muy perseguida “modernidad”, lo convierte en un observador agudo e irónico de su presente y en un profeta de su futuro, o

---

<sup>5</sup> Sin título, Vol. 1, INBA-Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 243-263.

lo que es lo mismo del futuro de su país y de su mundo puesto que al escribir, asume la responsabilidad de ser la voz de la memoria colectiva. José Emilio Pacheco escribe porque no queda otro remedio ante la realidad que atestigua; escribe, reescribe y se reescribe. Su visita continua al pasado lo hace leer y releer a sus “influencias” o mejor dicho a los protagonistas de su tradición literaria, la cual reivindica sin vergüenza, con orgullo incluso, para insertarse en una continuidad de autores que analizan al Hombre en su condición o su perdición.

Pacheco expone, en su poesía, su narrativa, sus ensayos, sus reseñas, sus “traducciones”, su visión del mundo, de la literatura y del quehacer literario. La diferencia en las formas no implica diferencia en lo que está detrás. Él repite, una y otra vez, por todos los medios posibles, ese grito indignado ante la barbarie humana, la destrucción física y moral de nuestro mundo. Su recurso es literario y como reza la cita de *Los narradores ante el público*, “es necesario escribir, precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible”: escribir, reescribir, acotar, explicar, retomar, perfeccionar, en aras de expresar lo inexpresable, lo indecible.

### I.1. El palimpsesto de la Historia

Exponer la poética de José Emilio Pacheco no es tarea gratuita en el contexto de este trabajo. Nada en su escritura (creativa o “re-creativa”) es fortuito; responde a su propia concepción del arte y la literatura. Como ya he dicho, la revisión de la Historia es parte fundamental de la obra del autor mexicano. Historia personal, Historia de México e Historia mundial. En efecto, Pacheco busca en lo acontecido la relación entre el hombre

de ayer y el hombre de hoy: su humanidad. Retomando la expresión de Edith Negrín en su artículo a propósito de la publicación de la tercera edición de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990)<sup>6</sup>, suscribo su idea de leer los textos de José Emilio Pacheco como si se tratara de un palimpsesto<sup>7</sup> de la Historia. Uno tras/sobre otro, contrapone un acontecimiento o una época histórica significativa<sup>8</sup> con la vida cotidiana atemporal de los seres humanos. Uno tras/sobre otro, propone una lectura tanto horizontal

---

<sup>6</sup> “José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)”, *Literatura Mexicana*, Vol. II n°1, 1991, pp. 157-163.

<sup>7</sup> El DRAE define “palimpsesto” como “1. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. 2. Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir”. Así se puede entender “palimpsesto de la Historia” como el espacio en el que se “superponen” los acontecimientos históricos, borrando el más reciente al anterior, aunque dejando ver su huella.

<sup>8</sup> José Emilio Pacheco no se limita a acontecimientos históricos. Equipara la Historia a la Mitología que según el DRAE es el “conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana”, es decir el conjunto de relatos que construyen la identidad de un pueblo, finalmente su historia. Esta equiparación se puede ver tanto en sus relatos (por ejemplo “La sangre de Medusa”) como en su poesía, por ejemplo en “Navegantes”, poema que forma parte de *El silencio de la luna* en donde se da voz a los compañeros de aventura de Ulises para mostrar su humanidad, y donde el lector/auditor se puede identificar plenamente con la voz pues el cansancio, el hartazgo y la necesidad de un abrazo para llegar a un estado de sosiego son sentimientos que cualquiera puede comprender:

Combatimos en Troya. Regresamos  
con Ulises por islas amenazantes.  
Nos derrotaron monstruos y sirenas.  
La tormenta averió la nave.  
Envejecimos entre el agua de sal.  
Y ahora nuestra sed es llegar a un puerto  
donde esté la mujer que en la piedad de su abrazo  
nos reciba y nos adormezca.  
Así dolerá menos el descenso al sepulcro.

(*Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, 3ª ed. revisada, corregida y aumentada, F.C.E., México, 2000, (Colec. Letras Mexicanas), p. 393. En adelante haré referencia a esta edición en el cuerpo del texto como *Tarde o temprano* e introduciré la página.)

como vertical. De esto hablaremos más adelante. Dejo aquí planteada la idea que se desarrollará en este apartado: la escritura como palimpsesto de la Historia.

Pacheco no escribió largos ensayos que expusieran su postura respecto de la creación poética o narrativa, como lo hiciera Octavio Paz –poeta que Pacheco admira. Se ha tenido que recurrir a pequeños textos<sup>9</sup> de su autoría así como a entrevistas que otorgó, muy a su pesar, a lo largo de los años –contadas y breves hasta que le otorgaran el Premio Cervantes en 2009. Elena Poniatowska dice en su artículo “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto” que

José Emilio rehuye [las entrevistas] como la peste bubónica, en primer lugar, como él mismo lo dice, «por limitaciones personales», timidez, etcétera, y en segundo porque «Creo que los textos son más interesantes que sus autores: importan las cosas, no quienes las hacen. Por otra parte, la ‘notoriedad’ me parece una molestia y un obstáculo para dedicarse a trabajar. Llega un momento en que a uno le importan más todas las actividades periféricas –entrevistas, notas- que el hecho simple y modesto de escribir. A mí me gustaría que la literatura fuera anónima y colectiva».<sup>10</sup>

A falta de textos dedicados a la exposición de las ideas poéticas de José Emilio Pacheco, para dilucidar su poética, echaré mano de estos pequeños textos autobiográficos y periodísticos además de sus textos de creación.

Mucho se ha hablado de la evolución de José Emilio Pacheco como poeta. La crítica distingue dos etapas en su obra, las cuales corresponderían a la juventud y a la madurez. La fecha del cambio es 1969, la obra *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

---

<sup>9</sup> El tan citado texto autobiográfico en *Los narradores ante el público* de 1966; el prefacio a *Tarde o temprano*, en su edición de 1980 puesto que en su reedición de 2000, Pacheco elimina este prefacio; la nota introductoria a *Aproximaciones* de 1984; el prólogo a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* de 1990; y la nota introductoria a *El Cantar de los Cantares, una aproximación de José Emilio Pacheco* de 2009.

<sup>10</sup> En Hugo Verani (comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM-Era, 1993, p. 31.

Sobre esto José Miguel Oviedo dice que “lo esencial de la transición es [...] el paso de una actitud filosófica a otra de naturaleza más bien existencial y crítica. [...] Las abstracciones metafísicas desaparecen o decrecen, para dar paso a una preocupación ética y, en último término, estética”<sup>11</sup>. Es claro, por ejemplo, que no responde a las mismas pretensiones el siguiente poema de *Los elementos de la noche* (1963):

Toda la noche se ha poblado de agua.  
Sobre el muro del día  
el mundo llueve.<sup>12</sup>

que éste otro de *Irás y no volverás* (1973) (se trata de la segunda parte del poema “Por Vietnam”):

Dijeron que iban a defender el mundo occidental  
Y que la revolución no pasaría

Hoy sus huesos blanquean los arrozales  
y entre el fango otoñal brillan las ruinas  
de sus latas y plásticos indestructibles<sup>13</sup>

o éste llamado “Manifiesto”:

Todos somos poetas  
de transición  
La poesía jamás  
se queda inmóvil.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> José Miguel Oviedo, “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*”, en Hugo Verani (comp.), *op.cit.*, pp. 43-61, p. 51.

<sup>12</sup> “III Crecimiento del día, 1962”, en *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980, p. 31. La edición de *Tarde o temprano* de 2000 ofrece una modificación en el segundo verso que reza así “Contra el muro del día” (p. 29).

<sup>13</sup> “Examen de la vista”, en *op. cit.*, p. 139. Este poema también fue modificado en la edición de 2000. Pacheco deja a un lado el verso “tradicional” y “prosifica”, en lo visual al menos, este poema (p. 148):

Dijeron que iban a defender el mundo occidental y la revolución  
no pasaría.

Hoy sus huesos blanquean los arrozales. Entre el fango otoñal  
Brillan los restos de sus latas y plásticos indestructibles.

La evolución de Pacheco en su poesía parecería ir desde el llamado “arte por el arte” hasta una reflexión sobre la poesía, sobre su producción, sobre su finalidad. El cambio es evidente aunque la fecha de transición que propone Oviedo es discutible. El mismo Pacheco ofrece otra, el año de la revolución cubana:

Para los que teníamos veinte años en 1959, la Revolución Cubana fue un acontecimiento que nos sacudió con la misma fuerza que la Guerra de España debe de haber ejercido en la generación de Paz y Efraín Huerta. Fin de una era y comienzo de otra, espada de fuego, nos arrojó de una arcadia apolítica, de un limbo estetizante donde el mayor problema era la lucha contra el *que* o el exterminio radical del gerundio<sup>15</sup>.

El triunfo de la revolución en Cuba produjo entonces una toma de conciencia – social— en la generación que en ese entonces rondaba los veinte años. La expresión de esta toma de conciencia tal vez no se evidencia de inmediato. Si se toma en cuenta la obra de Pacheco, uno puede darse cuenta de que los volúmenes que han sido más modificados y ampliados son los que fueron publicados por primera vez entre 1958 y

---

<sup>14</sup> “Observaciones”, en *op. cit.*, p. 144. Como en el caso de “Examen de la vista” aquí Pacheco cambió ligeramente la forma, dando más fluidez en la versión de 2000 (p. 152):

Todos somos poetas de transición:  
La poesía jamás se queda inmóvil.

<sup>15</sup> En una entrevista con Luis García Montero, en marzo de 2009, a cuarenta años de distancia de la publicación de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* responde a la pregunta “Los críticos han señalado el giro que en tu obra supuso *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, como un punto de inflexión. ¿En qué consideras tú que cambió tu poesía o evolucionó tu poesía a partir de ese libro?” de la siguiente manera: “Yo diría que no cambió mi poesía, lo que cambió fue el mundo: de repente, todo estalló. Los años sesenta, como se dice del siglo XX, que fue el más breve de la historia (comenzó en 1914 y terminó en 1989), en México los sesenta fueron 65-68. Fue un cambio muy grande” (*La estafeta del viento* 04/03/2009 <http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/con-jose-emilio-pacheco>). De lo dicho en *Narradores ante el público* y en esta entrevista -43 años después- se puede deducir la constante mirada retrospectiva de José Emilio Pacheco, quien revisa la Historia, la relee y se relee; esto explicaría las múltiples versiones que hay de su obra tanto poética como narrativa.

1966 (*La sangre de Medusa*, *Los elementos de la noche*, *El viento distante* y *El reposo del fuego*). Esto indica que posiblemente, el cambio *de* Pacheco, como joven intelectual mexicano<sup>16</sup>, no es el mismo que el cambio *en* Pacheco, el escritor. Sin embargo, como se verá, me parece que la dimensión ética y social estaba ya muy presente en el joven escritor de finales de los cincuenta.

Hasta 1960, los textos poéticos publicados son escasos. Se cuenta, en el suplemento de *Estaciones*, llamado *Ramas Nuevas*, un soneto intitulado “Eva” (1957), “Guerra Florida” y un soneto dedicado a Guadalupe Dueñas (1958), “Del Frágil Laberinto” (1959) y una Égloga (1960). Excepto la Égloga, ninguno pertenecería al primer tomo de poesía, *Los elementos de la noche* (1963), o a cualquiera que vendría después. Aunque la dimensión de la cual hablé líneas arriba no es evidente en estos primeros poemas, sí se puede distinguir ciertos rasgos que el autor mexicano desarrollaría más adelante en su poesía, evidentes en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Interesante resulta que en “Guerra Florida”, a manera de presentación, Pacheco incluya este pequeño texto —y se sabe que él lo escribió pues él, junto con Carlos Monsiváis, dirigía el suplemento:

De lo último [poesía] nos habla ahora en *Guerra Florida*, verso que evoca en cánones modernos nuestra historia, la más secreta, aquella que no se logra aprender en los tratados, por revelarse profuda (*sic.*), sabiamente, en el amor

---

<sup>16</sup> Pacheco cuenta que su acción “política” se limitó a “firmar protestas incesantes [lo cual] sirvió para creer aquietada nuestra mala conciencia” (*Los narradores ante el público*, 248). La novela *Morirás lejos* (1967) también es extensamente “corregida” en la versión de 1977. La primera publicación daba ya signos claros de una transformación: “El texto condena —ejemplarmente en el nazismo, pero no exclusivamente en él— todo imperialismo o poder absoluto, por lo cual gira en torno de la oposición dominador / dominado, y plantea un problema ético que condiciona la relación entre los actantes” (Yvette Jiménez de Báez, “Morirás lejos”, *La Palabra y el Hombre*, 27 (1978), pp. 77-80, p. 78).



terrestre, en la inerme doncella, en el verso que vibra entrelazado al tiempo, en la mínima historia o en el dato, que al cabo será lo valedero para la comprensión y la esperanza. Si se buscan orígenes en afán de encontrarle un apellido, ahí está la poesía y ahí su búsqueda; la época presente, construida de átomos por dentro, de dolor y de sangre: el escenario. Que el poeta coloque las palabras, que ellas bailen, que representen, que combatan en la guerra florida<sup>17</sup>.

Este prólogo mínimo nos ofrece algunas pistas de lectura para “Guerra Florida”: ahí está relatada nuestra historia secreta, historia pasada y presente hecha de “dolor y de sangre”. La alusión al mundo prehispánico es clara desde el título pero la superposición temporal de los eventos violentos que marcaron la Historia no es tan clara en este poema como lo sería en algunos poemas en el volumen publicado en 1969. Sin embargo, ahí está esa idea, como semilla de la reflexión de Pacheco respecto de hombre y el mundo en el que se inmersa. Aparece claramente ya avanzado el poema:

Cuatro siglos de sangre en sus aguas navegan  
y un cofre de tezontle guarda vino de huesos.  
Se derrumba la noche en los labios del viento,  
del viento de obsidiana que se frota en el jade  
del paisaje hasta incendiar su orilla  
con las fugaces chispas de un minuto aterrado  
por la suerte del signo ante el dios solitario<sup>18</sup>.

La visión histórica, social, palimpséstica —como se verá más adelante en el mismo tono con “Manuscrito de Tlatelolco”— está muy presente en este poema que, aunque más abstracto, dibuja ya esa veta del poeta mexicano.

Un ejemplo más de cómo se perfilaba la escritura “colectiva” y social, desde finales de los años cincuenta, se puede encontrar en el soneto en homenaje a Guadalupe Dueñas, en 1958:

La noche tiene un árbol, y en su fronda

---

<sup>17</sup> *Estaciones*, 3:9 (primavera, 1958), pp. 77-81, p. 77.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 79.

se ensortija la luz desamparada;  
el roce de la sombra es quieta espada  
que vida y muerte con su filo ahonda.

Crece la noche viendo que la ronda  
un océano de luz petrificada;  
sapos, momias, araña desplomada,  
mientras el mundo busca quien responda

a su reto de muerte y a pereza.  
Infierno y cielo ruedan confundidos,  
piojos y ratas toman su belleza

al levantar un árbol de sonidos.  
Entreverados son maleza  
y un haz de cuentos por la magia ungidos<sup>19</sup>.

El primer verso alusivo al libro de Dueñas, *Tiene la noche un árbol* (1958), que a su vez retoma un verso de Gorostiza de “Muerte sin fin”, inicia el juego hipertextual que practicará nuestro autor a lo largo de toda su vida —verso que coincide “curiosamente” con el contenido del primer poema de *Los elementos de la noche* de Pacheco. Obvias son las alusiones a la obra de la cuentista jalisciense (“los sapos”, “la araña”): se trata después de todo de un homenaje a quien recibiría en 1959 el premio José María Vigil. En este soneto se unen poesía y cuento, géneros complementarios para el poeta mexicano, como se verá más adelante. Al incluirse como tercer autor, después de Gorostiza y Dueñas, nos invita a leer su obra como la “continuación” de la de otros y se inserta en una tradición que reivindica.

Con estos primeros poemas, se puede ver cómo José Emilio Pacheco en realidad ya reflexionaba desde lo social, desde lo estético, a pesar de que la expresión de esto no fuera tan clara como lo sería a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* en donde

---

<sup>19</sup> *Estaciones*, 3:11 (otoño, 1958), p. 314.

la voz poética es menos impersonal, más irónica y más crítica.

Sin duda alguna, la timidez en la expresión “comprometida” que se lee en su primera poesía sólo pertenece a este género puesto que, en su narrativa temprana, ya están presentes los elementos que lo caracterizarán como un observador agudo de su realidad y del mundo. Desafortunadamente, los estudios a gran escala que se han hecho sobre la narrativa de Pacheco son muy escasos<sup>20</sup> y considero que para poder hablar de evolución en Pacheco se debe tomar en cuenta la creación del autor en su totalidad –la poética y la narrativa— puesto que para nuestro autor “un cuento es lo más cercano a un poema (no en términos de “prosa poética”, sino de concentración e intensidad), y con frecuencia se [le] ocurren historias que, según [cree], pueden interesar. En [su] caso, la poesía no basta: el relato es un complemento necesario”<sup>21</sup>. Así, recurro al primer cuento publicado del autor en el primer número del suplemento de *Estaciones*. Este cuento de 1957, titulado “Tríptico del gato” y que no formaría parte de algún volumen sino hasta 1990 en la versión revisada, corregida y aumentada de *La sangre de Medusa*, ya da muestras del alcance ético en la escritura de Pacheco, lo cual, junto con los poemas

---

<sup>20</sup> Sin duda el trabajo más extenso es *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco* de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín (El Colegio de México, 1979), resultado del seminario dedicado al estudio de nuestro autor. Se puede revisar la tesis doctoral de Raúl Dorra, *La dialéctica Literatura-Testimonio en Morirás Lejos de José Emilio Pacheco* (UNAM-FFyL, 2000); o el libro de Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo* (Scripta Humanística, Potomac, 1991); la tesis doctoral de Florence Moorhead, *Complicity and the reader: the narrative of José Emilio Pacheco* (University of California, 1990); o la de Edith Negrín, *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco* (UNAM-FFyL, México, 1978).

<sup>21</sup> *Los narradores ante el público*, p. 249.

mencionados líneas arriba, demostraría esta veta en autor desde sus inicios<sup>22</sup>.

Cleopatra es la gata de un niño mexicano mimado, hijo de un padre ausente y de una madre clasista que se preocupa más por un rasguño a su rostro que por la vida del mozo mortalmente herido por querer acatar la orden de su patrona:

-¡Señora! ¡Señora! Se cayó Juan José y anda echando sangre-. Corrió a avisar la criada.

Mientras en el segundo piso, Angelito seguía llorando y su madre se angustiaba al pensar que su herida podía infectarse...<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> En este primer número de *Ramas nuevas* en el que escribe José Emilio Pacheco se incluye una pequeña biografía y una bibliografía en nota a pie de la primera página de “Tríptico del gato”, biografía que por supuesto escribe el propio autor al ser el encargado del suplemento. Aquí la transcribo completa:

“José Emilio Pacheco Berny. Nació en la Ciudad de México, el 30 de junio de 1939. Comenzó a escribir en su infancia los mismos géneros que ahora practica. Es autor de numerosos cuentos y conserva inédito un libro de poemas. bajo el título de *El ritual de los dioses oxidados*. Conocidas a través de lecturas, o llevadas a escena por grupos experimentales, tiene varias obras teatrales entre las que se cuentan "La situación y los sueños", "El castillo en la aguja" y "La reina" (Monólogo). Estudia en la Facultad de Derecho y sigue algunos cursos en la de Filosofía y Letras.

Bibliografía: Cinco artículos publicados en la revista *Proa* y en Diarios de Provincia, (febrero-abril de 1956) *Soneto. Estaciones*. número 5. Primavera de 1957”.  
[*Estaciones*, 2:6 (verano, 1957), pp. 209-317, p. 209.]

Resulta sorprendente esta biografía puesto que ninguna de sus obras de creación había sido publicada –excepto el “Soneto” del cual se habla en la “Bibliografía” que viene justo después de la biografía del autor. El libro inédito de poemas quedó inédito, “El castillo en la aguja” nunca fue publicado en forma de obra de teatro y apareció en forma de cuento en la primera edición de *El viento distante* (Era, México, 1963); “La reina”, sí se publicó como monólogo dramático en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, a principios de 1958 (6 de abril, p. 5) pero Pacheco lo reescribió cambiando de género y salió como cuento en la segunda edición de *El viento distante* (Era, México, 1969). La presentación de este joven escritor ayuda, con todo, a comprender lo que llegaría a ser. Él, efectivamente, “practica” la poesía, el ensayo, el cuento y tiene una gran producción periodística. En 1990, cuando es publicado por segunda vez “Tríptico del gato”, treinta y tres años después de la primera versión, cuenta con una bibliografía sin duda alguna extraordinaria, y desde esta primera biografía no ha dicho nada o casi nada sobre sí mismo y ha dejado que su obra hable por él y a la manera de Goethe prefiere que su biografía “se reduzca a sus obras mismas”.

<sup>23</sup> “Tríptico del gato” (1957), p. 216.

Aquí se reconoce el rasgo ético que no han querido o podido ver los críticos en la primera época de creación de Pacheco. Él es un hombre consciente socialmente y sin embargo, la injusticia es relatada como *fait divers*. No hay consignas. No es un relato “comprometido”, en el sentido que le ha dado la tradición al término. El autor escribe sobre la injusticia o mejor dicho la describe, la denuncia sin volverse un escritor comprometido. Pacheco representa la realidad imaginativamente pero no la comenta. Deja al lector la libertad de ser conmovido por esta realidad que para él es siempre oscura y pesimista; no intenta aleccionar a nadie, ya que esto sería ir en contra de su propia idea de la función y la competencia del escritor:

veo un gran trecho entre dolerse de este genocidio y convertir (como hace un año Sartre) la literatura en la gran cabeza de turco culpable del hambre y de todo mal. Pues, como respondió en aquella ocasión Yves Berger, las palabras no pueden convertirse en panes ni en fusiles y no es posible maldecirlas por ello. La literatura es inepta para ser un levantamiento popular. Es un chantaje exigir de las letras y los escritores lo que nadie se atreve a esperar de los otros hombres ni de Dios. Pues, a fin de cuentas, la literatura es simplemente una tentativa de salvación individual<sup>24</sup>.

“Tríptico del gato”, como su nombre indica, es un cuento presentado en tres partes: la primera y la segunda partes preparan la tercera. El primer movimiento (“Biografía del gato”), informa sobre el animal desde sus orígenes y su relación con el ser humano. No se proporciona una definición del gato y un resumen de sus costumbres

---

<sup>24</sup> *Los narradores ante el público*, p. 261. Pacheco habla aquí de la mesa redonda cuyo nombre fue “Que peut la littérature?”, en la que participaron Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean Ricardou y Jorge Semprun, cuyo contenido fue publicado por Broché en 1965 (Cfr. *Para qué sirve la literatura*, pról. de Noé Jitrik, trad. de Floreal Mazía, Proteo, Buenos Aires, 1966). Me parece, sin embargo, que, a pesar de que en 1965 ya se tenía una idea hecha del “engagement”, idea que no desmintió realmente Sartre, en realidad el concepto de compromiso explicado en *Qu’est-ce que la littérature?* (1948) no es tan cuadrado ni tan dogmático como se lo entendió después, tanto en Francia como en el resto del mundo, y me atrevería a decir que Pacheco es un escritor comprometido aunque no lo reconozca... pero esto es tema de otro trabajo.

como animal salvaje o como animal doméstico; se lo presenta como un ser equiparable al humano, con el cual comparte varias características (astucia y sabiduría). El tono de la primera parte del texto establece la superioridad del animal respecto del hombre —ya sea recordando que fue considerado una divinidad, ya sea evocando la época en que era visto como un mensajero del mal y como tal un ser temido. La segunda parte (“El gato en la noche”) lo presenta en su “animalidad”, durante la noche, cuando se aparea, cuando pelea con otros gatos. Aquí también se pueden reconocer los rasgos animales del ser humano, reforzando así la analogía. La tercera parte (“Los tres pies del gato” —el subtítulo sin duda nos hace recordar el título: “Tríptico”, ésta sería la tercera parte que complementa las primeras dos) introduce a los personajes de los cuales ya he hablado y su lectura es determinada por la de las dos primeras. Es inevitable hacer una comparación entre el animal y el niño y su madre:

El gato es perezoso, hipócrita, gusta de la seda y de ser acariciado, pero en cualquier momento puede clavar sus uñas en la piel del que lo mimaba, por lo tanto, es imposible depositar en él confianza alguna (...) Siente veneración por el lugar donde nace o llega de pequeño, pero jamás llegan a inspirarle cariño las personas que lo rodean.<sup>25</sup>

En este cuento, gracias a las dos primeras partes, se ve cómo el gato es el mismo tanto en el pasado como en el presente, y todos los gatos son el mismo gato (“[el gato] tiene su propia personalidad insobornable a los estímulos del medio ambiente, y el gato de nuestro siglo sigue siendo tan gato como el que habitó en la historia en el Medioevo o el que fue adorado por los ingenuos egipcios”<sup>26</sup>). Y como el gato, gracias a la analogía

---

<sup>25</sup> “Tríptico del gato” (1957), p. 210.

<sup>26</sup> “Tríptico del gato”, (1957), p. 209. En la versión de 1990 se lee: “Sigue tan gato como cuando era adorado por los egipcios o lo acosaban la ignorancia y el

que se establece, el ser humano también es siempre el mismo y todos los seres humanos son el mismo ser humano<sup>27</sup>.

Esta estrategia en la que se construye, por medio de la narración, dos universos paralelos que se conectan para mostrar con más eficacia la persona humana, la “inaugura” en su escritura Pacheco con este primerísimo cuento publicado en el que equipara a los hombres con los animales. Y será una estrategia que retomará una y otra vez a lo largo de su producción<sup>28</sup>. Sin embargo, la estrategia citada no se ciñe a la comparación con el

---

salvajismo de épocas tan oscuras como la nuestra”, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, p. 17.

<sup>27</sup> Esta analogía recuerda a la célebre que establece Baudelaire en sus tres poemas sobre los gatos (*Les fleurs du mal* en *OEuvres complètes I*, ed. de Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975 [Bibliothèque de la Pléiade]). Sin duda el que la pone más en evidencia es el tercero, “LXVI: Les chats” que se estudiará más a profundidad en el segundo capítulo. Cabe decir aquí que Baudelaire pone en el mismo nivel a los seres humanos y a los gatos y les da a los últimos características propias de los primeros. Este tercer poema sobre los gatos exige la lectura de los dos primeros, y específicamente del segundo (“XXXIV: “Le chat”) en donde el gato es equiparable a la mujer por la mirada (“Je vois ma femme en esprit. Son regard,/ Comme le tien, aimable bête,/ Profond et froid, coupe et fend comme un dard”). “Les chats” es uno de los poemas que Pacheco traduce para la *Traslaciones. Poetas Traductores 1939-1959*, editado por Tedi López Mills (FCE, México, 2011). *Cfr.*, p. 213.

<sup>28</sup> La reproduce por ejemplo, en “El viento distante”, cuento que se encuentra en *El viento distante y otros relatos*, publicado en 1963, revisado, corregido y aumentado en tres ocasiones (1969, 1987, 2000) y editado por Era. El volumen cambió de nombre en dos ocasiones: la tercera edición adopta el título *El viento distante y otros cuentos* (1987) y la cuarta *El viento distante* (2000). El cuento que forma por supuesto parte de la edición primigenia, también propone una comparación entre el hombre y un animal (una tortuga). El personaje, diferente en tanto que pertenece tanto al mundo de los animales como al mundo de los humanos (puesto que habla), pone en evidencia la crueldad del mundo en que vivimos los lectores (“Hay lágrimas en los ojos de la tortuga. El hombre la saca del acuario y la deja en el piso. La tortuga se quita la cabeza de niña. Su verdadera boca dice oscuras palabras que no se escuchan fuera del agua (...) Nadie entendería que la quiere ni la infinita soledad que comparten.” *El viento distante*, Era, México, 2000, pp. 26-28, p. 28.).

También podemos encontrar el recurso a los animales en su poesía. Así en “Los animales saben”, cuarto apartado de *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]*

reino animal. Desde sus primeros escritos, Pacheco también echa mano de la mitología<sup>29</sup> y de la Historia para demostrar cómo el hombre no cambia, es el mismo.

Se puede ver pues cómo tanto el espíritu crítico como las estrategias literarias de Pacheco están presentes desde sus primeros textos. Desde mi perspectiva, lo que va cambiando en la escritura del autor son las prioridades que otorga, dependiendo la época en la que escribe, a ciertos temas y el manejo que les da. Dicho de otra manera, todos los temas de Pacheco se reconocen desde sus inicios aunque en cada “periodo” de creación predomina uno u otro y su expresión se privilegia por momentos en su poesía o en su prosa. No escogí este cuento únicamente por ser el primero en publicarse... me parece que en él se condensa la evolución en su escritura, es decir que las tres partes que

---

(en *Tarde o temprano*, pp. 93-101), se puede leer, por ejemplo “El espejo de los enigmas: los monos”:

Cuando el mono te clava la mirada  
estremece pensar si no seremos  
su espejito irrisorio y sus bufones.

La analogía entre hombre y animal que Pacheco nutre a lo largo de su creación tanto narrativa como poética resulta una estrategia eficaz para denunciar irónicamente la condición permanente del ser humano.

<sup>29</sup> Por ejemplo “La sangre de Medusa” en donde narra de manera paralela y fragmentada la vida cotidiana de Perseo después de sus ya conocidas hazañas (“... en el fondo de su alma, allá donde se integran el Olimpo y el polvo, lo habitan la tristeza y el recuerdo de sus viejas hazañas.”) y la de Fermín Morales, un burócrata mexicano casado con Isabel, una mujer insoportable y cuyos cabellos hacen pensar en Medusa. Perseo y Fermín se convierten en uno de manera sorprendente y sin embargo coherente (“Al centro de su tumba el rey y el loco son un mismo hombre: sus historias contrarias una misma vida: su tiempo separado por siglos, por edades cumplidas, es un tiempo que vuelve y se arrepiente, que se repite y huye: laberinto infinito, abismo sin memoria”, en *La sangre de Medusa*, Juan José Arreola, ed., Porrúa, México, 1958, Colección Cuadernos del Unicornio 17). Sobre este cuento Edith Negrín dice que “las diferencias entre el pasado heroico del griego y el mediocre del hombre moderno se borran cuando Fermín da muerte a la cuasi Medusa que es Isabel y, al igual que Perseo, enfrenta la vejez en el encierro...” (art.cit., p. 159).



presenta exponen las tres primeras fases de la escritura de Pacheco: la primera, atemporal, descriptiva, del dominio de lo mítico (entendido como anterior a lo histórico); la segunda, más terrenal, animal, del mundo; la tercera insertada en un momento preciso, con una anécdota y en donde el humano interviene en el tiempo. Así, se verá cómo esta evolución condensada en estas cuantas páginas se reproduce en sus primeras obras poéticas (*Los elementos de la noche*, *El reposo del fuego* y *No me preguntes cómo pasa el tiempo*), mostrando cómo, en realidad, en Pacheco, a pesar de ser un joven escritor/poeta, se prefiguraba ya en 1957 la evolución de la que habla José Miguel Oviedo.

A pesar de que las dimensiones “ética y estética” de las que habla el crítico literario todavía no se veían del todo en los dos primeros libros de poesía, ya se puede leer los temas que obsesionarán a nuestro autor por el resto de su vida y estos temas no podían sino evolucionar hacia lo social; me refiero al tema del tiempo y al de la destrucción.

#### I.1.1. La “pre-Historia” como oráculo de la Historia (el tiempo y el fuego)

En *Los narradores ante el público* (1966), al hablar de la recepción de su entonces breve obra, Pacheco dice, sobre el primer poemario que “no pued(e) siquiera [...] lamentar, por ejemplo, que *Los elementos de la noche*, sórdida confesión de una o varias tragedias amorosas y un sentido atroz del tiempo como infinito desgaste, haya sido a juicio de

muchos un libro de poemas bonitos, inteligentes y fríos”<sup>30</sup>. El tiempo, tema central de su obra poética y narrativa, lo define como desgaste infinito y atroz. Esto se puede leer desde el primer poema de *Los elementos de la noche*, “Árbol entre dos muros”:

Sitiado entre dos noches  
el día alza su espada de claridad,  
hace vibrar al esplendor del mundo,  
brilla en el paso del reloj al minuto.  
[...]

Es medianoche a la mitad del siglo.  
Todo es el huracán y el viento en fuga.  
Todo nos interroga y recrimina.  
Pero nada responde,  
nada persiste contra el fluir del día.  
(*Tarde o temprano*, 15)<sup>31</sup>

El paso ineluctable del tiempo se representa gracias a la personificación que se hace del día, que con su espada, parece querer enfrentar a la noche que lo rodea, que lo tiene “sitiado”. Y sin embargo nada se puede contra el regreso de la noche, “nada persiste contra el fluir del día”. Este primer poema, que se centra en la descripción del día como

---

<sup>30</sup> Ed.cit., p. 253.

<sup>31</sup> En la primera versión de este poema (UNAM, México, 1963, pp. 72), se comprende lo dicho por Pacheco en cuanto a que el poemario fue el resultado de alguna tragedia amorosa. Así se puede constatar al leer esta última estrofa que ha sido reescrita (el primer verso es diferente y tiene uno más):

Todo es claro amor mío;  
todo es el huracán y el viento que huye;  
todo nos interroga y recrimina.  
Pero nada responde,  
nada persiste y se alza contra el viaje del día,  
el sol se desvincula y ya no late y es un clamor desértico.

En la versión de *Tarde o temprano* de 2000, la alusión al amor desaparece y sólo queda un “tú” en la tercera estrofa, que podría interpretarse de manera bastante impersonal (“Ante el día calcinado dejo caer tu nombre”).

algo que fluye inevitablemente, parecería contradecir el mismo título del poemario que inaugura: *Los elementos de la noche*. Imposible no tener curiosidad sobre lo que inspiró a nuestro autor a llamar su primer libro de poesía de este modo.

Llama la atención el título del apartado que inaugura este poemario, y al cual pertenece el poema aquí citado, “I. Primera condición [1958-1959]”. “Condición” según el DRAE significa en su primera acepción “Índole, naturaleza o propiedad de las cosas”, es decir que se está proponiendo la naturaleza primera de algo, ¿del tiempo?

Pero no quiero adelantarme y hablar del título del apartado sin antes hablar del propio título del poemario que lo contiene y que, de alguna manera, explica esta parte del trabajo (“pre-Historia como oráculo de la Historia”). En el célebre ensayo que trata lo paratextual, Gérard Genette propone la existencia de dos tipos de títulos. Retomando a Leo H. Hoek (“Pour une sémiotique du titre”), describe las características de cada uno de la siguiente manera:

Hoek, donc, distinguait autrefois, sur le plan qu’il appelle justement *sémantique*, deux classes de titres: les “subjectaux”, qui désignent le “sujet du texte”, comme *Madame Bovary*, et les “objectaux”, qui “réfèrent au texte lui-même” ou “désignent le texte en tant qu’objet”, comme *Poèmes saturniens*. Les termes me paraissent mal choisis, entre autres parce qu’ils risquent de faire confusion (...) Mais l’idée me semble juste, et je ne proposerai donc ici qu’une (nouvelle) réforme terminologique: que les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le “contenu” du texte seront dits, le plus simplement possible, *thématiques* (cette simplicité ne vas pas sans nuances, que nous retrouverons); les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de *formels*, et bien souvent de *génériques*, ce qu’ils sont presque toujours en fait, surtout à l’âge classique. (...) Je propose donc de rebaptiser *thématiques* les ci-devant titres “subjectaux” de Hoek, et *rhématiques* ses titres “objectaux”<sup>32</sup>.

Como también indica Genette<sup>33</sup>, los títulos son objetos artificiales, artefactos de

---

<sup>32</sup> *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, pp. 82-83.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp, 59-68.

recepción o de comentarios, es decir que los títulos ya sea determinados por los propios autores, ya sea impuestos por los editores o incluso por los lectores, establecen una relación entre el texto y su “público”. ¿Qué se va a leer? Como la cita aquí introducida indica, los títulos pueden dar información sobre el género (y por ende la estructura y la evolución formal de la obra que presenta) –a este tipo de título Genette lo denomina *remático*–, y también pueden informar sobre el contenido de la obra (con el nombre de algún personaje –principal o no–, o con la enunciación de alguno de los temas que se desarrollan). El teórico francés incluso habla de los títulos de la corriente surrealista y llega a la conclusión de que aun éstos, al evadir el contenido, lo expresan simbólicamente; así estos títulos, a los cuales denomina *temáticos*, se relacionan con lo que contiene la obra que presentan<sup>34</sup>.

Desde esta perspectiva se podría comenzar la lectura de José Emilio Pacheco a partir de sus títulos. Nuestro autor nos hace partícipes de su propia evolución en la elección de los nombres que pone a sus libros –tanto de poesía como de narrativa (aunque aquí sólo hablaré de la primera). Por cuestiones de argumentación, me limitaré a la observación de los tres primeros títulos, puesto que se trata de mostrar el ya mencionado cambio en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). *Los elementos de la noche* (1963) es, en términos de Genette, un título temático (tanto como los siguientes) pues enuncia los componentes de la obra: el fuego, el agua, el aire y la tierra. La elección de los elementos básicos no es fortuita. Según el DRAE, en su primera acepción, un elemento es “un principio físico o químico que entra en la composición de los cuerpos” y en la tercera “(...) cada uno de los cuatro principios inmediatos fundamentales

---

<sup>34</sup> *Loc.cit.*

considerados como constitución de los cuerpos...” *Los elementos de la noche* anuncia la composición/construcción de algo, pues estos elementos son, por definición, principios que construyen “cuerpos”. ¿Qué se está construyendo? El tiempo, aunque no el tiempo a secas, el tiempo humano, el tiempo histórico. Pero se *está construyendo*, todavía no es Historia. De ahí que aquí se hable de “pre-Historia”, y de una pre-Historia que, valga la redundancia, pre-figura la Historia.

José Emilio Pacheco echa mano de los elementos básicos, pre-humanos, para construir lo humano. De ahí la analogía con lo mítico<sup>35</sup>. Y la elección del título del primer apartado, del cual ya he hablado, no fue hecha al azar. “Primera condición”, o primera naturaleza o propiedad de las cosas, sienta las bases de la lectura de este poemario. Sorprende también el título del primer poema, que también he mencionado: “Árbol entre dos muros”. El árbol aparece aquí como sinónimo del día, pues lo descrito es el día, que también es la representación del tiempo que fluye. La idea del árbol remite inevitablemente al principio de los tiempos en la religión judeo-cristiana: el árbol de la creación, de la sabiduría, causa del exilio humano del jardín del edén, del espacio donde el tiempo no existe, donde la decadencia, signo claro del transcurrir temporal, no tiene cabida. Pero este árbol ya es el de la tierra, es un recuerdo de aquél inalcanzable y eterno pues como ya he dicho, está sitiado por los dos lados, por dos muros, dos noches. Él representa el tiempo que existe; la conciencia del hombre de este tiempo que transcurre

---

<sup>35</sup> El DRAE propone como definición de “mito”: Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad.” Desde mi punto de vista, la reflexión sobre los elementos básicos en Pacheco es su manera de regresar en el tiempo, y ese tiempo fuera de la historia en el que se está creando el mundo humano.

toma forma en la naturaleza, en la repetición al infinito del ciclo día/noche. Así se ve en otro poema de *Los elementos de la noche* (“Crecimiento del día. Inscripciones, 2”) en donde se retoma la idea del muro aunque en este caso éste representa el día:

Toda la noche se ha poblado de agua.  
Contra el muro del día  
el mundo llueve.  
(*Tarde o temprano*, 29)

No es que el hombre todavía no sea parte de este tiempo y por esto se trate de la prehistoria... Más bien aquí se ve cómo el hombre toma conciencia del transcurrir del tiempo a partir de la observación de la naturaleza, de los elementos, y la noche representa esta “caída” inevitable, este regreso a la oscuridad: los elementos que construyen el día se transforman, con el cambio de luz, para construir la noche o lo que es lo mismo, para destruir el día. La presencia del hombre, casi imperceptible, está constante en esa apelación, ese “tú” que no se define, como se puede leer en el último poema de *Los elementos de la noche* (“Crecimiento del día. Crecimiento del día, 10”):

Te detienes al centro del verano  
y brota un año más, otra clausura.  
Se diluye la tarde en la espesura.  
El mundo se renueva y es en vano.

(...)

Nuestra será la noche. Será tuya  
la honda oquedad sin nombre, ese vacío  
donde reina la nada, el poderío

del instante perpetuo y desterrado.  
El tiempo está filtrando del pasado  
la arena que a su paso te destruya.  
(*Tarde o temprano*, 33)

Tal vez ese “tú” sea el hombre que se incluye en el curso natural de las cosas a lo largo del poemario. Y en este último poema parece no sólo formar parte del tiempo

natural sino que se introduce como la víctima directa del ciclo construcción/destrucción aunque su presencia certera será en la noche, en la decadencia. “El tiempo está filtrando del pasado / la arena que a su paso te destruya”: la imagen del reloj de arena, esa arena venida del desgaste provocado por las olas, toma todo su significado; el tiempo, representado aquí por la arena que se filtra destruirá a ese “tú” que es conciencia.

Así, el hombre pre-Histórico es consciente del tiempo que pasa. Se observa dentro del mundo que se construye y se destruye y lo destruirá. El movimiento natural lo incluye y prefigura el movimiento de la Historia que se debe entender aquí como la acción del hombre en el mundo. La pre-Historia se convierte en el oráculo de la Historia, pues anuncia el movimiento que siempre ha sido y que seguirá siendo hasta el fin de los tiempos. El ciclo construcción/destrucción de la naturaleza se reproduce a nivel de lo humano como en un juego de espejos. Así se verá en la creación poética ulterior de José Emilio Pacheco<sup>36</sup>.

*El reposo del fuego* (1966) parecería una continuación de *Los elementos de la noche*. La presencia del fuego así lo muestra. Sin embargo, en este poema, aunque todavía una expresión más metafísica que concreta, se pone al hombre en el centro de la reflexión sobre la naturaleza y el mundo. De hecho los primeros versos reflejan ya este cambio de visión. El fuego, en su presencia natural, es símbolo de destrucción y renovación, pero también representa el triunfo del hombre sobre la naturaleza: se puede

---

<sup>36</sup> La analogía que se establece entre lo que está fuera del mundo (cosmos), la naturaleza y el hombre, recuerda la poética de Octavio Paz, a quien reconoce como influencia en repetidas ocasiones (“Mi deuda hacia Paz no tiene término y crece a cada nuevo libro que publica. Su poesía y su prosa han hecho que comience el descubrimiento de lo que quiero decir; me han iluminado, para decirlo con una palabra que le es grata”, en *Los narradores ante el público*, p. 246)





segunda parte del poema se lee, antes de los versos, “(DON DE HERÁCLITO<sup>37</sup>)”. El “subtítulo” incluido en esta segunda parte de *El reposo del fuego* también responde a la definición de temático de Genette de la que hablé hojas atrás, aunque de manera más “cerrada”.

Heráclito de Éfeso, conocido filósofo griego presocrático, configuraba el mundo, el cosmos, a partir de un elemento primario: el fuego. De él emanaba todo lo existente y contra él luchaban los otros elementos para prolongar un equilibrio, aunque siempre destinado a ser anulado para volver a ser el creador de todo. A este filósofo se le atribuía un poder premonitorio, casi oracular, pues sus sentencias crípticas se proyectaban hacia el

---

<sup>37</sup> Heráclito de Éfeso: filósofo presocrático cuyas setencias parecen oraculares. Gran parte de la información que se tiene de él se debe a Diógenes Laercio, un historiador griego de nuestra era que escribió *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, obra que reúne diez libros en los que se hace la biografía de los filósofos clásicos más reconocidos en la época de Diógenes Laercio. La vida y obra de Heráclito nos son presentadas en el noveno libro. Ahí Diógenes Laercio expone los principios fundadores de la filosofía del presocrático al cual refiere Pacheco. Sobre él explica, citándolo, “que el fuego es elemento, y que todas sus visicitudes o mutaciones se hacen por raridad y densidad. Que todas las cosas se hacen por contrariedad, y todas fluyen a manera de ríos. Que el universo es finito. Que el mundo es único, es producido del fuego y arde de nuevo de tiempo en tiempo alternadamente todo este evo. Que esto se hace por el hado. Que de los contrarios, aquél que conduce las cosas a generación se llama guerra y lucha o contención, y el que al incendio, concordia y paz. Que la mutación es un camino hacia arriba y hacia abajo, y según éste se produce el mundo. Que el fuego adensado se transforma en licor, y adquiriendo más consistencia para en agua. Que el agua condensada se vuelve tierra y éste es el camino hacia bajo. Liquídase de nuevo la tierra y de ella se hace el agua, de lo cual provienen casi todas las demás cosas.” (Trad. de José Ortiz y Sanz, tomo II, Luis Navarro, ed, Madrid, 1887 [Biblioteca Clásica, XCVIII], pp. 172-173.)

Aquí se ve cómo según Diógenes Laercio —y como se verá en algunos fragmentos que citaré de Heráclito, tomado de la edición canónica de su obra por Diels-Kranz—, el filósofo griego propone al fuego como elemento a partir del cual existen los demás y por/contra el cual el agua en su forma líquida o en su forma de “atmósfera” (gas, aire) —*préster*— actúa para lograr un equilibrio mediante el *Logos* o razón superior que regula las fuerzas. Así, el fuego es creador aunque también destructor y su transformación (su cambio de forma) marca un camino “hacia arriba” o “hacia abajo”. Al arte de la regulación lo llama *Diké* o Justicia. (*Loc. cit.*)

futuro. Su obra, conocida por las referencias que hacen a ella tanto Platón, como Aristóteles y muchos pensadores clásicos más, llega a nuestros días, así, fragmentada y se la conoce actualmente gracias a la edición canónica que de ella hicieron Hermann Diels y Walther Kranz en 1904<sup>38</sup>. En ella se puede leer el siguiente fragmento de Heráclito retomado por Clemente de Alejandría en sus *Stromata*:

Este cosmos, uno mismo para todos los seres, no lo hizo ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente, que se enciende según medidas y se apaga según medidas. (*Frag. 30*)<sup>39</sup>

Se puede ver, a partir de este fragmento, de dónde parte la idea de Pacheco sobre el fuego como origen de todo lo que existe y en el siguiente, también retomado de Clemente de Alejandría, la idea de la transformación del fuego tan sólo para confirmar su permanencia y su eternidad (“Transformaciones del fuego: primero el mar, luego, del mar la mitad tierra y la mitad vapor inflamado (*préster*)...”<sup>40</sup>). Así se lee en *El reposo del fuego* la propia definición del poeta mexicano del fuego como capaz de mutar, de cambiar y al mismo tiempo ser eternamente:

El reposo del fuego es tomar forma  
con su pleno poder de transformarse.  
Fuego del aire y soledad del fuego  
al incendiar el aire hecho de fuego.  
Fuego es el mundo que se extingue y cambia  
para durar (fue siempre) eternamente.  
(*Tarde o temprano, 44*)

---

<sup>38</sup> Resulta muy significativo que Pacheco haya recurrido a la filosofía de Heráclito no sólo por la coincidencia en cuanto a la visión que comparten del tiempo, sino también por la forma en que llega a nosotros la obra del filósofo pues la transmisión de ésta se da gracias a la colaboración de filósofos y autores múltiples que lo citan desde su época y hasta nuestra era. La multiplicación de “autores” para la creación de una sola obra es sin duda, como se verá, parte fundamental de la poética de Pacheco.

<sup>39</sup> En Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: textos y problemas de interpretación*, Siglo XXI, México, 2004, pp. 394, p. 34.

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

Y estos versos, que vienen después del guiño que hace el poeta al lector con la inclusión del subtítulo, adquieren todo su sentido, pues la clara llamada a una lectura intertextual guía su interpretación y provoca una lectura oracular de estas palabras. “Don de Heráclito”, don de la premonición, don que permite el anuncio de lo que vendrá porque ya ha sido. La estrofa a la que pertenecen estos versos no sólo expresa el ciclo natural de las cosas, sino que anuncia el juego de espejos con lo propiamente humano, la espiral histórica en la que las acciones de los hombres y sus consecuencias se “repiten” al infinito.

Heráclito de Éfeso, como se puede leer en una de las citas antedichas, propone que la primera mutación del fuego se hace en agua y del agua se duplica la transformación, en tierra –la mitad— y en *préter* (especie de “atmósfera” o gas más o menos húmedo, más o menos flamable) –la otra mitad. Clémence Ramnoux en su artículo sobre Heráclito<sup>41</sup>, indica cómo esta(s) transformación(es) a nivel del cosmos, encierra(n) una antropología, es decir una explicación de lo humano. Para ella, en el fragmento 114, Heráclito de Éfeso expone la relación de analogía entre las leyes del cosmos y las leyes humanas:

Los que hablan con inteligencia es menester que se fortalezcan con lo que es común a todos, así como una ciudad con la ley, y mucho más fuertemente. Todas las leyes humanas son alimentadas por la única ley divina: ésta, en efecto, impera tanto cuanto quiere, y hasta a todas las cosas, y las trasciende<sup>42</sup>.

A partir del esquema de mutaciones del fuego, e interpretando los fragmentos 115,

---

<sup>41</sup> *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 8, 1972 (1ª pub., 1968).

<sup>42</sup> En Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: textos y problemas de interpretación*, p. 44.

116, 117 y 118 del filósofo griego<sup>43</sup>, ella sugiere otro esquema en el que el alma sustituiría al fuego y representaría el sentido; al mar lo sustituiría la “semilla”, que representaría la palabra (más o menos fecunda de sentido), y finalmente a la tierra la sustituiría la acción o la obra. En el universo humano, reflejo perfecto del macrocosmos en el que reina el fuego, se reproduce la lucha constante del fuego con los otros elementos que él ha creado y el equilibrio lo garantiza el *Logos* mediante el ejercicio de la *Diké* (Justicia). Así, se explicaría que el conflicto constante en la vida de las ciudades fuera regulado/reajustado por la institución de los tribunales (en donde la justicia o *Diké* se reproduce a nivel de lo humano). Y así como el equilibrio del cosmos se reproduce a nivel de las ciudades, así se reproduce también al nivel del hombre, quien tiene un alma más o menos “húmeda” que produce sentido y la cual toma a su vez cuerpo en una obra<sup>44</sup>. Por esta razón indiqué que los versos de *El reposo del fuego* que cité anuncian ya al hombre en el mundo. Así este apartado, cuyo título llama a la mencionada lectura intertextual de Heráclito, introduce al hombre, creador de actos y palabras, en la visión del tiempo y del cosmos de nuestro autor que reproduce la visión del filósofo griego:

Soy y no soy aquel que te ha esperado  
en el parque desierto una mañana  
junto al río irrepitable en donde entraba  
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)  
la luz de octubre rota en la espesura.

---

<sup>43</sup> Frag. 115: “Es propio del alma un *Logos* que se acrecienta a sí mismo”; Frag. 116: “A todos los hombres les es concedido conocerse a sí mismos y ser sabios”; “Frag. 117: “El hombre, cuando está borracho, es guiado por un niño impúber, tambaleándose, sin saber a dónde va, por tener húmeda el alma”; Frag. 118: “El alma seca es la más sabia y la mejor”. (*Loc.cit.*)

<sup>44</sup> Las interpretaciones de los fragmentos de Heráclito han sido numerosas a lo largo de los siglos. Sin embargo retomo ésta de Ramnoux que a su vez recupera las ideas principales de Diels y Kranz, por ser la interpretación canónica que seguramente conocía José Emilio Pacheco al escribir *El reposo del fuego*.





experimenta los mismos movimientos. La voz poética lo incluye —como creador y como receptor de la creación— en el ir y venir del mundo. Sobre esto Andrew P. Debicki, en su artículo “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”, dice que

Ambos libros revelan una falta de distanciamiento entre el hablante y su asunto, y entre el mundo creado por el poeta y su lector. En ambos el hablante no se define anecdóticamente, ni se separa de la realidad presentada o de las imágenes empleadas; éstas sirven, más bien, para encarnar su actitud. En ambos el lenguaje y las imágenes funcionan para producir en el lector la experiencia que corresponde al tema de la obra. Y ambos libros tienen mucho éxito en dar inmediatez al tema del pasar del tiempo, sin simplificarlo o reducirlo a un mensaje<sup>46</sup>.

Es en esta “falta de distanciamiento” donde, según Debicki, radica el cambio entre los dos primeros tomos poéticos de Pacheco y *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Este tercer poemario, escrito en 1969, presenta una postura distinta respecto del tiempo, aunque esta postura no implique una visión distinta de éste. Para este crítico, en él “aparecen (...) episodios mucho más anecdóticos, se alude a sitios particulares y a hechos históricos, y los poemas se presentan desde perspectivas muy variadas y en tonos bien distintos [...] A menudo producen un distanciamiento entre éste [el lector] y la visión ofrecida en el poema, creando efectos parecidos a los de una novela en primera persona”<sup>47</sup>. Es decir que se evoluciona hacia una “personalización” que finalmente ilustrará, en casos particulares, la veracidad del movimiento cósmico ya expuesto. Las especificaciones históricas, geográficas, funcionan como parte de una estrategia retórica

---

<sup>46</sup> En *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), pp. 62-80, p. 69.

<sup>47</sup> *Loc.cit.*

para demostrar la visión general del tiempo de José Emilio Pacheco<sup>48</sup>.

No sorprende entonces la elección del título: *No me preguntes cómo pasa el tiempo* es una respuesta irónica a la expectativa que despertó en su lector con sus dos primeros poemarios. Él ya describió cómo pasa el tiempo y las características que lo componen; ahora mostrará el tiempo, sus efectos a nivel del hombre y por supuesto que el mejor recurso es situarlo en el tiempo –históricamente— y en el espacio –geográficamente–, siendo ambas categorías humanas. Se entra de lleno en la dimensión de la Historia.

### I.1.2. La ¿repetición? de la Historia

#### ESCOLIO A JORGE MANRIQUE

*La mar no es el morir  
sino la eterna  
circulación de las  
transformaciones.  
(Tarde o temprano, 82)*

Este breve poema, que se incluye en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, sin duda muestra el cambio en la escritura de José Emilio Pacheco: cambio en el tratamiento de los temas aunque no en los temas en sí. Aquí se puede ver las dos estrategias poéticas (estrategias que se reproducen también en la creación narrativa de nuestro autor) que se repetirán a lo largo de toda su producción: el recurso a la intertextualidad<sup>49</sup> –de la cual

---

<sup>48</sup> La inclusión de la anécdota, sitios particulares y de elementos históricos recuerda la tercera parte de ese primer cuento del que hablé (“Tríptico del gato”).

<sup>49</sup> En efecto, este poema retoma la copla III de Jorge Manrique de *Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre*:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,



hablaré en el apartado siguiente— y el desarrollo de la Historia como proceso que se repite aunque mutándose, adaptándose, como el fuego de los primeros poemarios de los cuales ya he hablado. Este poema establece la continuidad entre *Los elementos de la noche*, *El reposo del fuego* y *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, pues se retoma la idea de la transformación como garante de la permanencia (un poco recordando la frase célebre de Antoine Laurent de Lavoisier: “Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme”). La transformación, como ya he dicho, radica en que aquí se encuentra uno inmerso en la Historia y Pacheco nos hace partícipes del espacio en el que ahora camina, apelando a autores del pasado para introducirnos en una tradición literaria de la cual somos herederos y que no podemos ignorar. Por esta razón cita a Manrique —y a muchos más— pues como dice Umberto Eco:

el pasado, después de que ya se ha visto que no es posible destruirlo, pues su destrucción conduce al silencio, debe ser mirado con nuevos ojos: con ironía, sin inocencia. (...) La actitud postmoderna me parece ser a mí la de un hombre que ama a una mujer muy leída y que sabe por lo tanto que no le puede decir “Te

---

qu'es el morir;  
allí van los señoríos  
derechos a se acabar  
e consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
e más chicos,  
allegados, son iguales  
los que viven por sus manos  
e los ricos.

(en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, Rei, México, 1987 [Col. Letras Hispánicas, 38], p. 149.). José Emilio Pacheco prácticamente cita al poeta español y le ofrece, mediante un poema, una “nota explicatoria”, pues esto quiere decir “escolio” (DRAE). Aunque su explicación al texto de Manrique en realidad se convierte en un diálogo con él y en el que lo contradice retomando su interpretación de Heráclito de Éfeso, expuesta en páginas anteriores, en donde el fuego, en sus perpetuas transformaciones (agua, viento, etc...), garantiza su permanencia y eternidad.

quiero mucho”, porque él sabe, que ella sabe (y que ella sabe que él sabe), que esas palabras exactas ya fueron escritas (...). Hay sin embargo una solución. Él puede decirle a ella: “Como ahora diría Liala: Te quiero mucho”. En ese momento, después de que él ha evitado la falsa inocencia, después de que ha expresado claramente, que ya no se puede hablar inocentemente, le ha dicho igualmente a la mujer, lo que él quería decir, justamente que él la ama, pero que él la ama en un tiempo de la inocencia perdida<sup>50</sup>.

Como se verá en el apartado siguiente, el autor mexicano, lejos de sumarse a la lista de creadores que buscan deslindarse de sus antecesores, anulándolos mediante una producción “original” y una propuesta innovadora, se inserta en la tradición literaria reconociéndola y rindiéndole homenaje de diversas maneras. La ironía, es decir en este caso, la aceptación de que “no hay nada nuevo que decir”, es parte de sus estrategias. Sus escritos están llenos de citas de otros autores, de todas las épocas y de todas las regiones del mundo. Ésta es una de las maneras en las que la escritura de Pacheco se funde con las otras escrituras y las otras épocas. Así como “*la mar no es el morir / sino la eterna / circulación de transformaciones*”, la creación, que ha dejado de ser posible puesto que la realidad ha dejado de ser representable, según algunos teóricos y críticos de la postmodernidad, está condenada a la desaparición o a la transformación. Esto es, José Emilio Pacheco ha decidido “escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible”, pero no lo hace inocentemente: como el hombre enamorado del ejemplo de Eco, él no “necesita sentirse ingenuo, acepta el desafío del pasado, de lo dicho desde hace mucho tiempo, que no se puede simplemente borrar así no más” aunque también como ellos “ha logrado hablar otra vez de amor”<sup>51</sup> o de cualquier otro tema que

---

<sup>50</sup> Cit. por Carlos Rincón en “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: Perspectiva del arte narrativo latinoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV n° 29 (1989), pp. 61-104, pp. 97-98.

<sup>51</sup> Umberto Eco, cit. por Carlos Rincón en art. cit., p. 98.

atañe a la humanidad y que como el amor ya ha sido agotado en el pasado.

No es mi intención aquí definir o polemizar sobre el concepto de postmodernidad o determinar si nuestro escritor es o no un representante de la postmodernidad. Justifico la inclusión de este concepto a partir de la lectura de *Los narradores ante el público* (1966) en la que, como se puede leer en el epígrafe de este capítulo, Pacheco cita textualmente a Theodor Adorno, uno de los representantes de esta línea de investigación interdisciplinaria. Sin intención de extenderme sobre esto, considero pertinente hacer, sin embargo, algunos apuntes sobre el concepto, pues creo que permitirán una mejor interpretación del autor que nos compete, en tanto que expondrán algunas constantes en la creación literaria de la segunda mitad del siglo XX, se trate de Literatura abiertamente postmoderna o no (y hay que comprender aquí “literatura postmoderna desde la perspectiva anglosajona, puesto que en nuestro mundo hispanoamericano, la literatura postmoderna refiere a una más de las etapas del modernismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, mientras que en el mundo anglosajón —específicamente estadounidense— refiere a la propuesta estética que viene después de T.S. Eliot y Ezra Pound —vanguardia norteamericana<sup>52</sup>).

---

<sup>52</sup> Octavio Paz en su extraordinario ensayo *Los hijos del limo* explica la diferencia entre el modernismo hispanoamericano y el *modernism* del mundo anglosajón: “Entre los *modernistas* hispanoamericanos de fin de siglo, el cosmopolitismo fue la tendencia predominante en la fase inicial, pero, en el seno mismo del movimiento, según ya señalé, brotó la reacción coloquialista, crítica e irónica (el llamado *postmodernismo*)”; “El *modernism* angloamericano es OTRA versión de la vanguardia europea, como el simbolismo francés y el *modernismo* hispanoamericano habían sido otras versiones del romanticismo. Versiones: metáforas: transmutaciones.” (Seix Barral, Barcelona, 1991, pp. 195-196, 200).

Sobre postmodernidad se puede revisar a Jürgen Habermas, “Modernity- an incomplete project” (en *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster, ed., Bay Press, Port Townsend, 1983, pp. 3-15); Fredric Jameson, “Postmodernism and

Octavio Paz explica en 1974 que:

En la segunda mitad del siglo XX, aparecen ciertos signos que indican un cambio en nuestro sistema de creencias. La concepción de la historia como un proceso lineal progresivo se ha revelado inconsistente. Esta creencia nació con la edad moderna y, en cierto modo, ha sido su justificación, su *raison d'être*. Su quiebra revela una fractura en el centro mismo de la conciencia contemporánea: la modernidad empieza a perder la fe en sí misma. (...) En los últimos años ha habido un cambio brusco: los hombres empiezan a ver con terror el porvenir y lo que apenas ayer parecían las maravillas del progreso hoy son sus desastres. El futuro ya no es el depositario de la perfección, sino el horror. Demógrafos, ecologistas, sociólogos, físicos y geneticistas denuncian la marcha hacia el futuro como una marcha hacia la perdición<sup>53</sup>.

Paz, con su claridad característica y sin proponer los términos de post-moderno o post-modernidad, expone el sentir de fines del siglo XX: la idea del progreso como benefactor de la humanidad deja de tener sustento e incluso se metamorfosea al punto de convertirse en lo opuesto. Sin duda este análisis de Paz es agudo e inspira la reflexión de teóricos y críticos del último cuarto del siglo XX. Sociólogos, historiadores y literatos estudian a la humanidad desde sus trincheras y llegan a la misma conclusión. Jean-François Lyotard, filósofo de formación, publica en 1979 el célebre libro *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. En él define lo postmoderno como “l’incrédulité à l’égard des métarécits”<sup>54</sup>. La elección del término “metarrelato”, en lugar de aclarar el concepto, no hace sino obscurecerlo; por ello en otro de sus ensayos, *La postmodernidad*

---

Consumer Society” (*Ibid.*, pp. 111-125); D. Fokkema y Hans Bertens, eds., *Approaching Postmodernism* (John Benjamins, Philadelphia, 1986) y más específicamente el capítulo de Susan Rubin Suleiman, “Naming the Difference on *Modernism versus Postmodernism in Literature*” (pp. 255-270); Hans Bertens y Dowe Fokkema, eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* (John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997) y más específicamente el capítulo de Hans Bertens, “The Debate on Postmodernism” (pp. 3-14); Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité* (Seuil, Paris, 1990).

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 212-213.

<sup>54</sup> Les Éditions de Minuit, Paris, p. 7.

(*explicada a los niños*) (1986) presenta lo que entiende por metarrelato –por supuesto muy diferente de lo que se puede entender en la esfera literaria–:

Los “metarrelatos” a que se refiere *La condición posmoderna* son aquéllos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto por lo tanto al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir<sup>55</sup>.

Entonces cuando Lyotard dice que lo postmoderno es la expresión de la incredulidad respecto de los metarrelatos (y usa indistintamente el término “grandes relatos”), se refiere a que la humanidad ha perdido la fe en los discursos legitimadores, se trate de los ideológicos, los científicos, los políticos, los sociales e incluso los religiosos – es decir los discursos que le dan su razón de ser a la modernidad. La idea del progreso como algo positivo para la humanidad se evidencia falsa: las muestras más grandiosas de los logros tecnológicos y científicos (la bomba atómica y la cámara de gas) son también muestra de la capacidad destructiva de ese progreso que prometía el bienestar para todos. La Historia como disciplina se enfrenta a la imposibilidad de representar los acontecimientos por sí mismos “increíbles”: la narración tradicional, a la cual se oponía la producción artística modernista, se denuncia no sólo insuficiente sino caduca para el relato del Holocausto judío. Hayden White advierte este problema de la Historia al leer a Browning y a Friedlander, y llega a la conclusión de que “representar los acontecimientos del Holocausto requiere para su resolución la explotación completa de las técnicas

---

<sup>55</sup> Trad. de Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1987, p. 29.

artísticas tanto modernistas como premodernistas”<sup>56</sup>.

Si el mundo ha dejado de tener fe en los grandes relatos como legitimadores de la modernidad, si por ende se tiene desconfianza de la Historia, disciplina encargada de ordenar y dar coherencia al “avance”, al “progreso” de la humanidad, es necesario visitar el pasado desde otra perspectiva que la del “progreso”, tratar de explicar el acontecer ya no desde la mirada “única y positiva” de la Historia sino desde la multiplicidad de lecturas que puede tener el acontecimiento. White ve en el arte “modernista” una solución para la posibilidad de un nuevo relato, para retomar el término

---

<sup>56</sup> “El acontecimiento modernista”, en *El texto histórico como artefacto literario*, trad. De Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 217-252, p. 244. Me parece importante en este punto de la exposición hacer algunas especificaciones. A la modernidad científica, técnica, política y social le hace frente el arte. Ya Baudelaire denunciaba las “maldades” de la modernidad: De hecho en su ensayo “Méthode de critique. De l’idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité”, de 1855, resultado de su reseña a la exposición universal en París, Baudelaire hace una crítica violenta a la idea de progreso, idea que nutre la llamada “modernidad”, y del mercantilismo ligado al arte. Con una visión aguda, expresa claramente los peligros de la modernidad festejada desde las nuevas disciplinas. El desdibujamiento de lo moral, el progreso medido económicamente, la “evolución” determinada por el conocimiento razonado adquirido, son todos temas presentes en éste y sus otros ensayos críticos. Sin duda estos temas influyen de manera radical en la creación artística posterior: en las vanguardias, que buscan contraponerse al *statu quo* tanto de la realidad cotidiana como de la propia creación. Ir *contra* la tradición que se define por su “progreso” se convierte en el caballito de batalla de los creadores en todas las áreas del arte. (*Oeuvres complètes*, II, ed. de Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1976, pp. 575-583 [Col. de La Pléiade]).

Tomando en cuenta la postura de Baudelaire que influyó a quienes vinieron después de él, la crisis del arte de la que habla Paz radica en la legitimación por parte de los poderes instaurados de estas expresiones modernistas. Las expresiones se vuelven meros ejercicios. El arte ha perdido su poder denunciatorio y revolucionario: las vanguardias se hacen tradición, y la tradición se vuelve vanguardia: de ahí que se hable de Literatura o arte post-modernistas; aunque los temas que traten sean los mismos, su manejo es distinto.

de Lyotard, aunque por supuesto esta postura tiene sus grandes detractores<sup>57</sup> pues contradice los propios fundamentos de la disciplina. Sin embargo, la Literatura comprende muy rápido sus posibilidades. Si bien las expresiones estéticas vanguardistas parecen agotadas, sus estrategias son sin duda reutilizadas con objetivos distintos, ya que responden a otras intenciones: la vanguardia al servicio de la Historia, al servicio de la memoria humana, al servicio de lo que se debe contar para no olvidar, pero contar de tal suerte que no se matice el alcance del horror.

José Emilio Pacheco comprende esta responsabilidad de representar la realidad de manera responsable. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* inicia su escritura ética en su creación poética. Allí, bajo el heterónimo de Julián Hernández, propone una “Arte poética”, la primera de tres en su poesía, y la fecha –ficcionalmente– en 1948, año de la creación del estado de Israel, año de la Declaración de los Derechos Humanos en la ONU, año pues determinante en la reflexión sobre la humanidad y lo humano. Allí se puede leer:

(ARTE POÉTICA I)

Tenemos una sola cosa que describir:  
este mundo.

(*Tarde o temprano*, 107)

---

<sup>57</sup> De hecho White dice que Browning “se retira de esta posibilidad [la expresión “modernista” de los acontecimientos históricos] porque, como Saul Friedlander y otros expertos estudiosos de las representaciones del Holocausto, ya sea en la escritura, el cine, la fotografía, los monumentos o cualquier otra cosa, él teme los efectos de cualquier estetización de este acontecimiento. Y especialmente por convertirlos en el contenido de una narrativa, un relato que, a través de la posible «humanización» de los perpetradores, podría fabular el acontecimiento, otorgándole, en consecuencia, cierta investidura por medio de fantasías de inmunidad, integridad y salud que la propia ocurrencia del acontecimiento rechaza.” (art. cit., en *El texto histórico como artefacto literario*, ed. cit., p. 245.) Sobre esto también se puede leer del mismo autor, “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica”, *ibid.*, pp. 189-216.)

Para José Emilio Pacheco “describir este mundo” es describir al hombre, el hombre de hoy, de ayer, de siempre. Una de las estrategias, ya explotadas por los autores modernistas y que retoma Pacheco para su tarea, es la fragmentación. En sus primeros cuentos esto es visible. En sus criticados relatos de inspiración borgeana<sup>58</sup> se puede ver el recurso a la comunión entre protagonistas de diferentes épocas, latitudes geográficas e incluso dimensiones (realidad/mito).

En “La noche del inmortal”, relato que pertenece a la primera edición de *La sangre de Medusa* (1958), Pacheco nos presenta dos “acontecimientos” en el sentido que le da a este término Hayden White: cuenta simultáneamente el incendio de Éfeso, provocado por Eróstrato, y el asesinato de Francisco Fernando en Sarajevo por parte de Gravilo Princip, un nacionalista serbio. Este cuento de estructura fragmentaria propone la idea de la continuidad temporal: la repetición de hechos desastrosos desde la perspectiva histórica se evidencia gracias a narraciones entrecruzadas; también expone los acontecimientos a partir de la mirada de los provocadores, los “perdedores”. Gravilo Princip se entera del incendio de Éfeso por medio de un manuscrito escrito por el mismo Eróstrato. Entra en juego la escritura en primera persona, el testimonio de primera mano:

*Desde aquí puedo ver la sorpresa, la confusión y el miedo que reinan en Éfeso. En vano luchan contra el fuego. Al amanecer todo estará en cenizas. Las llamas me dan al fin el poder que siempre he buscado*<sup>59</sup>.

La ambición de poder también se puede ver en el estudiante serbio, aunque no sólo eso. Su intención “libertadora” por medio del asesinato se hace evidente (“Nunca

---

<sup>58</sup> Sobre esto se puede leer el artículo de Rafael Olea Franco, “De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco” (*La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Tercera época, Año IX, n°33 [julio-septiembre] 2004, pp. 333-356).

<sup>59</sup> José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, ed. cit., p.35.



más seríamos la presa arrojada por Europa a los turcos para frenar su avance ni besaríamos la mano del opresor austriaco que nos considera chusma de ladrones piojosos...”<sup>60</sup>).

Sin duda uno de los mejores ejemplos en la narrativa de Pacheco de la coincidencia entre los acontecimientos locales, los acontecimientos alejados por la distancia geográfica y los acontecimientos irreales aunque representen un pasado muy real, es “Civilización y barbarie”<sup>61</sup>. Este cuento, publicado en la versión revisada y corregida de 1969 de *El viento distante* y vuelto a escribir en la nueva versión de 2000, es uno de los relatos en los que el escritor mexicano echa mano de lo fantástico para amplificar la sensación en el lector de que las realidades históricas se traslapan, se confunden. El señor Waugh, un veterano de la guerra de Corea, mira una película sobre los apaches y su líder, Jerónimo, al tiempo que lee una carta escrita por su hijo, quien pelea en la guerra de Vietnam. Atrincherado en su departamento para protegerse de los disturbios de los “negros” en el exterior, el Sr. Waugh se regocija del placer que experimenta su joven hijo en matar y quemar a los “amarillos” en cumplimiento de su deber y en “defensa de la Libertad”, tan coreada por los estadounidenses. El relato, en su última versión, no distingue las tres realidades: las frases se suceden, describiéndolas indistintamente como si se tratara del mismo suceso. El desenlace es inesperado: se narra la irrupción de los personajes de la película en el departamento del Sr. Waugh, la muerte violenta de su sifilítico hijo en Vietnam al tiempo en que están en el pasillo esos “negros” de afuera.

---

<sup>60</sup> *Loc. Cit.*

<sup>61</sup> En *El viento distante*, Era, México, 2000, pp.112-115.

De estructura fragmentaria, este cuento muestra cómo la Historia se repite, tal vez no en el sentido de que los acontecimientos se reproduzcan una y otra vez sino en el sentido de que los comportamientos humanos, en diferentes épocas y en diferentes circunstancias, se reproducen. Tanto como en “La noche del inmortal”, en “Civilización y barbarie se evidencia cómo los opresores de antes se pueden convertir en los oprimidos de hoy, haciendo patente la condición humana. Rafael Olea Franco, en su artículo “De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco”, explica que:

La inversión de los polos de civilización y barbarie planteada por Pacheco no se concreta en el nivel individual de los personajes, sino que se proyecta hacia aspectos sociales y colectivos de amplia significación histórica. Así, él construye un relato alusivo a diversas situaciones críticas del mundo moderno y contemporáneo: el exterminio de las primitivas etnias norteamericanas por parte de los invasores anglosajones, la injusta guerra de Estados Unidos contra los vietnamitas, las luchas contra la segregación de los negros en ese país durante la década de 1960. [...] En Pacheco, el interés por el devenir histórico propicia una visión que intenta desenmascarar los prejuicios de una sociedad o de un régimen político<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Art. cit., pp. 343-344. La relación opresor/oprimido se puede volver a encontrar en muchos de sus relatos. Por ejemplo, en *El principio del placer* (1972), tercer libro de cuentos, revisado, corregido y aumentado en su versión de 1997, esta relación la podemos leer en “La fiesta brava”, también cuento fantástico. Allí Pacheco construye dos historias en una narración fragmentaria, nuevamente. Andrés Quintana, escritor frustrado y desencantado, escribe un cuento que se titula “La fiesta brava” y que trata de la experiencia sorprendente del Capitán Keller, veterano de Vietnam, de vacaciones en la Ciudad de México. Su visita al museo de antropología lo hace conocer y obsesionarse con la Coatlicue y entrar en contacto con personajes que lo embaucan y lo llevan a una muerte sacrificial. Este cuento, escrito a petición de un antiguo amigo de Andrés Quintana para una revista de corte cosmopolita –y muy americanizada... o “agringada”– no es bien recibido al ser considerado falto de originalidad por este amigo que se ha convertido en todo lo que habían rechazado en su juventud (Este relato de Pacheco tal vez anuncia ya el poema “Antiguos compañeros se reúnen” de *Desde entonces* [“Ya somos todo aquello / contra lo que luchamos a los veinte años.”]). El desenlace de ambas historias llega cuando el Capitán Keller y Andrés Quintana ocupan el mismo espacio, los andenes del metro de la Ciudad de México: Keller a punto de ser sacrificado, Quintana consciente del destino de Keller puesto que él lo escribió y a punto de desaparecer. Keller, el veterano de guerra, orgulloso libertador/asesino en Vietnam y a sus ojos civilizado, es sacrificado por los indios, vencidos y bárbaros: el opresor reconocido –

La exposición simultánea de la barbarie humana en diferentes épocas y su expresión individual no hace más reforzar la idea de que esta barbarie caracteriza a todo ser humano. Este tema está presente en muchos de los relatos de José Emilio Pacheco, tanto en los más alejados en el tiempo como en los más recientes<sup>63</sup>. La proyección hacia

---

Keller— toma el papel del oprimido en un ritual subterráneo en el que se “reescribe” la Historia.

Sobre este cuento, se puede leer el capítulo dedicado a Pacheco en el libro *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* de Rafael Olea Franco (COLMEX/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004, pp. 199-229).

<sup>63</sup> A manera de ejemplo se puede leer “Para que eternamente estés conmigo” (1981), cuento que pertenece a la última versión de *La sangre de Medusa* de 1990 (Era, México), título al que Pacheco añade “y otros cuentos marginales”. Allí se cuenta cómo un hombre fanático de Jodie Foster, probablemente “white trash” y racista, planea asesinar a Ronald Reagan, entonces presidente de los Estados Unidos. Nuevamente la historia es contada desde el punto de vista del “provocador”. El criminal en potencia se dirige, presumiblemente en carta, a la actriz de Hollywood y le cuenta cómo piensa perpetrar su crimen, inspirado en las acciones de Hitler. La escritura (carta) tiene una función primordial. El personaje más cercano al presente del lector es influenciado por otro, alejado por los años, por medio de un texto (la lectura del libro *Mi lucha* de Adolf Hitler que estimula el acto último).

Otro ejemplo de la unidad temática entre los textos primitivos y los más recientes puede verse si se lee “El torturador” (1961) y “Las máscaras” (1980), también incluidos en la versión de 1990 de *La sangre de Medusa*. Ambos cuentos hablan de la tortura aunque el primero desde la mirada del torturador y el segundo desde la del torturado. Sin embargo, en los dos casos el papel se invierte. En el cuento de 1961, el torturador acaba suicidándose acosado por su paranoia. Es importante recordar que este hombre fue casi obligado por las circunstancias a convertirse en verdugo: el lector acaba incluso compadeciendo a este hombre. En el relato de 1980, el torturado reconoce a quien lo tortura aunque tiene los ojos vendados. Su torturador es el padre de uno de sus amigos. Años más tarde lo encuentra y actúa como si no hubiera pasado nada para hacerlo dudar, preocuparse y entrar en confianza y en algún momento de tranquilidad asesinarlo. También en el caso de esta narración, el lector acaba compadeciendo al verdugo, pues ha perdido a su hijo y su dolor y sufrimiento son genuinos. En los dos cuentos el torturador se convierte en torturado. Ambos relatos retratan una realidad que era verdadera tanto en 1961 como en 1980 en nuestro país, y me atrevo a pensar, que tristemente lo sigue siendo. La continuidad histórica de “La noche del inmortal” y “Para que eternamente estés conmigo” se reconoce de otra manera, con el tema, en “El torturador” y “Las máscaras”. El estilo de los primeros textos de Pacheco se simplifica —la estructura de las

el futuro que ofrecen estos relatos no es optimista. La fragmentación es una estrategia propia de la narración en nuestro autor, que utiliza para confrontar acontecimientos históricos y realidades cotidianas para demostrar la reproducción de los comportamientos del hombre.

Esta proyección, así como la observación de la repetición de los comportamientos humanos, no es exclusiva de la narrativa –aunque la fragmentación sí se privilegie en la prosa. Esto se puede ver en muchos de sus poemas. A manera de ejemplo propongo la lectura de uno de los últimos poemas de *Desde entonces [1975-1978]*, el número 18 del apartado “Jardín de niños”:

Ahora en definitiva es otro mundo. Aquellos años  
en que irrumpimos sin saber adónde parecen  
tan lejanos como el diluvio. No obstante,  
prosigue la gran matanza.  
Se extiende el hambre.  
En el sur de América  
hay campos de tortura, inmensas fosas  
se abren en nuestra tierra como en Auschwitz.  
El tiempo  
no pasó en vano.  
Se perfecciona el exterminio.  
Aunque todo esto  
no servirá de mucho  
ante el valor humano, frente a la decisión  
de alcanzar un futuro.  
(*Tarde o temprano*, 258)

Este poema del sexto poemario de Pacheco sitúa en un mismo espacio Auschwitz y algunos países latinoamericanos, que en el año de publicación padecían una dictadura militar: el Holocausto se prolonga a pesar de todo, “prosigue la matanza”. Es sin duda más prosaico que los que hasta ahora he tratado. Casi narrativo, permite el relato de la

---

narraciones de los años ochenta ya no es tan compleja (fragmentaria), y en el caso de “Las máscaras” Pacheco recurre al lenguaje periodístico– pero los temas perduran.

realidad del mundo de los años 1970. En él, sorprenden los últimos cuatro versos. El tono pesimista que hasta ahora hemos visto y vuelto a ver, se matiza; se logra ver una luz, una esperanza pues el ser humano tiene el valor de buscar un futuro. Este aspecto esperanzador de Pacheco no ha sido muy estudiado; de hecho se lo ha tildado de “apocalíptico”, de creador “holocáustico”, como queriéndolo insertar en esa corriente mundial tan estudiada por los teóricos postmodernos<sup>64</sup>. Sin embargo, considero que, si bien Pacheco sí trata algunos de los temas propios de la llamada “Literatura postmoderna” (pérdida de fe en el progreso, desconfianza de la modernidad, visión fatalista de la realidad actual, incredulidad frente a lo que se tilda de “verdad”...), lo hace, desde mi punto de vista, como descripción, como observación necesaria y no desde una mirada apocalíptica pues, para él, la escritura es resistencia en un mundo en que no tiene utilidad. Y si bien estos versos recuerdan el mito de Sísifo, tan estudiado por Albert Camus para quien “hay que imaginar a Sísifo dichoso”<sup>65</sup>, la mención de un “futuro” aleja a nuestro autor de esa visión fatalista en la que todo está escrito sobre piedra y nada puede cambiar<sup>66</sup>. La escritura para él resignifica el mundo y otorga una posibilidad de

---

<sup>64</sup> Una muestra de esto es el artículo de Alberto Julián Pérez, “José Emilio Pacheco: Una poética para el fin de siglo”, publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 3. 7 (1998), 39-51.

<sup>65</sup> *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942 (Folio-Essais, 11).

<sup>66</sup> En el mito, Sísifo está condenado, es decir es castigado por los dioses a cargar una enorme piedra hasta la cima de una colina sólo para ver rodar cuesta abajo y tener que volver a cargarla arriba. Para Camus, este mito representa al hombre en el mundo, pues sabe que el fin último e ineluctable es la muerte y sin embargo decide vivir, por ello hay que imaginar a Sísifo dichoso. Ahora bien, para José Emilio Pacheco no existe esta fatalidad. El empujar la piedra –en el caso de Pacheco es un grano de arena– es una elección, fruto de una voluntad propia y no un castigo. La escritura es el grano de arena que hay que empujar y sin fin recuperar. Así se puede leer en su poema “Nuevo mito de Sísifo” (*Irás y no volverás [1969-1972]*):

Respira honda... Ya...

porvenir<sup>67</sup>.

Hitler, Auschwitz y el Holocausto son temas muy presentes en la obra de

---

Bueno, ahora empuja  
–como hombre, con fibra, sin desmayo–  
tu granito de arena.  
Y cuando al fin te encuentres en la cima  
y lo veas que rueda cuestabajo,  
dedícate a buscarlo una y mil veces  
en la pluralidad de este desierto.  
(*Tarde o temprano*, 133-134)

“Nuevo mito de Sísifo” propone una “nueva” lectura de este mito. El poema está en segunda persona, tal vez un monólogo interior de la voz poética que se compara con Sísifo. El poema que le sigue en *Irás y no volverás* también toma a un personaje mítico, “Prometeo”. Pacheco pone como epígrafe una cita de Walter Benjamin (“Sólo nos es dada la esperanza por aquellos que no tienen esperanza”) y reza:

–No lo olvides jamás: hay otros temas.  
¿Por qué obstinarse  
en la fugacidad y el sufrimiento?  
–me dijo Prometeo. Sus cadenas  
resonaron de nuevo cuando el buitre  
reanudó su tarea entrañable  
(*Tarde o temprano*, 134)

La esperanza pues está muy presente en la poesía de Pacheco. La aparente fatalidad es opuesta a la resistencia de los personajes míticos, reinterpretados y puestos al servicio de la creación literaria (se habla de “temas”). La escritura ES resistencia ante lo que parece decidido, casi predestinado.

<sup>67</sup> Mucho se ha hablado de José Emilio Pacheco como de un poeta/escritor apocalíptico (Sobre esto se puede consultar: Dieter Saalman, “Holocaust Literature: José Emilio Pacheco’s *Morirás lejos*”, *Hispanófila*, 28:2 (1985), pp.89-105; Manuel Reyes Ramos, “Morirás lejos en los hornos de Hitler”, *La Palabra y el Hombre*, 74 (1990), pp. 279-283). Sin embargo por la visión del tiempo que se ha expuesto aquí es evidente que para el autor el fin no es más que una señal de un nuevo principio (ciclo destrucción/construcción). El mismo autor desmintió esta idea en uno de los diálogos literarios en la UNAM, que conmemoraban el centenario de la Universidad. Explicó ahí que se mantenía “alerta a no cerrar los ojos ante todos los horrores de la vida; el que tenga horrores no quiere decir que no la vamos a vivir, que no vamos a atrevernos a vivirla. Es inútil no querer ver todo lo malo”. Ahí también, con humor, explica su propia visión del mundo: “Yo pienso en Woody Allen que dice: «La vida es horrible, el mundo es un infierno, la gente es malísima, todo va a salir mal, vamos a la desgracia, a la enfermedad, a la muerte... pero si viene un tipo de Al Qaeda, yo de rodillas le suplico que me deje seguir viviendo.» Yo creo que eso es muy cierto”.

<http://www.youtube.com/watch?v=Jkav9GpPJYA&feature=share&list=SP99FBB6F4AB09BCB4> (minuto 21:52 y minuto 50:02)

Pacheco: son sin duda algunos paradigmáticos de la barbarie humana en el siglo XX y sin duda también la epítome de la capacidad destructora del hombre en su mundo. Imposible, pues, no hablar de *Morirás lejos*, la única novela de José Emilio Pacheco, publicada por primera vez en 1967 –antes de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*— y por segunda vez, revisada y corregida en 1977. Barbara Bockus Aponte apunta en su artículo “José Emilio Pacheco, cuentista”: “ ‘Ecos pasos recuerdos destrucciones’... así escuetamente, se lee un verso de *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco. Cuatro sustantivos se erigen solidarios, sin las conexiones unificadoras de la puntuación; parecen así más sólidos, más rigurosos” y continúa “Este verso bien podría servir de epígrafe a la obra narrativa de José Emilio...”<sup>68</sup>. Sin duda concuerdo con ella. Estos versos, este poema completo, anuncian la dirección temática de la obra de nuestro autor y no sólo la narrativa. Tal vez no se encuentra todavía la expresión irónica que se verá en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, pero sin duda se vislumbra ya una posición crítica frente a la acción del hombre y sin duda también se intuye la superposición de espacios y tiempos presente en la poesía y en la narrativa de Pacheco:

Mira en tu derredor: el mundo, ruina.  
Sangre y odio la historia. Hambre y destierro.  
Aquí desembarcaron... Si en mil años  
nada cambió en la tierra, me pregunto:  
¿nos iremos también sin hacer nada?  
[...]  
Nuestra moral, sus dogmas y certezas  
se ahogaron en un vaso  
(...)  
(*Tarde o temprano*, 47)

Bockus Aponte tiene pues razón al apuntar que en este largo poema se encuentran

---

<sup>68</sup> En *La hoguera y el viento*, pp. 185-199, p. 185.

los elementos que componían y compondrían su creación narrativa. Sin embargo, en ese mismo artículo dice que “la misma preocupación con el tiempo y con lo pasado se trasluce en la prosa aunque no con tanta insistencia como en la poesía”<sup>69</sup>, afirmación con la cual no estoy de acuerdo pues, como se ha visto, el tiempo y el pasado son presentados obsesivamente en la narrativa de Pacheco, en sus cuentos y, como se verá, en su novela *Morirás lejos*.

Ya Ricardo Aguilar Melantzón y Mimi R. Gladstein, basándose en la declaración de Bockus Aponte, ven en el segundo libro de poesía de José Emilio Pacheco la prefiguración de los diferentes tratamientos que dará al tiempo nuestro autor. En su artículo “*El reposo del fuego: anteproyecto de Pacheco para Morirás lejos*”<sup>70</sup> proponen que el tema de “*El reposo del fuego* es el desastre inalterado e inalterable; el mensaje de *Morirás lejos* es el desarrollo de la visión apocalíptica del poema, con todos los detalles terroríficos”<sup>71</sup>. Obviando la idea de la “visión apocalíptica” de la que ya he hablado y con la cual no concuerdo, convengo con los autores de este artículo en que se puede leer ya en *El reposo del fuego* algunos elementos temáticos que se desarrollarán en la novela.

*Morirás lejos* cuenta la paranoia de un alemán (Eme), que presumiblemente perteneció al Servicio Secreto nazi, y que se refugia en la casa de su hermana en la Ciudad de México. Todos los días observa, desde la ventana de su habitación y a través de una persiana, a un hombre que viene a sentarse en una banca del parque que se encuentra frente a la casa en la que se esconde y hojea una y otra vez el “aviso oportuno” del periódico. Eme, temeroso, imagina día tras día la razón por la cual este hombre del

---

<sup>69</sup> *Loc.cit.*

<sup>70</sup> *Plural*, Vol. 14, nº 157 (octubre de 1984), pp. 55-60.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 56.



parque se instala frente a su casa: puede que se trate de un trabajador desempleado que busca una salida a su situación laboral en esta sección del *Universal*; puede que sea un enamorado que espera a su amada; puede que sea un dramaturgo que imagina una obra que protagonizan un judío converso español y su torturador, ambos exiliados irremediabilmente a Salónica; puede que sea una de las muchas víctimas sobrevivientes del sadismo de Eme, que lo ha localizado y espera el momento adecuado para vengarse de él. Esta primera historia se entrecruza con otra, la contada por Flavio Josefo, el historiador/esclavo que cuenta a su vez el sitio del templo de Salomón por parte del ejército romano, la resistencia judía, y finalmente el triunfo de Tito frente a los que defendían su fuerte. Una tercera “historia” se construye, esta vez a base de testimonios múltiples, cartas y comunicados, sobre la resistencia judía en el gueto de Varsovia ya en los años cuarenta y su salvaje destrucción por parte de los nazis. Así, se puede ver cómo se unen la Ciudad de México de los años sesenta, la Salónica del siglo XV, la Jerusalén del Imperio romano y la Varsovia de la época nazi para establecer la analogía entre las diferentes épocas en que se reprimió y se tuvo la intención de aniquilar al pueblo judío (aunque en el caso de la Ciudad de México la persecución se invierte pues el perseguido de ayer se convierte en el perseguidor del momento). Épocas alejadas en el tiempo y sin embargo un mismo destino: la Historia parecería repetirse.

Ahora bien, en uno de los fragmentos que ya he citado de *El reposo del fuego*, y que reproduzco nuevamente, se reconoce —*après la lettre* (es decir después de la lectura de la novela)— la presencia de ese personaje que acosa a Eme en *Morirás lejos*:

Soy y no soy aquel que te ha esperado  
en el parque desierto una mañana  
junto al río irrepitible en donde entraba  
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)



del mar: una paloma, /como un arco de sal, / ardió en el aire” supone el olor a vinagre en el parque en el que está Alguien y que recuerda las cámaras de gas de la Alemania nazi).

La hipótesis de que el personaje que se encuentra en el parque en realidad es un dramaturgo permite una lectura de los últimos versos de este fragmento de *El reposo del fuego* que propongo (“No estabas, no estarás, / pero el oleaje/ de una espuma remota confluía /sobre mis actos y entre mis palabras / (tanto más mías porque son ajenas”). La poesía, la escritura, como las olas, regresa con fuerza, reproduciendo el mismo movimiento aunque con diferentes aguas, el mismo sonido aunque distinto, las mismas sensaciones aunque transformadas por ese tiempo irrecuperable y con una “misión”: la memoria.

*Morirás lejos* propone una lectura simultánea de acontecimientos análogos para comprobar la repetición continua de los comportamientos humanos; una situación se sustituye a la otra, una historia que parecería ser la “protagonista” rápidamente deja su lugar a otra para evidenciar su paralelismo. En un mismo espacio de escritura conviven varios relatos como en un palimpsesto que deja entrever los diferentes textos que uno a uno se fueron borrando para dar lugar a otro aunque sin desaparecer del todo<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Margo Glantz en su artículo “*Morirás lejos: literatura de incisión*” propone que se lea la novela como “la historia de una persecución organizada siguiendo lo que a partir de Gide se llama en la jerga literaria la *mise en abîme* o la puesta en abismo, antes identificada como la trama dentro de la trama, trama paralela o teatro dentro del teatro” (en *La hoguera y el viento*, ed.cit., pp. 229-237, p. 230); sin embargo, considero que en el caso de la novela de Pacheco, la única *mise en abîme* es en realidad la historia en la que se propone que Alguien es un dramaturgo que imagina, en sus momentos de descanso en el parque, una obra que pondría en escena a un judío converso español exiliado en la Salónica del siglo XV. Las otras historias no se relatan como si se tratara de un juego de cajas chinas... No así en el caso de “La noche del inmortal”, cuento del que ya he hablado, en donde Gravilo Princip es el traductor del texto en el que se Eróstrato incendia

He dicho en el comentario a los versos de *El reposo del fuego* que la poesía, con su movimiento análogo al de las olas, cumple, para Pacheco, con la misión de la memoria. Esta idea podría extenderse a la prosa en nuestro autor pues en la novela ahonda y explica esta postura, de manera desgarradora. Propongo aquí un largo pasaje de la novela, que reproduzco íntegro para justificar mi afirmación:

Todo eso [*la falta de interés de las casas editoriales por publicar un libro sobre el holocausto judío de la segunda guerra mundial*] todo eso (si existe y no son calumnias inventadas para justificar sus temores) redobla en él la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada, la otra a punto de olvidarse–, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas; ya que sólo dispone para hablar del gueto varsoviano de referencias inconexas y aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo: un traidor, un colaboracionista que al ser derrotado se pasó al bando de los opresores y como los esclavos adoptó el apellido, Flavio, de sus amos; escribió en Roma, vigilado por Tito, para enaltecer las atrocidades imperiales contra su propio pueblo, exhibir el poderío romano y desalentar otras posibles rebeliones; si el hombre empleara, como es inevitable, el libro de Josefo tendría que darle la vuelta y observar los hechos desde un punto de vista contrario al de su autor<sup>□</sup>

Pero el hombre y cuantos sepan de su tentativa pueden preguntarse hasta qué punto no es una coartada referirse a crímenes históricos mientras en el instante en que reflexiona bajo el espeso olor a vinagre

las matanzas se repiten, bacterias y gases emponzoñados hacen su efecto, bombas arrazan hospitales y leprosarios, cae el napalm sobre los civiles (en primer término los niños) más que sobre los inaprehensibles guerrilleros ocultos en arrozales y galerías subterráneas, ráfagas de metralla se clavan en los recién nacidos, arden aldeas enteras, se extermina a sus pobladores, se concentra a los sobrevivientes en campos alambrados, se tortura a los presos, son arrojados en agonía a grandes fosas, o vivos se les perfora el hígado con un cuchillo, los hacen arrastrar por tanques, los envenenan con sales de plomo en el arroz;

o bien intentan arrancar confesiones a los sospechosos mediante disparos a corta distancia de la oreja y golpes de tae kwon do y a menudo se extralimitan y los desuellan vivos y los cuelgan de los árboles como ejemplo para sus compatriotas y a fin de no mancharse las manos los invasores encargan de los trabajos sucios a

---

Éfeso, y en donde la *mise en abîme* es evidente aunque la estrategia fragmentaria la hace en su manejo menos tradicional.

otros orientales;  
y esto y más se cubre bajo el manto de frases resonantes, himnos y arengas inflaman a los cruzados que baten selvas, planicies, mesetas, arrozales; hermosas palabras, percusiones tan semejantes en cuatro idiomas y en cuatro mundos distintos:  
¿hasta qué punto?  
porque el odio es igual, el desprecio es el mismo, la ambición es idéntica, el sueño de conquista planetaria sigue invariable;  
y frente a ello una serie de palabritas propias y ajenas alineadas en el papel se diría un esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera frenar a una división Panzer en su avance sobre el Templo de Jerusalén, sobre Toledo, sobre la calle Zamenhof, sobre Da Nang, Quang Ngai y otros extraños nombres de otro mundo<sup>73</sup>.

Este pasaje de *Morirás lejos* expresa, desde mi perspectiva, la opinión de José Emilio Pacheco en cuanto a su visión de la Historia concierne. En él se puede leer cómo la escritura, a pesar de considerarse “inútil” por “la falta de interés en los lectores” o de las casas editoriales, por el miedo a seguir hablando de aquello tan terrible, es necesaria para NO olvidar. Se hace evidente la suspicacia del autor respecto de la disciplina del historiador que habla siempre desde el punto de vista del vencedor (la verdad relatada desde la Historia deja de ser, sino verosímil, por lo menos única); se establece sin equívocos el paralelismo no sólo de lo acontecido en el gueto de Varsovia con lo acontecido en el sitio del Templo de Jerusalén, sino también con los hechos contemporáneos de la creación de Alguien: la guerra de Vietnam (“el odio es igual, el desprecio es el mismo, la ambición es idéntica...”).

Este pasaje también explica las estrategias literarias del propio Pacheco: “escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico [*viejo porque ha sido un recurso muy utilizado por las vanguardias, es decir por las expresiones*

---

<sup>73</sup> *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz/SEP, México, 1986 (2ª ed. revisada y corregida, 1977), pp. 66-68.

*modernistas –en términos de White]* enfrente dos acciones concomitantes” y echar mano de “referencias inconexas y aun contradictorias”, es decir de diarios, testimonios, cartas, memoranda, y cuanto documento refiera al acontecimiento que se está investigando; todo con el objetivo de escribir una líneas que retomen palabras suyas y de otros para construir ese relato imposible de contar y que como un grano de arena, diminuto y frágil, contribuya a esa playa que es el recuerdo del desgaste de las olas, que son la expresión de ese tiempo que pasa y que no se repite pero sí se reproduce.

El paralelismo establecido en *Morirás lejos* entre lo acontecido a los judíos a través de la Historia y lo que en el momento acontece a los vietnamitas permite extender la barbarie humana a nivel planetario. Pacheco reflexiona y describe el mundo –como él se lo ha propuesto en su primera “Arte poética”. México no queda aislado de ese mundo, como se puede ver en la novela. “El viejo sistema paralelístico” no es exclusivo de su prosa. En su poesía también se recurre a esta estrategia, en la tercera fase de la evolución de la cual ya he hablado.

Así, en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* se puede leer dos poemas escritos con diez años de diferencia pero que tratan el mismo tema: la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968. Ambos pertenecen al rubro “MANUSCRITO DE TLATELOLCO (2 de octubre de 1968)”. El primero lleva por título “Lectura de los «Cantares Mexicanos»” y tiene una llamada a pie de página que reza “Con los textos traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959)”. En este poema que, por su título, reconoce una relectura de la traducciones del famoso texto náhuatl, Pacheco nos conmina al mismo tiempo a ver el paralelismo entre la matanza de Tlatelolco y la batalla determinante de la conquista española, paralelismo que pone en

evidencia cómo, de manera similar que en *Morirás lejos*, la Historia parecería repetirse. El segundo se llama “Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después)” y también tiene una llamada a pie de página que dice “Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971)”. Este segundo poema toca más específicamente el segundo gran tema en la poética de José Emilio Pacheco, tema del que hablaré en un momento.

Ambos poemas se sitúan geográficamente desde su título. El espacio es emblemático<sup>74</sup> puesto que en él se unen las “tres culturas”, es decir, las construcciones que describen al México moderno: las ruinas de las pirámides aztecas, el Templo de Santiago Apóstol (construido encima de las ruinas) y la entonces torre de la Secretaría de Relaciones Exteriores, además de los edificios de la Unidad Nonoalco-Tlatelolco que rodean la plaza. José Emilio Pacheco nuevamente crea un “palimpsesto de la historia”, pues las construcciones que se edifican las unas sobre las otras representan periodos históricos y acontecimientos muy simbólicos para México: la Iglesia representa el comienzo de la época colonial, la torre y los edificios de la Unidad representan la “modernidad”. Cada comienzo viene acompañado de una masacre, de un final. La masacre de los últimos resistentes mexicanos se dio en Tlatelolco; la masacre de estudiantes que dio fin al movimiento estudiantil de 1968, también. Y si se considera la desgracia del terremoto en 1985, se puede interpretar casi poéticamente cómo esa “modernidad” también es destruida por la propia naturaleza. Construcción/destrucción, de nueva cuenta.

El poeta echa mano del texto náhuatl y de los textos de Elena Poniatowska para

---

<sup>74</sup> Nonoalco-Tlatelolco ya había sido el espacio en el que se desarrolla la novela *José Trigo* de Fernando del Paso, publicada un año antes de la primera versión de *Morirás lejos*.

relatar lo acontecido en 1968. Construye el espejo en el que se reflejan ambas realidades, ambos acontecimientos:

1. LECTURA DE LOS «CANTARES MEXICANOS»

Cuando todos se hallaban reunidos  
los hombres en armas de guerra cerraron  
las entradas, salidas y pasos.  
Se alzaron los gritos.  
Fue escuchado el estruendo de muerte.  
Manchó el aire el olor de la sangre  
(*Tarde o temprano*, 67)

2. LAS VOCES DE TLATELOLCO  
(*2 de octubre de 1978: diez años después*)

La multitud corrió hacia las salidas  
y encontró bayonetas.  
En realidad no había salidas:  
la plaza entera se volvió una trampa.  
(...)  
Los gritos, los aullidos, las plegarias  
bajo el continuo estruendo de las armas.  
(...)  
Una mancha de sangre en la pared,  
una mancha de sangre escurría sangre.  
(*Tarde o temprano*, 68-71)

Tres épocas conviven en “MANUSCRITO DE TLATELOLCO”: la conquista, la matanza de 1968 y la escritura sobre la matanza de Tlatelolco (diez años después del acontecimiento). Otra vez tres: el origen del símbolo de Tlatelolco, la actualización del acontecimiento y finalmente la escritura; “mito”, Historia y escritura se disponen en el mismo nivel. La visión, que parece triste, en realidad deja una esperanza: la escritura es salvadora pues es el resultado de la creación del hombre, el poema es hoguera, una luz,



un fuego creador que se transforma<sup>75</sup>. El mismo Pacheco dice ya en 1966 que “la mutabilidad del arte, empero, corresponde a los ciclos de la naturaleza. Ni mundo ni arte se conciben sin cambios y movimientos, muertes y resurrecciones. La historia no se detiene: todo instante es transición”<sup>76</sup>. Y tal vez, como dice, “la literatura es simplemente una tentativa de salvación individual”, pero su propia creación lo contradice puesto que su escritura es “colectiva”, “anónima” y plural. Pacheco se salva y salva con él a quien reescribe y a quien lo lee, puesto que obliga a su lector a ser también un reescritor en uno de los sentidos que se le puede dar al intérprete.

## I.2. El palimpsesto de la Literatura

“El autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión de lo que le contaron”  
 (“Nota: La historia interminable” en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*)

Así como José Emilio Pacheco crea palimpsestos de la Historia en sus diferentes relatos y poemas, así también presenta su escritura en forma de palimpsesto de la Literatura. Como mencioné al principio del capítulo, él no intenta separarse ni mucho menos romper con

---

<sup>75</sup> Esta salida al estado de las cosas mediante la creación aleja a Pacheco y a la mayoría de los escritores latinoamericanos contemporáneos de las posturas postmodernistas. En efecto, Paul Borgeson en su artículo “Poéticas post-nerudianas y la emancipación literaria latinoamericana” explica que “la temática de la alienación y de la parodia vienen a cifrar en lenguaje la perenidad de la lucha del individuo *contra* las dependencias, y acaban celebrando, con toda melancolía, una resistencia, si no épica sí heroica. He ahí el mensaje [...] que acaso unifique esta nueva poética latinoamericana: la necesidad y el valor de la resistencia creadora.” (*Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 29 (1989), pp. 129-136, p. 135.

<sup>76</sup> *Los narradores ante el público*, p. 254.

sus antecesores. Por el contrario, una y otra vez se reconoce, se inserta en la tradición literaria aunque siente la necesidad de definirla: “No entiendo la tradición como estatismo o rigidez museográfica: la veo en su sentido de cambio constante, enriquecimiento, puntos de vista siempre variable, diversificación, en una palabra continuidad”<sup>77</sup>; es decir que no hay que comprender la tradición como algo fijo, decidido, “canónico”, sino como algo en perpetuo movimiento, en perpetua transformación como toda creación humana, como se ha visto. Así entendida, la tradición es la que permite el cambio y no la ruptura puesto que en palabras del poeta, “sólo asumiendo el arte del pasado –con juicio crítico, discriminatorio por supuesto– podremos hacer una literatura mejor o diferente”<sup>78</sup>. La manera de asumir este arte del pasado la hace visible, la expone como parte de su poética, ya que al nombrar, citar, hacer referencia mediante el aparato paratextual, dedicar, “traducir”, él informa a su lector que sus “influencias” son parte determinante de su trabajo creativo, y que éste no podría ser sin esos nombres de la tradición literaria. Como se vio en “MANUSCRITO DE TLATELOLCO” y antes en *El reposo del fuego*, Pacheco invita a una lectura intertextual de su obra. No se logra aprehender la totalidad del sentido de sus poemas o de sus relatos (si esto es posible...) sin releer las obras o los autores que cita o nombra explícitamente o no. De hecho él mismo se pregunta, explicando, justificando un plagio involuntario:

¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido para el autor? A pesar del desprestigio actual de estas dos palabras ¿existe de verdad una “tradición nacional”, ecos y reflejos que perduran más allá del cambio y las discordias de las generaciones? O bien, cada tema ¿posee un repertorio limitado de posibilidades verbales que nadie puede vencer por resuelto que sea su afán de “originalidad”? o, por último, ¿tiene razón Julián Hernández y

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>78</sup> *Loc. cit.*

es ridículo el concepto mismo de “autor”, ya que “la poesía no es de nadie se hace entre todos”<sup>79</sup>

Julián Hernández, heterónimo del poeta, autor apócrifo que introduce en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, será un nombre presente a lo largo de su obra. En esta “justificación” al plagio, no sorprende pues que cite a su otro yo para exponer su idea de poesía colectiva: “la poesía no es de nadie se hace entre todos”, esta frase sin duda alguna resume su pensamiento sobre la poesía y sobre la literatura en general. Para él, como se verá, la creación es una colaboración entre poetas de hoy, de ayer y de mañana: “La originalidad en el arte, concepto nacido de la burguesía, cumplida su misión, está muriendo históricamente con ella. Quizá en adelante se eviten problemas haciendo que el arte sea, como en sus grandes épocas, anónimo y colectivo”<sup>80</sup>.

Ya he dicho que nuestro autor obliga a su lector a ser activo en su creación<sup>81</sup>. Pacheco mismo se presenta primero como un lector y luego como un escritor y desde sus inicios antepone la lectura a la escritura:

Si no miente la memoria, comencé a escribir hace cuarenta años. Mis abuelos me regalaron una versión infantil de *Quo Vadis?*, la novela de Henryk Sienkiewicz acerca de los cristianos perseguidos en Roma. Al terminarla quise continuar más

---

<sup>79</sup> cit. por Livia Soto, “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 108-117, pp. 108-109. En su artículo, Livia Soto cuenta cómo Pacheco involuntariamente plagió al Dr. Manuel Flores en su poema “Fisiología de la babosa”. Este doctor había escrito un ensayo positivista titulado “Psicología de la babosa” y nuestro autor lo encontró seis años después de publicado su poema. Soto propone que Pacheco –como Borges y Barth– piensa que el repertorio de posibilidades es limitado. No concuerdo con ella... pienso que la opinión de Pacheco está expresada en la referencia a Julián Hernández –autor apócrifo, inventado por nuestro autor y “citado” por él en múltiples ocasiones

<sup>80</sup> *Los narradores ante el público*, p. 255.

<sup>81</sup> Sobre el papel del lector en José Emilio Pacheco se puede leer a Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Scripta Humanistica, Potomac, 1991.

allá de donde la había dejado su autor<sup>82</sup>.

Pacheco lee para luego escribir o mejor dicho re-escribir como en el caso de la obra de Sienkiewicz. Y precisamente este rasgo es lo que caracteriza la escritura de Pacheco. Sobre esto Antoine Compagnon dice que

Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation<sup>83</sup>.

Es necesario entonces definir esta característica de la obra de Pacheco, característica ya vista en autores como Jorge Luis Borges<sup>84</sup>.

### I.2.1. Definición de “reescritura”

Este término, a primera vista sencillo y comprensible, tiene muchos significados, emparentados sí, pero diferentes. En el *Gran diccionario de la lengua castellana (de Autoridades)*<sup>85</sup>, de Aniceto de Pagés, y revisado y completado por José Pérez Hervás, se registra el verbo “reescribir”, con dos acepciones. La primera: “volver a escribir, escribir nuevamente”; la segunda: “contestar, responder por escrito a una carta u otra

---

<sup>82</sup> José Emilio Pacheco, “A 150 años de la Academia de Letrán”, Discurso de ingreso al Colegio Nacional, el 10 de julio de 1986. ([http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/docs/espanol/05\\_-jose\\_emilio\\_pacheco\\_discurso\\_de\\_ingreso\\_a\\_150\\_anos\\_de\\_la\\_academia\\_de\\_letran\\_palabras\\_de\\_salutacion\\_y\\_bienvenida\\_por\\_julian\\_adem\\_presidente\\_en\\_turno\\_de\\_el\\_colegio\\_nacional\\_.pdf](http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/docs/espanol/05_-jose_emilio_pacheco_discurso_de_ingreso_a_150_anos_de_la_academia_de_letran_palabras_de_salutacion_y_bienvenida_por_julian_adem_presidente_en_turno_de_el_colegio_nacional_.pdf))

<sup>83</sup> *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 34.

<sup>84</sup> Sobre esto se puede leer de Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Seuil, Paris, 1990.

<sup>85</sup> Fomento comercial del libro, RAE, Barcelona, sin año.

comunicación”. El *Diccionario de uso del español*, de María Moliner<sup>86</sup>, contempla estas mismas acepciones aunque en la primera se añade “volver a escribir algo para modificarlo o corregirlo”. Finalmente, ni el verbo “reescribir”, ni el nombre “reescritura” están registrados en el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* de R. J. Cuervo<sup>87</sup>. A pesar de estas definiciones restringidas, el concepto de reescritura ha florecido a lo largo del siglo XX y se ha convertido en uno central en la teoría literaria. Muchos ya han tratado de definirlo. El sentido que más comúnmente se da es el de resultado de una “operación” intertextual, es decir el hecho de relacionar dos textos o más, o la presencia efectiva de un texto en otro. Sin duda, es valiosa la aportación de Julia Kristeva en *Semiotiké, Recherches pour une sémanalyse*. Allí, ella propone que “tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité, s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*”<sup>88</sup>.

En otras palabras, la escritura es reescritura puesto que se cita, consciente o inconscientemente, otro(s) texto(s) y el resultado es un texto “nuevo”. La idea de que todo lo que se escribe es una cita, Kristeva la comparte con Antoine Compagnon quien, a su vez, en su libro *La seconde main ou le travail de la citation*, cita a Roland Barthes, el cual expresa una opinión respecto del hecho de reescribir:

...quels sont les textes qu’écrivant je désirerais récrire ? Ceux que Roland Barthes qualifiait de « scriptibles » lorsqu’il demandait : « Quels textes accepterais-je d’écrire (de ré-écrire), de désirer, d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l’évaluation trouve, c’est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd’hui écrit (ré-écrit) –le *scriptible* ». Il y a toujours un livre avec lequel j’ai

---

<sup>86</sup> Gredos, Madrid, 2001.

<sup>87</sup> Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1994.

<sup>88</sup> Seuil, Paris, 1969, p. 146.

l'envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, « relation » valant ici pour son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l'affinité élective). Cela ne veut pas dire que ce livre, j'aurais aimé l'écrire, que je l'envie, que je le recopierais volontiers ou le reprendrais à mon compte, pour modèle, que je l'imiterais, l'actualiserais ou le citerais *in extenso* si je le pouvais ; cela ne préjuge pas non plus de mon amour pour ce livre. Non, le texte qui est pour moi « scriptible », c'est celui dont la posture d'énonciation me convient (celui qui cite comme moi). Et c'est pourquoi ce n'est jamais le même livre, c'est pourquoi le *Quichotte* de Ménéard en est un autre.<sup>89</sup>

Compagnon hace suya la declaración de Barthes y la amplía. La idea de establecer una relación entre una obra y la propia escritura se reencuentra en muchos autores; puesto en la práctica, por supuesto el ejemplo más estudiado es “Pierre Ménéard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges. Aquí, reencontramos la segunda acepción de “reescribir” —dada por el Diccionario de Autoridades— (“contestar, responder por escrito a una carta u otra comunicación”), puesto que se podría considerar que se “responde por escrito a una comunicación”. Y si se considera que todo texto es una información que se transmite<sup>90</sup>, y que implica forzosamente a un interlocutor o receptor (como en una correspondencia), entonces se estará de acuerdo en que se establece una reescritura cuando un escritor o *scriptor* construye esa relación privilegiada con el otro texto, relación de la cual habla Compagnon. Éste explica cómo no se trata de copiar o imitar el libro *scriptible*, lo que interesa es instaurar una relación entre ese libro y la propia

---

<sup>89</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>90</sup> Cf. Katharina Reiss y Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, En este texto Reiss y Vermeer explican que “podemos definir la producción de un texto como una ‘acción’, es decir, como un comportamiento intencional, con el que se pretende transmitir una ‘información’ a uno o varios receptores. En este sentido, se trata de una ‘interacción’ o, en la medida en que es principalmente lingüística, de una ‘comunicación’, como tipo particular de interacción”. (trad. de Sandra García Reina y Celia Martín de León, Akal, Madrid, 1996, p. 13)

escritura, el proceso escritural y creativo del escritor que re-escibe lo *scriptible*<sup>91</sup>. ¿Pero qué se puede entender por “relación” en este contexto? La explicación parece sobrar y sin embargo, no queda claro qué tipo de entendimiento se puede construir entre dos textos — uno anterior al otro y sin el cual no podría existir el segundo, y uno posterior aunque finalmente diferente del primero. Si se retoma la idea de “responder por escrito una comunicación”, se puede pensar que el escritor retoma una conversación que comenzó con la lectura de la obra del primer texto, que siguió con su interpretación plasmada en su reescritura y que se prolonga y permanece mientras exista lectores de uno y otro textos — puesto que éstos interpretan y son susceptibles de dejar huella de esa conversación a múltiples voces en otra(s) reescritura(s). El escritor crea algo nuevo contando con que el lector de su texto reconocerá no sólo ese texto anterior en el cual se “inspiró”, sino también esa conversación, ese diálogo del cual resulta. Y si el lector no lo reconoce, por lo menos habrá contribuido en la interacción consciente o inconsciente entre estos dos textos.

En su reflexión, Compagnon recuerda un texto fundamental para la nueva teoría textual en el que Roland Barthes había definido al texto como una “productividad”:

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu’il est le *produit* d’un travail [...], mais le théâtre même d’une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille » à chaque moment et de quelque côté qu’on le prenne ; même écrit (fixé), il n’arrête pas de travailler, d’entretenir un processus de production. Le texte travaille quoi ? La langue, il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d’expression [...] et reconstruit une autre langue, volumineuse, sans fond ni surface, car son espace n’est pas celui de la figure, du tableau, du cadre, mais celui, stéréographique, du jeu combinatoire, infini dès qu’on sort des limites de la communication courante [...]

---

<sup>91</sup> Como se verá más adelante, una de las formas obvias en las que se establece una relación entre un texto y la escritura propia de otro *scriptor* es la traducción, entendida ésta desde una perspectiva creativa como en el caso de José Emilio Pacheco.

et de la vraisemblance narrative ou discursive. La productivité se déclenche, la redistribution s'opère, le texte survient, dès que, par exemple, le scripteur et/ou le lecteur se mettent à jouer avec le signifiant, soit (s'il s'agit de l'auteur) en produisant sans cesse des « jeux de mots », soit (s'il s'agit du lecteur) en inventant des sens ludiques, même si l'auteur du texte ne les avait pas prévus, et même s'il était historiquement impossible de les prévoir : le signifiant appartient à tout le monde ; c'est le texte qui, en vérité, travaille inlassablement, non l'artiste ou le consommateur<sup>92</sup>.

En este artículo, Roland Barthes retoma la terminología de Kristeva para redefinir el concepto de “texto”, el cual, en lugar de ser visto como un objeto terminado, fijo y lejano para el lector –obligado a mantenerse al margen de su significación— es concebido como el espacio de la producción en sí misma. La protagonista es la lengua, la cual deja de ser comunicativa –en el sentido general de la palabra— y se constituye en otra lengua, construida en un proceso de *significancia*<sup>93</sup> (*signifiance*, término después

---

<sup>92</sup> “Théorie du texte”, *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 15, 1973 (1ª pub., 1968), p. 1015.

<sup>93</sup> Roland Barthes explica el concepto de *significancia*, en el mismo artículo de 1968, en los siguientes términos :

On peut attribuer à un texte une signification unique et en quelque sorte canonique ; c'est ce que s'efforcent de faire en détail la philologie et en gros la critique d'interprétation, qui cherche à démontrer que le texte possède un signifié global et secret, variable selon les doctrines : sens biographique pour la critique psychanalytique, projet pour la critique existentielle, sens socio-historique pour la critique marxiste, etc., on traite le texte comme s'il était dépositaire d'une signification objective, et cette signification apparaît comme embaumée dans l'œuvre-produit. Mais dès lors que le texte est conçu comme une production (et non pas comme un produit), la « signification » n'est plus un concept adéquat. Déjà, lorsque l'on conçoit le texte comme un espace polysémique, où s'entrecroisent plusieurs sens possibles, il est nécessaire d'émanciper le statut monologique, légal, de la signification, et de la pluraliser. [...] lorsque le texte est lu (ou écrit) comme un jeu mobile de signifiants, sans référence possible à un ou à des signifiés fixes, il devient nécessaire de bien distinguer la signification, qui appartient au plan du produit, de l'énoncé, de la communication, et le travail signifiant, qui, lui, appartient au plan de la production, de l'énonciation, de la symbolisation : c'est le travail qu'on appelle la *signifiance*. La signifiance est un *procès*, au cours duquel le « sujet » du texte [...] se débat avec le sens et se déconstruit (« se perd ») ; La signifiance, et c'est ce qui la distingue



desarrollado por Riffaterre<sup>94</sup>). El lector asume un papel de primer orden, de mismo nivel que el autor, ya que ambos son “trabajados” por la lengua —que a su vez es “trabajada” por el texto— para producir nuevas interpretaciones: uno creando juegos de palabras, el otro inventando sentidos incluso impensables o impensados por el propio autor. La vieja concepción de significación se ve puesta en tela de juicio, puesto que no existe un solo significado para un texto dado (significado único que depende de las diferentes escuelas de pensamiento) sino que, considerado como una producción, un trabajo signifiante, un proceso en el cual el sujeto examina cómo la lengua actúa en él, el texto se convierte en un mundo de posibles sentidos dados por la propia lengua. Julia Kristeva propone que “el fenómeno verbal tal y como se presenta en la estructura del enunciado concreto” puede denominarse “fenotexto” (*phéno-texte*). El análisis estructural (fonológico, sintagmático y semántico) se emplea en el fenotexto, el cual es un espacio circunscrito puesto que no se otorga ninguna consideración al sujeto del texto (autor o lector), se limita a los enunciados y no a las enunciaciones. Por su lado, el “genotexto” (*géno-texte*) es el espacio de la estructuración del fenotexto, pertenece al campo de la *significancia*. En el genotexto encontramos entonces la idea del texto como productividad, en donde autor y lector producen, gracias a la lengua que los trabaja, nuevos sentidos, creados desde su propia visión de mundo, pero siempre en relación con el texto fijo (fenotexto)<sup>95</sup>. Se podría decir que en el momento en el que autor o lector producen nuevos sentidos a partir

---

immédiatement de la signification, est donc un travail, non pas le travail par lequel le sujet (intact et extérieur) essaierait de maîtriser la langue [...], mais ce travail radical [...] à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu’il y entre...” (1973, 1015).

<sup>94</sup> Cf. *Sémiotique de la poésie*. Seuil, Paris, 1983.

<sup>95</sup> Roland Barthes, *art.cit.*

del fenotexto (y gracias al proceso de significancia) éste o aquél establecen una relación con el texto “scriptible” o dicho de otra manera, al jugar con las palabras (autor) y al interpretar, otorgando nuevos sentidos (lector), ambos reescriben el texto primero (fenotexto) mediante su propia desconstrucción de los significantes, construyendo así su propia conexión con lo *scriptible*, es decir que vuelven a escribir, aunque modificando (o corrigiendo) lo escrito anteriormente, lo cual corresponde a la primera acepción de “reescritura”, definida al principio de este capítulo.

Como se verá más adelante, en el caso específico de José Emilio Pacheco, la reescritura entendida como modificación o corrección alcanza dimensiones tanto respecto de la obra ajena como respecto de la propia (ya sea en sus “correcciones” a su obra tanto poética como narrativa, ya sea en sus reescrituras en forma de traducciones).

Kristeva, Barthes y Compagnon no son sino algunos de los teóricos que hablan de reescritura (los primeros en términos de intertextualidad y el tercero en términos de cita). Hay otros, además de ellos, que han reflexionado sobre la injerencia de otro u otros textos sobre una obra dada. Uno de ellos es Gérard Genette, el cual retoma la propuesta de Julia Kristeva y la amplía especificando los diferentes tipos de intertextualidad que existen (para él la *intertextualidad* es el primero de cinco tipos de relaciones transtextuales<sup>96</sup>). El concepto que aquí interesará es el de hipertextualidad, la cuarta de las relaciones transtextuales definidas por Genette y más específicamente la idea de transposición, la cual es una de sus formas serias<sup>97</sup>. La relación *hipertextual* une un texto B (que Genette

---

<sup>96</sup> La transtextualidad es definida en *Palimpsestes. La littérature au second degré* como “la trascendencia textual del texto” o como “todo aquello que lo relaciona, de manera manifiesta o secreta, con otros textos” (Seuil, Paris, 1982, p. 7).

<sup>97</sup> Reproduzco el cuadro general de las prácticas hipertextuales en el cual Genette

llama *hipertexto*) a un texto A (denominado *hipotexto*) de tal manera que B no podría existir de ninguna forma sin A. El *hipertexto* es entonces un texto derivado de otro mediante una transformación ya sea simple ya sea indirecta<sup>98</sup>. El teórico francés considera que “la transformation sérieuse, ou *transposition*, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que pour l’importance historique et l’accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l’est aussi par l’amplitude et la variété des procédés qui y concourent”<sup>99</sup>.

No es aquí mi intención enumerar las diferentes prácticas hipertextuales ni tampoco hacer un recuento de las diferentes formas de transposición. Adelanto únicamente que la primera de las transposiciones que analiza Genette es la traducción aunque, como se verá, su postura es un tanto simplista. Invito a quien esté interesado a que lea la segunda mitad de *Palimpsestes* (1982) de Genette. Aquí interesará estudiar las prácticas en la escritura del autor mexicano que nos ocupa.

---

presenta los diferentes tipos de variación tomando en cuenta la clase de relación establecida entre los textos A y B y la intención del autor del texto B al modificar el texto A:

Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO O TRANSFORMACIÓN ESTILÍSTICA DE FUNCIÓN DEGRADANTE	TRANSPOSICIÓN
Imitación	PASTICHE	“CHARGE” DIATRIBA IMITATIVA O CARICATURA	“FORGERIE” FALSIFICACIÓN

<sup>98</sup> Véase *Palimpsestes*, pp. 7-217.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 291.

### I.2.2. La reescritura en José Emilio Pacheco

Las relaciones hipertextuales son prácticas, importantes y útiles para el estudio de la obra de José Emilio Pacheco puesto que, como se ha visto, para él, el concepto de originalidad es muy relativo, y se acepta como parte de una tradición cultural y literaria que ha dejado y deja, por medio de sus exponentes, rastros inconfundibles en las nuevas producciones. Incluso, como ya he dicho, esta opinión sobre la creación literaria como *reescritura* no sólo le pertenece a Pacheco. Bien conocida es la idea del Libro de arena de Jorge Luis Borges, cuya influencia en el escritor mexicano ha sido reconocida y ampliamente comentada (y cuyo *Pierre Ménard* ya he mencionado)<sup>100</sup>. Pero esta postura también puede encontrarse en Juan José Arreola, el cual fue su maestro, su “mecenas” –por haberlo publicado antes que cualquiera— y su amigo. En una entrevista de Cristina Peri Rossi, Arreola explica que

Se escribe con múltiples resonancias con ecos lejanos. Hace poco, me hablabas de Michaux, a propósito de mis textos. Él, como tantos otros escritores, pintores, músicos, pasaron por mí y yo los he devuelto, transfigurados. Hay que tener la humildad de renunciar a la propia obra; nací después de tantos escritores, de tantos años de civilización que la propiedad de un texto es relativa, casi

---

<sup>100</sup> De hecho el mismo José Emilio Pacheco explica en su libro *Jorge Luis Borges. Una invitación a su lectura* que “para Borges la literatura es el libro de arena sin principio ni fin. El número de sus páginas es infinito. Ninguna es la primera, ninguna es la última. Se trata de una labor colectiva en que cada obra de un individuo supone e incluye el esfuerzo de muchas personas y a la vez prepara los libros que vendrán, las páginas escritas por quienes no han nacido todavía” y hojas más adelante explicita: “Consideró la experiencia leída tan válida para hacer literatura como la experiencia vivida y la realidad le pareció no menos fantástica que el relato imaginativo” (Hoja Casa Editorial, México, 1999, p. 82 y p. 105). La producción del libro sobre el escritor argentino es una prueba de la admiración y el conocimiento –aunque “amateur” a decir de Pacheco— de Borges. La idea de la literatura como “libro de arena sin principio ni fin” ha sido expresada por Borges y otros antes que él, y Pacheco la retoma como siguiendo una cadena, como declarándose parte de esta tradición.

inexistente. He coincidido con algunos escritores aun antes de leerlos y he dejado de publicar algunos textos porque en ellos seguía demasiado de cerca a un autor que hasta entonces no conocía<sup>101</sup>.

Como Arreola, Pacheco parece coincidir con muchos autores y probablemente dejó de publicar porque descubrió afinidades con escritores que escriben lo que él quiso escribir o, como se ha visto, publicó textos y plagió involuntariamente por su desconocimiento de textos anteriores que expresan su pensamiento. Y es en este sentido que se puede releer lo dicho por Compagnon cuando dice que se busca el libro *scriptible*, aquel con el cual pueda establecer una relación la propia escritura. Pacheco no busca copiar lo ya dicho pero sí entabla una relación con ese texto *scriptible*, con el que conviene en su postura de enunciación que es la de la cita de otro(s) libros.

Sin duda alguna la “Nota” introductoria a la última edición de *La sangre de Medusa* (1990) expresa de manera clara y precisa lo que José Emilio Pacheco piensa de la creación literaria contemporánea. Ahí dice que “Max Aub y el propio Borges nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios”<sup>102</sup>. Aub y Borges no sólo fueron influencias para él sino que fueron una suerte de maestros de quien aprendió a “plagiar” éticamente<sup>103</sup>. Un ejemplo de esta “expiación” es el uso de

---

<sup>101</sup> Cristina Peri Rossi, entrevista a Juan José Arreola, “Yo soy de Zapotlán el Grande”, *Quimera*, 1 (1980): 23-27, p. 25.

<sup>102</sup> Era, México, p. 10.

<sup>103</sup> En esta sentencia también se explica la razón de ser de los heterónimos de José Emilio Pacheco. Julián Hernández, del cual ya hemos hablado, se presenta por primera vez en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, incluido en la sección “Cancionero apócrifo”. Allí Pacheco le crea una identidad, ofrece una breve biografía (“Julián Hernández, 1893-1955”, ver *Tarde o temprano*, pp. 102-103). El poema “Legítima defensa” de este poeta apócrifo comienza con unos versos de Bhavabbuti traducidos por John Brough. Este sistema de muñecas rusas es recurrente en nuestro autor: Pacheco

pseudónimos o heterónimos<sup>104</sup>.

Desde muy temprano, “antes de que se [persiguieran] como crímenes las «influencias» y lo «libresco», mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad”<sup>105</sup>, Pacheco ya echaba mano de textos y autores de la tradición literaria para crear o re-crear. En el apéndice de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, “Cancionero apócrifo”, presenta dos poetas inventados por él. El primero, Julián Hernández (1893-1955), el segundo Fernando Tejada (1932-1959). No sólo elabora una biografía para cada uno sino que les adjudica “Legítima defensa” al primero, y “Los amores (Estudio y profanación de Pierre Ronsard)” al segundo. Del primero ya he hablado algo. Aquí ahondaré un poco sobre el segundo. A decir de Marú Ruelas, “los nombres de los apócrifos pachequeanos [dato revelado por el propio autor en una entrevista] fueron tomados del libro de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los*

---

escribe un poema que dice escribió un poeta olvidado, que a su vez introduce unos versos de un poeta clásico de todos conocido (o tal vez no porque el nombre viene con una falta de ortografía pues se transcribe al español Bhavabhuti... o tal vez la falta de ortografía es un error de edición, ¿cómo saberlo?) y que es traducido por un célebre traductor del sánscrito. Otro heterónimo que aparece en su poesía, y justo después de Julián Hernández, es Fernando Tejada, a quien también Pacheco crea una identidad y adjudica una obra. Estos casos no son únicos. En la nota introductoria a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) Pacheco nos revela otros nombres: “Alisdair Bishop, Boyd Kopeck, Bernard M. Richardson, Jean-Michel Loisseau...”, autores apócrifos de algunos cuentos que se incluyen en ese libro pero que fueron publicados bajo sus nombres en revistas y suplementos (*La sangre de Medusa*, p. 11). La heteronimia se reproduce en sus retraducciones, pues en *Aproximaciones* (1984), incluye poemas “traducidos” de autores que no existen, como Azevedo Oliveira.

<sup>104</sup> Sobre la heteronimia en José Emilio Pacheco se puede leer a Marú Ruelas, *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, Universidad de Guadalajara, 2010.

<sup>105</sup> José Emilio Pacheco, “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 10.

*heterodoxos españoles*”<sup>106</sup>, es decir que sí existieron aunque en otra época, otro continente y otras circunstancias que las reveladas por Pacheco. No es mi intención profundizar sobre la heteronimia, sólo echaré mano de este cancionero apócrifo para mostrar cómo el autor retoma la idea de Aub y Borges. El “poeta” Fernando Tejada escribe/imita a Ronsard, poeta de poetas del renacimiento francés, miembro fundamental de *La Pléiade*. En sus versos, los temas son los mismos aunque su significado es opuesto. Si hay algo por lo que Ronsard no es conocido es por su modestia. El poeta francés se reconoce a sí mismo como uno de los grandes poetas, comparable a Petrarca, inmortal gracias a su escritura. A manera de ejemplo se puede leer el segundo soneto de *Le second livre des sonnets pour Hélène*:

À fin qu’à tout jamais de siecle en siecle vive  
La parfaite amitié que Ronsard vous portoit,  
Comme vostre beauté la raison luy ostoit,  
Comme vous enchaisnez sa liberté captive:

À fin que d’âge en âge à nos neuveux arrive,  
Que toute dans mon sang vostre figure estoit,  
Et que rien sinon vous mon coeur ne souhaitoit,  
Je vous fais un present de ceste Sempervive.

Elle vit longuement en sa jeune verdeur:  
Long temps apres la mort je vous feray revivre,  
Tant peut le docte soin d’un gentil serviteur,

Qui veut en vous servant toutes vertus ensuivre.  
Vous vivrez (croyez-moi) comme Laure en grandeur,  
Au moins tant que vivront les plumes et le livre.<sup>107</sup>

Este poema de Ronsard, que parecería uno de amor, en realidad es una loa a sí mismo. Él asume que el escribir sobre la mujer amada, la inmortalizará (“de siecle en

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>107</sup> *Oeuvres complètes I*, ed. de Jean Céard, Daniel Ménager y Michel Simonin, Gallimard, Paris, 1993 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 379-380.

siecle”); y hacerlo se convierte en un honor para ella (“Long temps apres la mort je vous feray revivre”). La comparación que introduce entre Hélène y Laura, en realidad es su manera de equipararse al celeberrimo Petrarca. Casi pedante, este soneto es un ejercicio que demuestra a sus lectores su agilidad poética, su capacidad para reproducir el modelo del italiano, incluso su intención de superarlo. La mención indirecta a Petrarca es su reconocimiento a esa tradición, muy al estilo de Pacheco, aunque también es una declaración de intención de superar al modelo, cosa que Pacheco no pretende. Así, contrasta el primer poema de “Los Amores (Estudio y Profanación de Pierre Ronsard)”, compuesto por el apócrifo Fernando Tejada:

Cuando los dos estemos muertos  
nada habrá de estas rosas  
ni de estos versos.  
Mientras dure el amor  
ámame, entonces.  
(*Tarde o temprano*, 110)

Nuestro autor, en voz de Fernando Tejada, transpone, retomando la terminología de Genette, a Ronsard y lo contradice. Lo transpone en el sentido de que retoma sus temas, de todos conocidos, y los actualiza oponiéndose a sus ideas. Se trata de una transformación seria en la que el poeta mexicano que escribe en el siglo XX dialoga con el poeta francés del siglo XVI: la inmortalidad, que se adquiere gracias a la escritura, idea fundamental en Ronsard, no pertenece a la poética de Pacheco. Para él, como se puede ver, lo que perdura es la poesía, no los versos particulares de algún poeta. La misma idea se reproduce en el cuarto poema de Tejada cuyo epígrafe es el primer verso del octavo poema de *Le second livre des sonnets pour Hélène* (en la edición de la Pléiade, séptimo en la versión que revisó Pacheco, por lo que se lee en *Tarde o temprano*), transcribo aquí únicamente el primer cuarteto:



Je plante en ta faveur cest arbre de Cybelle,  
Ce Pin, où tes honneurs se liront tous les jours:  
J'ay gravé sur le tronc nos noms et nos amours,  
Qui croistront à l'envy de l'escorce nouvelle.<sup>108</sup>

En Ronsard, los nombres grabados en el tronco del árbol, quedan grabados para siempre y sobresalen incluso con el paso del tiempo. Nada más distinto en Pacheco:

El tronco de aquel árbol en que un día  
inscribí nuestros nombres enlazados  
ya no perturba el tránsito de la calle:  
ya lo talaron, ya lo hicieron leña.  
(*Tarde o temprano*, III)

Para nuestro autor, los nombres no sólo no ganan en fuerza con el paso del tiempo, sino que desaparecen, son borrados por el mismo hombre que “quema” lo que lo perturba. Sin embargo la idea del árbol, vista desde *Los elementos de la noche*, reaparece. El ciclo destrucción/construcción del cual hablamos en la primera parte de este capítulo, se actualiza en esta transformación que hace Pacheco de Ronsard: al árbol ya lo hicieron leña, materia prima de la hoguera que al fin y al cabo es poema. En estos versos, Pacheco pone en práctica su poética, no sólo en cuanto al poema como hoguera, sino también en cuanto a su idea de poesía colectiva: como buen discípulo de Aub y Borges en lo que a esto refiere, él busca “hacer [poemas] propios y atribuirlos a autores imaginarios” para expiar lo robado inevitablemente. Pacheco escribe un poema original atribuyéndoselo a uno imaginario, quien a su vez transpone a uno muy real aunque alejado en el tiempo y en el espacio del poeta apócrifo de la primera mitad del siglo XX.

Este recurso es muy recurrente en la creación tanto poética como narrativa de José Emilio Pacheco. Y no se trata de nada más que del reconocimiento de que ya se ha

---

<sup>108</sup> Pierre de Ronsard, ed.cit., p. 383.

tratado los temas que al poeta interesa. Para poder aspirar a hacer poesía, es necesario hacer a un lado la inocencia, o dicho de otro modo, si ya no se puede hablar de los grandes temas sino con ironía, es decir con el reconocimiento de que ya se ha dicho todo y de que para poder volver a hablar de lo ya tratado, se tiene que “citar” como el enamorado del ejemplo de Eco, entonces se comprende el hurto de Pacheco como una acción voluntaria y ética. Ya desde 1966, en su ensayo autobiográfico en *Los narradores ante el público*, Pacheco se había resignado:

Si no podemos pensar sin escribir y si al pensar copiamos servilmente, involuntariamente, lo que otros escribieron, habrá que asumir la sabia resignación china: comentar y reescribir incansablemente a nuestros ancestros, intentar variaciones y agregados a la ineludible repetición<sup>109</sup>.

Él ya no intenta disfrazar su obra, expone abiertamente de dónde salen sus palabras y escribe rindiendo homenaje a quienes vinieron antes que él y abriendo camino a los que vendrán después. En otras palabras, hace evidente sus hipotextos, en términos de Genette, y si bien sí practica las diferentes formas de la relación hipertextual, sin duda la más utilizada es la transformación simple en su régimen serio es decir la *transposición*.

Una salvedad que no me parece ornamental: Genette trata el epígrafe como parte de lo estudiado en la paratextualidad, segunda relación transtextual. A mi parecer, los epígrafes son parte integrante de los poemas y los relatos de nuestro autor —como lo son para la mayoría. La inclusión de citas —de poemas completos o fragmentos— que inician la lectura de uno u otro de sus poemas no cumple la mera función de anunciar el tema del texto. Al introducirlas, cambian de sentido, es decir que se le puede dar una nueva interpretación a esos versos “traspasados” de sus hojas originales a las hojas diseñadas

---

<sup>109</sup> *Los narradores ante el público*, pp. 254-255.

por Pacheco. Él declara su “filiación”, su coincidencia o su oposición con algún autor y su poema es el diálogo, la relación puesta en evidencia que establece con el texto *scriptible*.

Ya se ha visto aquí, con Jorge Manrique, Garibay y León-Portilla, Elena Poniatowska, Ronsard —y son muchísimos más los nombres de poetas que habitan su poesía—, cómo Pacheco echa mano de la creación de otros para comenzar su propia escritura, recurso añejo en él si se considera su intención de continuar *Quo Vadis?*. Ya se ha visto también que en su narrativa se reproduce este recurso: *Morirás lejos* inicia “Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte. (QUEVEDO/SÉNECA)”. Estas inclusiones directas de los autores corresponden a la cita, tan estudiada por Antoine Compagnon. Sin embargo, también se puede leer cómo los poetas y sus poemas son tema de sus propias creaciones. Así tenemos “D.H. Lawrence y los poetas muertos” (en *Irás y no volverás*):

*They look on and help*<sup>110</sup>

No desconfiemos de los muertos  
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.  
No somos ni mejores ni distintos:  
tan sólo nombres y escenarios cambian.

Y cada vez que inicias un poema  
convocas a los muertos.  
Ellos te miran escribir,  
te ayudan.  
(*Tarde o temprano*, 151)

---

<sup>110</sup> Este epígrafe pertenece a una carta que D. H. Lawrence escribe a su amigo John Middleton Murry tras recibir la noticia de la muerte de la escritora y amiga Katherine Mansfield, el 2 de febrero de 1923. Al hablar del vacío que deja Mansfield en la vida de ambos autores, Lawrence trata de animarse escribiendo “The dead don’t die. They look on and help”. A pesar de que Mansfield fue reconocida por su trabajo como cuentista, José Emilio Pacheco incluye en el título de su poema “los poetas muertos”: nuevamente la diferencia entre prosa y poesía no es importante para nuestro autor.

Queda evidente tanto la mención directa del hipotexto —con el nombre del poeta y un epígrafe de él—, como la introducción de la creación poética como tema de su poema y la poética de nuestro autor: los poetas muertos perviven en los poetas vivos y juntos escriben la poesía. La poesía colectiva, propuesta por el heterónimo de Pacheco, Julián Hernández, se concreta en este corto poema. Y lo expresado poéticamente se relee en prosa en la nota introductoria a *La sangre de Medusa*, en la voz del propio Pacheco:

John Updike dice que la función primitiva del escritor fue servir como banco de la memoria e iluminar cuestiones esenciales para la identidad de la tribu: quiénes somos, quiénes fueron nuestros heroicos padres, cómo llegamos adonde estamos, porqué creemos los que creemos y porqué actuamos como actuamos. El autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión de lo que le contaron. No sólo es él mismo sino también es simultáneamente sus predecesores. Forma parte del tejido de su tribu. Proclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar<sup>111</sup>.

El poeta es la voz de su tribu, tiene una misión, ser la memoria hecha palabras de ese grupo al que pertenece, la familia humana, y por ello reproduce lo que poetas antes que él han dicho, en cumplimiento de su propia misión, que es la misma. Da “su versión de lo que le contaron”; se trata de una historia o de historias ya contadas pero con una nueva voz: es una nueva versión.

Destaca esta nota de Pacheco no sólo porque él no suele emitir llanamente su visión de la Literatura y de la escritura, sino también porque en ella además de exponer su poética la pone en práctica. Me explico. En este prefacio al libro que reúne sus textos narrativos más antiguos y los más recientes (por lo menos en el momento de publicación), y que sirve de “antología de autor” —aunque el término sea muy arriesgado—, se evidencia la multiplicidad de “manos” u “ojos” en la creación literaria.

---

<sup>111</sup> “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 11.

Pacheco nos revela que

“La sangre de Medusa” y “La noche del inmortal” formaron en 1958 uno de los Cuadernos del Unicornio que publicó Juan José Arreola. Veinte años después Carlos Isla y Ernesto Trejo lo reeditaron en la serie El Pozo y El Péndulo. Ninguno de estos cuadernos alcanzó circulación comercial. Hoy son curiosidades bibliográficas. Neus Espresate y Vicente Rojo tuvieron el impulso generoso de reeditar *La sangre de Medusa* con otros cuentos, en su mayoría impresos en pequeñas revistas o en periódicos y nunca antes recogidos en libro ni escritos con este fin. Su existencia fue revelada por las investigaciones de Hugo Verani y Russell M. Cluff. José Luis Martínez los fotocopió de su hemeroteca. Fernando González Gortazar encontró los menos accesibles. Los únicos cuentos aparecieron en *Proceso* y se recuperaron gracias a Elena Guerra y Armando Ponce.

La edición de 1990 de *La sangre de Medusa* es entonces el resultado del trabajo de una docena de personas. ¿Qué mejor muestra de cómo efectivamente la Literatura es colectiva? Sumando a esta docena de personas los autores a los que “inevitablemente [se ha] robado” y los heterónimos que originalmente firmaban algunos de sus cuentos (“Alisdair Bishop, Boyd Kopeck, Bernard M. Richardson, Jean-Michel Loisseau...”<sup>112</sup>), *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* es sin duda alguna la mejor muestra de Literatura colectiva.

La colectividad implica el anonimato puesto que lo que importa es lo que se dice, lo que se cuenta, y no quién lo dice. José Emilio Pacheco defiende este anonimato, ése que existía antes de la modernidad en la que el autor empezó a tener “derechos”, y la intertextualidad —aunque no se llamaba así— empezó a ser un delito. Sin duda el texto que mejor ilustra este aspecto de la poética de Pacheco es “Carta a George B. Moore. En defensa del anonimato” (*Los trabajos del mar [1979-1982]*). Este célebre poema, tantas veces estudiado y tantas veces citado en los trabajos académicos, expresa poéticamente la postura de nuestro autor respecto de la poesía y de porqué se escribe. Como respuesta a

---

<sup>112</sup> *Loc. cit.*

un telegrama de Moore, Pacheco compone este largo texto poético que condensa su “defensa del anonimato”. Reproduzco por partes el fragmento que, a mi parecer, es más explícito:

*Escribo y eso es todo.* Escribo: doy la mitad del poema.  
Poesía no es signos negros en una página blanca.  
Llamo poesía a ese lugar del encuentro  
con la experiencia ajena. El lector, la lectora  
harán o no el poema que tan sólo he esbozado.

En estos versos podemos reconocer la relación que se establece entre el escritor y el lector, relación de la cual hablé en la definición de reescritura. Lo *scriptible* es ese texto que se construye a partir de la lectura. El poeta mexicano es muy claro en que el poema queda incompleto si el lector incumple su tarea. Así, se puede ver que él lo invita a reescribirlo, a seguir la cadena de la colectividad y del anonimato. Sigue el poema:

No leemos a otros: *nos leemos* en ellos.  
Me parece un milagro  
que algún desconocido pueda verse en mi espejo.  
Si hay un mérito en esto —dijo Pessoa—  
corresponde a los versos, no al autor de los versos.  
Si de casualidad es un gran poeta  
dejará cuatro o cinco poemas válidos,  
rodeados de fracasos y borradores.  
Sus opiniones personales  
son de verdad muy poco interesantes.

En la lectura, el lector se reconoce, se identifica con el texto, no con su autor. Establece una relación con ese texto que lo afecta. El concepto de *significancia*, presentado más arriba, toma toda su amplitud en una poética como la de José Emilio Pacheco. El lector y el autor se sitúan en el mismo nivel en la creación pues ambos le pueden otorgar sentido al poema, ya que el poema trabaja la lengua, y ésta trabaja al autor y al lector. El texto/el poema, lo dicho, es lo importante, no los poetas (autor o lector).

Extraño mundo el nuestro: cada día  
le interesan cada vez más los poetas;  
la poesía cada vez menos.  
El poeta dejó de ser la voz de la tribu,  
aquel que habla por quienes no hablan.

Aquí reencontramos la idea del poeta como voz de la tribu, idea que, como se vio, desarrollaría en la nota a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. El poeta debe cumplir con una responsabilidad respecto de la colectividad, de la tribu, y no interesan sus opiniones. La dimensión ética en la escritura aparece claramente. Esta dimensión ética se traduce en el propio quehacer de Pacheco, como se verá más adelante, pues la reescritura de sus propios textos responde a su inquietud de responsabilidad respecto de sus textos y de sus lectores...

“Carta a George B. Moore” termina de la siguiente manera:

Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez  
Pensó hace mucho tiempo en editar una revista.  
Iba a llamarse “Anonimato”.  
Publicaría no firmas sino poemas;  
se haría con poemas, no con poetas.  
Y yo quisiera como el maestro español  
que la poesía fuese anónima ya que es colectiva  
(a eso tienden mis versos y mis versiones).  
(*Tarde o temprano*, 302-304)

De manera contundente, Pacheco hace una declaración de principios: la literatura debería ser anónima y colectiva para poner en su justo sitio a lo dicho, lo cantado por la voz tribal, y no perder esa memoria de la que se habló en el apartado “Palimpsesto de la Historia”. En estos versos también debo destacar el objetivo del propio autor: la intención de hacer poesía anónima y colectiva justificaría sus “versiones” de otros autores, es decir sus “traducciones” o aproximaciones, como él las denomina. Pero de esto hablaremos en el capítulo siguiente.

Como se ha visto, Pacheco representa este escritor-*scriptor* del cual hablan Roland Barthes, Antoine Compagnon y Raymonde Debray-Genette<sup>113</sup>; es un “recreador”. Su producción no tiene la intención de ser original o innovadora —aunque lo sea al final del día—; él es un escritor que intenta expresar su realidad a partir de la expresión y la realidad de otros autores, antiguos y modernos, pasados y contemporáneos, y dentro de esos autores, se encuentra él mismo meses, años, decenios más joven. Así se puede leer el prefacio a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* en donde dice que

Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas.

Y más adelante:

Al adolescente que publicó en 1958 la primera *Sangre de Medusa* le digo: Aquí termina nuestra colaboración. Hice lo que pude. Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen. Aún tengo mucho que aprender y de verdad tu juicio me interesa.<sup>114</sup>

Este desdoblamiento en escritor joven y escritor maduro, la colaboración entre diferentes autores de distintas épocas es un ejemplo más del diálogo que se puede establecer entre texto y lector. La relación que Pacheco alimenta con los textos de otros autores que lee, es análoga a la relación que construye con sus propios textos, los del pasado, pues él ya no es él mismo, y la lectura, o re-lectura de su propia obra no es la misma: los textos —poéticos y narrativos— se han habitado de nueva *significancia*;

---

<sup>113</sup> Debray-Genette explica que “il faut marquer, ou simplement remarquer, que l'écrivain contemporain tend à substituer l'écriture à ce qu'on appelait l'œuvre comme produit de la littérature et à s'avouer scripteur plus encore que littérateur” (« Génétique et poétique : le cas Flaubert », en Louis Hay (ed.), *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris, 1979, p. 28).

<sup>114</sup> “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, ed.cit., p. 13.



siempre cambiantes, siempre mutantes, a causa del tiempo, se han modificado. Así lo expresa “Aceleración de la Historia”, un poema que pertenece a *No me preguntes cómo pasa el tiempo*:

    Escribo unas palabras  
  y al minuto  
ya dicen otra cosa,  
  significan  
una intención distinta,  
se hacen dóciles  
  al Carbono catorce:  
Criptogramas  
  de un pueblo remotísimo  
que busca  
  la escritura en tinieblas.  
(*Tarde o temprano*, 73)

Pacheco lo repite en voz de Julián Hernández: “Todo poema es un ser vivo:/ envejece” (*Tarde o temprano*, 106). Que el poema se metamorfosee es una obsesión para Pacheco. Parecería contradecirse pues en repetidas ocasiones expresa que el poema es como “una botella al mar” que quien la recoja tiene la libertad de interpretar, y al mismo tiempo, busca “controlar” su obra al revisarla una y otra vez y al reescribirla una y otra vez. Sin embargo, la reescritura de sí mismo responde a otras intenciones. La primera tiene que ver con su postura respecto de la obra de todos, la escritura colectiva, la relectura de los escritores del pasado incluyéndose a sí mismo. Como ya he dicho, aun para el propio autor, el texto cambia porque sigue trabajando la lengua –retomando a Barthes— en el tiempo. Su *significancia* en constante movimiento provoca nuevas interpretaciones con las que el escritor quiere relacionarse.

José Emilio Pacheco en realidad no intenta controlar su obra porque a pesar de decir, para los cuentos de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (libro que ha

modificado más), que “éstas páginas no podían reaparecer en su estado original” y que no “aconsej(a) el descenso a los sepulcros hemerográficos para ver las reliquias atroces”<sup>115</sup>, nos indica a sus lectores dónde encontrar esos textos en su versión primitiva, es decir que permite una lectura de las reescrituras como si se tratara de “originales”, como se leería un texto suyo sin consultar el o los hipotextos que lo sostienen, y también permite la relectura a partir de la reescritura tomando en cuenta el o los hipotextos que son sus propios textos. Y como lo escrito siempre cambia, entonces son posibles múltiples reescrituras:

Respecto a lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás; o bien se piensa en la poesía no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse. No acepto la idea de “texto definitivo”. Mientras viva seguiré corrigiéndome<sup>116</sup>.

Adopta la misma actitud frente a sus textos que frente a los textos ajenos: re-lee, re-interpreta, re-escribe.

La segunda intención a la que responde la reescritura tiene que ver con su postura respecto de la creación literaria: el poeta/escritor debe asumir la responsabilidad de lo que escribe. En “Palabra y violencia”, artículo que pertenece al su famoso “Inventario”, nos dice que

Todo se dice en serio aun bajo la más ligera frívola de las superficies. Y todo tiene consecuencias. A menos que se disponga a dar su propia vida por lo que defiende y ataca, un escritor no tiene derecho a dejar caer una sola palabra que pueda conducir a la muerte de un ser humano<sup>117</sup>.

Es evidente el peso que José Emilio Pacheco adjudica a la escritura. Ya en 1966,

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>116</sup> “Nota” a *Tarde o temprano*. F.C.E., México, 1980, p. 10.

<sup>117</sup> *Proceso*, 308, 22 de septiembre de 1982. p. 52.

dejaba claro su visión respecto del quehacer literario y del escritor, que tiene que ver con su propia visión del mundo, un mundo que se destruye para construirse y en el que el poeta/escritor —en su sentido genérico, es decir la suma de todos los poetas/escritores— se erija como una figura de continuidad gracias a la transformación. El ejemplo más concreto de esta idea nos lo ofrece el propio autor cuando habla de su quehacer comparándolo con la ciudad de México:

Mi amor desolado por la Ciudad me otorgó una lección adversa al “parricidio”, curioso término de tan obvias implicaciones freudianas. Lo que voy a escribir me preocupa lo suficiente para que no me interese demoler lo que otros hicieron antes de mí. He visto, en la damnificada zona antigua de la capital, que cuando cae un maravilloso edificio de la colonia o el XIX, invariablemente lo sustituye un bodrio indómito que bulle en fachaletas y cristales. Creo que se puede construir en los suburbios una nueva ciudad que no implique la muerte de la antigua<sup>118</sup>.

Se entiende pues que para nuestro autor, la actividad literaria tiene un valor que va más allá de las modas o de la necesidad de imponer su voz por encima de las otras —del pasado y del presente. Considera que, como en el caso de la ciudad, se puede construir una nueva Literatura “que no implique la muerte de la antigua”. El tratamiento del tema de la ciudad, tan presente en la obra del autor mexicano, por el cual, en gran medida, se lo tilda de “nostálgico”, es una muestra concreta de su concepción del tiempo —siempre cambiante, síntesis del ciclo destrucción/construcción. ¿Quién no recuerda las últimas frases de *Las batallas en el desierto*? (“Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años.”<sup>119</sup>) Y si bien Pacheco sí critica

---

<sup>118</sup> *Los narradores ante el público*, p. 254.

<sup>119</sup> Era, México, 2007 (2ª ed. revisada, 1999).

la destrucción de la Ciudad de México, lo hace con la intención de que se recupere la memoria de ese pasado siempre cambiante, tan cambiante como el/los significado(s) de las obras literarias. En un encuentro con estudiantes del Círculo de Bellas Artes en España confirma esto:

A pesar de lo que se diga, no hay nostalgia en mis poemas; no tengo nostalgia sino memoria, combate. Aceptaría algo semejante a la nostalgia cuando pienso en los paseos nocturnos por la ciudad con mis amigos y contemporáneos Pitol y Monsiváis. Ahora ya no se puede caminar, no puedo llevar a los amigos a recorrer ciertos lugares, porque ya no existen los cafés, las avenidas y porque no llegaríamos vivos. En ese sentido no es nostalgia, es protesta contra una realidad degradada<sup>120</sup>.

“Memoria”, “combate”, “protesta”, tres términos fuertemente cargados de sentido social. Y sin embargo, Pacheco no es un escritor “comprometido” en el sentido en que la tradición ha interpretado a Sartre, como ya hemos dicho, su compromiso tiene que ver con la escritura y con sus lectores. Memoria de un México, un mundo que dejó de ser pero que permanece en las palabras, puesto que ellas cambian, mutan de sentido, en la “aceleración de la historia”, y permiten otros sentidos aunque siempre permaneciendo como el fuego heracliteano.

Pacheco reescribe su propia obra tratando de desacelerar esta Historia, desacelerar el olvido. ¿Cómo lo hace? Se relee, se corrige, se revisa. La revisión de sus textos narrativos evidencia este trabajo arduo de corrección en el que se amplía los detalles, se ofrece más información histórica, más referentes geográficos, económicos y sociales, y todo para que las palabras iniciales no muten tanto, a fin de ser entendidas también como fueran entendidas en su primera relación. El trabajo de revisión de sus textos poéticos no

---

<sup>120</sup> 23 de abril, 2009.  
[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Memoria\\_y\\_combate\\_\(7338\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Memoria_y_combate_(7338).pdf)

es menos arduo. De hecho, en la Nota introductoria a la primera edición de *Tarde o temprano* (1980), Pacheco explica:

Escribir es un cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas. Al revisar varios de estos poemas, sobre todo los que hice antes de mis veinte años, no creo desfigurarlos mediante cambios que consisten básicamente en supresiones, sino acortar la distancia entre lo que dicen y lo que intentaron decir<sup>121</sup>.

Con la reescritura entonces es posible “reacomodar” los significantes. Se trata de volver a lo más cercano posible del significado querido por el texto “original”, y para esto nuestro autor especifica, explica, parafrasea con el fin de que nuevas generaciones comprendan la intención primera del texto en su momento de creación.

En la misma nota a *Tarde o temprano* (1980) Pacheco expresa su propia ética respecto de la escritura y respecto de su lector. Reescribirse no es una acción vanidosa: se trata de una toma de postura respecto del propio trabajo:

Si uno tiene la mínima responsabilidad ante su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerará sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección<sup>122</sup>.

Quizá el ejemplo más significativo de la incesante corrección de sus textos sea *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, tomo de 1990 que retoma los primeros textos publicados del autor y relatos escritos cronológicamente hasta 1989. “Nunca un libro tan breve ocupó involuntariamente tantos años”, dice Pacheco en su Nota a la última edición. La primera, de hecho, fue una *plaque* que “patrocinó” Juan José Arreola convirtiéndose en el número 18 de la serie de los Cuadernos del Unicornio en el año de 1958. Treinta y dos años –treinta y tres si se considera el primer cuento en la versión de

---

<sup>121</sup> *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980, p. 9.

<sup>122</sup> *Loc. cit.*

1990 (“Tríptico del gato”, del cual hablamos al principio del capítulo), que no forma parte de la *plaque* pero que fue publicado en 1957— de creación narrativa reunidos en este pequeño volumen que comenzó con 16 páginas y que ahora cuenta con 132<sup>123</sup>.

Pacheco, por el interés que tiene en que su lector “lea bien” su obra, lo invita a “reescribir” sus textos desde una nueva perspectiva, esto es, a partir de una ordenación de sus textos. La disposición cronológica de los cuentos de Pacheco no es del todo original, si se considera esta obra como una más de las antologías que edita. En efecto ya en 1965, en el prólogo a *La poesía mexicana del siglo XIX*, propone lo cronológico como criterio

---

<sup>123</sup> *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* se compone de un prólogo y de cinco partes. La primera reúne los textos publicados en los años de 1957 y 1958, esto es “Tríptico del gato” (en el primer número del suplemento de *Estaciones*, “Ramas Nuevas” en 1957), “La noche del inmortal” y “La sangre de Medusa” (en 1958, en la «plaque» antes mencionada). La segunda se compone de los relatos publicados entre 1959 y 1962 —“El enemigo muerto” en *Estaciones* en 1959; “Teruel” en *El rehilete* en octubre de 1962 bajo el nombre de “Los secretos héroes”; “Paseo en el lago” en *Cuadernos del viento* en 1960 y “El torturador” en *Revista mexicana de literatura* en 1961. La tercera parte cuenta con “Mínima expresión” —veinticuatro relatos cortos de los cuales “la lechera”, “nadie” y “la ocasión” salieron publicados en “Diorama de la cultura”, suplemento de *Excelsior* en 1975, bajo el título “Cuentos breves (aunque no extraordinarios)”- y “Cinco ficciones” (en *Mecanismos, imágenes, ficciones*, 1968) —de las cuales “El batallón de los inválidos” e “Incipit comoedia” habían sido publicadas bajo el nombre de “Dos ficciones” en *Cuadernos del viento* en 1961. La cuarta parte se comprende de textos escritos entre 1962 y 1973: “No perdura” aparece en *Cuadernos de Bellas Artes* en 1962; “Shelter”, a decir del mismo Pacheco es un texto de 1964 aunque en la bibliografía que propone Verani no es registrado y personalmente no he encontrado la revista en la que fue publicado; “Demonios” está en el primer número de *Cuadernos de occidente* en 1973; “Casos de la vida real” que contiene dieciocho relatos cortos entre los cuales “El asesinato de Lincoln”, “La prueba de las promesas”, “Mutaciones”, “Ispahan”, “El pozo” y “El jardín de los gatos” aparecieron en “Diorama de la cultura” en 1974, bajo el nombre de “Diez ficciones” y “Minas de arena”, “El visionario”, “Teleguía”, “El elegido”, “El fugitivo” y “La isla” se incluyeron en “Cuentos breves (aunque no extraordinarios)” de 1975. En cuanto a “El polvo azul” y “Las aves” no he logrado identificar las revistas y los años exactos de publicación. Se sabe por el mismo autor que son anteriores a los publicados en *Proceso*, revista a la que pertenecen los cuentos de la quinta y última parte de *La sangre de Medusa* a excepción de “Dicen” que apareció en *Eros* en 1975.

antologador: “Antecede a la antología una síntesis cronológica que abarca de 1810 a 1910, y año con año indica los principales acontecimientos. Así, cada autor queda situado en el panorama de la época que le tocó vivir”<sup>124</sup>. Al autor le interesa que se relea su propia “tradición”, esto es su propia evolución, la época en que cada texto fue producido<sup>125</sup>, su propia historia a partir de sus ficciones. También busca “actualizar la relación entre el pasado y el presente”: “como dice otro partidario de la autocritica activa, Frank O’Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años”<sup>126</sup>.

El ejemplo de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* me ha parecido el más representativo de las diferentes “versiones” que se puede tener de los mismos textos de Pacheco. Desde mi perspectiva, no sólo influyen los cambios en la anécdota contada, o los detalles, ampliaciones, especificaciones de cada uno de los textos leído por separado. El hecho de leerlos primero en su contexto “original”, aislados de los demás relatos, propone ciertas lecturas que irremediamente se expanden en el momento en que se sitúan en un orden específico en un tomo como éste. La relectura y corrección por parte de Pacheco responde a una recontextualización necesaria desde su perspectiva para el establecimiento de esa relación entre lector y texto.

---

<sup>124</sup> José Emilio Pacheco (ed.), *La poesía mexicana del siglo XIX (Antología)*, Empresas Editoriales, México, 1965, p. 8.

<sup>125</sup> Pacheco no intenta borrar la época de producción para dar unidad a este volumen, le interesa que se evidencie su historia que no es más que la historia de México y el mundo. En el prólogo a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* dice que “la reescritura no borra la marca de la época en que fueron inicialmente redactadas [las narraciones]. Por ejemplo, el miedo al apocalipsis nuclear, tema de «Shelter» (1964), ahora se ha desvanecido frente a los terrores de la destrucción ecológica, la contaminación, las enfermedades infecciosas y la violencia urbana” (“Nota” a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 11).

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 10.

Así, no sobra recordar lo dicho por Fernando García Núñez, en su artículo “Inventario de ‘inventario’”, en donde justifica la obsesión de Pacheco aunque en su caso lo hace hablando de su columna “Inventario”, publicada primero en *Excélsior* y luego en

*Proceso*:

Dentro de esta línea quizás pueda entenderse el cuidado casi enfermizo de Pacheco al escribir. Para él la escritura es una responsabilidad ante sí mismo y ante los demás. Lo que escribe ha de ser bien escrito, o al menos ha de tender a ello. Pero, además, ha de pensar en algunas de las consecuencias que lo escrito pueda traer a los demás. [...] Esto explica las constantes correcciones y rectificaciones en la columna, así como la precisión de sus datos; al mismo tiempo que las diversas versiones que Pacheco hace de un texto.<sup>127</sup>

En la revisión de la primera versión de los textos es notable que los más “corregidos” son los más antiguos. Los relatos escritos entre 1957 y 1966, a pesar de conservar su estructura original, son extensamente modificados. Aquí propondré únicamente dos ejemplos para ilustrar los cambios que introduce Pacheco en sus reescrituras. El primero, “La reina”, relato que pertenece a *El viento distante* a partir de la edición de 1969 pero que había sido publicado en forma de monólogo teatral en 1958 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanario de *El Nacional*, el 6 de abril; el segundo “El torturador”, cuento que aparece en la edición de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990) aunque fue publicado por primera vez en 1961, en la *Revista Mexicana de Literatura* (1-4, enero-abril). Estos textos narrativos son representativos de las correcciones que hace su autor puesto que evidencian no sólo la gran preocupación de Pacheco de “escribir bien” sino que reflejan su intención de aclarar su intención primera en la creación.

Ya he hablado de la transposición como forma de hipertextualidad. Genette ofrece

---

<sup>127</sup> *Bulletin Hispanique*, 90:3-4 (1988), p. 422.



una lista de transposiciones entre las cuales la traducción ocupa el primer lugar, aunque de esto hablaré en el siguiente capítulo. Fuera de la traducción propone como transformaciones serias 1) la *reducción* (en sus formas de escisión y de concisión); se trata aquí ya sea de suprimir del texto original partes temáticamente significativas o de reescribir en un estilo más conciso las partes temáticamente significativas; 2) el *aumento* (en sus formas de extensión, de expansión y de amplificación), en este caso se puede encontrar párrafos ajenos al texto original o un aumento estilístico a frases y párrafos, o una síntesis de los dos tipos anteriores de aumento; 3) la transmodalización (intermodal —por ejemplo el cambio del género dramático al narrativo— e intramodal —cambios que afectan el funcionamiento interno del modo); 4) la transposición semántica (diegética y pragmática) que puede presentarse en forma de a) transmotivación (eliminación, adición o manipulación de algún motivo respecto del texto original) b) transvalorización (cambio impuesto a la serie de acciones, sentimientos y actitudes que caracterizan a un personaje)<sup>128</sup>.

No pienso presentar un ejemplo en Pacheco para cada una de las formas de transposición definidas por Genette, eso pertenecería a otro trabajo. Sin embargo puedo aventurarme a decir que nuestro autor practica todas las formas de transposición. La hipertextualidad en su régimen serio es lo que compone su obra literaria.

“La reina” como ya he mencionado aparece por primera vez en 1958 en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanario de *El Nacional*, y lleva por nombre “La reina. Monólogo en un acto”. Como el título indica, el texto es un monólogo dramático. La segunda publicación de este cuento —o mejor dicho la primera en el género— es de

---

<sup>128</sup> *Palimpsestes*, pp. 291-589.

1969, es el octavo relato de *El viento distante y otros relatos*. La tercera es de 1987 en *El viento distante y otros cuentos*; finalmente la última es de 2000, en *El viento distante*. El cambio de título de este libro ya da una idea de las revisiones de Pacheco (*El viento distante y otros relatos* y *El viento distante y otros cuentos* son idénticas en su contenido; lo único que cambia es el título del volumen).

¿Por qué razón cambia del género dramático al cuento? La fecha de publicación es 1958, pero no sabemos si lo escribió meses o años antes. Lo que sí sabemos es que Pacheco tomó el curso de composición dramática que Rodolfo Usigli había heredado a Luisa Josefina Hernández en 1956 y que ella opinaba que su pieza, *Decena trágica*, “no funcionaba para la escena” y que “así enterró a perpetuidad [sus] intenciones dramáticas”<sup>129</sup>. Pacheco entonces “no servía” para el teatro, pero sí sabía contar historias. De su primer escrito retomó el tema y lo reescribió: lo hizo cuento. Pero no sólo retomó el tema; algunos de los motivos reaparecen en el cuento de 1969, más desarrollados, o transformados. El *hipotexto* —en este caso el monólogo dramático— está presente de diversas formas en el *hipertexto* (cuento). Esto permite hacer un estudio genético del texto, ya que *hipotexto* e *hipertexto* no tienen que ser forzosamente del mismo género<sup>130</sup>. Sin embargo para fines de este trabajo sólo apuntaré algunos cambios para dar una idea de la evolución de este texto en particular.

El epígrafe de la versión de 1958 es de Gilberto Owen (“El carnaval quemaba en

---

<sup>129</sup> José Emilio Pacheco, *Los narradores ante el público*, p. 245.

<sup>130</sup> Sobre esto Debray-Genette dice que “ce que permet une étude génétique, par rapport à celle du texte final, c’est de mettre à jour une plus grande diversité de tendances, de possibles, une plus grande ouverture structurale, qui peut aller jusqu’à l’indécision, l’incertitude, l’indécidable. Ce ne sont pas ainsi plusieurs couches de texte qui apparaissent, mais souvent plusieurs types, plusieurs genres” (art. cit., p. 37).

sus mejillas / el último arrebol de mi deseo”), sobre el cual había escrito unos meses antes una nota<sup>131</sup>. En cambio, en el texto de 1969, el epígrafe es de Porfirio Barba Jacob (“Oh reina, rencorosa y enlutada...”). La acción en el monólogo transcurre durante la tarde (“Y ahora en la mañana ¡qué asco!”), el único personaje presente es Adelina –sólo se oye la voz de la madre (también intervienen indirectamente las voces de los locutores de radio). La muchacha no sale de su habitación y otorga información al público/lector sobre la relación con sus padres, su hermano, las Ramírez, Sergio y Graciela (la reina del carnaval). Se sabe que es hija de un comodoro y que va a una escuela de monjas. Las indicaciones escénicas nos dicen que Adelina es excesivamente gorda y se insiste en su peso haciéndola llevar un “vaso gigantesco de batido”. El monólogo muestra bien las costumbres de la clase media acomodada de provincia: el “gran baile de Carnaval” en donde se hace homenaje a la reina, la fiesta de quince años, el desprecio por los “chilangos”, los paseos por el zócalo...

El cuento se desarrolla en un periodo mayor de tiempo. Comienza en la mañana (“Eran las diez de la mañana”), cuando Adelina se prepara para ir al desfile del carnaval. Aquí hay un narrador en tercera persona que da cuenta de lo que está pasando desde el punto de vista del personaje principal. El tema del peso de Adelina es más desarrollado (“ahora pesaba setentaiocho punto cuatro nueve”; “El bebé más robusto de Veracruz”). El batido gigantesco reaparece pero desde su confección. La relación con los padres y el hermano también está presente, aunque con muchos más detalles puesto que se introduce

---

<sup>131</sup> “Gilberto Owen. Primeros pasos”, *Estaciones*, 2:7 (otoño 1957), pp. 355-356, en Hugo Verani, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, en Hugo Verani (comp.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM-Era, México, 1993, p. 302.

un largo diálogo entre Adelina y Óscar, diálogo por lo demás violento y que anuncia el desenlace del cuento (“Me las vas a pagar”). Hay una adición al texto: una larga carta dirigida a Alberto —ya no Sergio— en la que se ve el trabajo propio de cualquier escritor (las tachaduras y correcciones: “tachó”). Se introducen nuevos personajes (Aziyadé y Nadir, los amigos de Óscar) y se cambia de nombre a los que ya existían en el *hipotexto* (las Ramírez son ahora las Osorio y Graciela se llama ahora Leticia). La Güera del monólogo, novia de Sergio, ya no aparece y es Leticia, la reina, la que sale con Alberto. En el cuento se ve cómo Adelina llega al desfile y cómo es insultada y ridiculizada frente a las Osorio, Leticia y Alberto. Además, se introduce una larga descripción del desfile y una enumeración de los carros alegóricos y sus integrantes.

El cuento desarrolla los motivos presentes en el monólogo pero incluye otros que no estaban en él. Sin embargo, la esencia de la historia permanece (y si recordamos lo dicho por Pacheco, refiriéndose a sus primeros escritos de *La sangre de Medusa*, “podemos cambiar todo menos nuestra visión del mundo...”<sup>132</sup>, esta afirmación cabría en el caso de este texto).

Me gustaría, sin embargo, antes de concluir esta somera lectura de “La reina”, identificar las categorías de transposición de Genette que se pueden observar en el hipertexto. Se puede determinar que habría transmodalización, por el cambio de género, transmotivación, por el aumento o eliminación de algún motivo, transestilización, por el cambio de registro de nivel de lengua (Adelina es abierta y descaradamente grosera en el

---

<sup>132</sup> Prólogo a *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 9. Debray-Genette concuerda con esta idea: “Si la thématique d’un écrivain est consubstancielle à son être d’écrivain et d’homme, les éléments qui la spécifient devraient garder une sorte de constance depuis la première feuille de brouillon jusqu’au texte final.” (art. cit., p. 40).

cuento, mientras que en el monólogo se reprime).

La transmodalización, además de responder a la “falta de talento” ya mencionada, permite más explicaciones, pues la narración admite descripciones que facilitan al lector situarse contextualmente en la época y el medio en el que está creciendo el personaje principal<sup>133</sup>, y por ende conocer la atmósfera provinciana veracruzana de los años sesenta: el mundo de apariencias, la crueldad basada en las clases sociales, los ritos propios de esa comunidad... Estas descripciones son el resultado de la transmoción, es decir, el cambio de motivación o intención en el texto: ya no se trata sólo de representar una anécdota; la intención, al ampliar en descripciones, es hacer una abstracción en donde los conceptos de riqueza, belleza, crueldad, relaciones humanas encuentren su ejemplificación práctica en los personajes creados aunque estereotipados en el texto. La transestilización permite una conexión con el lector porque le da una dimensión realista: él reconoce el lenguaje usado.

Las transposiciones en este cuento no son mera elección estética del autor. A él no

---

<sup>133</sup> Uno de los temas recurrentes de Pacheco y del que no he hablado, tiene que ver con la adolescencia. Pacheco escoge en textos tan conocidos como “El principio del placer” o *Las batallas en el desierto*, personajes principales adolescentes que experimentan algún evento que los hace salir de su mundo infantil para introducirlos violentamente en la realidad adulta. Sus relatos iniciáticos muestran el pasaje de la edad de la inocencia, protegida y atemporal (equivalente a la pre-Historia definida en páginas anteriores en donde el hombre, a pesar de pertenecer al mundo, es más observador) a una edad “irónica” en donde el niño crece y actúa en el mundo para introducirse reproducir inevitablemente las estructuras sociales de los adultos. Ignacio Trejo Fuentes en su artículo “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable” dice “desde «El parque hondo», primer relato de *El viento distante*, libro inicial de Pacheco, éste muestra lo que habría de ser un interés constante a lo largo de su obra futura: el mundo de los niños y los adolescentes. Ocho de catorce textos del volumen se nutren de la misma fuente. El autor, asumiendo diferentes sistemas y tonos narrativos, coloca a sus protagonistas niños y adolescentes en situaciones límite, de crisis severas y variadas” (en *La hoguera y el viento*, ed. cit., pp. 214-215).

sólo le importa “contar”. Poesía y prosa tienen un fin, el lector: “con frecuencia se me ocurren historias que, según creo, pueden interesar. Hay grandes periodos de esterilidad: la lírica no puede nacer voluntariamente. Entonces vuelve el deseo de escribir narraciones quizá porque, antiguas y modernas, las leo, releo en todo momento”<sup>134</sup>. Los cuentos no deben ser “bonitos” deben interesar, llamar la atención del lector, por ello Pacheco los lee y releo y luego los reescribe.

Otro ejemplo de la propia reescritura en Pacheco es la de “El torturador”. Este cuento poco estudiado evidencia, desde mi perspectiva, esa inquietud de especificación, de aclaración y de actualización de nuestro autor. La primera versión de este relato, de 1961 como ya he dicho, sin duda alguna muestra la evolución hacia lo social de la cual hablaba José Miguel Oviedo –aunque el aspecto social está presente desde un inicio; sólo basta con leer el título de este cuento para darse cuenta. La última versión (1990) fue publicada meses antes que en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, idéntica, en *Proceso*<sup>135</sup>, pero en esta publicación se incluye una nota introductoria al cuento que llama la atención:

Por su fecha se diría una curiosidad literaria: acaso uno de los primeros cuentos mexicanos que emplean la segunda persona, la narración fragmentada y las apropiaciones de la cultura popular en un grado de tentativa que alcanzará su plenitud en otros narradores de México y toda Hispanoamérica. Por supuesto, no se pretende que ninguno de éstos haya leído “El torturador”. [...] Al menos “El torturador” es como un primer esbozo de *Morirás lejos* (1967). Lo había olvidado. Su autor dijo a Margo Glantz que provenían de *Drácula* (Bram Stoker) la pluralidad de voces y el empleo de textos externos para llevar adelante la narración<sup>136</sup>.

Sin intención de repetir lo ya dicho, es interesante leer cómo el propio autor

---

<sup>134</sup> *Los narradores ante el público*, p. 249.

<sup>135</sup> N°694 (19 de febrero de 1990), pp. 54-56.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 54.

reconoce que sus temas y tratamientos en realidad siempre estuvieron ahí, desde sus primeras creaciones. Y así como Aguilar Melantzón y Gladstein vieron en *El reposo del fuego* el hipotexto de *Morirás lejos*, así el propio Pacheco reconoce en “El torturador” otro hipotexto.

Fragmentado en diez apartados, “El torturador” comienza cuando el personaje principal, José Morales, ha terminado sin éxito su “trabajo” pues ha matado a su víctima sin lograr extraerle, a base de vejaciones, la información que sus superiores pedían. El narrador relata, en segunda persona, no sólo las acciones de Morales sino también sus pensamientos, aunque siempre dejando una duda; esa voz tal vez sea esa conciencia que el torturador ha perdido y que ha regresado para atormentarlo pues acaba de asesinar a Enrique Altamirano, uno de los dos hombres que en toda su vida lo había tratado bien (“Acaso te asuste ese valor como otra vez te sorprendió el hecho de que Altamirano te hiciera comprender que eras igual a los demás, tus semejantes, tus hermanos”<sup>137</sup>). El segundo fragmento cuenta las condiciones en que nació Morales: hijo de una joven prostituta y del cocinero de un barco de la armada norteamericana que estaba de paso en Tampico, el niño es un obstáculo para su madre, pues pierde su trabajo por quedar embarazada además de provocarle los más grandes dolores de parto. No se dice más. El tercer y cuarto apartados cuentan acontecimientos de la niñez y adolescencia de José: el primero, cuando tenía 12 años y era golpeado y apedreado por otros niños por ser negro; el segundo, adolescente aún pero después de haber escapado de la correccional y haber trabajado en “chambitas” que no le exigían estudios. El quinto apartado es una emisión radiofónica que habla de José “Kid” Morales, una promesa en el mundo del box. El sexto

---

<sup>137</sup> *Revista Mexicana de Literatura*, 1-4 (enero-abril), 1961, p. 27.

presenta al personaje de Enrique Altamirano, compañero del servicio militar de Morales que lo invita a su casa y lo conmina a reflexionar sobre las posibilidades de un futuro mejor. El séptimo fragmento es un artículo del periódico *El Universal de Torreón*, fechado el 8 de mayo de 1952, en el que se acusa a Altamirano de “esbirro a sueldo de la tiranía soviética” y se demanda su represión. Los últimos apartados retoman la historia donde se había quedado después del primero: Morales llega a su casa, mira una revista en donde se ven fotografías de antiguos torturadores latinoamericanos torturados a su vez por la población liberada del autoritarismo, se queda dormido para despertar con “el golpe inconfundible del tambor, el ruido inconfundible de la marcha”, ruido que lo hace recordar esas fotografías y creer que una muchedumbre viene a buscarlo para castigarlo —cuando en realidad se trata de un ejercicio de una escuela comercial femenil. Morales se avienta en el anonimato por la ventana, preso de sus demonios.

La versión de 1990, de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, conserva esta misma estructura fragmentaria y circular aunque los cambios son muy notables. El primer apartado, más lírico en la versión de 1961 (“La luz del alba toca tu carne pétreo, oscura. Brilla sobre tus brazos y tus dedos; tus dedos gastados, heridos por herir a un hombre inmóvil. La luz te desprende de los objetos y te hace único en el patio”<sup>138</sup>), en la versión de 1990 se condensa, resume y avanza con más velocidad (“La luz del alba te desprende de los objetos y te aísla en el patio de la prisión”<sup>139</sup>); y mientras se reduce estas frases y párrafos casi poéticos, se amplía los pasajes en los que se informa las condiciones de vida de Morales, su madre y Altamirano.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>139</sup> *Proceso*, p. 54.



Sobre Donata, la madre de José Morales, se sabe muy poco en la primera versión mientras que en la última, se dice incluso el nombre del padre, se aprende su suerte: alcohólica se vuelca a las calles para prostituirse y es degollada en un acto de sadismo dejando a su hijo a cargo de una mujer que lo abandona en una fonda en donde tiene que trabajar desde niño para ganarse el techo y el pan. En cuanto a Enrique Altamirano, en la versión de 1961 se sabe que es comunista y disidente del estado mexicano de 1952, bajo Miguel Alemán. En la versión de 1990, Altamirano trata de adoctrinar a Morales (“No, José: tienes la vida por delante. Estudia, lee los libros y las revistas que te di. Debes estar orgulloso de llamarte como él. Stalin es el hombre más bueno y más inteligente que existe. Sufre por los que sufren.”<sup>140</sup>). La inclusión del “generoso” Stalin en el diálogo entre Morales y Altamirano es un guiño al lector, es una denuncia de la ingenuidad e inocencia del propio profesor puesto que en 1990, después de la caída del Muro de Berlín, ya eran conocidas las atrocidades de Stalin: Altamirano idolatra a uno de los más grandes torturadores de la Historia mundial y muere torturado por defender las supuestas ideas del dictador soviético. Pacheco por supuesto no tenía esta información al escribir la primera versión de este cuento.

Estos descubrimientos históricos en los años ochenta justifican tal vez la humanización del torturador. No es que en el texto de 1961 no se presentara a este personaje como una víctima que se ha convertido en victimario, pero en la última versión, los aumentos en las descripciones (por ejemplo se incluye un apartado en el que se cuenta cómo fue eliminado del box por nocaut y cómo esto implicó el fin de su naciente carrera como boxeador profesional) y las ampliaciones sobre la miseria y la crueldad provocan

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 56.

cierta lectura de complicidad respecto del torturador. Este cambio de intención o transmotivación responde a los cambios reales históricos: así como el torturador también es víctima, así el torturado es victimario (al congeniar con Stalin y sus métodos). Todo es relativo: en un momento se está de un lado y en otro se está del otro.

Pacheco actualiza sus textos al reescribirlos. No se puede volver a publicar “El torturador” sin revisar la Historia reciente; no se puede caer en la ingenuidad y apelar a la inocencia cuando los horrores de régimen soviético salen a la luz en los años ochenta (Stalin, Ceausescu en Rumania, entre otros). Pacheco reescribe su texto para que deje “la fosa común de las hemerotecas”<sup>141</sup> y vuelva a estar en movimiento, renovado gracias a su relectura autoral. No se puede pedir una acción más ética de cualquier escritor dispuesto a morir por defender lo que escribe. Pacheco observa al mundo y su Historia y haciendo honor al trabajo de la memoria, nos invita a releerlo y a releernos en él para modificar nuestras propias concepciones y opiniones.

Las estrategias de reescritura de las que echa mano José Emilio Pacheco no son meros ejercicios estilísticos, como se ha visto. Sus transposiciones responden a una inquietud de “perfeccionar” no sólo la escritura sino también la lectura de sus textos, pues como se ha visto, la participación del lector es indispensable para el diálogo entre autor y lector mediante el texto. El compromiso no es político es humanista: Pacheco se preocupa por el otro, por lo otro y la muestra de ello es el compromiso al que obliga el autor a su lector. El rasgo ético en su escritura se refleja en el que está del otro lado de la creación, en su espejo, el lector, representación del otro que inquieta a Pacheco. Rafael Olea Franco, analizando lo dicho por Aníbal Gonzalez sobre ética y escritura en

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 54.

Hispanoamérica, dice que

González señala que un rasgo fundamental de los discursos literarios sobre la ética es su preocupación por el Otro, particularmente por “una otredad que permanece otra, que se resiste a la asimilación”. Si no me equivoco, éste es el caso de Pacheco, en cuyos escritos la otredad nunca es asimilada de forma definitiva y contundente<sup>142</sup>.

La preocupación por el otro que resiste a la asimilación es lo que lleva a Pacheco, una y otra vez, a tratar de tender puentes de entendimiento, mediante la escritura y la reescritura para acercar a autor y lector desde el texto. Desde mi punto de vista, esta preocupación corresponde al lo que Emmanuel Levinas define como “el Deseo del Otro”, concepto que opone al “ser para sí mismo” de Heidegger. Para Levinas, el Deseo del Otro es equivalente a la “socialidad” y se genera en un ser al que “no le falta nada” o mejor dicho “nace más allá de todo lo que puede faltarle o satisfacerle”<sup>143</sup>. En el marco de la obra,

La relación con el Otro me cuestiona, me vacía de mí mismo y no cesa de vaciarme al descubrirme recursos siempre nuevos. [...] El Deseo del Otro que vivimos en la más trivial experiencia social es el movimiento fundamental, la pura transportación, la orientación absoluta, el sentido. La filosofía contemporánea insiste, en todo su análisis del lenguaje, ciertamente con razón, en su estructura hermenéutica y en el empeño cultural del ser encarnado que se expresa. ¿No se ha olvidado acaso una tercera dimensión: la dirección hacia el Otro que no es solamente el colaborador y el vecino de nuestra obra cultural de expresión, expresa, para quien la celebración celebra, aquel que es, a la vez, término de una orientación y significación primera? Dicho de otra manera, la expresión, antes de ser celebración del ser, es una relación con aquél a quien expreso la expresión y cuya presencia es requerida para que mi gesto cultural de expresión se produzca<sup>144</sup>.

El concepto de “Deseo del Otro”, el sentido, motiva la expresión que no es más

---

<sup>142</sup> Art. cit., p. 345.

<sup>143</sup> *Humanismo del otro hombre*, trad. de Daniel Enrique Guillot, Siglo XXI, México, 2011, p. 55.

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

que la concreción de la función apelativa: la presencia del Otro es indispensable para que la expresión se produzca. La preocupación por el “Otro” es lo que nutre el deseo, la expresión y por ello la expresión es una relación entre el locutor y el interlocutor a quien se dirige. A través de la relación entre el Yo y el Otro se descubre la totalidad abstracta, totalidad a la que pertenecen.

Las ideas de Levinas hacen indirectamente de la traducción el espacio privilegiado en el que se construye esa relación puesto que se trata de una concreción de la presencia del Otro, ya que el traductor no sólo permite, con su lectura, que se produzca la expresión sino que al traducir o reescribir nutre esta relación con el autor al vaciarlo “descubriéndole siempre recursos nuevos”, es decir, otorgando nuevos significados a ese sentido que no es más que el Deseo del Otro emitido por el autor en su expresión. Y en esto encontramos la “ética” de Levinas. El Nuevo Humanismo de Levinas no se concibe sin la figura del Otro. No se trata ya de proteger la dignidad del sujeto sino de considerar al sujeto siempre en relación con el Otro, los otros, una relación de solidaridad, de diálogo, de intercambio.

Sin duda esto se puede encontrar en la obra de José Emilio Pacheco: la observación y representación del hombre en su mundo (Historia), la denuncia de la condición humana expresada en anécdotas triviales, la descripción poética del mundo y las reescrituras – tanto en el sentido de relectura de escritores de su tradición como en el de la revisión y corrección de sus propios textos– muestran, como se ha visto, la preocupación de Pacheco por el Otro, su propia ética respecto de su quehacer, su incansable intención de comprender y de hacerse comprender para alimentar esa relación con el Otro, para expresar su Deseo del Otro, que no es sino sentido. No cabe duda de

que la traducción, en Pacheco, es uno de los espacios privilegiados para establecer la relación con el Otro, a partir de la expresión artística, aunque de manera invertida: el lector/traductor se proyecta hacia el autor estableciendo esta relación en la que se encuentran los sentidos de ambos y en donde se dialoga.

Sin embargo, esta concepción no corresponde a lo que tradicionalmente se entiende por traducción –es decir la que aspira “reproducir” el texto de partida permaneciendo “fiel” tanto a la forma como al contenido, que se enseña en los diferentes programas de formación de traductores y que tienen como objetivo sistematizar y normar la propia práctica por su acercamiento desde la lingüística, la cual considera la traducción como un acto más de comunicación. La traducción como espacio de intercambio no es lo mismo que la traducción como medio de comunicación y esta distinción es la que desarrollaré en las primeras partes del siguiente capítulo.

## II

¿“Traduttore, traditore” o “Traduttore, creatore”?

*La influencia clásica pasa a la literatura de las naciones modernas a través de tres canales, que son: la traducción; la imitación; la emulación. El canal más natural es el de la traducción, aunque los efectos de la fuerza que por ella penetra son mucho más variados de los que se podría suponer. La imitación es de dos tipos: unas veces el autor moderno encuentra en sí mismo fuerzas para escribir en latín poemas tan buenos como los de Virgilio y sus demás modelos, y otras veces, mucho más raras, intenta escribir libros en su propia lengua sobre el molde exacto de las obras griegas que admira. La tercera etapa es la emulación, que impulsa a los escritores modernos a emplear parcialmente, pero no por entero, la forma y los materiales clásicos, y a añadir mucho de su propio estilo y de sus propios temas, con el afán de realizar algo no sólo tan bueno como las obras maestras clásicas, sino también distinto y nuevo.*

(Gilbert Highet, *La tradición clásica*)

¿Por qué comenzar a hablar de la traducción entendiéndola como “medio” por el cual se transmite la tradición clásica? En el marco de este trabajo, no podría hablarse de ella de otro modo puesto que como se ha visto, José Emilio Pacheco se reconoce parte de esta tradición milenaria y su obra lo refleja de manera excepcional. La cita de Highet me pareció muy acertada para el estudio de Pacheco como traductor/ “aproximador” puesto que los tres “canales” de los que habla, canales que permiten la transmisión de esta tradición, son practicados por nuestro autor, a lo largo de toda su obra aunque no de

manera tan definida como lo presenta Highet. De la imitación y la emulación (aunque no con la intención de superar a los textos de la tradición) ya se ha hablado en el capítulo anterior. De la traducción se hablará ahora aunque me atrevería a decir que en Pacheco imitación, emulación y traducción se pueden encontrar en una misma obra puesto que, desde mi perspectiva, y muy a pesar de Genette, la traducción es una forma de imitación, y la sola elección del autor o de la obra a traducir es ya una emulación –ahondaré sobre esto más adelante.

## II.1. “Traduttore, traditore”: la traducción de textos literarios, acercamiento a distintas teorías de la traducción

La traducción se practica desde siempre, ya sea como medio de intercambio comercial, político o cultural, ya sea como instrumento de transmisión de conocimiento filosófico y literario entre lenguas. Traducir ha sido una actividad tan importante en la Historia de los pueblos que ha determinado, en gran medida, la integración de pueblos y naciones al mundo global –véase esto como positivo o no. Es necesario, sin embargo, definir lo que se entenderá por “traducción” en el marco de este trabajo puesto que, a pesar de que inevitablemente se volverá una y otra vez a las definiciones más tradicionales, será para reinterpretarlas en el marco de la (re)creación.

El *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1994) editado por el Instituto Caro y Cuervo explica que el verbo “traducir” viene del latín “traducere” que quiere decir “transferir, transportar”, construido del prefijo “trans-”, que expresa la idea de “más allá” sumado a la palabra “ducere” que significa “conducir”. Así se puede

decir que etimológicamente “traducir” es “conducir más allá”. En español, R. J. Cuervo le da cuatro acepciones al verbo. La primera es la más común: “Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”, y que retoma tanto la idea de la simple transposición lingüística como la de “interpretación” (entendida ésta como una más de las disciplinas de la traducción).

En la segunda acepción, “convertir, mudar, trocar, transformar”, se da un ejemplo tomado del *Orfeo* de Jáuregui:

Turbó el recelo acciones al sentido;  
Cegó prudencias al discurso inquieto,  
Tal que tradujo la memoria olvido  
Que violó de Plutón el gran preceto;  
Vuelve la vista (¡ay del!), inadvertido.

Este sentido que se le da a “traducir”, nos aleja sin duda alguna de las limitaciones que le quiere dar Genette al considerar esta acción una simple transposición lingüística<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Como ya he mencionado, Gérard Genette, en la exposición que hace de las diferentes formas de transposición, propone como primerísima forma a la traducción:

La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre : c'est évidemment la *traduction*, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre. (*Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982. p. 293)

Genette sitúa este tipo de transposición dentro de las formales (es decir, transformaciones de orden puramente formal, en donde la alteración en el sentido, si es que la hay, es inconciente y sin intención) a diferencia de las temáticas (en donde se encuentran las transformaciones del sentido). Discutible es sin duda este acercamiento a la traducción, puesto que considerarla una mera transposición lingüística trae consigo muchos cuestionamientos respecto del quehacer del traductor. Esto es, si éste tiene que reproducir un texto omitiendo su propia interpretación para evitar un cambio de sentido y así permitir que la traducción siga siendo una “transposición formal”, entonces, se llega muy rápidamente a la conclusión de que la traducción es una tarea imposible. El propio teórico francés, sin embargo, toma la precaución de no ser categórico y de dejar la posibilidad de entrecruzamientos entre no sólo las prácticas transtextuales, o las operaciones



“Convertir”, “transformar” implican movimiento, cambio de algo en mayor o menor medida. En la estrofa de Jáuregui, la “memoria” se torna “olvido”, su contrario.

La tercera de las acepciones dadas por Cuervo es “explicar, interpretar” y nos ofrece esta vez una cita de Pardo Bazán (*Pasos Ulloa*) para ilustrar los contextos en los que se debe comprender esto: “No traduzca mis palabras, señorito... Por Dios, no saque usted consecuencias de mi poca habilidad para explicarme”. En este caso, “traducir” equivale a parafrasear, puesto que se trata de poner en otras palabras –y por lo visto con una expresión más clara– lo dicho por alguien más.

La cuarta y última acepción que se registra en el *Diccionario de construcción y régimen* de Cuervo es la de “manifestar, reflejar” y se propone el fragmento de un texto que pertenece a las *Traducciones peruanas* de Palma como ejemplo: “Fulano es muy bueno, todos traducen que ese fulano es un posma, que no sirve para maldita de Dios la cosa y que no inventó la pólvora, ni el gatillo para sacar muelas, ni el cri-cri”. Parecería significar el moderno “reportar” periodístico: no hay otra prueba de lo dicho sino lo que dicen.

La primera de las acepciones del diccionario, expresar en una lengua lo que se ha dicho en otra, es la que prevalecerá en los espíritus hasta nuestros días. A pesar de que lo que siempre se ha traducido, y lo que más se ha traducido, ha sido la literatura –prosa y poesía– y de que diversos autores y teóricos han explicado sus estrategias o formulado teorías respecto de esta práctica, en los siglos XX y XXI se ha desarrollado más de una reflexión respecto de textos no-literarios o se ha querido ver los textos literarios como

---

hipertextuales, sino también entre las diferentes estrategias “transposicionales” para no caer en afirmaciones peligrosas y fácilmente debatibles.

textos susceptibles de ser traducidos a partir de reglas o normas definidas y ejemplificadas en textos no literarios. No es que no se quiera pensar en la traducción literaria como un caso particular, más bien parecería que se ha tratado de evadir esta reflexión específica en aras de una “ciencia de la traducción” que responde a los fundamentos de la modernidad y del progreso tan en boga a principios del siglo pasado. Se puede ver, en efecto, en la evolución de las teorías de la traducción, un cambio claro de enfoque: de una hermenéutica a un positivismo, de Schleiermacher a Vinay y Darbelnet, de un acercamiento filosófico a una postura científicista en donde la traducción se inserta en la lingüística considerada la “ciencia del lenguaje”.

#### II.1.1. Schleiermacher y la experiencia de la lectura

La hermenéutica es sin duda alguna la corriente filosófica que sustenta la traducción como práctica y como proceso. El DRAE la define como el “arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados” y viene de Hermes, el mensajero de los dioses que además de encargarse de la comunicación entre ellos, se encargaba de pasar mensajes a los hombres. Hermes era un traductor. Hans Georg Gadamer, en el segundo tomo de *Verdad y método* dice que “le hermenéutica designa ante todo una praxis artificial. Esto sugiere como palabra complementaria la *tejne*” y sigue

El arte del que aquí se trata es el del anuncio, la traducción, la explicación y la interpretación, e incluye obviamente el arte de la comprensión que subyace en él y que se requiere cuando no está claro e inequívoco el sentido de algo. (...) es frecuente, sobre todo en el uso profano, que el cometido de *hermeneus* consista en traducir lo manifestado de modo extraño o ininteligible al lenguaje inteligible por

todos<sup>146</sup>.

La traducción es una hermenéutica; se trata de anunciar el sentido misterioso y extraño de lo expresado; la *hermeneia* es pues la “enunciación del pensamiento”<sup>147</sup>. “¿Qué quiso decir el que habla/escibe?”, esta pregunta es la que rige la hermenéutica. El origen de esta corriente filosófica se encuentra en dos disciplinas: la exégesis o explicación de textos sagrados, y la filología o el estudio de los textos antiguos; se consideraba un arte tanto como la oratoria en tiempo de la antigüedad clásica. En ambos casos, el objetivo era descifrar el sentido de los textos, es decir interpretarlos a partir del conocimiento de la lengua en que estaban escritos y del contexto histórico en el que habían sido producidos.

En la era moderna, la hermenéutica da un giro hacia la ciencia y el método. Se trataba de descubrir el sentido de los discursos orales o escritos borrando los obstáculos de la lengua hasta llegar a tener una visión clara de la intención del que emitía el discurso –esto en concordancia con las ideas de la Ilustración del siglo XVIII<sup>148</sup>. Esta visión optimista respecto del descubrimiento del sentido de los textos desaparece con el romanticismo alemán pues la lengua es considerada a partir de éste como parte integrante del pensamiento y por supuesto deja de ser un simple vehículo para convertirse en parte del sentido de los discursos.

Schleiermacher en su célebre ensayo “Sobre los diferentes métodos de traducir”, ofrece una visión “pesimista” sobre la traducción pues reconoce, incluso en una misma

---

<sup>146</sup> Trad. de Manuel Olasagasti, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998, p. 95.

<sup>147</sup> *Loc. cit.*

<sup>148</sup> *Cfr.* “Reason and Understanding: Rationalist Hermeneutics: Johann Martin Chladenius”, en Kurt Mueller-Vollmer, *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from Enlightenment to Present*, Continuum, New York, 2006, pp. 54-71.

lengua, la imposibilidad de ver expresada la misma experiencia vivida por dos personas con las mismas palabras:

Es más, ¿no nos vemos a menudo en la necesidad de traducir para nosotros mismos, y antes que nada, las palabras de otro que es de nuestra misma condición, pero de diferente carácter y temperamento? Pues precisamente cuando sentimos que las mismas palabras tendrían en nuestra boca un sentido totalmente diferente o, al menos, a veces, un contenido más intenso, y otras, uno más delicado que en la suya, y que nos serviríamos a nuestro modo, si quisiéramos expresar lo que él quiere decir, de palabras y giros bien diferentes, entonces parece que, al precisar para nosotros en qué consiste este sentimiento, y al convertirse este en pensamiento nuestro, traducimos<sup>149</sup>.

La experiencia vivida es personal y única y su expresión lo es de la misma manera. Lo dicho o lo escrito por alguien es la expresión de su experiencia única y por ende no es reproducible: el interlocutor/lector tendría que “meterse en la piel” del locutor/autor para descubrir su experiencia y comprender realmente lo que ha querido decir/escribir traduciendo a su propia realidad esta experiencia. La traducción complica aun más las cosas puesto que la traslación del lector/traductor tendría que concretarse en otra producción que viene de su experiencia al traducir al autor. Aunado a este “contratiempo” de experiencias distintas y su expresión forzosamente distinta, está el pasaje a otra lengua y ésta, desde el romanticismo “was constitutive of thought. Different languages embodied different ways of conceptualizing the world. As a result, understanding and translating others became fundamentally problematic”<sup>150</sup>. Para Schleiermacher “understanding is an unending task because the talent for

---

<sup>149</sup> En *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Dámaso López García (ed.), Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1996, pp. 129-157, p. 129.

<sup>150</sup> “Hermeneutics”, en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), Routledge, London-New York, 2011, p. 131.

misunderstanding is infinite”<sup>151</sup>. ¿Qué hace el traductor? Schleiermacher comienza separando la interpretación –generalmente oral o propia de la traducción de textos informativos– de la traducción propiamente dicha –generalmente escrita y de textos artísticos o científicos. La interpretación, desde su perspectiva, involucra estructuras lingüísticas predeterminadas y objetivos claros: se trata de intercambios similares a los comerciales o jurídicos en donde prima lo comunicativo, es decir lo oral y que puede registrarse por escrito después de negociación y mutuo acuerdo. La traducción es de índole muy distinta; para él “por lo que el verdadero traducir se convierte en un oficio muy diferente del mero interpretar”, es lo siguiente:

dondequiera que las palabras no estén completamente determinadas por objetos que se hallan a la vista o hechos externos, que éstas sólo deben expresar, es decir, dondequiera que el hablante piense, en mayor o menor medida, de forma independiente, tiene éste una doble relación con la lengua, y sus palabras serán comprendidas cabalmente sólo en la medida en que se comprenda esta relación de forma correcta<sup>152</sup>.

La relación que el hablante establece con la lengua es doble, primero porque, según el filósofo alemán, éste está determinado/formado por su lengua materna (los conceptos, la naturaleza, la fantasía y la razón son creados y entendidos a partir de ella); y segundo porque, como cualquier ser humano pensante y autónomo, el hablante forma a su vez la lengua que habla. Y en esto radica la dificultad de la traducción pues cuando se traduce a un autor, se tiene que tomar en cuenta esta relación doble que sostiene con su lengua; de ahí que, como explica Schleiermacher, “todas las palabras libres y superiores deban ser comprendidas de manera doble: en parte, en el espíritu de la lengua de cuyos elementos se componen, como manifestación sujeta a este espíritu, condicionada por él, y

---

<sup>151</sup> *Loc. cit.*

<sup>152</sup> Friedrich Schleiermacher, en ed. cit., p. 133.

traída a la vida en él en la persona del hablante” y “por otra parte, deben ser comprendidas desde el punto de vista del alma del hablante, como obra suya, que sólo de su particular existencia ha nacido en esta forma, y que sólo por ella es explicable”<sup>153</sup>.

La visión de Schleiermacher respecto de la traducción será el punto de partida para toda la reflexión traductológica posterior. Frente a la imposibilidad de realmente transmitir la experiencia expresada por el autor, al traductor sólo le queda articular en la lengua a la que traduce el entendimiento que él, personalmente e individualmente, ha tenido de la escritura original, es decir su propia experiencia de lo leído y que pertenece a otra conceptualización del mundo –por tratarse de otra lengua– y a otra interpretación de la experiencia. Propone dos maneras de abordar la traducción –propuesta celeberrima–:

Ahora bien, el auténtico traductor, que pretende conducir a su verdadero encuentro a estas dos personas totalmente separadas que son el autor del original y su propio lector, y pretende proporcionarle a este último, sin forzarle, por otra parte, a salir del ámbito de su lengua materna, una comprensión y un disfrute lo más correctos y completos posible del primero: ¿qué camino debe seguir para lograrlo? A mi juicio, sólo hay dos: o bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible, y hace que el lector se acerque a él; o bien deja lo más tranquilo posible al lector, y hace que el autor se acerque a él<sup>154</sup>.

Acercar el lector al autor mediante la conservación de lo que lo hace extranjero, es decir sin intentar naturalizar la lengua de traducción, exponiendo incluso las tensiones entre las lenguas de partida y de llegada es una idea que retomarán numerosos críticos entre los que se puede contar a José Ortega y Gasset<sup>155</sup>. Acercar el autor al lector respondería, desde mi perspectiva, a una intención en donde prima la comunicación –es decir el pasaje del o de los mensajes– por encima de lo artístico, pues interesa más lo que

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>155</sup> Cf. “Miseria y esplendor de la traducción” (1937), en *Obras completas: Tomo V*, Revista de Occidente, Madrid, 1947, pp. 427-448.

se dice que cómo se dice.

Lo que llama la atención en esta cita es la misión del traductor, “conducir a estas dos personas (autor y lector) a un verdadero encuentro” con la mediación de una traducción que no es sino el fruto de la interpretación personal y única de lo dicho por el primero. Entran en juego entonces tres “subjetividades” (la del autor, la del traductor y la del lector de la traducción), con tres experiencias distintas de la escritura/lectura de un texto que comparten.

Lejos de desesperar al traductor/autor contemporáneo, este enfoque de la traducción literaria proporciona las herramientas teóricas fundamentales para la práctica de la traducción como transposición aunque una transposición distinta de la que propone Genette; me refiero a que la operación “transposicional” echa mano también de las otras formas de transformación sería en mayor o menor medida, y sitúa a la traducción como una forma de reescritura tal y como ya ha sido definida. Pero no quisiera adelantarme demasiado.

### II.1.2. La perspectiva lingüística

La reflexión teórica, romántica y posterior, sobre la traducción y hasta los años cincuenta del siglo XX se desarrolló desde una perspectiva filosófica (Schleiermacher, Nietzsche, Benjamin). También hubo ensayos o comentarios a sus propias traducciones de algunos creadores / traductores (Goethe, Pound, Borges, Nabokov, entre otros). Sin embargo, el estudio independiente y sistemático de la traducción se emprendió desde la lingüística. Por razones históricas (la creación de la ONU y de otros organismos internacionales) y

económicas, la traducción y la interpretación se convirtieron en disciplinas indispensables para el intercambio y la negociación entre países y culturas. Su importancia desencadenó la creación de numerosos programas de enseñanza y profesionalización de la traducción cuyos objetivos no eran primordialmente literarios. No resulta sorprendente pues que se escribieran y publicaran textos teórico-prácticos que proponían algún método para traducir, esto es, textos que asumían que se había superado la discusión sobre la fidelidad/infidelidad de las traducciones. Así se puede leer el célebre libro de Jean Paul Vinay y Jean Darbelnet, lingüistas y traductores canadienses, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, publicado en 1958 y revisado y corregido en 1972; en él se indica desde el principio que

En fait la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers, et c'est ainsi que nous voulons l'envisager dans les pages qui vont suivre. Ce serait, croyons-nous, faire un grand tort à la traduction que de la classer sans examen parmi les arts –un huitième art en quelque sorte. Ce faisant, on lui refuse une de ses qualités intrinsèques, son inscription normale dans le cadre de la linguistique; on écarte d'elle les techniques d'analyse actuellement à l'honneur en phonologie et morphologie, et que des précurseurs tels que Bally appliquaient déjà il y a cinquante ans dans le domaine de la stylistique<sup>156</sup>.

Este “método” de traducción, que más parece un manual, tiene tres objetivos: a) ayudar a los estudiantes de una lengua extranjera a verificar la comprensión de lo aprendido; b) ayudar a los traductores profesionales a hacer comprender la lengua de partida a otros que no la conocen; c) investigar comparativamente dos lenguas y su funcionamiento<sup>157</sup>. En su texto, Vinay y Darbelnet proponen siete procedimientos que, en su opinión, abarcan los problemas de traducción de una a otra lengua: el préstamo, el

---

<sup>156</sup> Didier, Paris, 1972, p. 23.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.



calco, la traducción literal, la transposición<sup>158</sup>, la modulación, la equivalencia y la adaptación. Los siete procedimientos son estrictamente lingüísticos y abarcan desde su punto de vista las posibles soluciones a los diferentes problemas de traducción que se presentan en los textos.

A decir de Virgilio Moya, con el cual concuerdo, “los fundamentos teóricos del método de traducción de Vinay y Darbelnet se encuentran en el estructuralismo; en la inmovilidad del sentido; en el conocimiento de la intención o motivación profunda del autor del original; en el equivalente ideal y único, y en el «genio» de cada una de las lenguas”<sup>159</sup>. Es evidente que la perspectiva lingüística se opone a la propuesta hermenéutica de Schleiermacher que se vio páginas arriba. Del sentido y su movilidad hablaré más adelante pero se puede decir sobre el “conocimiento de la intención o motivación profunda del autor del original” que Vinay y Darbelnet pecan de ingenuos o se refieren únicamente a textos en los que prima la comunicación y en los que locutor/autor e interlocutor/lector ya han negociado/acordado la cosa de la que se va a tratar, como en un trato comercial o jurídico. Ya desde Schleiermacher se había

---

<sup>158</sup> La transposición propuesta por Vinay y Darbelnet, aunque lleva el mismo nombre, no tiene que ver con la terminología propuesta años más tarde por Gérard Genette, y que se ha visto en el primer capítulo. Para los teóricos canadienses, la transposición es una operación meramente lingüística que consiste en un cambio de categorías gramaticales cuando así lo exige la naturaleza de la lengua a la que se traduce –cambio que también puede aparecer en una transposición dentro de una misma lengua (“Nous appelons ainsi le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le message. Ce procédé peut aussi bien s’appliquer à l’intérieur d’une langue qu’au cas particulier de la traduction”, *Ibid.*, p. 50). Sin embargo, reconocen que “[o]n voit en effet que la tournure transposée a généralement un caractère plus littéraire” (*loc. cit.*) porque el traductor debe tomar en cuenta los matices en lo enunciado en el texto que se traduce.

<sup>159</sup> *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 20.

constatado que la experiencia del autor era única e irreproducible, por lo que la propuesta de Vinay y Darbelnet sólo puede referir a textos cuya polisemia es mínima o cuya intención es informativa y no artística. Esto explicaría su postura en extremo optimista respecto de la posibilidad de lograr una única traducción para cada texto:

...s'il n'y a pas de traduction unique d'un passage donné, cette non-univocité de la traduction ne provient pas d'un caractère inhérent à notre discipline, mais plutôt d'une exploration incomplète de la réalité. Il est permis de supposer que si nous connaissions mieux les méthodes qui gouvernent le passage d'une langue à l'autre, nous arriverions dans un nombre toujours plus grand de cas à des solutions uniques<sup>160</sup>.

La idea de que se pueda llegar a soluciones únicas a partir de un mejor entendimiento de las reglas a las que se somete la traslación de una lengua a otra, sólo confirma su visión de la traducción como una operación únicamente lingüística en donde la multiplicidad de interpretaciones de los diferentes traductores no es siquiera considerada: se asume pues que el texto original es inequívoco y sólo permite una interpretación y por ende posibilita llegar a una sola traducción.

Otro texto de esta perspectiva lingüística es el de Roman Jakobson, quien en sus *Ensayos de lingüística general* incluye una pequeña reflexión sobre la traducción. De las interpretaciones que se da de “traducir” en el *Diccionario*, que se han revisado páginas arriba, dos encuentran su equivalente en lo que Roman Jakobson define como distintos modos de traducción –la tercera y la primera, puesto que la segunda apela más a una traslación que llevaría una oposición y la cuarta pertenece en realidad más al campo del

---

<sup>160</sup> J. P. Vinay y J. Darbelnet, *op. cit.*, pp. 23-24. A pesar de emitir semejante afirmación, páginas después, los teóricos canadienses matizan: “nous ne croyons pas aux solutions uniques. Mais nous sommes persuadés qu'une confrontation des deux stylistiques, la française et l'anglaise, permet de dégager les lignes générales et même dans certains cas des lignes précises” (*Ibid.*, pp. 26-27).

relato. Así, Roman Jakobson, en “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción” (1958) propone tres tipos de traducción:

- 1) La traducción dentro de la propia lengua o *paráfrasis* es una interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua.
- 2) La traducción entre lenguas diferentes o *traducción*, propiamente dicha, es una interpretación de signos verbales mediante otra lengua.
- 3) La traducción intersemiótica o *transmutación* es una interpretación de signos verbales mediante signos que pertenecen a sistemas de significación no verbales<sup>161</sup>.

Así, el primer tipo de traducción que expone Jakobson correspondería a la tercera acepción de la definición de “traducir” presente en el *Diccionario* de R. J. Cuervo (“explicar, interpretar”); el segundo tipo sería la primera registrada en el *Diccionario*; finalmente, el tercer tipo de traducción no figura siquiera en la definición de “traducir”.

Jakobson, en este ensayo, no toma en consideración los distintos problemas de traducción que surgen dependiendo del texto que se traduzca. Ese análisis se daría posteriormente en teóricos como Georges Mounin en *Los problemas teóricos de la traducción* (1963), Georges Steiner en *Después de Babel, aspectos del lenguaje y la traducción* (1975), Hans Vermeer y Katharina Reiss con sus teorías funcionales de la traducción (*Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, 1996) o Gadamer con sus volúmenes de *Verdad y método* (1991 y 1992), entre otros.

Lo que se puede notar en el ensayo de Jakobson es una reflexión respecto de la traducción entendida desde la perspectiva de la lengua cuyo primer objetivo es la comunicación. La traducción intralingüística (*paráfrasis*) no consiste más que en ahondar

---

<sup>161</sup> En *Teorías de la traducción. Antología de textos*, ed. cit., pp. 494-502, p. 495. Para estos tres tipos de traducción según Jakobson se ha utilizado también los términos de *intralingüística* para el primero, e *interlingüística* para el segundo (cfr. “On Linguistic Aspects of Translation”, en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, New York/London, 2004, pp. 138-143, p. 139).

o profundizar en algo que ya se ha dicho para que quede claro lo que se ha querido decir; la traducción interlingüística (entre lenguas) es la traslación de lo dicho en una lengua a otra lengua (otra vez, se trata de la transposición lingüística); y finalmente la traducción intersemiótica hace referencia a dos o más sistemas de signos.

Jakobson le dedica ya no a la Literatura en general sino a la poesía sólo unas líneas. Llega a una conclusión fundamental para el desarrollo de este trabajo:

...La poesía es por definición intraducible. Sólo es posible la transposición creativa: bien transposición dentro de la propia lengua: de una forma poética a otra; bien transposición entre lenguas: de una lengua a otra; o en fin, transposición intersemiótica: de un sistema de signos a otro, por ejemplo del arte verbal a la música, el baile, el cinematógrafo o la pintura<sup>162</sup>.

Y aquí radica la diferencia, en lo que respecta la traducción, entre el concepto de traducción entendido por Vinay y Darbelnet, en donde se trata de una cuestión meramente formal, y el concepto entendido por Jakobson –hay que decirlo contemporáneo de los canadienses– quien piensa en la traducción poética en términos de transposición creativa y ya no sólo lingüística. Esto muestra que incluso desde la perspectiva lingüística se reconoce la peculiaridad de la operación cuando de literatura se trata<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>163</sup> Es importante señalar, sin embargo, que a pesar de que este ensayo de Jakobson sobre traducción es el más conocido, no es el único que se debe considerar cuando de traducción se habla. De hecho, ya desde 1928, en un artículo publicado junto con Tynjanov, explica que

The assertion of two differing concepts –*la langue* and *la parole*– and the analysis of the relationship between them (the Geneva school) has been exceedingly fruitful for linguistic science. The principles involved in relating these two categories (i.e., the existing norm and the individual utterances) as applied to literature must be elaborated. In this latter case, their individual utterance cannot be considered without reference to the existing complex of norms. (The investigator, in isolating the former from the latter, inescapably deforms the system of artistic values under consideration,

Un lingüista más, aunque no el último, propone estudiar la traducción, aunque su enfoque cambia. Mientras que para Vinay y Darbelnet la operación traslatoria consistía en el buen entendimiento de las lenguas (de partida y de llegada) para una posible traducción única –partiendo de la inmovilidad del sentido, y del sentido único del texto original–, para Eugene Nida, a pesar de que no cuestiona el sentido único del original, la operación es más compleja pues sí considera múltiples traducciones posibles para un solo texto proponiendo una equivalencia dinámica en lugar de una formal, tomando en cuenta el contexto y la cultura del receptor de la traducción. Además, él también toma en cuenta las peculiaridades de los textos literarios, tanto como Jakobson unos años atrás.

No sobra decir que la aproximación de Eugene Nida responde a intenciones distintas a las de los otros teóricos de los que hemos hablado. En efecto, el objetivo de este pensador americano es encontrar un modo correcto para traducir la Biblia puesto que su pulsión es ciento por ciento religiosa. No es necesario entonces explicar que para él el

---

thus losing the possibility of establishing its immanent laws.)  
(R. Jakobson, Ju. Tynjanov, “Problems in the Study of Language and Literature ”, trad. de y H. Eagle, *Poetics Today*, Vol. 2, n°1a, *Roman Jakobson: Language and Poetry* (Autumn, 1980), pp. 29-31 , p. 30.)

Después de este ensayo de finales de los años veinte del siglo pasado, Jakobson desarrolló aun más sus ideas sobre la traducción en *Early Slavic Paths and Crossroads* que no sería publicado sino hasta 1985 en el sexto tomo de sus *Selected Writings* (Mouton de Gruyter, Berlín/New York). Ahí dedica cerca de cuatrocientas páginas a la traducción de los textos sagrados y llega a la conclusión de que Cirilo, en su traducción de la Biblia del griego al ruso, logra reproducir todas las funciones expresadas en la lengua presente en el original, otorgándole el rango de poeta más que de traductor. Estos textos de Jakobson, poco conocidos, exigen una nueva lectura de “Aspectos lingüísticos de la traducción”. Sin embargo, no cabe la menor duda de que el teórico ruso estaba muy consciente de la particularidad de la traducción bíblica y de la traducción literaria. (Cfr. Michaël Oustinoff, “Roman Jakobson et la traduction des textes bibliques”, *Archives de sciences sociales des religions*, 54e année, n°147 (Jul. - Sep., 2009), pp. 61- 80; Pierre Lassave, “Traduire l’intraduisible”, *Archives de sciences sociales des religions*, 54e année, n°. 147 (Jul. - Sep., 2009), pp. 9-19).

sentido del texto original es único e inamovible. No hay múltiples interpretaciones aunque sí hay múltiples traducciones pues la prioridad se da, en este caso, al receptor, o mejor dicho a lo que debe entender o experimentar en la lectura el receptor de la traducción, y que debe ser análogo a lo que debieron sentir los lectores de la Biblia en su(s) lengua(s) original(es). Nida en *Towards a Science of Translating*, describe la traducción “as one concerning which a bilingual and bicultural person can justifiably say, «That is just the way we would say it.»” y la define más lejos como “the closest natural equivalent to the source-language message”<sup>164</sup> y sigue:

...since a D-E (*dynamic equivalence*) translation is directed primarily toward equivalence of response rather than equivalence of form, it is important to define more fully the implications of the word *natural* as applied to such translations. Basically, the word *natural* is applicable to three areas of the communication process; for a *natural* rendering must fit (1) the receptor language and culture as a whole, (2) the context of the particular message, and (3) the receptor-language audience<sup>165</sup>.

Es evidente pues que lo que importa en la teoría de Eugene Nida es la recepción del mensaje (único e inequívoco): la forma que tome este mensaje no es tan importante como el contenido del mensaje –aunque sí se recomienda salvaguardar en la medida de lo posible la forma del original, siempre y cuando esto no interfiera con el pasaje claro de lo que quiso decir el original. De hecho, Nida reconoce que la traducción de poesía produce un conflicto entre equivalencia formal y equivalencia dinámica; sin embargo resuelve este conflicto diciendo que darle prioridad a la equivalencia formal “mata el espíritu” del texto original, es decir que el “espíritu”, la esencia del texto, se encuentra en lo dicho y no en cómo se dice (de ahí que también se encuentre entre la crítica la denominación de

---

<sup>164</sup> E.J. Brill, Leiden, 1964, p. 166.

<sup>165</sup> *Loc. cit.*

“teoría espiritual” o “equivalencia espiritual” cuando se refiere a la propuesta de Nida).

### II.1.3. La perspectiva funcional

La perspectiva funcional de la traducción se origina en la teoría general de la traducción denominada *Skopostheorie*, propuesta por el teórico alemán Hans J. Vermeer en 1978. Christiane Nord, una funcionalista heredera de esta teoría, explica, en un capítulo a su cargo de *Handbook of Translation Studies*, “Functionalist Approaches to Translation”, que

According to *Skopostheorie*, the prime principle determining any translation process is the purpose (*Skopos*) of the overall translational action. This means that the decisions taken by the participants of the interaction are guided by the intention of the person initiating the process (client, initiator). Apart from the term *Skopos*, Vermeer uses *purpose*, *intention* and *function* synonymically<sup>166</sup>.

Se entiende pues que lo que prioriza esta teoría funcional es el objetivo de la traducción. Entran en juego antes que nadie el que “encarga” la traducción (puede ser el editor, un cliente en particular, o el mismo traductor; también puede ser una respuesta a la demanda de una coyuntura histórica o política), el traductor en su calidad de experto en la materia, asesores conocedores del tema tratado en el texto a traducir y por supuesto el receptor/lector de la traducción. Reiss y Vermeer explican que “el principio dominante de toda traslación es su finalidad (escopo). Los diferentes objetivos traslatorios determinan

---

<sup>166</sup> En *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, ed. de Yves Gambier y Luc Van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2010, pp. 120-128, pp. 121-122.

las diferentes estrategias traslatorias posibles para un mismo texto”<sup>167</sup>. En esto concuerdan con Eugene Nida en cuanto a que un texto puede tener múltiples traducciones sin que por ello una sea mejor que otra: depende pues del receptor de esta traducción.

Los teóricos alemanes proponen cinco tipos de traducción posibles dependiendo del escopo que se busque (ya no es el texto de partida el que determina la estrategia sino el objetivo de la traducción). Los dos primeros responden a un escopo didáctico (la versión interlineal –o traducción palabra por palabra– y la traducción literal que “se adapta a las normas sintácticas de la lengua final”<sup>168</sup>). El tercer tipo de traducción propuesto por Reiss y Vermeer es la traducción filológica y correspondería, según ellos, al postulado de Schleiermacher (“acercar el lector al autor”), aunque los teóricos alemanes critican este tipo de traducción argumentando que llega incluso a “enajenar por completo la lengua final”. El cuarto tipo es la comunicativa y sin duda es la que prefieren los funcionalistas. La definen como una oferta informativa sobre otra oferta informativa. Es una imitación del texto original utilizando los recursos de la lengua de llegada. La idea es que la comunicación se dé de manera inmediata, es decir que el texto de llegada sea leído como si hubiera sido escrito en la lengua de llegada, de manera natural. Y, desde la perspectiva de los teóricos alemanes, se puede aplicar a todo tipo de texto (informativo, técnico, filosófico y artístico). Es obvio que se le da prioridad al contenido por encima de la forma. Esta equivalencia es similar a la equivalencia dinámica definida por Eugene Nida. El quinto y último tipo de traducción propuesto por Reiss y Vermeer es la creativa

---

<sup>167</sup> *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Sandra García Reina y Celia Martín de León, Heidrun Witte (coord.), Akal, Madrid, 1996, p. 120.

<sup>168</sup> *Loc. cit.*



y consiste en crear, en la lengua de llegada, signos lingüísticos para conceptos, modos de pensar y objetos que la cultura meta desconoce. Por supuesto esta traducción creativa no debe confundirse con la transposición creativa propuesta por Roman Jakobson, y que se vio páginas arriba. La creación nace, no en la imaginación, sino en la necesidad de construir y desarrollar en la cultura receptora elementos análogos a los de la cultura en la que se enmarca el texto original y que son inexistentes en la lengua de llegada.

La teoría del escopo fue muy criticada sobre todo en lo que refiere a los textos literarios. Se argumentó que no todos los textos –y específicamente los literarios– tienen un objetivo o una función, partiendo del supuesto de que una obra artística no cumple con objetivos tales como la comunicación, la información o la promoción. En el artículo “Skopos and comission in translational action”<sup>169</sup>, Vermeer salva su teoría respondiendo que cualquier autor en realidad sí escribe siguiendo algún objetivo, aunque sea la publicación de su trabajo –y esto sin tomar en cuenta la remuneración de este trabajo. Con todo, el teórico alemán concede la posibilidad de que no haya intención en la escritura creativa y argumenta que una obra de arte puede tener como función una estética y por ende es el resultado de un objetivo<sup>170</sup>. Esto quiere decir que lo estético es en sí mismo una función (una que se suma a las otras cinco), o sea un escopo al que se puede aspirar tanto en la escritura de un texto literario como en su traducción. El escopo de la traducción es el que determina el tipo de traducción que se emprenderá; y este escopo

---

<sup>169</sup> Trad de Andrew Chesterman, en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, New York/London, 2004, pp. 227-238.

<sup>170</sup> “Every work of art establishes its meaning aesthetically [...] The aesthetic can of course serve many different functions, but it may also be in itself the function of the work of art” (*Ibid.*, p. 231).

puede ser diferente al del texto original (éste puede responder a un objetivo estético y su traducción a otro objetivo –didáctico, en el caso de una traducción interlineal o literal; filológico; comunicativo, creativo –en caso de tener que inventar términos para conceptos o ideas que no existen en la cultura meta– o estético)<sup>171</sup>.

Se debe reconocer la importancia que se da a la función de la traducción. En el marco de este trabajo, el/los escopo/s de José Emilio Pacheco es/son muy particular(es) y esta teoría permite considerar “adecuadas” aunque no equivalentes su aproximaciones como traducciones. Aunque habría que especificar que el escopo de Pacheco no tiene tanto que ver con la cultura meta como con su propia intención –necesidad diría yo– de establecer una relación con el texto original o con las traducciones del texto original, relación que pone en evidencia su propia poética.

De las perspectivas lingüística y funcionalista, incluso la hermeneuta de Schleiermacher, se puede entender que, en cualquiera de los casos, la traducción está siempre supeditada al autor o al texto original. Traducir se interpreta como una operación secundaria. Estas teorías, que hasta ahora hemos revisado y que consideran la posibilidad de la traducción como comprensión individual de la experiencia vivida por el autor original (Schleiermacher), como equivalencia (teorías lingüísticas), o como adecuación (teorías funcionalistas), no cuestionan la autoridad o la supremacía del texto de partida y

---

<sup>171</sup> A pesar de estas explicaciones y especificaciones, la opinión de la crítica sobre la *Skopostheorie* permanece reservada respecto de la aplicación de esta teoría a textos literarios. Christiane Nord, en 2010 concluye en su revisión de la aproximación funcionalista a la traducción que

The applicability of functional approaches to the translation of pragmatic texts is widely agreed upon and accepted, which is obviously not the case with literary or Bible translation.  
(Art. cit., p. 125)

de su autor. Por diferentes que sean, ninguna pone en tela de juicio la “intención” del autor –intención que se puede descubrir aunque sea a medias a partir del dominio de la lengua de partida, del contexto en el que es producido el texto fuente, de la vida y obra de escritor original y de su cultura–, o la unicidad del sentido del texto a traducir aunque haya distintas interpretaciones. En resumidas cuentas, los problemas y estrategias de traducción se enfocan en la lengua y la cultura de llegada así como en las elecciones del traductor: la discusión sobre fidelidad/infidelidad de una traducción dada se funda en la inmovilidad del sentido del texto original y en la capacidad o incapacidad del traductor de transmitir este sentido (comprendido totalmente o parcialmente –dependiendo de la teoría a la que el traductor se adhiere). El dicho “Traduttore traditore” es válido puesto que, desde la perspectiva de cualquiera de estas propuestas teóricas, nunca se reproduce plenamente el texto original y si se considera esta reproducción plena como resultado deseado e ideal. Convenimos en que el traductor siempre será un traidor puesto que la *intentio auctoris*, en términos de Umberto Eco, nunca estará verdaderamente al alcance del lector o del traductor. Esta perspectiva cambiaría con el debilitamiento de la figura del autor, tan sagrado desde el siglo XIX y con la perspectiva desconstruccionista de la traducción de Jacques Derrida.

## II.2 “Traduttore, creatore”: el traductor literario como creador

Como se ha visto páginas arriba, la traducción literaria siempre ha puesto en aprietos a los traductólogos. Los programas de traducción se enfocan primordialmente en la comunicación y su creación responde a coyunturas políticas e históricas. Sin embargo, en

cualquiera de los casos, es imposible evadir la traslación de la Literatura aunque en casos como el de Jakobson sólo se reconoce la peculiaridad de esta operación y se aboga por una “tranposición creativa” sin especificar algún método propio de este tipo particular de traducción. En casos como la propuesta funcionalista se propone, según el escopo, algún método aunque se prioriza el comunicativo sobre el filológico porque éste “aliena” la lengua de llegada y no cumple con la función de hacer natural la lectura para el lector de la traducción (como se supone sería la lectura del original para los lectores originales). Con todo, incluso Vermeer reconoce que la literatura es un caso a parte. Sin embargo, éste resuelve el problema otorgándole/concediéndole a la poesía un escopo estético, es decir, concediendo al traductor el derecho de crear para reproducir el texto original, especificando por supuesto que no se trataría de un texto equivalente sino de un texto adecuado tomando en cuenta el escopo elegido por el traductor.

La postura de Schleiermacher respecto de reproducir su propia experiencia de la lectura del original –es decir el reconocimiento de que no se puede aprehender la intención del autor puesto que no se puede tener la misma experiencia que él en la escritura– y la “liberación” del traductor en cuanto a que tiene la responsabilidad de escoger el escopo de su traducción, dan pie a un nuevo enfoque en el proceso de traducción.

### II.2.1 La desacralización del Autor

Ya desde 1968, en la reflexión sobre la Literatura, se discutía la pertinencia del autor como poseedor único del sentido de su texto. Roland Barthes en “La mort de l’auteur”, cuestionaba la visión cronológica que se daba sobre la relación Autor/libro:

L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : L'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant<sup>172</sup>.

y propone que el escritor/scriptor moderno mantiene otro tipo de relación con su libro:

Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation ; et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*<sup>173</sup>.

Antes que nada se puede observar el cambio en los términos que definen a quien escribe. El "autor" –escrito a veces con mayúscula– se convierte en *scriptor* –en el sentido en el que fue definido en el primer capítulo de este trabajo. Esto muestra que se le quita el carácter de "autoridad" al escritor: no precede ni excede el texto que escribe; se construye junto con su escritura: "todo texto se escribe eternamente *aquí y ahora*". Barthes, unas líneas después, explica que un texto no está hecho de una línea de palabras de la cual emana un sentido único, comparable al sentido teológico, entendido como "mensaje" de un Autor-Dios. Un texto sería más bien un espacio de dimensiones múltiples en el cual se unen y se separan distintas escrituras, ninguna verdaderamente original, puesto que el texto en realidad es un tejido de citas salidas de muchas culturas<sup>174</sup>.

El concepto de "obra" es sustituido por el de "escritura", un concepto más concreto en el que entran en juego otros elementos que la inspiración del autor. Expone que el escritor no hace más que imitar un "gesto" cuyo origen no puede ser determinado,

---

<sup>172</sup> En *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-67, p. 64.

<sup>173</sup> *Loc. cit.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 65.

y que su única capacidad es la de retomar otras escrituras conviniendo con ellas o contradiciéndolas sin nunca “casarse” con alguna en particular:

la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles ; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment...<sup>175</sup>

Si el escritor quisiera expresar algo original, no podría hacerlo sino a partir de un “diccionario”, es decir un cuerpo de palabras cuyo significado ya ha sido fijado, esto es, debe enfrentarse a la interpretación ya canónica de estas palabras. Este desarrollo teórico lleva a Barthes a considerar que la pretensión de “descifrar” un texto, descubrir su sentido único, se ha convertido en una tarea inútil. Imponerle a un texto un autor es imponerle un límite a la interpretación, concediendo que hay un sentido único: esto sería “cerrar” la escritura.

Si se está de acuerdo con que la escritura es en realidad una conjunción de escrituras múltiples entonces se convendrá, con el teórico francés, en que en la escritura no hay nada que “descifrar” aunque todo por “desenredar”. En la escritura se propone sin cesar un sentido que inmediatamente se evapora para dar lugar a otro que a su vez desaparece, y así *ad infinitum*. Barthes concluye que

Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'*écriture*), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un « secret », c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi.

La literatura/escritura se convierte pues es una actividad revolucionaria que al

---

<sup>175</sup> *Loc. cit.*

negarse a cerrar el sentido de los textos a una interpretación que parte de la intención del autor, niega al mismo tiempo la idea de autoridad en la creación, idea fundadora de la cultura occidental en tanto que Dios creó al mundo –esta nueva postura hace por supuesto eco a la filosofía nietzscheana. Y así como la muerte de Dios permitió el “nacimiento” del hombre, así la muerte del autor permite el nacimiento del lector. Me explico. Acordado el hecho de que el texto está hecho de escrituras múltiples, emanadas de culturas varias, y que se entrecruzan en forma de diálogo, parodia o contestación<sup>176</sup>, el espacio en el que se reúnen estas escrituras no es el espacio del autor, como se ha dicho, sino el del lector, o mejor dicho el lector se convierte en el espacio en el que se inscriben estas escrituras presentes en un texto dado. Barthes explica que la unidad del texto ya no se encuentra en su origen, sino en su destino aunque este destino no es personal puesto que el lector es un hombre sin biografía o historia, sin psicología: el lector es aquel que contiene las huellas que constituyen lo escrito. Barthes termina su ensayo diciéndonos que el porvenir de la escritura depende de la muerte del autor.

Un año después de este ensayo de Roland Barthes, Michel Foucault retoma el tema del autor en una conferencia dada para la Sociedad Francesa de Filosofía en el Collège de France, que después sería publicada bajo el nombre de *¿Qué es un autor?* En esta conferencia Foucault hace eco a lo dicho por Barthes:

Nuestra cultura ha metamorfoseado este tema de la narración o de la escritura hechas para conjurar la muerte; ahora la escritura está ligada al sacrificio, al sacrificio mismo de la vida, desaparición voluntaria que no tiene que ser representada en los libros, puesto que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>177</sup> Trad. de Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990, pp. 14-15.

Foucault no cuestiona “La muerte del autor” de Barthes. De hecho reconoce que tanto la filosofía como la crítica han tomado nota de la desaparición del autor y la estudian, cada una desde su campo. En realidad cuestiona la honestidad con que se la estudia (“me parece que un cierto número de nociones destinadas hoy a sustituir el privilegio del autor, de hecho bloquean y esquivan lo que debía ser despejado”<sup>178</sup>). Después de revisar las nociones de obra y escritura<sup>179</sup>, que “bloquean” la desaparición del

---

<sup>178</sup> *Loc. cit.*

<sup>179</sup> Según el filósofo francés, bien es sabido que la crítica se propone analizar la estructura, la forma y la arquitectura de la obra misma y no su relación con el autor con el objetivo de reconstruir, a través de los textos que conforman esta obra, un pensamiento. Sin embargo, la noción misma de “obra” es conflictiva puesto que como él mismo dice “¿no es aquello que escribió aquel que es un autor” y más lejos “Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una «obra»?”. ¿Qué es una obra? Esta es la pregunta que surge nuevamente a partir del debilitamiento de la figura del autor. Una obra, tradicionalmente, reúne todo lo escrito por un autor –o tal vez no. Tendría que saberse ciertamente si la obra es aquello que el propio autor decidió hacer público, si también incluye sus borradores y notas varias, si se deben tomar en cuenta sus correspondencias o conferencias... En todo caso la obra –en un sentido limitado o abierto– remite siempre al que escribe, al escritor, al autor, y hablar de obra sin autor no tiene mucho sentido, desde mi punto de vista. Se entiende pues que la desaparición del autor, estudiada desde la crítica, es muy relativa. La segunda noción que Foucault presenta como obstáculo para la verdadera desaparición del autor es la de escritura. Desde su perspectiva, esta noción debería facilitar la muerte del autor en tanto que supuestamente no lo toma en cuenta; no exige una referencia al autor e incluso rechaza esta referencia para construirse plenamente. Sin embargo, el filósofo francés se pregunta si esta intención de borrar todas las huellas del autor empírico no es realmente una manera de otorgarle al propio texto un nuevo estatus. Al borrar las huellas del autor se propone la escritura como ausencia y la impone como original en el sentido teológico. Al hacer desaparecer al autor para otorgarle al texto toda su amplitud, los estudiosos sacralizan el texto exigiéndole un sentido secreto y misterioso que justificaría su propio quehacer de investigadores, comentaristas y “canonizadores”. En mi opinión, la escritura en este sentido reemplaza al autor en tanto que fija de alguna manera el sentido –no concretamente pues no se recurre al autor ni a su intención para determinar el sentido; más bien se considera que el texto, en tanto que sagrado, esconde un sentido único que se debe descubrir. El texto sobrevive a su autor, a su época de producción, como “creación” inalterable y única (*Ibid.*, pp. 19-20).



autor, el teórico francés desarrolla su pensamiento sobre el nombre del autor, nombre propio que cumple con una función distinta que la de cualquier otro nombre propio. El nombre del autor implica mucho más que un elemento del discurso, ejerce un papel en relación con el discurso:

En una palabra, el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, o “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto<sup>180</sup>.

El nombre de autor “manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura”<sup>181</sup>, y concluye que en nuestra civilización, algunos discursos se ven dotados de una “función autor” que define como una característica “del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”.

La “función autor” responde a ciertas características que se insertan en diferentes niveles. El filósofo propone revisar cuatro rasgos propios de esta función, rasgos que van desde la situación del “autor” en el mundo hasta su presencia en el texto. Aquí sólo se ahondará en los últimos dos pues se relacionan directamente con el quehacer de José Emilio Pacheco como traductor/ “aproximador”<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>181</sup> *Loc. cit.*

<sup>182</sup> Propongo un resumen de los dos primeros rasgos presentados por Foucault: 1) el autor se diferencia del resto de los hombres en tanto que entra en un marco jurídico que lo define. El filósofo francés explica que antes de que se instituyeran los derechos de

El tercer rasgo de la “función autor” radica en que ésta no aparece simplemente y espontáneamente con la atribución de una obra a un individuo. Foucault explica que

...de hecho lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas<sup>183</sup>.

Es decir que lo que hace a un autor es la coherencia en términos de temas, estilo, lo que repite y lo que evita, lo cual nos lleva al último rasgo que presenta Foucault pues habla de cómo un discurso no remite forzosamente y automáticamente a la persona real que escribe. En efecto, en un texto se puede encontrar elementos gramaticales tales como

---

autor, éste era reconocido como función en tanto que se lo responsabilizaba por lo que escribía (esto es se lo castigaba o se lo glorificaba dependiendo de lo que escribía), y su institucionalización no hizo más que reforzar esta responsabilidad; 2) la “función autor” nunca se ha aplicado a todos los discursos aunque sí han evolucionado los criterios que determinan qué discursos cuentan con ella. Así, se constata que mientras los textos literarios no beneficiaron de esta función durante largo tiempo –puesto que su valor no era determinado por su autor sino por su antigüedad–, los textos “científicos” sí exigían la mención de su autoridad para ser considerados valiosos. Estas consideraciones fueron cambiando al punto en que los textos que ahora exigen la mención del autor para ser valorados son los literarios, mientras que los científicos son tomadas en cuenta por la veracidad comprobable de su contenido y no por la calidad de su autor. (*Ibid.*, pp. 25-30)

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp. 31-32. Desarrolla este rasgo comparando las estrategias de la crítica literaria para definir al autor con las propuestas de San Jerónimo para probar el valor de un texto y la santidad de su autor. Se trata de determinar cómo atribuir a un solo autor varios discursos y cómo saber si uno se enfrenta a uno o a varios autores. San Jerónimo propone varios criterios que permiten responder a estas preguntas: 1) si se cuenta con varios textos y alguno es “inferior” a los otros, se lo debe descartar; 2) si entre los textos alguno se encuentra en contradicción u oposición en cuanto a las opiniones que se postula en la mayoría, también se debe apartar ese texto; 3) si alguno de los textos se diferencia en estilo de los otros, debe separárselo del corpus; 4) finalmente, si alguno de los textos propone alguna idea o fecha que no es coherente con la vida del autor, este texto es eliminado. El filósofo francés reconoce que la crítica moderna, a pesar de no preocuparse por autenticar alguna obra como lo hacía San Jerónimo, echa mano de estas mismas estrategias –entre otras, por supuesto– para definir al autor como productor de algo valioso, como postulante de ciertas ideas que se ordenan coherentemente, como principio de una unidad de estilo (*Ibid.*, pp. 32-35).

pronombres en primera persona, adverbios de tiempo y de lugar que, dependiendo de si hay o no “función autor”, funcionan de manera distinta. En los discursos privados de “función autor”, estos elementos remiten al “parlante real y las coordenadas espacio-temporales de su discurso”. Por el contrario, en los discursos provistos de “función autor” estos elementos “no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que escribe, ni al gesto mismo de su escritura, sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra”<sup>184</sup>. Si los discursos no remiten al escritor (persona real), sino más bien a la “función autor”, por la coherencia temática, estilística y la elección de qué decir y qué no, entonces se estará de acuerdo en que esta función permite una multiplicidad de voces que se pueden cobijar bajo el mismo nombre de autor. Tal es el caso, como se verá, de Omar Khayyam, nombre bajo el cual se refugian una gran cantidad de textos sin que se pueda confirmar su autoría real. La desestabilización de la figura del autor llega a su epítome.

Roland Barthes con “La muerte del autor” (1968) y Michel Foucault con *¿Qué es un autor?* (1969) contribuyen de manera fundamental no sólo en la desacralización de la figura del Autor sino en la liberación del sentido que hasta entonces estaba intrínsecamente ligado al autor, su vida, su experiencia, su contexto. Esta contribución se refleja en muchos ámbitos –como en el desarrollo de las teorías de la recepción— y la traducción no es la excepción. La posibilidad no sólo de distintas traducciones para un solo texto –posibilidad postulada desde Eugene Nida— sino de distintas interpretaciones válidas de un mismo texto con miras a una traducción, se convierte en una realidad que teóricos como Jacques Derrida y Paul De Man no desperdiciarían para exponer su propia

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 36.

filosofía del lenguaje y de la traducción.

### II.2.2 “La muerte del original”

La desacralización del autor y la posibilidad de múltiples sentidos no fueron temas únicamente expuestos por Roland Barthes y Michel Foucault. La puesta en duda del concepto de verdad, de la cual hablé en el primer capítulo, contribuyó a que se desestabilizaran todas las oposiciones binarias que construían (y, en mi opinión, siguen construyendo) la visión de mundo que prevaleció desde el positivismo, en el que el progreso y la modernidad eran el objetivo. Me refiero a las oposiciones como esencia/accidente, palabra/escritura, realidad/ficción, discurso filosófico/discurso literario, obra de arte/ornamento, etcétera<sup>185</sup>. La traducción no queda exenta de esta crisis epistemológica: los conceptos de original y traducción son cuestionados como oposiciones y su valor estético e histórico son puestos en tela de juicio desde la llamada desconstrucción cuyo fundador y mayor representante fue Jacques Derrida<sup>186</sup>.

Este teórico francés, en *L'écriture et la différence* (1967), define la escritura a partir de su propia lectura de Leibniz. Hablando de la creación, Derrida dice que, a diferencia de los seres humanos que viven en angustia por elegir entre las posibilidades de inscripción, el Dios leibniziano desconoce la angustia de la elección puesto que las

---

<sup>185</sup> Cfr. Virgilio Moya, *op. cit.*, p. 169.

<sup>186</sup> Lawrence Venuti, en su introducción a *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, dice que “Poststructuralism has in fact initiated a radical reconsideration of the traditional topoi of translation theory. Largely through commentaries on Walter Benjamin’s essay «The Task of the Translator», poststructuralist thinkers like Jacques Derrida and Paul de Man explode the binary opposition between ‘original’ and ‘translation’ which underwrites the translator’s invisibility today” (ed. de Lawrence Venuti, Routledge, New York/London, 1992, p. 6).

posibilidades se le presentan en el acto de creación —no antes— y su elección siempre es la mejor. Así en cada creación/existencia se perpetua la primera elección/inscripción y se expresa la totalidad del Universo. En este sentido, sólo existe UN libro, y ese mismo libro es el que está presente en todos los libros<sup>187</sup>. Para Derrida, así como las posibilidades se presentan a Dios en el acto de creación, así el sentido se presenta al escritor a medida que escribe, esto significa que es imposible situar el sentido antes de la escritura: “Écrire, c’est savoir que ce qui n’est pas encore produit dans la lettre n’a pas d’autre demeure (...) Le sens doit attendre d’être dit ou écrit pour s’habiter lui-même et devenir ce qu’à différer de soi il est: le sens”<sup>188</sup>. El sentido no *se habita* y no se convierte en sí mismo (después de diferir de sí mismo) sino hasta que es dicho o escrito. Explica, un poco más adelante, que el hecho de que el sentido no venga sino después de ser escrito, establece una relación de reciprocidad entre el acto de escritura y el de lectura<sup>189</sup>.

El acto de escritura implica el acto de lectura y viceversa, simultáneamente, conclusión que otorga a la lectura una nueva dimensión pues, según mi propio entendimiento de esta conclusión, al escritor no se le “aparece” el sentido sino leyéndose;

---

<sup>187</sup> Partiendo de esta explicación de la “inscripción divina” entendida por Leibniz, Derrida propone una definición de escritura a partir de negaciones: 1) Escribir es, antes que nada, considerar el libro leibniziano como una posibilidad imposible, esto es reconocer que no hay UN solo libro sino muchos libros en los que el sentido de un mundo pensado por un sujeto se desvanece: en realidad lo que deploramos es la ausencia de este único libro; 2) Escribir es también saber que la creación no es siempre el resultado de la mejor elección y que ésta no se perpetua en el resto de las creaciones; 3) Escribir, finalmente, es no poder situar el sentido antes de la escritura. Ésta última negación es la que interesa en este trabajo (Seuil, Paris, 1967, pp. 21-22).

<sup>188</sup> *Loc. cit.*

<sup>189</sup> “L’expérience de *secondarité* ne tient-elle pas à ce redoublement étrange par lequel le sens constitué —écrit— se donne comme *lu*, préalablement ou simultanément, où l’autre est là qui veille et rend irréductible l’aller et retour, le travail entre l’écriture et la lecture ? ” (*Ibid.*, p. 22).

el escritor es su primer lector pero no el último y por supuesto no el único al que se “aparece” el sentido. La idea de “original” se ve entonces vulnerada puesto que en cada escritura y en cada lectura aparece un nuevo “original” o un nuevo “sentido”. Esta definición de escritura como conocimiento de que su sentido no aparece sino después de ser expresado, apela a otro concepto conocido de Jacques Derrida, fundamental en toda su obra filosófica y en su reflexión sobre la traducción.

Un año después de *L'écriture et la différence*, Derrida ofrece una conferencia para la Sociedad Francesa de Filosofía intitulada “La différence”<sup>190</sup>. En este texto, el filósofo presenta su ahora conocido concepto —que no es concepto— de *différance* que se relaciona con su idea de traducción en tanto que anula la oposición binaria de original/traducción.

Derrida explica cómo su neologismo se puede interpretar a partir de las dos definiciones que se da al verbo “différer” en francés. La primera es equivalente en español a la primera acepción que el DRAE da a “diferir” (“aplazar la ejecución de un acto”) y la adapta diciendo que

Différer en ce sens, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du « désir » ou de la « volonté », l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet<sup>191</sup>.

Diferir se debe entender entonces, en esta primera acepción, como el acto de echar

---

<sup>190</sup>Publicada simultáneamente en el *Bulletin de la société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Théorie d'ensemble* (1968). Finalmente la conferencia es incluida en *Marges de la philosophie*, libro editado por Seuil, que reúne varios textos de sus trabajos en 1972.

<sup>191</sup> “La différence”, en *Marges de la philosophie*, Éditions de minuit, Paris, 1972, p. 8.

mano de la mediación temporal (o “temporizadora”) de una desviación/demora que suspende el cumplimiento de un “deseo” o “voluntad” y que lo hace de tal modo que anula o atenúa el efecto. Perdóneseme esta traducción para comenzar mi propia explicación... Diferir es aplazar temporalmente el cumplimiento de un deseo y este aplazamiento elimina o matiza el efecto del deseo. Esto quiere decir que diferir (como aplazamiento) permite transformar o modificar el efecto.

La segunda acepción de “différer”, a decir de Derrida, es la de “no ser idéntico”, “ser otro”, y se podría encontrar su equivalente en español en el verbo “diferenciar” en su segunda acepción en el DRAE (“hacer a alguien o algo diferente, diverso de otro”) aunque también tendría una relación con la palabra española “diferendo” (“diferencia, desacuerdo, discrepancia entre instituciones o Estados”). Así el filósofo francés dice que, se trate de diversidad (como antónimo de semejanza) o de diferendo (en el sentido de polémica), se produce, de manera dinámica y repetitiva, una distancia entendida como *espaciamiento*. Entonces en el neologismo “différance” se encuentran las dimensiones de tiempo y espacio<sup>192</sup>. Derrida se propone exponer esta relación espacio-temporal revisando el concepto de signo. Dice que éste se pone en el lugar de la cosa misma, cosa presente (“cosa” aquí incluye tanto el sentido como el referente); cuando no se puede tomar o mostrar la cosa, se recurre al signo, se pasa por él. El signo es pues “la presencia diferida”<sup>193</sup>. Según el filósofo francés, cualquier concepto se inscribe en una cadena o en

---

<sup>192</sup> Si se considera las definiciones del DRAE que he presentado en el corpus del texto, “diferir” retoma tanto el sentido de aplazamiento como el de desacuerdo —este último sentido, en francés estaría incluido en las acepciones de “diferenciar” (distanciarse de algo o alguien por ser diferente).

<sup>193</sup> “La différance”, en ed. cit., p. 9. Para explicar su idea relee y cita a Ferdinand de Saussure y desarrolla su idea sobre la lengua hecha de diferencias:

un sistema en el que este concepto se relaciona y se opone a otros conceptos en lo que llama un “juego sistemático de diferencias”. En el sistema de la lengua sólo hay diferencias, las cuales, por un lado *juegan*, y por el otro son *efectos*: la *différance* es el movimiento de este juego que produce los efectos de diferencia, o en otros términos “nous désignerons par *différance* le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue «historiquement» comme tissu de différences”<sup>194</sup>. Entenderemos entonces *différance* como el movimiento de aplazamiento y distanciamiento del sentido (siendo éste un efecto de la lengua): aplazamiento porque ni la “cosa” ni su referente están presentes, y se intuye su presencia por la huella que dejan gracias al signo (construido históricamente) que aplaza su sentido en el juego de diferencias que no es sino el distanciamiento o la confrontación polémica entre los elementos que forman parte de una cadena de significados<sup>195</sup>. El sentido no precede la *différance*, por ende no es constante; está siempre en movimiento pues, con referentes ausentes y sólo “en presencia” por su signo cuyo significado cambia históricamente y en relación/oposición con los otros signos de la cadena, éste no se fija nunca y permanece siempre “diferido”.

A partir de *L'écriture et la différence* (1967) y “La différence” (1968) se puede

---

Citons seulement Saussure au point qui nous intéresse : « Si la partie conceptuelle de la valeur est constituée uniquement par des rapports et des différences avec les autres termes de la langue, on peut en dire autant de la partie matérielle... Tout ce qui précède revient à dire que dans la langue il n’y a que des différences (...)» On en tirera cette première conséquence que le concept signifié n’est jamais présent en lui-même, dans une présence suffisante qui ne renverrait qu’à elle-même. Tout concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences (*Ibid.*, p. 11).

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>195</sup> *Loc. cit.*



concebir la traducción de una manera distinta. Este nuevo acercamiento desde la filosofía permite analizar la traducción como operación fundamental y casi sagrada. No sorprende que Jacques Derrida dedicara parte de su reflexión sobre la traducción puesto que él mismo considera la traducción como el origen de la filosofía:

...the thesis of philosophy is translatability in this common sense, that is, as the transfer of a meaning or a truth from one language to another without any essential harm being done. (...) The origin of philosophy is translation or the thesis of translatability, so that wherever translation in this sense has failed, it is nothing less than philosophy that finds itself defeated<sup>196</sup>.

Sin embargo, el texto que dedica a la traducción no sería escrito sino años después y publicado en 1985 como anexo en francés a un libro editado por Cornell University Press intitulado *Difference in Translation*. El anexo al que me refiero lleva el nombre “Des tours de Babel”, título sugerente pues recuerda el mito bíblico de la torre de Babel<sup>197</sup> y juega al mismo tiempo con el significado de “tour” que también significa “vuelco”, “juego”; además, la elección de ponerlo en plural recuerda la multiplicidad irreductible de las lenguas y los lenguajes. Así, se puede ver cómo el mismo título del texto que habla sobre traducción ejemplifica el aplazamiento y el distanciamiento del sentido por el juego de diferencias.

Desde la perspectiva religiosa, Derrida explica que las lenguas y culturas no establecerían ninguna relación si no existiera la traducción. Propone que en realidad el acto/castigo divino es prohibición e invitación a la vez. Prohibición en el sentido de que

---

<sup>196</sup> “Roundtable on Translation” en *The Ear of the Other*, ed. de Christie V. MacDonald, trad. de Peggy Kamuf, Schocken Books, New York, 1985, 120.

<sup>197</sup> El mito de Babel es el origen de la incapacidad de entendimiento entre los seres humanos. El castigo divino que viene después de la osadía de los hombres de construir una torre que llegara hasta el cielo, primero, y de querer darse un nombre para no arriesgarse a la dispersión.

condena a los hombres a no relacionarse quitándoles la posibilidad de comunicarse entre ellos; invitación en tanto que su castigo exige la traducción es decir una promesa de reconciliación entre lenguas mediante el esfuerzo de encontrar en cada una de ellas aquello que la hace lengua y la une a todas las demás.

Este ensayo sobre la traducción propone una nueva lectura del célebre ensayo de Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, escrito en 1923. Partiendo de la idea de que una obra de arte, o una forma artística, no es creada pensando en su receptor, Walter Benjamin postula que una buena traducción debe tomar en cuenta al receptor de la traducción tan poco como lo hace el original. Una obra literaria, en opinión del filósofo alemán, no tiene una esencia informativa y no es un mensaje; así pues, una traducción que se propusiera “pasar el mensaje” no haría más que informar sobre lo no-esencial de la obra original. Benjamin dice que la traducción de una obra literaria, además de no tomar en cuenta su recepción, de no tener como fin la comunicación —como se verá en un momento—, tampoco busca o debe ser representativa del texto que traduce.

Según Benjamin, la traducción es una forma que encuentra su “ley” en el original: se debe comprender esta ley como traducibilidad, es decir que el original lo es en tanto que es traducible. El filósofo alemán, y el francés después de él, se pregunta primero si la obra encuentra en algún momento a su traductor ideal; y segundo si la obra no sólo permite la traducción (primer sentido de traducibilidad) sino que la exige, la demanda (segundo sentido de traducibilidad). Explica más adelante que la traducibilidad es constituyente de la forma de la traducción en el caso de ciertos textos, aunque éstos no hayan sido traducidos: hay que comprenderlos como “momentos inolvidables en una vida”, incluso cuando “todos los hombres los hubieran olvidado”,

Pues si su naturaleza exigiera que no fueran olvidados, aquella calificación no contendría ninguna falsedad, sino sólo una exigencia que los hombres incumplen, y a la vez también la referencia a una esfera donde sí se cumpliría, a un recuerdo de Dios<sup>198</sup>.

Poco importa si estos textos traducibles han sido traducidos, lo que importa es su traducibilidad (“cierta significación inherente de los originales se manifiesta en su traducibilidad”<sup>199</sup>). Pero definamos primero la traducibilidad entendida para estos filósofos. Comúnmente la traducibilidad se entiende como lo que se puede traducir, es decir lo que se puede pasar de una lengua a otra sin que se pierda nada en el pasaje. Nada más lejano que esta explicación para el concepto de Benjamin. La traducibilidad es precisamente eso que no se puede traducir. Retomemos. La obra literaria no es informativa, no tiene la intención de comunicar (“¿Qué dice, pues, una obra literaria?, ¿cuál es su información? Muy poco para quien la entiende.”<sup>200</sup>). Derrida explica que

La communication n'est pas l'essentiel. Cette mise en question ne concerne pas directement la structure communicante du langage, mais plutôt l'hypothèse d'un contenu communicable qui se distinguerait rigoureusement de l'acte linguistique de la communication<sup>201</sup>.

No se trata entonces de comunicación lingüística, es decir de una expresión verbal escrita, sino de un contenido comunicable que nada tiene que ver con un “mensaje” sino con el carácter propio del lenguaje que es su “comunicabilidad”. Una obra literaria se construye en lengua pero ésta, dentro de la obra, “esconde” algo, como los textos sagrados, algo incomunicable pero que se intuye dentro de la propia lengua como parte de

---

<sup>198</sup> “La tarea del traductor” en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, ed. de Dámaso López García, ed. cit., pp. 335-347, p. 336.

<sup>199</sup> *Loc. cit.*

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>201</sup> “Des tours de Babel” en *Difference in Translation*, ed. de Joseph F. Graham, Cornell University Press, 1985, pp. 209-248, p. 224.

una lengua superior, lo que Benjamin llama “lengua pura”. El traductor debe saber intuir esto incomunicable —que conforma lo traducible— y reconstruirlo en la lengua de llegada, o mejor dicho construirlo en su lengua puesto que el objetivo es poner de manifiesto la relación entre las lenguas, lenguas que tienen en sí mismas algo de esa lengua pura:

La tarea del traductor consiste en liberar en la propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena, liberar la que está cautiva en la obra, en la recomposición. (...) la traducción roza al original levemente, y tan sólo en este punto infinitamente pequeño que es el sentido, para seguir, según la ley de la fidelidad, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia<sup>202</sup>.

Y en palabras de Derrida:

La traduction ne chercherait pas à dire ceci ou cela, à transporter tel ou tel contenu, à communiquer telle charge de sens mais à re-marquer l’affinité entre les langues, à exhiber sa propre possibilité. Et cela qui vaut pour le texte littéraire ou le texte sacré, définit peut-être l’essence même du littéraire et du sacré, à leur racine commune<sup>203</sup>.

La traducción no tendría la finalidad de transmitir algún contenido o mensaje sino hacer visible la “afinidad entre las lenguas”, y su propia posibilidad. La traducción busca evidenciar la relación profunda que se establece entre lenguas. Benjamin incluso cita a Goethe cuando compara las lenguas con dialectos de “algo” superior que las une. La traducibilidad de Benjamin sería entonces “eso” que está presente en el original, que remite o recuerda esa lengua pura, y que exige ser traducido para hacerse visible. En sustitución al concepto ambiguo de traducibilidad, Derrida propone el de “traductibilidad”, y a partir de éste, en una mesa redonda sobre traducción, el filósofo francés sugiere que una buena traducción, a pesar de nunca ser exitosa en tanto que no es

---

<sup>202</sup> “La tarea del traductor” en *op. cit.*, p. 345.

<sup>203</sup> “Des tours de Babel”, en *ed. cit.*, p. 230.

el original, se presenta como una promesa de reconciliación entre las lenguas, una promesa del regreso a Babel:

This impossible possibility nevertheless holds out the promise of the reconciliation of tongues. Hence the messianic character of translation. The event of translation of a translation, the performance of all translation, is not that they succeed. A translation never succeeds in the pure and absolute sense of the term. Rather a translation succeeds in promising success, in promising reconciliation. There are translations that don't even manage to promise, but a good translation is one that enacts that performative called a promise with the result that through the translation one sees the coming shape of a possible reconciliation among languages<sup>204</sup>.

Derrida le da entonces a la traducción una nueva dimensión, le otorga un nivel casi sagrado pues promete una reconciliación entre lenguas, un regreso al origen en el que los seres humanos se comprendían, sin equívocos, sin necesidad de interpretación, promete pues una reconciliación con Dios.

Ahora bien, y regresando al concepto de original, Benjamin y Derrida concuerdan en que la traducción es la muestra de la *supervivencia* de su original. Aunque no hay que comprender la supervivencia del original en el sentido orgánico y natural sino como una “cosa de la mente” que debe sobrevivir a la muerte del autor, o del signatario, y que debe situarse por encima del corpus físico del texto: la estructura del texto original es *supervivencia*<sup>205</sup>. Benjamin indica varios estados en la historia del original: “la obra de arte comprende a su ascendencia, desde sus orígenes; a su creación en la época del artista; y al periodo de prolongación, en un principio perpetua, de su vida, durante las generaciones posteriores”, a este último estado lo llama “gloria”<sup>206</sup>. La traducción sería una de las expresiones –la más completa, en su opinión— que marcarían la prolongación

---

<sup>204</sup> En *The Ear of the Other*, ed. cit., p. 123.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>206</sup> “La tarea del traductor”, en ed. cit., p. 337.

de la vida del original y aquí confirma el papel secundario de la traducción respecto del original puesto que para él, contrariamente a lo que dicen los “malos traductores”, las traducciones le deben su existencia a esta gloria del original: el original exige “dictatorialmente”, digo yo, su traducción, si es que en él hay traducibilidad /traductibilidad y la traducción cumple la orden servilmente, prolongando su vida. Y éste es un primer punto en el que Derrida disiente con Benjamin. Mientras que para el filósofo alemán una traducción no significa nada para el original, es decir que su relación es totalmente vertical –donde el original exige pero no da nada—, para el filósofo francés la exigencia implica una deuda con la traducción o mejor dicho con el traductor:

Car si la structure de l’original est marquée par l’exigence d’être traduit, c’est qu’en faisant la loi, l’original commence par s’endetter *aussi* à l’égard du traducteur. L’original est le premier débiteur, le premier demandeur, il commence par marquer et par pleurer après la traduction<sup>207</sup>.

La exigencia y el cumplimiento de la orden son interdependientes; se establece una relación de reciprocidad. Walter Benjamin ya reconoce en su ensayo que el original cambia, se transforma, se renueva, “madura”. Por su lado, Derrida retoma esta idea y la amplía en el sentido de que en la transformación del original cabe un “por traducir” (“à traduire”), un contrato de traducción que no compromete a individuos sino a nombres propios “en el borde de la lengua” (en el sentido que le da Michel Foucault en una de las explicaciones de “función autor”) y asegura la supervivencia de las lenguas (de partida y de llegada):

Si le traducteur ne restitue ni ne copie un original, c’est que celui-ci survit et se transforme. La traduction sera en vérité un moment de sa propre croissance, il s’y complètera *en s’agrandissant*<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> “Des tours de Babel”, en ed. cit., pp. 227-228.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 232.

El original cambia, sobrevive en sí mismo, por su propia historia, por ello el traductor no lo copia, ni lo reproduce, lo complementa, lo hace crecer. Derrida desarrolla más profundamente esta idea en *The Ear of the Other*:

...the translator must assure the survival, *which is to say the growth*, of the original. Translation augments and modifies the original, which, insofar as it is living on, never ceases to be transformed and to grow. It modifies the original even as it also modifies the translating language. This process –transforming the original as well as the translation— is the translation contract between the original and the translating text. In this contract it is a question of neither representation nor reproduction nor communication; rather, the contract is destined to assure a survival, not only of a corpus or a text or an author but of languages<sup>209</sup>.

Partiendo del hecho de que el original está en constante movimiento y modificación, Derrida postula que la traducción es por ende una transposición poética (en el sentido de operación hipertextual sería definida por Genette). Esta transposición, en su opinión, libera esa lengua pura de la que hablaba Benjamin, lo cual le otorga al traductor una libertad que lo lleva incluso a transgredir los límites de la lengua de traducción ampliándola, aumentándola, completándola. La relación antes vertical –con el alemán— desaparece gracias a ese contrato de traducción que presenta el francés y que define como el pacto entre las lenguas con miras a su supervivencia.

Una diferencia más entre Benjamin y Derrida interesa para fundamentar esta tesis. Ésta radica en el estatus original/traducción. Ese “algo” traductible, esencial del original, en opinión del alemán “no es traducible de nuevo” porque en su opinión “no es trasladable como palabra del poeta original, porque la relación del contenido con respecto a la lengua es completamente diferente en el original y en la traducción”; explica que la traducción se enmarca en un momento histórico de la lengua, que determina las otras

---

<sup>209</sup> En *The Ear of the Other*, ed. cit., p. 122.

traducciones –desde la historia— y con ello cierra las posibilidades de la lengua, mientras que el original permanece, siempre, porque la relación entre la lengua y el contenido es equivalente a una unidad, comparable al fruto y su piel. Concluye que ello impide la traducción de la traducción<sup>210</sup>. Ya al final de su ensayo, Benjamin retoma esta idea: “Las traducciones, en cambio, son intraducibles, no por la gravedad, sino por la levedad con la que el sentido se adhiere a ellas”<sup>211</sup>. Esta idea es presentada por el alemán como una verdad intocable. El original es el único portador de esa lengua pura traductible, lengua que intuye el traductor y que reconstruye como promesa de reconciliación. La distinción entre original y traducción se expresa infranqueable.

Jacques Derrida, por su lado, cuestiona esta verdad y comienza su argumentación desde la definición de la traducción en el ámbito legal, específicamente desde el Derecho francés (el cual cree representativo del Derecho occidental). Explica que, tradicionalmente, en el Derecho francés se define a la traducción como una “originalidad de la *expresión*”, y hay que entender esta *expresión* como desprovista de contenido y en

---

<sup>210</sup> “La tarea del traductor”, en ed. cit., p. 341.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 346. Paul de Man interpreta esta afirmación de Benjamin en los siguientes términos:

Pero ustedes no pueden, dice Benjamin, traducir la traducción; una vez que tienen una traducción, no pueden traducirla más. Sólo pueden traducir un original. La traducción canoniza, congela un original y muestra en el original una movilidad, una inestabilidad que al principio no se notaba. El acto de lectura crítica, teórica, efectuado por un crítico como Friedrich Schlegel y realizado por la teoría literaria en general –por medio de la cual la obra original no es imitada o reproducida sino, hasta cierto punto, puesta en movimiento, descanonizada, cuestionada en una forma que anula sus pretensiones de autoridad canónica—, es similar a lo que hace un traductor. (“La tarea del traductor, de Walter Benjamin”, *Acta poética* 9-10 [primavera 1989], pp. 257-294, p. 274).

Se puede ver que para Paul de Man, el traductor ejerce una labor análoga a la de crítico literario en tanto que, al desconstruir el original, debilita su autoridad... la anula. El original deja de existir como tal, según este desconstruccionista.



oposición a *composición* que incumbe únicamente al original. Derrida cita a dos juristas, a Claude Colombet, primero, autor de *Propriété littéraire et artistique* de 1957; a Henri Desbois, después, autor de *Le droit d'auteur en France*, de 1978.

Colombet inicia su reflexión legal sobre la traducción citando el código penal y comentándolo entre líneas:

54.- Les traductions sont des œuvres qui sont originales seulement par l'expression ; [restriction très paradoxale : la pierre angulaire du droit d'auteur, c'est en effet que seule la forme peut devenir propriété, et non les idées, les thèmes, les contenus, qui sont propriétés commune et universelle. (...) Si une première conséquence est bonne, puisque c'est cette forme qui définit l'originalité de la traduction, une autre conséquence en pourrait être ruineuse car elle devrait conduire à abandonner ce qui distingue l'original de la traduction si, à l'exclusion de l'expression, il revient à une distinction de fond. À moins que la valeur de composition, si peu rigoureuse qu'elle soit, ne reste l'indice du fait qu'entre l'original et la traduction le rapport n'est ni d'expression ni de contenu mais d'autre chose au-delà de ces oppositions<sup>212</sup>.

Esta primera cita que introduce Derrida plantea una primera contradicción en la diferencia que se supone existe legalmente entre original y traducción, ésta está inscrita en la misma definición de original. Como explica Colombet, se considera como parte de los derechos de autor la forma en que está compuesta la obra ya que los contenidos, las ideas y los temas son propiedad universal, lo cual lleva a cuestionar en qué es diferente realmente el original respecto de la traducción puesto que su distinción no se establece ni en la forma/expresión ni en los contenidos y el concepto de “composición” queda muy ambiguo.

Henri Desbois, sobre este mismo artículo del código penal va incluso más lejos que Colombet. Dice que

Point n'est besoin que l'œuvre considérée, pour être *relativement originale*, porte

---

<sup>212</sup> “Des tours de Babel”, en ed. cit., p. 241.

l’empreinte d’une personnalité à la fois para la composition et l’expression comme les adaptations. Il suffit que l’auteur, tout en suivant pas à pas le développement d’une œuvre préexistante, ait fait acte personnel dans l’expression : l’article 4 en fait foi, puisque, dans une énumération non-exhaustive des œuvres dérivées il situe à la place d’honneur les *traductions*<sup>213</sup>.

Además de la ambigüedad entre expresión y composición, excluyendo los contenidos, temas e ideas, Desbois expone cómo el ámbito legal en realidad tampoco distingue original de traducción en tanto que ambas son de alguna manera la expresión de una personalidad o dicho de otra manera, basta con personalizar la expresión de una obra preexistente para que sea considerada “relativamente original”. La traducción es considerada una obra “derivada” tanto como la adaptación y tiene el mismo estatus legal.

Con estas definiciones legales de traducción, Derrida cree la oposición original/traducción anulada. La verdadera naturaleza de ambos es puesta en duda desde su exposición y fundamentación legal, cosa que permite que la traducción se considere casi en una situación de igualdad con el original. Me parece importante hacer una salvedad en este punto de la exposición para que no se malinterprete a Derrida –como lo han hecho muchos traductores que se han enganchado de la teoría desconstruccionista para justificar el *anything goes* de sus traducciones. Con el contrato de traducción que sitúa al original como primer deudor de la traducción y con la definición legal del propio término, el teórico no propone que el original sea casi secundario respecto de la traducción. La oposición binaria que el filósofo intenta desdibujar sólo se fortalecería invirtiéndose: la propuesta del francés establece otro tipo de relación entre original y traducción, no una de oposición sino una de cooperación con la finalidad de cumplir con esa promesa de reconciliación entre lenguas de la que he hablado.

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 241-242.

Hecha esta salvedad, prosigo con la exposición ampliada de esta diferencia entre Benjamin y Derrida, a saber la supuesta imposibilidad de la traducción de una traducción. Desarticulada ya la distinción entre original y traducción, la imposibilidad de traducir una traducción también es relativamente cuestionada, y esto nuevamente desde la esfera legal. Derrida incluye una larga cita de Desbois que reproduzco íntegra para luego explicarla e interpretarla:

Le traducteur ne cessera pas même de faire œuvre personnelle, lorsqu'il ira puiser conseil et inspiration dans une précédente traduction. Nous ne refuserons pas la qualité d'auteur d'une œuvre dérivée, *par rapport à des traductions antérieures*, à celui qui serait contenté de choisir, entre plusieurs versions déjà publiées, celle qui lui paraît la plus adéquate à l'original : allant de l'une à l'autre, prenant un passage à celle-ci, un autre à celle-là, il créerait une œuvre nouvelle, par le fait même de la combinaison, qui rend son ouvrage différent des productions antécédentes. Il a fait acte de création, puisque sa traduction reflète une forme nouvelle, résulte de comparaisons, de choix. Le traducteur serait encore, selon nous, digne d'audience, malgré qu'il eût été conduit par ses réflexions au même résultat qu'un devancier, dont il aurait par hypothèse ignoré le travail : sa réplique involontaire, loin de constituer un plagiat, porterait la marque de sa personnalité, présenterait une « nouveauté subjective, » qui appellerait protection. Les deux versions, accomplies à l'insu, séparément et isolément, à des manifestations de personnalité. *La seconde sera une œuvre dérivée vis-à-vis de l'œuvre qui a été traduite, non vis-à-vis de la première*<sup>214</sup>.

Este comentario a lo dicho en el código penal sobre la traducción, de alguna manera le regresa cierta autoridad al original. Se habla efectivamente de la traducción de una traducción o de varias traducciones como de una creación personal en tanto que el traductor recurre a traducciones previas para inspirarse, comparar, retomar y elegir la mejor opción. Esta labor es considerada una manifestación de la personalidad pues el resultado es una nueva traducción, un nuevo texto, creado a base de decisiones personales del segundo traductor. Sin embargo, esta segunda (o tercera, o cuarta...) traducción es

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 243.

una creación derivada no de otra traducción, a pesar de echar mano de ella, de copiar incluso partes de ella, sino derivada del original. El texto original es siempre el parámetro de todas las traducciones, restituyéndole así su autoridad, a decir de Desbois, con el que concuerda Derrida aunque con algunas especificaciones que para este trabajo son fundamentales.

El filósofo francés inicia su reflexión sobre esta cuestión recordando la finalidad de la traducción: la promesa de una reconciliación entre lenguas. Esta promesa —que define como un evento simbólico que apareja, conjuga dos lenguas como partes de un todo más grande— refiere a una “lengua de verdad” (“Sprache der Wahrheit”, en términos de Benjamin), no verdadera o adecuada a algún contenido exterior, sino una lengua que se refiere a sí misma. En su opinión aquí se trataría de verdad en el sentido de autenticidad y que sólo incumbiría al original —por su ya vista relación intrínseca entre forma y contenido (fruto/piel)— aunque éste se encuentre en una situación de endeudamiento. Sin embargo, como se ha visto, la oposición entre original y traducción ha sido vulnerada al punto en que pueden ponerse en un nivel de igualdad, por supuesto si ciertas condiciones de la traducción lo permiten. Derrida lo explica en los siguientes términos:

Et s’il y avait une telle authenticité et une telle force d’événement dans ce qu’on appelle couramment une traduction, c’est qu’elle se produirait de quelque façon comme œuvre originale. Il y aurait donc une manière originale et inaugurale de s’endetter, ce serait le lieu et la date de ce qu’on appelle un original, une œuvre<sup>215</sup>.

Una traducción, ahora sí, en otro ámbito que el legal, podría ser de mismo valor, es decir no ser un texto derivado o secundario, respecto del original si en ella se

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, pp. 243-244.

*compusiera* (de “composición”), es decir se dejara intuir esa lengua pura de la que habla Benjamin y que retoma Derrida, y que haría posible un nuevo contrato de traducción, una retraducción. Esta retraducción no sería entonces la traducción de una traducción propiamente dicha, sería la traducción de un nuevo original derivado de otro original, hecho de una lengua que a su vez contiene “eso” traductible que exige salir a la luz mediante una traducción que sólo podría mostrarlo como promesa de reconciliación.

### II.2.3 La retraducción

La retraducción es un fenómeno muy conocido y usual en el mundo occidental. Se practica desde que se hace traducción. Los textos más comúnmente retraducidos son los clásicos literarios (Homero, Horacio, Virgilio...) aunque por supuesto el texto más traducido y retraducido ha sido la Biblia. El Diccionario de la Real Academia Española no registra ninguna definición para la palabra “retraducción” aunque sí incluye una entrada para “retraducir”. Ahí se define como “traducir de nuevo, o volver a traducir al idioma primitivo, una obra sirviéndose de traducción”, es decir que en español retraducir sería hacer una nueva traducción de un texto previamente traducido en la misma lengua o una re-traducción a la lengua del original –la retraducción sería el proceso o el resultado de retraducir un texto.

Yves Gambier en su artículo “La retraduction, retour et détour” propone dos definiciones para *retraduction*:

La **retraduction** serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un texte déjà traduit, en entier ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l’évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences... À noter cependant que le *Grand Robert* (édition de 1985)

préfère attribuer à ce terme le sens de « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue » : la retraducción serait donc l'étape ultime d'un travail réalisé grâce à un intermédiaire, à un texte pivot<sup>216</sup>.

De hecho, la única acepción que da el *Grand Robert* es ésta que cita Gambier, ni siquiera registra la traducción derivada de una traducción en la misma lengua. Sorprende entonces que la reflexión teórica sobre la retraducción apenas tome en cuenta la traducción derivada de una traducción en otra lengua. Gambier no vuelve a hablar de ella en su ensayo. En la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* sólo se menciona de paso y se la descarta como tema de estudio; apenas se ofrece la definición:

The term 'retranslation' most commonly denotes either the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself. 'Retranslation' is sometimes also used to refer to an 'indirect', 'intermediate' or relay translation, i.e. a text that is translated through a mediating source language (...) This entry focuses on the former meaning of the term<sup>217</sup>.

A pesar de no ahondar en la segunda acepción que propone, esta enciclopedia revisa someramente la breve historia de la retraducción como concepto. Reconoce que, como práctica, se aplica más a textos literarios y sacros que a textos científicos y técnicos –puesto que en estos campos se considera una práctica redundante sin verdadero valor. Así, se puede ver que en la retraducción se repite la misma oposición que en la traducción cuando se trata de textos estéticos o científicos. La retraducción sería una operación válida para textos polisémicos mientras que para textos que buscan ser claros y expresar un solo sentido, textos informativos o comunicativos, esta operación parecería inútil.

El artículo que la enciclopedia dedica a la retraducción menciona a Antoine

---

<sup>216</sup> *Meta*, XXXIX, 3, 1994, 413-417, p. 413.

<sup>217</sup> Mona Baker y Gabriela Saldanha (eds.), *Routledge, London-New York*, 2011, p. 233.

Berman como el primero en tratarla y problematizarla teóricamente. La revista *Palimpsestes* dedicó un número completo a la reflexión sobre la retraducción en 1990: “Retraduire” fue el título del tomo. El texto de Berman del cual habla la enciclopedia como el inaugural sobre este tema es el artículo introductorio, que le da unidad a todo el número, y lleva por título “La retraduction comme espace de la traduction”. En él se desarrolla el concepto de retraducción entendido primero como nueva traducción de un texto que ya ha sido traducido a la misma lengua, aunque esta definición se amplía. Antoine Berman dice que la traducción es un acto de esencial incumplimiento y que compete únicamente a las retraducciones lograr completar la tarea iniciada con la traducción. La distinción que establece entre traducción y retraducción es principalmente histórica o cronológica. La traducción sería la primera versión de un original y todas las siguientes traducciones serían retraducciones (“Toute traduction faite après la première traduction d’une œuvre est donc une retraduction”<sup>218</sup>). Berman explica que mientras los originales permanecen eternamente jóvenes, las traducciones envejecen pues corresponden a algún estado de la lengua, de la literatura o de la cultura y su fijación en el tiempo hace necesaria una actualización del original: una retraducción. Se trata pues de una actividad sometida al tiempo, que tiene fecha de caducidad y que siempre se sitúa en un estado de incumplimiento. Sin embargo, se cuentan algunas excepciones:

... alors que le principe voulant qu’une œuvre ne puisse ni vieillir ni mourir ne souffre aucune exception, celui selon lequel une traduction vieillit et meurt, lui, connaît des exceptions significatives : l’Histoire nous montre qu’il existe des traductions qui perdurent à l’égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d’éclat que ceux-ci. Ces traductions sont ce qu’il est convenu d’appeler des *grandes traductions*<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> *Palimpsestes*, n° 4, 1990 (octubre), 1-7, 1.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 2.

El traductólogo propone como *grandes traducciones* La Vulgata de San Jerónimo, la Biblia de Lutero, la traducción de Plutarco hecha por Amyot, *Las mil y una noches* de Galland, la traducción de Shakespeare hecha por Schlegel, la de Poe hecha por Baudelaire, entre otras muchas. Reconoce que en todas las épocas se puede encontrar alguna *gran traducción* e intenta determinar los rasgos principales y constitutivos de estas *grandes traducciones*, rasgos que las ponen en una relación de igualdad con sus originales y que las hacen tan permanentes como ellos. Enumera seis características que, a su juicio, se puede encontrar en una *gran traducción*:

- 1) Ésta es un acontecimiento en la lengua de llegada, tanto escrita como oral.
- 2) Es tan sistemática como el original.
- 3) Es el lugar de encuentro entre la lengua del original y la del traductor.
- 4) Crea un lazo intenso con el original, el cual se evidencia con el alcance que éste tiene en la cultura receptora.
- 5) Constituye un precedente inevitable para la actividad traslatoria contemporánea y posterior.
- 6) Es una retraducción (“Si toute retraduction n’est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction”)<sup>220</sup>

Berman profundiza sobre esta última característica matizando su afirmación en dos sentidos. El primero: ésta no es absoluta; es posible que una primera traducción sea una *gran traducción* aunque en este contexto, hay que comprender la traducción ya como una retraducción. El segundo se relaciona con el primero en tanto que la retraducción no incluye únicamente toda nueva traducción de algún texto ya traducido. Si algún texto original de un autor dado ha sido traducido, aunque no sea el original de la *gran traducción*, la traducción será una retraducción.

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 2-3.



Fuera de las *grandes traducciones* —e incluso en ellas aunque en menor medida— las traducciones y retraducciones están marcadas por la “no-traducción”, esta incapacidad de traducir y esta resistencia a la traducción que simultáneamente se hacen presentes al momento de querer traducir. Berman llama esta “no-traducción”, *défaillance*, la enciclopedia la traduce al inglés como “failure”; hay que comprenderla entonces como un fracaso que se va desarrollando, que transcurre (dimensión temporal) en el acto de traducir. Este fracaso es mayor o menor dependiendo de si se trata de una primera traducción o de alguna retraducción. El traductólogo postula que en la primera traducción es donde es más visible este fracaso (incapacidad/resistencia) puesto que su papel es dar a conocer, hacer familiar el texto de partida. De esta forma, el receptor en la lengua de llegada se acerca al texto de partida, aunque la traducción es defectuosa porque es posible que haya algún “bloqueo” psicológico, lingüístico o cultural que dificulta aun más la traducción; por eso “c’est en son début (dans la première traduction) que la *défaillance* est à son comble”<sup>221</sup>. Una buena traducción, es decir una retraducción, es aquella en la que la *défaillance* es mínima —aunque nunca inexistente—, aquella en la que ésta se desvanece, sin desaparecer, gracias al fenómeno de la *copia* (concepto retomado de los traductores del siglo XVI) o abundancia (riqueza de la lengua, riqueza textual, riqueza significativa...) <sup>222</sup>. Además, una buena traducción necesita del *kairos*, o momento

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>222</sup> La idea de que la primera traducción sirve para familiarizar a los lectores con el texto y la cultura extranjeros y de que la(s) retraducción(es) pueden llegar a ser grandes traducciones, no es tan innovadora como se presentó en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, aunque sin duda alguna el término “retraducción” sí es una aportación de Berman. En realidad, ya Schleiermacher había señalado esta evolución entre textos derivados, aunque para él, la primera traducción de Berman no sería sino una imitación o una paráfrasis mientras que las retraducciones serían las verdaderas

favorable en el que la resistencia y la incapacidad se ven congeladas por un periodo de tiempo, para permitir la traducción de una obra:

À un moment donné, il devient « enfin » possible de traduire une œuvre. Après maintes introductions érudites, scolaires, maintes adaptations, il devient possible d'inscrire la signifiante d'une œuvre dans notre espace langagier. Cela arrive avec un grand traducteur, qui se définit par le règne en lui de la *pulsion traduisante*, laquelle n'est pas le simple désir de traduire<sup>223</sup>.

La posibilidad de traducir una obra, a decir de Berman, viene con un gran traductor que se deja llevar por una pulsión que va más allá del deseo de traducir. A esta pulsión, el traductólogo la define como “un deseo de no traducir” o mejor dicho un recelo respecto del acto de traducir y pone como ejemplo “luminoso” de estos grandes traductores a Lutero, Schlegel y Amyot que, según lo que se ha visto hasta ahora, serían más bien creadores, es decir que sus re-traducciones serían nuevos originales, capaces de establecer un nuevo contrato de traducción, en términos derridianos.

La *gran traducción* sería pues la retraducción creativa en donde el traductor haría acto personal de creación, equivalente en valor al original. No sorprende pues que Berman ejemplifique este concepto con obras traducidas por autores reconocidos, valiosos por su “propia” obra pues ésta se confunde con sus retraducciones. Sólo basta ilustrar esta idea recordando cómo en el mundo francófono no se puede leer a Edgar Allan Poe sin pensar, automáticamente, en la traducción de Baudelaire. Traducción canónica-obra canónica, la una no va sin la otra pues Baudelaire reescribe a Poe y se reescribe a sí

---

traducciones, pues apelan a un conocimiento y una sensibilidad que sólo puede encontrarse en el lector: “En tal época, por lo tanto, son las imitaciones libres las que deben despertar y pulir el gusto por lo extranjero, y las paráfrasis las que deben preparar una comprensión más general, para abrir así el camino a las traducciones futuras” (Friedrich Schleiermacher, ed. cit., p. 139).

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 6.

mismo. Ésta última característica se presenta en los grandes traductores: ellos *desean* traducir una obra dada, desean porque se relacionan con ella, porque la cultura a la que pertenecen exige la traducción, y ésta se vuelve una actividad vital<sup>224</sup>.

“La retraduction comme espace de la traduction” inició la discusión sobre este fenómeno tan poco estudiado hasta entonces. Yves Gambier, en el artículo citado páginas arriba, explica que la retraducción es un fenómeno que no sólo responde a una “necesidad” de la cultura receptora o al deseo de retraducir del traductor. En efecto, entran en juego editores, lectores y la maquinaria comercial que domina el mundo de las publicaciones. La retraducción sería pues el resultado de una decisión tomada por varios y su objetivo puede ser diverso. Gambier explica que si se admite que la primera traducción funciona como el primer acercamiento al texto extranjero, acercamiento torpe que se enfrenta a una resistencia en la lengua de llegada, la retraducción funciona como intención de reconciliar a la cultura receptora con el texto extranjero pues la resistencia ha disminuido —el texto ya ha sido traducido y leído, asimilado de alguna manera por la cultura de llegada:

...à la suite de Berman on peut prétendre qu’une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l’altérité au nom d’impératifs culturels, éditoriaux : on fait des coupures, on réarrange l’original au nom d’une certaine lisibilité, elle même critère de vente. La retraduction dans ces conditions consisterait en un *retour* au texte-source<sup>225</sup>.

Gambier critica esta visión de Berman en tanto que postula que los retraductores estarían en posición de ignorar las condiciones en que fue producida la primera traducción, de superar las implicaciones ideológicas y culturales de su contexto y de

---

<sup>224</sup> *Loc. cit.*

<sup>225</sup> art. cit. p. 414.

superar la presencia de esta primera traducción, para hacer una “verdadera traducción”. Explica que, de hecho, este segundo acercamiento está de por sí marcado históricamente y sólo es posible porque existe ya una primera traducción: “La retraduction est un retour dévoyé, indirect: on ne peut tenter une traduction autre qu’après une période d’assimilation qui permet de juger comme inacceptable le premier travail de transfert<sup>226</sup>”. La retraducción permite al retraductor volver a plantearse preguntas como “¿Qué entiendo? ¿Qué puedo traducir?”, a partir de la confrontación entre original y primera traducción<sup>227</sup>. El crítico no ahonda más sobre el asunto. Termina su breve ensayo planteando algunas hipótesis que justificarían nuevas traducciones, hipótesis sobre el peso del autor original, la publicación de nuevas ediciones mejoradas y aumentadas, el acercamiento cultural entre las lenguas, entre otras.

Annie Brisset, en su artículo incluido en el número 15 de la revista *Palimpsestes*, intitulado “Pourquoi donc retraduire” (2003), revisa la propuesta de Berman desde una perspectiva sociológica e histórica. Cuestiona el acercamiento a la retraducción subrayando el peso casi sagrado que se le ha vuelto a dar al original:

Entre traduction et retraduction, le texte original sert d’arbitre et de référence. Cette démarche comparative présuppose une stabilité du texte original, dépositaire

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 414-415.

<sup>227</sup> Sin duda el ejercicio de la retraducción permite comprender mejor un texto a partir de la primera traducción, se esté de acuerdo o no con la interpretación que otorga el primer traductor. A manera de ejemplo se puede considerar la traducción que hizo Octavio Paz al “Soneto en ix” de Mallarmé. Este poema complejo al punto de ser incomprensible, por momentos, se ilumina gracias al texto que nos propone el poeta mexicano. Ayudan también las notas a su propia traducción, las cuales alumbran nuevos sentidos, a veces opuestos a los de Paz. La retraducción de este poema al español, sin duda sería una tarea casi imposible sin esta primera traducción –aunque desde mi perspectiva ésta es ya una *gran traducción*.

paradoxalement historique et intemporel d'une intention de signifier<sup>228</sup>.

Cuestiona este regreso a una lectura tradicional del original como depositario de estabilidad y sentido descifrable. Según ella, la crítica ve en la (re)traducción un texto que tiene por misión liberar la “verdad” escondida en el texto original: así, mientras la primera traducción carga con el enorme peso de “fuerzas anti-traductivas” (resistencia/imposibilidad) por la extrañeza del original respecto de la lengua de llegada, así también conforme se va haciendo retraducciones, estas “fuerzas anti-traductivas” se van debilitando, posibilitando tarde que temprano una *gran traducción*. “La retraduction racontée par la critique, c'est l'histoire d'une 'quête' (...), celle de la 'vérité' du texte original”<sup>229</sup>. A mi parecer esta opinión de Berman, que critica Brisset, recuerda la visión optimista de Vinay y Darbelnet para quienes la posibilidad de una sola traducción es real después de un trabajo arduo sobre las lenguas de partida y de llegada para llegar al buen entendimiento del original, aunque en este caso, no sería un trabajo lingüístico sino uno de repetición traslatoria que, según Berman, no tendría tanto que ver con la revisión de traducciones anteriores sino con las condiciones históricas y culturales de la lengua de llegada.

Esta manera de ver la traducción, dice Brisset, resume los postulados críticos que, desde el siglo XVIII, inscriben la historia en una esquema temporal con miras al perfeccionamiento: “la traduction, comme l'histoire, serait en marche vers le progrès”<sup>230</sup>. La retraducción sería vista entonces como fuera considerada la traducción “positivista”

---

<sup>228</sup> “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction”, 39-67, p. 39.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>230</sup> *Loc. cit.*

del siglo pasado: posible y portadora de la verdad del texto. Brisset retoma a Derrida argumentando que si se pretende que la traducción sea un “espacio de esencial incumplimiento” (Berman), entonces se la debe interpretar en su papel representativo – papel que, como se ha visto, desde la filosofía tanto de Benjamin como de Derrida, no sólo no debe desempeñar la traducción sino que la anula— y este papel representativo nunca logra constituirse del todo –aun después de las retraducciones— porque en palabras de Derrida, citado por Brisset,

« La tour de Babel ne figure pas seulement la multiplicité irréductible des langues, elle exhibe un inachèvement, l'impossibilité, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui est de l'ordre de l'édification, de la construction architecturale, du système et de l'architectonique (...) Il y a là (traduisons) comme une limite interne à la formalisation, une incomplétude de la constructure.» (Derrida, 1985, p. 210)<sup>231</sup>.

Si seguimos la línea de pensamiento de Annie Brisset, entonces la retraducción no sería la portadora de la “buena nueva”, es decir, no sería la estrategia, o el modo de llegar finalmente a la “verdadera traducción”. No existe “verdadera traducción” en el sentido de que el texto original no es portador de la “verdad”, como ya se ha discutido. Tanto el texto como la traducción o retraducción son la expresión de ese Babel que no se reconstruirá jamás aunque queden sus huellas. La multiplicidad de sentido en el texto, la multiplicidad de interpretación, y la multiplicidad de retraducción, fuera de garantizar, en el tiempo, la “reunión” en un solo texto, evidencian la imposibilidad del UNO, o del libro único del que hablaba Leibniz.

La retraducción entendida como nueva traducción en la misma lengua de un original dado es, a mi manera de ver, un concepto ambiguo y cuestionable. Si bien en la

---

<sup>231</sup> *Loc. cit.*

reflexión traductológica sobre la traducción ya se ha liberado el sentido, se ha desestabilizado la figura de autor y se ha cuestionado la oposición binaria original/traducción, la reflexión sobre la retraducción ha retomado y fortalecido la vieja concepción de verdad en el texto, dando pie al regreso del sentido único y a la autoridad irrefutable de original –que es arbitro y referente de todas las retraducciones. Annie Brisset ya apunta estas contradicciones desde la perspectiva histórica y sociológica. Además de lo ya dicho aquí, Brisset promueve la idea de estudiar la retraducción en su contexto histórico y cultural. La teorización sobre la retraducción se ha enfocado más bien en las tensiones entre individuos (traductores/retraductores) e instituciones que posibilitarían las retraducciones; en las diferencias espacio-temporales en las que se dan las retraducciones y en las políticas de traducción<sup>232</sup>.

Como se ha dicho, la “retraducción” tiene dos acepciones: de la primera se hablado ya, y sin duda alguna es sobre la cual se ha reflexionado más. Quisiera retomar la segunda acepción, la que aparece como única en el *Grand Robert* (“Traduction d’un texte, lui même traduit d’une autre langue”) y que apenas trata Gambier quien, después de mencionarla, únicamente señala que:

Cette deuxième traduction –ou traduction de traduction– n’est pas rare : elle permet l’accès à des langues-cultures peu répandues –par exemple un ouvrage en arabe égyptien rendu en finnois via une version anglaise, un film indonésien sous-titré via un dialogue déjà adapté en une langue étrangère... Autre cas : l’interprétation simultanée par relais (p. ex. : grec-français-portugais)<sup>233</sup>.

Este tipo de retraducción sería interpretada de manera utilitaria, como un mal menor para el conocimiento y la lectura de textos extranjeros pertenecientes a culturas

---

<sup>232</sup> *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. cit., pp. 235-236.

<sup>233</sup> Yves Gambier, “La retraduction, retour et détour”, *Meta*, XXXIX, 3, 1994, 413-417, p. 414.

alejadas geográficamente o temporalmente. No sólo no se problematiza sino que no se le da mayor importancia. Desde mi perspectiva, la traducción derivada de una traducción es muy fecunda. Trataré de definirla desde mi propio entendimiento.

Vista desde esta perspectiva, la retraducción efectivamente funciona como puente de comunicación entre dos culturas que se desconocen: la lengua del original y la lengua del texto meta establecen una relación gracias a la mediación de una tercera lengua. Las culturas se “conectan” mediante otra y comunican entre sí indirectamente. Cuando se trata de comunicación o del pasaje de información, esta operación es aceptada y muy a menudo practicada –incluso en la esfera literaria cuando el escopo es hacer visible o dar a conocer la existencia de un texto que de otra forma permanecería en la obscuridad. La traducción de una traducción como información se practica institucionalmente a nivel global y esto no merece mayor reflexión.

Cuando de Literatura se trata, la cosa se complica. Retomando a Benjamin, un texto sólo puede ser una traducción a partir del original pues éste se caracteriza por la relación única e irreproducible que mantienen forma y contenido (recordemos la imagen del fruto con su piel). La traducción es para él la promesa de reconciliación entre lenguas, es decir la expresión de esa lengua pura (lo traductible) presente en el original. La conclusión sobre la traducción derivada de una traducción resulta casi obvia: ¿cómo es que esa lengua pura, presente por su ausencia en el original e intuida en la traducción, puede aparecer en una retraducción? No puede... ¿o sí?

La lengua pura es ésa que no se expresa y que estaría en un nivel superior a todas las lenguas, para siempre perdida –desde Babel—, para siempre presente como huella en las lenguas que sí expresan. La Literatura, la poesía para Benjamin, es la forma mediante



la cual esta lengua pura se nos presenta y la traducción es la forma que la hace visible, o mejor dicho hace visible su ausencia. Benjamin dice que “las traducciones, en cambio, son intraducibles, no por la gravedad, sino por la levedad con la que el sentido se adhiere a ellas”. En mi opinión, y retomando su imagen del fruto, para Benjamin traducir sería como pelar la fruta y hacerle injertos de piel –perdóneseme la analogía— y por ende lo que los une es más endeble, vulnerable, que si se tratara del fruto original, intocado e intocable. La tarea del traductor, desde mi perspectiva, sería la de un cirujano, y cuanto más uniforme, más limpio y con menos “cicatrices” quede el fruto después de los injertos, mejor. La retraducción, en el primer sentido del término, sería como una “cirugía estética” –si se retoma la idea de Berman de que cada retraducción se acerca cada vez más a una *gran traducción*.

Sin embargo, si retomamos la especificación que hace Derrida sobre la traducción de una traducción, a saber que “s’il y avait une telle authenticité et une telle force d’événement dans ce qu’on appelle couramment une traduction, c’est qu’elle se produirait de quelque façon comme œuvre originale”, entonces la retraducción se debe comprender de otra manera. Si el traductor del original logra hacer labor creativa, es decir que además de hacer visible la huella de esa lengua pura que se deja entrever en el original, *compone*, en el sentido de que (re)escribe un texto auténtico en su lengua, cargado de esa lengua pura ausente que se deja entrever en su propia lengua, entonces la traducción de una traducción es posible. Se trataría de un nuevo fruto, híbrido, creado a partir de una semilla de estructura modificada (recordemos que “la estructura del texto original es *supervivencia*”), que sería similar al primer fruto en su estructura, aunque no idéntico, y que de la misma manera que el primero, expresaría en su relación fruto/piel un

sentido único e irreproducible que incluye como huella, y únicamente como huella, la relación fruto/piel del texto original. En él, entonces, un retraductor podría intuir esa lengua pura —de la cual son parte expresiva todas las lenguas—, aunque no del mismo modo pues su intuición partiría de su lectura de la primera traducción, la cual es en sí misma una interpretación de esa intuición, interpretación distinta a la hecha por el escritor original al escribir/leer su obra (recordemos que el sentido no viene sino simultáneamente con la escritura y lectura de lo escrito). Lo traductible se expresaría de manera distinta aunque seguiría siendo “eso” intraducible, inexpresable, ausente aunque presente en las relaciones forma/contenido (fruto/piel) de cada uno de los textos. De igual manera, si el retraductor *compusiera*, su texto sería un nuevo original, derivado de otro original, derivado de un original...

La retraducción en este sentido se debe comprender como un original derivado, el resultado de una operación hipertextual, una transposición más dentro del esquema propuesto por Genette aunque no como subclase de la traducción (transposición formal, lingüística —definición cuestionable como se ha revisado a lo largo de este capítulo) sino como una clase independiente de transposición, o mejor dicho una clase en la que entran en juego uno o varios tipos de transposición presentados por Genette<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> La traducción es la primera de las transposiciones serias propuestas por Genette —como se ha dicho. Enumero aquí someramente las demás: 1) la *reducción* (en sus formas de escisión y de concisión); se trata aquí ya sea de suprimir del texto original partes temáticamente significativas o de reescribir en un estilo más conciso las partes temáticamente significativas; 2) el *aumento* (en sus formas de extensión, de expansión y de amplificación), en este caso se puede encontrar párrafos ajenos al texto original o un aumento estilístico a frases y párrafos, o una la síntesis de los dos tipos anteriores de aumento; 3) la transmodalización (intermodal —por ejemplo el cambio del género dramático al narrativo— e intramodal —cambios que afectan el funcionamiento interno del modo); 4) la transposición semántica (diegética y pragmática) que puede presentarse

Así considerada a partir de este momento, la retraducción sería un hipertexto cuyo hipotexto sería a su vez un hipertexto de un original (que indudablemente sería el hipertexto de otro hipotexto o hipotextos aunque de diferente naturaleza). Las nociones de fidelidad y equivalencia dejarían de ser determinantes. Me gustaría recuperar, sin embargo, la noción de espíritu propuesto por Schleiermacher (pues una obra, desde mi punto de vista, es portadora del espíritu particular de cada lengua y que se evidencia de manera particular en la escritura<sup>235</sup>); la noción de reconciliación entre lenguas —aunque la ampliaré a reconciliación entre culturas—; y la noción de *gran traducción* entendida como original, equivalente en valor a su hipotexto y como expresión de esa reconciliación entendida ahora como diálogo entre textos partiendo del concepto de contrato de traducción en el que, tanto original como traducción, son deudores el uno del otro y se completan, complementan, amplían y *sobreviven*.

### II.3 José Emilio Pacheco y la (re)traducción

*Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.  
Il faut être ignorant comme un maître d'école  
Pour se flatter de dire une seule parole  
Que personne ici-bas n'ait pu dire avant vous.  
C'est imiter quelqu'un que de planter des  
choux.*

(Alfred de Musset, Deuxième chant, IX)

---

en forma de a) transmotivación (eliminación, adición o manipulación de algún motivo respecto del texto original) b) transvalorización (cambio impuesto a la serie de acciones, sentimientos y actitudes que caracterizan a un personaje). (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp. 291-589).

<sup>235</sup> Vuelvo a citar a Schleiermacher: “todas las palabras libres y superiores deben ser comprendidas de manera doble: en parte, en el espíritu de la lengua de cuyos elementos se componen, como manifestación sujeta a este espíritu, condicionada por él, y traída a la vida en él en la persona del hablante”. (En *Teorías de la traducción. Antología de textos*, ed. cit., p. 134).

El epígrafe de Musset que he incluido en este apartado recuerda aquel otro de “La poesía no es de nadie: se hace entre todos” de José Emilio Pacheco y resume sin duda la poética de nuestro autor como la he expuesto en el primer capítulo. Su quehacer de “traductor” es una más de sus expresiones poéticas en las que se relaciona con los textos de sus predecesores, su tradición, y en las que demuestra su visión sobre la Literatura como producto de una creación colectiva que debería ser anónima: lo que importa es lo escrito, no quien lo escribe.

Pacheco no desarrolla, como lo hiciera Octavio Paz, una reflexión sobre la traducción. Apenas si la menciona en tres breves textos introductorios: el primero, la “Nota” a la edición de 1980 de *Tarde o temprano*, tomo que incluye –por única vez, pues las ediciones de 2000 y 2009 no las incluye— las “Aproximaciones” que el autor introducía al final de todos sus tomos (excepto *El reposo del fuego* pues no se trata de una compilación sino de un solo poema); el segundo, la “Nota” a *Aproximaciones*, volumen en el que se reúne las aproximaciones que hasta el año de su publicación (1984) no habían sido publicadas en ninguno de sus tomos –por supuesto en éste le dedica más consideración por tratarse del contenido de su libro; el tercero, la “Nota” a *El cantar de los cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco* (2009), que ofrece una versión más del conocido texto bíblico.

La nota introductoria a *Aproximaciones* comienza con una cita de Octavio Paz: “a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía”. Paz expresa esta intención en su propia nota introductoria a *Versiones y diversiones* de 1973, tomo en el que publica sus propias traducciones sin los textos originales. Sin embargo, a partir de la edición de 1990, el poeta mexicano los incluye “con el fin de abrir el abanico de lecturas

posibles”<sup>236</sup>. En la edición de 1995, reitera su opinión en la “Nota final”: “Repito lo que dije en el primer prologo: estas versiones son el resultado de la pasión y de la casualidad. Fueron casi siempre, una diversión o, más exactamente, una recreación”<sup>237</sup>. La postura de Octavio Paz se podría decir que se repite en José Emilio Pacheco pues él mismo dice que “[e]n mi adolescencia Octavio Paz y Jaime García Terrés me enseñaron este arte. Nunca terminaré de aprenderlo pero desde entonces se ha hecho inseparable de mi propio trabajo en verso”<sup>238</sup>. No sólo sería un ejercicio, sería el resultado de una pasión, de esa pulsión de la que habla Berman. Es un arte inseparable del trabajo poético. Sin duda el autor de las “aproximaciones” leyó las “traducciones” de Octavio Paz; sin duda éste le enseñó el arte de traducir compartiendo su propia visión de la traducción como creación.

Ya desde 1971, Paz había desarrollado sus ideas respecto de la traducción en un ensayo introductorio a *Traducción: literatura y literalidad*<sup>239</sup> que incluía la traducción acompañada de un comentario de algunos poemas escritos originalmente en inglés y en francés. Las fechas de producción de estas versiones oscilan entre 1955 y 1968, periodo en el que Paz se encontraba en una misión diplomática en la India. En el caso de las *Aproximaciones* de Pacheco, la mayoría de las versiones fueron hechas, según el mismo autor, “en tres estancias consecutivas en Berkeley”<sup>240</sup>. Desde mi perspectiva, el alejamiento voluntario de su país los hace reflexionar sobre sí mismos y la traducción los

---

<sup>236</sup> *Versiones y diversiones*, ed. bilingüe revisada y aumentada, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2000, p. 5.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>238</sup> “Nota” a *Aproximaciones*, Miguel Ángel Flores (comp.), trad. y notas de José Emilio Pacheco, Editorial Penélope, México, 1984, p. 5.

<sup>239</sup> Tusquets, Barcelona, 1990 (1ª ed. 1971).

<sup>240</sup> “Nota” a *Aproximaciones*, p. 8.

hace buscarse en los otros, o en términos de Domnita Dumitrescu sobre Paz, los hace “auto-descubrirse en la voz del «otro» al recrearla en la suya”<sup>241</sup>.

“Aprender a hablar es aprender a traducir”, así comienza el ensayo introductorio de *Traducción: literatura y literalidad*. Traducir es transmitir lo que se tiene en la cabeza, lo que se piensa, lo que se siente. Octavio Paz ahonda sobre esta sentencia en otro ensayo sobre traducción –“Lectura y contemplación”:

El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido. Esas formas y figuras, esos poemas, son objetos artificiales (...) que producen sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original. El poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta. Esa metáfora es la resurrección de la experiencia y su transmutación. La lectura del poema reproduce este doble movimiento de cambio y resurrección. La traducción poética, a su vez, repite la misma operación aunque de manera aun más radical: no busca la imposible identidad sino la difícil semejanza<sup>242</sup>.

Esta explicación del quehacer del poeta y luego del traductor recuerda la propuesta hermenéutica de Schleiermacher: la obra es el resultado, la expresión de una experiencia vivida, irreproducible e inexpresable realmente, puesto que el lector/traductor sólo puede comprenderla a medias, interpretarla, ya que no puede uno “meterse en la piel” del autor para vivir en él esa experiencia. Ahora bien, lo dicho por Paz “implica una transformación del original”<sup>243</sup>. Para él, las traducciones echan mano de los modos de expresión a que se “reducen todos los procedimientos literarios”, es decir, en términos de Roman Jakobson: la metonimia (“descripción indirecta”) y la metáfora (“ecuación

---

<sup>241</sup> “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, *Hispania*, 78: 2 (Mayo), 1995, 240-251, p. 241.

<sup>242</sup> En *Obras completas II. Excursiones/IncurSIONES*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 35-64, p. 42.

<sup>243</sup> *Traducción: Literatura y Literalidad*, p. 14.

verbal”). Y si se reflexiona sobre lo que se acaba de citar –“el poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta”— entonces comprendemos que toda expresión es una metáfora de la experiencia original o en palabras del poeta mexicano “el lenguaje, en un primer movimiento, fija [las ideas-sensaciones], apenas las fija, las cambia, las transfigura”<sup>244</sup>. Esto por supuesto recuerda que un texto, un poema, no sólo tiene un sentido, es decir que el poeta puede fijar sus palabras con la intención de dar un sentido específico, pero las palabras “puestas en libertad”, es decir traducidas (en el sentido de “hablar es traducir”), se transforman y adquieren distintos sentidos para quienes las oyen o leen: esto confirmaría la multiplicidad de sentidos para un texto.

Lo que diferencia a Octavio Paz de José Emilio Pacheco es, desde mi punto de vista, la “socialización” del quehacer de la traducción. Ello no quiere decir que Paz no haya traducido con la ayuda de otras versiones en la misma lengua o de otras traducciones en otras lenguas (es bien sabido que, en el caso de sus traducciones cuyo original estaba en alguna lengua que no manejaba, Paz trabajaba “a cuatro manos” con algún especialista). Me refiero a que Pacheco reconoce la aportación de otros como equivalente a su propia aportación a los textos. En efecto, en su nota a *Aproximaciones*, dice: “Sólo con el trabajo de muchos, la colaboración amistosa o póstuma e involuntaria, puedo superar mis limitaciones individuales”. En la nota a *Tarde o temprano*, explica que siguiendo el ejemplo de Paz y de García Terrés, empezó a buscar mayores libertades y si bien algunas de sus versiones “se aproximan directamente a textos nunca vertidos al español”, “otras (...) se apoyan en los más diversos traductores, sin excluir a los de nuestro idioma. De alguna manera no son, como podría creerse, «traducciones de

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, 23.

traducciones» sino poemas escritos a partir de otros poemas”. Concluye diciendo que considera sus versiones una “obra colectiva que debiera ser anónima”<sup>245</sup>. Sobre las “aproximaciones” derivadas de traducciones de originales, Pacheco ahonda:

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una *aproximación* a su original, me ha llevado una y otra vez a romper un tabú: las “traducciones de traducciones”<sup>246</sup>.

Y así resume su postura respecto de la traducción: es una obra colectiva —como debería ser todo en poesía— que busca hacer poemas a partir de otros poemas —reconociendo así que todo poema es parte del mismo poema, o mejor dicho que todo poema parte de otro poema. Livia Soto en su artículo “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” dice que para Pacheco “el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del autor enmascara el segundo”<sup>247</sup>. El texto resultante, la aproximación, se presenta pues como la concretización del trabajo colectivo y la desaparición del nombre de los autores, con miras al anonimato. El poeta mexicano logra “universalizar”, acercar dos textos, acercar dos culturas, a través de sus aproximaciones. Soto propone como ejemplo la traducción de Pacheco de un poema de Nerval, poema ya traducido por Paz y Villaurrutia, y retraducido —después de una polémica desatada por la forma de la traducción de Pacheco— por Juan José Arreola, Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo entre otros. El poema en cuestión fue “El

---

<sup>245</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 10.

<sup>246</sup> “Nota” a *Aproximaciones*, p. 6.

<sup>247</sup> En *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo J. Verani (ed.), pp. 108-117, p. 111.



desdichado” y haciendo un análisis comparativo de las traducciones, Livia Soto concluye que

se advierte que ésta es la más libre, pues mientras las de los otros son traducciones más o menos literales o por lo menos metáforas del poema de Nerval, la de Pacheco ha eliminado todas las particularidades de Walter Scott, dando a su soneto una dimensión más universal e intensificando en esta forma el lirismo y el sentimiento de orfandad y de desconsuelo que son patrimonio del hombre y no solamente del príncipe de Aquitania, hablante particularizado del poema de Nerval<sup>248</sup>.

La versión de Pacheco no sería pues ni siquiera una metáfora del poema – retomando la expresión de Octavio Paz—, sería de verdad el resultado de una acercamiento a Nerval y una operación de apertura del poema hacia lo humano en general, lo universal.

El texto que, a mi parecer, explica mejor la postura de José Emilio Pacheco respecto de la traducción es la “Nota” al *Cantar de los cantares*, su propia versión a este texto bíblico. Desde el principio reconoce la importancia de esta obra:

No existe un texto más misterioso ni más fecundo en las lenguas europeas. En la española ha inspirado las obras maestras de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Francisco de Quevedo y los traductores bíblicos Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera<sup>249</sup>.

“Misterioso” y “fecundo” son los términos que nuestro autor escoge para describir esta obra para unos sagrada para otros literaria, para todos, sin duda alguna, misteriosa y fecunda. Como obra sagrada, habría sido escrita por el propio Rey Salomón, sabio entre sabios, en el décimo siglo antes de Cristo. En realidad no se sabe quién la escribió o cuándo. La hipótesis más respetada entre los estudiosos es que sus autores –

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>249</sup> *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, Era, México, 2009, p. 7.

desconocidos— son numerosos y que se escribió en un periodo muy largo (“hoy se cree que el texto es obra de muchas generaciones y se fue elaborando a lo largo de varios siglos”<sup>250</sup>). No es sorprendente pues que Pacheco haya escogido este texto para retraducir —en el primer sentido del término— pues él mismo dice haberse inspirado en la traducción de Jesús Díaz de León, aunque éste “primer” traductor al español (primero respecto de Pacheco) retradujo —en el segundo sentido del término— de versiones del alemán, del francés y del inglés. Este texto fecundo, lo es porque pertenece a todo el mundo. Poco importa quién lo haya escrito en realidad.

José Emilio Pacheco lo resume en las dos interpretaciones que se le da (como texto sagrado y como texto literario), interpretaciones de todos conocidas pero que vale la pena recordar:

Como texto sagrado, *El Cantar de los Cantares* es una alegoría de la unión de Dios con Israel, de la divinidad con el alma humana y de Cristo con la Iglesia. En términos no místicos sino terrenales es una celebración del deseo mutuo y la legitimidad y la dignidad del placer<sup>251</sup>.

La interpretación religiosa, se trate de la unión de Dios con su pueblo, de Dios con el alma humana o de Cristo con su Iglesia, llama la atención en el contexto de este trabajo. Parecería el mito contrario al de Babel, o su “espejo”. Me explico. Mientras que en Babel Dios castiga a los hombres por desafiarlo al querer construir una torre que llegara a él y por tener la osadía de autonombrarse —ofensas que provocan la ira de Dios y la imposibilidad de comunicación entre seres humanos—, en el *Cantar de los Cantares*, se cuenta una serie de encuentros y desencuentros entre Dios y su pueblo; ambas partes se ven separadas y con el anhelo de ser reunidas, y reunidas se ven inevitablemente

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 8.

separadas de nuevo, siempre con la promesa de reencontrarse. La interpretación cristiana ofrece la misma lectura aunque los protagonistas no sean exactamente los mismos: Cristo, el mesías, encargado de salvar a la humanidad del pecado, encarna una promesa de reconciliación con Dios, promesa que no se cumplirá sino hasta el fin de los tiempos, pero promesa presente aunque la salvación esté ausente. Sin querer ser “romántica”, personalmente veo este cantar como una expresión poética de la propia práctica de la traducción: el desencuentro de las lenguas con la promesa de ser reunidas, promesa nunca permanente pero siempre presente.

¿Qué mejor texto que éste para ilustrar la (re)traducción? José Emilio Pacheco termina su nota al *Cantar de los Cantares* con una “Posdata” que reproduzco íntegra:

Para hacer esta versión hubo un saqueo de todas las versiones disponibles en todos los idiomas al alcance por cualquier medio. Nadie puede siquiera aspirar a competir con los clásicos de nuestra lengua a los que debemos sucesivos y muy distintos “Cantares”.

En vez de intentar el verso o el versículo, se optó por un género del que no dispusieron los antecesores ilustres: el poema en prosa. La base de todo este trabajo fue la traducción literal y palabra por palabra hecha del hebreo, el griego y el latín por Jesús Díaz de León (1851-1909). Díaz de León manejó también las versiones alemana, inglesa y francesa. Este *Cantar de los Cantares* mexicano se publicó por primera y única vez en Aguascalientes en 1891. A Julio Scherer García debo el descubrimiento de una joya ignorada que hoy como nunca debemos rescatar<sup>252</sup>.

En esta aproximación, Pacheco explica su quehacer de “aproximador”. Nos informa cómo trabaja: reconoce que echa mano de cuántas versiones y lenguas tiene a su alcance para *componer* su propia versión. Nuestro autor no busca ser “original”, más bien busca inscribirse entre las filas de los autores/traductores de este texto fundamental en nuestras civilizaciones. Autores/traductores porque el mismo Pacheco habla de versiones

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 12.

anteriores a la de Jesús Díaz de León —en hebreo, griego y latín, sin tener la certidumbre del año exacto en que fueran producidas o quiénes las escribieron—, y de versiones en las lenguas modernas. Se inspira en esta retraducción al español y la retraduce a su modo adoptando un género distinto, proponiendo una lectura distinta por las propias características del poema en prosa: género híbrido —como la transposición creativa— entre poesía y prosa.

La idea que Pacheco externaba sobre la traducción en 1980 y 1984 se confirma, veinticinco años después, en su versión del *Cantar de los Cantares*, publicada en 2009, donde dice que este texto “vuelve absurda la idea de que existen el ‘autor’ de un texto y las tradiciones nacionales” y explica que “a semejanza de la cocina, la poesía es una serie infinita de apropiaciones e intercambios. Nada es de nadie porque todo es de todos. Un poema pertenece a quien tenga la voluntad de hacerlo suyo”<sup>253</sup>. Sin embargo, el autor no ignora las diferentes facetas del traductor: el traductor profesional y el traductor/creador, los cuales define en sus notas aunque los presenta mejor en su narrativa.

El traductor profesional es ejemplificado por el personaje de Andrés Quintana en “La fiesta brava”, el tercer cuento de *El principio del placer*<sup>254</sup>. ¿Qué es un traductor profesional? Es aquel que vive de hacer traducciones, generalmente de textos informativos o comunicativos que buscan ser tan claros y específicos como sea posible. Este traductor se aleja del creativo pues no intenta establecer una relación privilegiada entre las lenguas de partida y de llegada sino transmitir mensajes. En el caso del cuento

---

<sup>253</sup> *El Cantar de los Cantares, una aproximación de José Emilio Pacheco*, Era-El Colegio Nacional, México, p. 7.

<sup>254</sup> *El principio del placer*, ed. revisada por el autor, Era, México, 2005 [1ª ed. de la nueva versión, 1997].

de Pacheco, Andrés Quintana es un escritor frustrado que sobrevive a base de traducciones de textos no literarios. En el relato se puede leer cómo se enfrenta a los diferentes problemas de traducción, propios de la práctica profesional de cualquier traductor. Aquí introduzco el texto que intenta traducir nuestro personaje:

*SCENARIO II. In 1979 the last non-Communist Government in Latin America, that of Mexico, is replaced by a Chinese supported military junta. The change occurs at the end of a decade of frustration and failure for the United States. Famine has swept repeatedly across Africa and South America. Food riots have often become anti-American riots*<sup>255</sup>.

Diré sólo de paso que Pacheco aprovecha para introducir un contexto para el propio cuento: se trata visiblemente de la época de la guerra fría en la que las grandes potencias soviética y estadounidense se confrontan en distintos espacios geopolíticos; se trata también del periodo post-maoísta, de reconstrucción económica china. Además de las informaciones que nos da, gracias a su “texto original”, su relato escrito en inglés, se puede intuir que se trata de un texto periodístico o de un ensayo sociológico o político pues al presentarnos el segundo “escenario”, se puede pensar que hay por lo menos uno más, anterior, que ofrece dos posibilidades de resultado. Este pequeñísimo fragmento que debe traducir Andrés Quintana, a pesar de no ser un texto literario, ya presenta dificultades para el traductor:

Meditó sobre el término que traduciría mejor la palabra *scenario*. Consultó la sección English/Spanish del *New World*. “Libreto, guión, argumento.” No en el contexto (...):

*En 1979 el gobierno de México (¿el gobierno mexicano?), último no-comunista que quedaba en América Latina (¿Latinoamérica, Hispanoamérica, Iberoamérica, la América española?), es reemplazado (¿derrocado?) por una junta militar apoyada por China (¿con respaldo chino?)*<sup>256</sup>

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>256</sup> *Loc. cit.*

El personaje llega a la conclusión de que su traducción es mala; por supuesto no queda conforme con ella pues no hay equivalente, además de que traducir no era un objetivo para él: lo suyo era escribir. Andrés Quintana trata de justificar su propio fracaso como escritor, argumentando las nuevas modas y el valor de su propio trabajo:

[...] Andrés le decía a Hilda por las noches, mi vocación era escribir y de un modo o de otro la estoy cumpliendo. / Al fin y al cabo las traducciones, los folletos y aun los oficios burocráticos pueden estar tan bien escritos como un cuento ¿no crees? / Sólo por un concepto elitista y arcaico puede creerse que lo único válido es la llamada «literatura de creación» ¿no te parece? [...]”<sup>257</sup>

Con ironía, se marca una clara distinción entre la traducción entendida de manera tradicional –profesional (con un objetivo comunicativo)– y la traducción creadora que defiende Pacheco en sus *Aproximaciones*.

Un caso particular en la narrativa del escritor mexicano en donde reflexiona sobre la traducción, aunque sin decirlo abiertamente, es el cuento “Gulliver en el país de los megáridos. Un capítulo inédito de Jonathan Swift”. Se trata de uno de los relatos que pertenecen a la última de las cinco partes que componen *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, de 1990. Se publicó por primera vez en *Proceso* en 1982 como parte de su “Inventario”.

Pacheco “imita” a Swift al “traducirlo”, o mejor dicho al reescribirlo. Vale la pena leer íntegramente la pequeña introducción que hace el “traductor” a este supuesto capítulo inédito de *Los viajes de Gulliver*:

En noviembre de 1982 acaba de encontrarse en Trinity College, Dublín, un manuscrito que no figura en *Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver*. Quizás al ver analogías demasiado obvias con la realidad de aquel momento el impresor Benjamin Mott lo suprimió en la primera edición de

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 87.

1726. Jonathan Swift (1667-1745) no lo incluyó en las posteriores. El fragmento puede ser también una falsificación tramada por “Speranza”, Lady Jane, la madre de Oscar Wilde, durante la hambruna de 1848. Sea como fuere, vale la pena traducir un relato que tal vez debió figurar entre los capítulos once y doce del libro.

Swift es la cumbre intelectual de la perpetua resistencia irlandesa y el más grande escritor del incomparable siglo XVIII en su lengua. No hay traducción capaz de hacer justicia al maestro de Voltaire y al fundador de la prosa moderna en todos los idiomas<sup>258</sup>.

Este cuento representa de muchas maneras la poética de José Emilio Pacheco.

Según este párrafo que funciona como prefacio al texto, se trata de la traducción de un manuscrito que en algún momento debió pertenecer a los *Viajes de Gulliver* de Swift; aunque también podría tratarse de una invención de la madre de Wilde, que habría recurrido al pastiche para denunciar las injusticias de la realidad de su tiempo. En la versión de 1982, incluso la identidad del traductor es puesta en duda puesto que al final del relato, allí donde Pacheco comúnmente firma JEP, él se adjudica únicamente la transcripción de esta traducción. En el juego de cajas chinas, encontramos el texto del autor mexicano, su propia imitación de Swift como herramienta de denuncia de la realidad mexicana de principios de los ochenta. 1982, un año difícil para el país, el último de José López Portillo, el de la crisis económica —una más, aunque ésta llena de lágrimas—, uno de elecciones.

Jorge Ruffinelli, en su ensayo “Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, al comentar “Gulliver en el país de los megáridos”, considera el pastiche como “una alternativa de la traducción” y a “la

---

<sup>258</sup> En *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 124.

traducción una forma de pastiche”<sup>259</sup>. Aunque en general se puede estar de acuerdo con Ruffinelli, habría que especificar lo que se comprende por “pastiche” puesto que para los teóricos que han reflexionado sobre esta figura, entre los cuales se encuentra Genette, el pastiche consiste en la reproducción de un estilo<sup>260</sup>, y es evidente que en este caso se debe comprender el término de otra manera pues resulta obvio pensar que un pastiche sólo puede hacerse en la misma lengua que el texto del cual se inspira, dado que el estilo de un autor se define en la lengua en la que escribe. En el caso del cuento de Pacheco se podría tomar la definición más amplia que da el Diccionario de la Real Academia Española. Ahí, “pastiche” se define como “imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente”. Sin embargo, para evitar confusiones, propongo retomar el término de “falsificación”, propuesto por el propio autor al considerar la posibilidad de que el “manuscrito” se trate en realidad de una invención de la madre de Oscar Wilde (y en el sentido de “actualización” como se entenderá más adelante). Ahora bien, algunos llamarían este texto una “pseudo-traducción”. Este término es definido en la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*:

The compound noun *pseudo-translation*, as the Greek etymon *pseudés* (=false) suggests, refers to a target-oriented practice of imitative composition which results in texts that are perceived as translations but which are not, as they usually lack an actual source text. In other words, it refers to a relationship of imitation which does not link a target text to a specific source text but rather to an ideal one, possibly abstracted from a group of texts identifying a particular genre. In the latter case, pseudotranslators often draw on a class of texts (which might constitute a specific literary genre or an entire literary system), selecting and

---

<sup>259</sup> En *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, ed. cit., pp. 170-184, p. 180.

<sup>260</sup> Ver *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp. 96-217.



condensing certain features that they aim to introduce into their own literary<sup>261</sup>.

Primero que nada, habría que especificar que no se debe confundir con la “pseudo-traducción” tan a la moda hoy en día y que remite a una aplicación informática que permite la traducción automática de ciertos textos. Ahora, esta definición que propone la enciclopedia se adapta bien a “Gulliver en el país de los megáridos. Un capítulo inédito de Jonathan Swift”: este cuento de Pacheco nos es presentado como la traducción de un texto inexistente atribuido ya sea a Jonathan Swift o a la madre de Oscar Wilde. Desde el título, el lector intuye no la historia pero sí el espíritu del texto que va a leer. Hablar de Gulliver ya limita la interpretación, o mejor dicho la predispone pues “Gulliver” ya remite a un discurso específico dotado de “función autor”, un discurso particular<sup>262</sup>, el del creador Swift como crítico de su época, que echa mano de acontecimientos y prácticas propias de su historia contemporánea para denunciar ficcionalmente la corrupción que lo rodea y conocida del lector. Nombrar al “autor” de *Los viajes de Gulliver*, echa a andar esa “función autor” de la que habla Michel Foucault, función que se relaciona profundamente con el nombre propio que “ya no es simplemente un elemento en un discurso” pues

ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos; Hermes Trimegisto no existía, tampoco Hipócrates –en el sentido en

---

<sup>261</sup> Ed. cit., pp. 208-209.

<sup>262</sup> Michel Foucault dice en *¿Qué es un autor?* que “los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancia o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, en seguida el juego consiste en encontrar al autor” (ed. cit., p. 30).

que podría decirse que Balzac existe—, pero el que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se establecía entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos a través de los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante<sup>263</sup>.

Jonathan Swift, un nombre propio que no funciona como cualquiera, encarna una función, se “reagrupa un cierto número de textos” bajo éste, textos satíricos y en extremo críticos respecto de la realidad. No se debe olvidar que Swift solía publicar sus textos bajo pseudónimos, tal y como fue publicado *Los viajes de Gulliver*, cuyo “autor” era supuestamente Lemuel Gulliver. El hecho de que, a decir de Pacheco/transcriptor, este “nuevo” capítulo descubierto, pudiera ser un pastiche de la madre de Wilde, género que permite una lectura intertextual, para hacer una crítica de su propia época, multiplica los textos que se agrupan bajo el nombre propio, la “función autor”, y no los autores reales de carne y hueso: Lemuel Gulliver, Lady Jane, José Emilio Pacheco/transcriptor, el traductor desconocido al español, José Emilio Pacheco/autor desaparecen bajo el nombre propio de “Jonathan Swift” quien a su vez se esconde bajo “Lemuel Gulliver”. El pastiche como “una alternativa de la traducción” —concretizada de manera ficcional por Lady Jane—, y “la traducción como forma de pastiche” —concretizada ficcionalmente en la creación de Pacheco—, muestran cómo las operaciones hipertextuales se confunden. El autor real, histórico, desaparece también y sólo queda su función bajo la cual se reunirían textos cuyo objetivo es similar, cuyo escopo sería el mismo. ¿Qué mejor traducción que una que evidencia las semejanzas entre las culturas? Este cuento de Pacheco cumple, en este sentido, con su idea de hacer más universal la Literatura, como lo hiciera su versión de Nerval.

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 24.

A la luz de estas aclaraciones, la idea de Ruffineli en cuanto a que la traducción es una forma de pastiche, adquiere un sentido más amplio: ya no se trata de reproducir un estilo, se trata de reproducir un “modo” de aproximarse a la realidad, una forma de describir otra realidad. Sobra recordar que el texto de Swift utiliza el tema del viaje a mundos lejanos y fantasiosos para describir el suyo recurriendo a la idea del distanciamiento como estrategia de lectura objetiva de su mundo. Si se considera, para efectos de la argumentación, que este capítulo inédito de *Los viajes de Gulliver*, no es más que una falsificación de la madre de Wilde, se puede, sin duda, llegar a la conclusión de que responde a una necesidad de protesta respecto de la situación económica y social de la Irlanda de mediados del siglo XIX. ¿Por qué no pensar entonces que, al tratarse de una falsificación de José Emilio Pacheco, la intención de ésta es la descripción y la crítica “objetiva” de su propio mundo? Traducir aquí, en el contexto en el que lo utiliza Ruffineli, no sería el pasaje de una lengua a otra sino el desplazamiento de una estrategia discursiva de una realidad a otra, de una época a otra.

Como se aprecia en el párrafo introductorio al pseudo capítulo inédito de *Los viajes de Gulliver*, se establece un paralelismo entre el mundo en que vivió Swift y la situación que habría padecido la madre de Oscar Wilde; y este paralelismo se extiende a la realidad mexicana de principios de los ochenta del siglo XX puesto que Pacheco es quien echa mano de la falsificación —tanto como supuestamente lo hiciera la madre de Wilde— para describir su entorno, un entorno que su lector reconoce en el México de 1982. Y aquí se advierte un elemento más que ya se ha revisado en su poética: la dimensión social en la escritura. El tratamiento ficticio de lo histórico o como diría

Foucault “[la inducción de] efectos de verdad con un discurso de ficción”<sup>264</sup>, está presente a lo largo de la obra de Pacheco, y “Gulliver en el país de los megáridos” no es la excepción. Así, en el análisis que hace Gulliver de la situación de Megaria, se ve una clara comparación con lo que él conoce:

Contra lo que ellos mismos dicen, no son los megáridos el mayor problema de Megaria sino la cercanía de una isla llamada Argona [o sea los Estados Unidos]. Su relación es más o menos la misma de Inglaterra con Irlanda. Ellos creen odiar a los argones pero en realidad los admiran hasta la locura y tratan de imitarlos en todo: su habla, sus comidas, su sexualidad, sus escuelas, sus espectáculos, sus vestimentas, sus ambiciones, la disposición de las ciudades que arrasan de continuo para abrir paso a sus vehículos<sup>265</sup>.

Lo que aquí apenas se enumera, es desarrollado magistralmente en *Las batallas en el desierto* (de 1981), en donde a pesar del recelo que muestran los personajes respecto de la cultura estadounidense, el padre aprende inglés para luego ser empleado de una compañía extranjera y los hijos cruzan la frontera norte para estudiar en escuelas americanas.

Sin duda alguna el año de 1982 inspiró la escritura de este cuento. Su interpretación presupone cierto conocimiento del lector. El autor establece una relación de complicidad con él. Éste reconoce en Megaria a México, con su corrupción, su machismo, su malinchismo, sus sueños de grandeza basados en la “bonanza” venida del petróleo, su saqueo cíclico y perpetuo por parte de sus gobernantes... Esta realidad, vigente en la época de la segunda publicación del cuento, en 1990, e incluso hoy día, es una realidad que compartimos los mexicanos con los megáridos.

Las similitudes que observa el personaje Gulliver entre Inglaterra, Irlanda y

---

<sup>264</sup> Cit. por Gustavo Lespada in “Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”, *Literatura Mexicana*, XII.2 (2001.2), pp. 179-218, p. 215.

<sup>265</sup> En *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, ed.cit., p. 127.

Argona, Megaria, evidencian el paralelismo que mencioné en el cual no sólo el tiempo cronológico parece desaparecer, al superponerse tres situaciones aparentemente distintas (La de Swift, la de la madre de Wilde y la de Pacheco) y en tres siglos distintos, sino que el espacio, es decir la distancia, tampoco parece diferenciar la condición de los seres humanos. Así, se expresa la idea que Pacheco tiene de México como parte integrante e inseparable del mundo. Fernando García Núñez lo explica en los siguientes términos: “El resultado de esta escritura reflexiva es una visión del mundo a través de México o viceversa, a veces fantástica, en otras intuitiva y fascinante, otras más explicativa de la realidad real [...]”, y más adelante “el catálogo no tiene un propósito lacrimoso, sino la intención de abrir los ojos a los ingenuos para que sepan, si no lo saben ya, que el mundo de hoy es casi el mismo que el de ayer, y que el futuro no se vislumbra mejor”<sup>266</sup>.

Otro de los temas que obsesionan a Pacheco, la ciudad de México y su deterioro, también está muy presente en este cuento. Cuando Gulliver intenta despejar su mente del horror que resiente al observar la dependencia de Megaria respecto de Argona y la salida fácil que toman los gobernantes para resolver todos sus problemas al recurrir al estiércol —es decir el petróleo—, cuando decide pues deambular por Megaris, su capital, se ve obligado a enfrentar otro mal, la destrucción de la ciudad en aras del “progreso”:

En el camino se desplegó ante mis ojos la más extraña capital que he visto nunca. Horrible en su conjunto y totalmente deshecha para abrir paso a carruajes y enriquecer a sus gobernantes con el nuevo valor que adquiere el terreno, Megaris tiene entre tanta fealdad algunos de los mejores edificios que he hallado en esta parte del mundo<sup>267</sup>.

Al leer estas líneas es imposible no recordar las últimas frases de *Las batallas en*

---

<sup>266</sup> “Inventario de «Inventario», de José Emilio Pacheco”, *Bulletin Hispanique*, XC (1988, 3-4), pp. 419-427, p. 421.

<sup>267</sup> En *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, ed.cit., p. 129.

*el desierto* que cito a continuación:

Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años<sup>268</sup>.

La mirada del extranjero y la mirada del nativo se confunden en la observación terrorífica de la urbe en ruinas. La intervención humana en el paso del tiempo se hace evidente y Pacheco la describe negativa, destructora, absurda.

No puedo dejar de mencionar la descripción que se hace del sistema político megárido. Se hace en la voz de este mismo personaje extranjero, obviamente diferente en cultura y educación, esto para insistir en lo extraño, o incluso lo absurdo, del propio sistema. Gulliver describe el momento de la transmisión de poder del sultán saliente al sultán designado de la manera que sigue:

[...] los megáridos me informaron que Megaria, si bien papista y no mahometana, está gobernada por sultanes. Son designados por un gran elector y duran seis años en el cargo. Bajo la luna de Aqueronte, como llaman al periodo final de cada reinado, los megáridos decapitan al sultán y cubren de oprobio su memoria.

Antes de ser ofrendado en sacrificio al nuevo sultán, se inviste al antiguo con la piel de un dios vivo, como las víctimas propiciatorias en las religiones primitivas. Se le permite acumular fortunas y hacer su voluntad sin que nadie pueda oponérsele<sup>269</sup>.

Nuevamente se hace un guiño al lector que reconoce en estas líneas el espectáculo que cada seis años se pone en escena en la toma de posesión de un presidente convertido en todopoderoso. El hombre se viste de sultán/presidente y con esta acción adquiere derechos que vienen con el traje como es el enriquecerse sin tener que dar cuentas a nadie. Este es un hecho conocido por el lector de 1982, y también por el de 1990 —y sin

---

<sup>268</sup> *Las batallas en el desierto*, ed. revisada, Era, México, 1999 [1ª ed. 1981], pp. 67-68.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 126.

duda el de 2015 no es ignorante de esto.

No es que México haya cambiado tanto: el show sexenal sigue existiendo aunque no haya un solo gran elector; tal vez la forma del espectáculo sea distinta pero los resultados..., y tal vez el sultán ya no pueda caer en excesos sin rendir cuentas, falta que haya quién quiera pedirle cuentas. ¿Cómo retrataría el personaje el nuevo escenario político mexicano? ¿Qué apariencia tendría Megaria, si Gulliver regresara cerca de veinticinco años después de su primer viaje? ¿Cómo podría describir el poder de los cárteles, la movilización del ejército, su colusión con el crimen organizado, el calentamiento global, la nueva crisis económica mundial?

Imitación de Swift en tanto recuperación de su estrategia discursiva para denunciar las condiciones de vida dentro de una sociedad imperfecta que necesita la mirada del extranjero para reconocer sus fallas; retraducción o “aproximación” – retomando el término de Pacheco— en tanto falsificación de un texto que el lector común conoce para introducirse directamente en la materia, “Gulliver en el país de los megáridos” es sin duda alguna uno de los textos narrativos que mejor expresan la poética de Pacheco: la literatura anónima o colectiva, la ética en la escritura, la preocupación por la destrucción de las ciudades... estos temas además de otros están presentes en este cuento a primera vista fácil y divertido.

Para terminar este capítulo, quisiera hablar brevemente de otro tipo de traductor que se da a conocer en un cuento más de Pacheco, uno que utiliza el original, lo interpreta, y lo “traduce” al nivel de su realidad. En “La noche del inmortal”, cuento del cual ya se ha tratado, además de la obvia referencia intertextual a Borges, se puede ver que el personaje que se propone asesinar a Francisco Fernando en Sarajevo, es uno de los

traductores de la obra de Eróstrato, el incendiario del Éfeso. El asesino traduce el texto al tiempo que planea el asesinato.

El cuento comienza con la historia de Alejandro Magno relatada paralelamente con la de Eróstrato. Esta estructura permite hacer evidente las situaciones opuestas de estos personajes: mientras uno nace privilegiado, vive adorado y muere en la gloria, el otro nace en la miseria, vive repugnado y muere ejecutado bajo la mirada de unos cuantos; y aun así, ambos pasan a la Historia por el acto final del segundo: el incendio de Éfeso. Uno de los ejecutores de Eróstrato recupera un papiro que se encontraba bajo la túnica del muerto y lo guarda. El narrador, que después se sabe es Gravilo Princip, el asesino de Francisco Fernando, relata cómo este papiro acaba en un monasterio dálmata, después de pasar por Roma, y es traducido del jónico al bajo latín, y “sobre la redacción original –ya muy deteriorada por los siglos— se escribió un nuevo texto”<sup>270</sup>. El texto pasó por “muchos copistas” y por alguna razón, Branko, un amigo de juventud y de trincheras de Gravilo, se entera de su existencia y ambos se proponen traducirlo. Se ven forzados a posponer su tarea por las guerras contra Turquía y Bulgaria y por su compromiso con la lucha independentista panservista. Branko es finalmente apresado y muerto. Gravilo cumple con su promesa de traducir el texto de Eróstrato antes de ser él mismo apresado y provocar la primera guerra mundial.

El cuento de Pacheco presenta en cursivas el texto de Eróstrato traducido por Gravilo Princip. Se trata de la descripción de la ciudad de Éfeso siendo devastada por el fuego que provocó Eróstrato y la reflexión de éste sobre su acto:

---

<sup>270</sup> “La noche del inmortal”, en *La sangre de Medusa*, Cuadernos del Unicornio, México, 1958, s.p.



*Yo soy aquél que ha vencido a los dioses: yo, el escarnecido, el despreciado, el último habitante de Éfeso, he vencido a mi tiempo, a mi destino. Vulnerando la tumba mi nombre resonará en los siglos venideros; para mí no habrá lápidas, ni polvo, ni gusanos; derrotando a los hombres, me grabaré en la historia*<sup>271</sup>.

El personaje/traductor termina su traducción con su propio comentario:

Ahí lo ejecutaron y fue prohibido pronunciar su nombre. Pero algún viento se llevó su eco y aquel bufón de Éfeso logró alzar su memoria sobre el duro silencio; contra el tiempo y los hombres pudo ser inmortal<sup>272</sup>.

Éstas fueron las últimas palabras de Gravilo Princip antes de matar a Francisco Fernando. El nacionalista logró su propia inmortalidad gracias a la traducción a su lengua del texto latino, y gracias a la traducción a la vida real del acto real relatado en el texto latino. Gravilo Princip interpretó en carne propia la experiencia vivida de Eróstrato: sin duda la traducción llevada hasta sus últimas consecuencias –si se toma la perspectiva de Schleiermacher al pie de la letra.

La traducción del jónico al latín y luego al serbio se convierte en algo más que en un mero escrito; se trata de una declaración muy vigente en la Europa de principios del siglo XX; el texto de Eróstrato se actualiza no sólo por el contexto sino también por su pasaje a la lengua del oprimido, y por haber sido “reescrito”, otra vez, por el “asesino”. Queda otra retraducción, la que se hace al español, o mejor dicho la que no se hace al español pues se supone que leemos el texto de Gravilo Princip –aunque al final hay un nuevo narrador que finaliza el relato pues el primero ya ha pasado al “acto”. La retraducción al español no existe y sin embargo se lee. Este cuento es un ejemplo más de la multiplicidad de autores/traductores y lenguas que entran en juego en la traducción y en el quehacer del traductor.

---

<sup>271</sup> *Loc. cit.*

<sup>272</sup> *Loc. cit.*

#### II.4 Pacheco traductor vs Pacheco aproximador

Mucho he hablado de las “aproximaciones” de José Emilio Pacheco asumiendo que mi lector sabrá de lo que hablo por la celebridad del autor. Sin embargo, no sobra, en el marco de este trabajo, presentar estos textos —algunos largos, la mayoría breves— que forman parte de la obra del escritor mexicano, tanto como su narrativa, su poesía y sus ensayos periodísticos. “Aproximaciones” es un apartado que Pacheco incluye al final de la mayoría de sus poemarios escritos entre 1963 y 1986<sup>273</sup>. Las aproximaciones, a primera

---

<sup>273</sup> *Los elementos de la noche* (1963) incluye cinco poemas “traducidos”: “The Expiration” de John Donne, luego llamado “La agonía” en *Tarde o temprano* (1980); “La chevelure” de Baudelaire (luego “La cabellera”); “Le bateau ivre” de Rimbaud (luego “El barco ebrio”); “Ore a Brasov” y “A un poeta nemico” de Salvatore Quasimodo (luego “Un día basta a equilibrar el mundo” y “A un poeta enemigo”, respectivamente). Sólo en este poemario se deja los títulos en la lengua original.

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

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

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

*Miro la tierra* (1986), publicado después de *Tarde o temprano* es el último poemario que contiene aproximaciones: “Nueva lectura de la *Antología griega*”; dos

vista, serían traducciones<sup>274</sup> pues son mencionados los nombres de los “autores originales” e incluso se ofrece una “biografía” de ellos, en el caso del tomo que se dedica a las “aproximaciones” (1984). A decir del mismo autor: “empezaron como ejercicios en los cursos de lenguas clásicas y modernas”<sup>275</sup>, ejercicios que corresponden a la enseñanza de lenguas extranjeras, como se pudo ver en el capítulo anterior, en donde uno de los objetivos del “manual” de Vinay y Darbelnet era ofrecer herramientas a los estudiantes que aprendían otra lengua<sup>276</sup>. Sin embargo, ahonda diciendo que “antes de leer a Ezra Pound, los ejemplos de Octavio Paz y Jaime García Terrés [lo] llevaron a buscar mayores

---

imitaciones de Vladimir Holan; “Manuel Bandeira camina por la colonia Hipódromo”; dos poemas de Ezra Pound –uno de lo cuales hablaré más adelante-; y tres poemas de Victor Hugo. Todas estas aproximaciones –excepto dos como he indicado y las que pertenecen a *Miro la tierra*, por ser de 1986- están incluidas en *Tarde o temprano* de 1980, y desaparecen en la reedición de 2000 pues se tenía la intención de hacer un tomo independiente para ellas, tomo que todavía sigue inédito. Fuera de las “Aproximaciones” en cada uno de estos poemarios, se publicó *Aproximaciones* en 1984, compilación de textos nunca antes publicados en alguno de los tomos de Pacheco. [En el Apéndice 1, se ofrece una tabla que registra todas las aproximaciones publicadas en algún poemario o antología de traducción de José Emilio Pacheco y sus sucesivas publicaciones. En este Apéndice no se incluye las que están en el tomo *Aproximaciones* de 1984 pues sólo aparecen en este tomo].

<sup>274</sup> Como se verá, a pesar de formar parte del apartado “aproximaciones” (que reúne las “traducciones” que José Emilio Pacheco hace a lo largo de los años y que publica en los diferentes poemarios), algunos de los textos no son traducciones –de una lengua a otra- o retraducciones –traducciones de traducciones o nuevas traducciones-; se trata de otro tipo de textos derivados: tal es el caso de “Las voces de Tlatelolco”, del cual hablaré más adelante.

<sup>275</sup> “NOTA” a *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980, p. 10.

<sup>276</sup> Otro ejemplo del uso de la traducción como herramienta de enseñanza de alguna lengua extranjera se puede encontrar en el método de Jean Delisle, traductólogo canadiense perteneciente a la llamada escuela del sentido o de París, que se origina en la ESIT (École Supérieure d’Interprètes et de Traducteurs), con Danica Seleskovitch a la cabeza (Jean Delisle, *L’analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Editions de L’Université d’Ottawa, 1980).

libertades”<sup>277</sup>, esto nos hace pensar en que Pacheco, con el tiempo, llevó su práctica de traductor a otro nivel, a uno creativo. No sobra mencionar que, a pesar de que al hablar de este apartado, presente en los diferentes tomos poéticos, se piense casi sistemáticamente en traducciones *sui generis* de textos originalmente escritos en alguna lengua extranjera, también se puede encontrar otro tipo de textos derivados, por ejemplo reescrituras de textos antiguos y contemporáneos escritos en español. Lo que define pues las “aproximaciones” es su calidad de texto derivado, o de texto secundario –no en el sentido de menor o inferior, sino en el sentido de posterior en tanto que establece una relación o un diálogo con otro texto, forzosamente escrito antes...

José Emilio Pacheco sabe reconocer cuándo se toma “libertades” y cuándo permanece más fiel al texto original, en el sentido más tradicional dentro de la traductología. Él es traductor y es “aproximador”, y he ahí el centro de nuestra reflexión. Si se revisa la bibliografía traductológica que sobre el autor mexicano publica el Instituto Cervantes, se constata que sólo se toma en cuenta las traducciones a obras completas<sup>278</sup>. Tal es el caso de su traducción de *De profundis* de Oscar Wilde<sup>279</sup>, o la de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams<sup>280</sup>, o finalmente los muy aplaudidos *Cuatro*

---

<sup>277</sup> José Emilio Pacheco, “NOTA” en *op.cit.*, p. 10.

<sup>278</sup>

[http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/pacheco\\_jose\\_emilio.pdf](http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/pacheco_jose_emilio.pdf). (última consulta 9 de julio 2013). A diferencia del Instituto Cervantes, Hugo Verani sí las incluye en el rubro “Traducciones / Adaptaciones”; propone *Aproximaciones* como compilación de Miguel Ángel Flores. Se especifica, sin embargo que el prólogo y las biografías de los autores pertenecen a José Emilio Pacheco, lo cual hace pensar que el autor tuvo tanto que ver como el compilador en la confección del tomo de 1984. (“Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco, en Hugo Verani (comp.), *La hoguera y el viento: José Emilio Pacheco ante la crítica*, UNAM-Era, México, 1993, pp. 292-341).

<sup>279</sup> Seix Barral, Barcelona, 1981.

<sup>280</sup> Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1983.

*cuartetos* de T. S. Eliot<sup>281</sup>, entre otros pocos textos. De hecho *Aproximaciones*, tomo de 1984 dedicado a las aproximaciones no recopiladas en ninguno de sus poemarios, ni siquiera aparece en la bibliografía –bajo ningún rubro. No sorprende, pues este libro compilado por Miguel Ángel Flores, no gozó de difusión ni de tiraje. Ahondaré sobre este volumen más adelante pero cabe decir que su omisión por parte del Instituto Cervantes tanto en la bibliografía poética como en la que corresponde a su quehacer de traductor, da una idea sobre esta obra híbrida cuyos textos, desde la perspectiva más ortodoxa de la crítica, no son de Pacheco aunque tampoco le son ajenos.

Este Instituto reconoce al Pacheco/traductor pero desconoce al Pacheco/aproximador pues no registra ninguna de sus “aproximaciones”. Hugo Verani en “Hacia una bibliografía de José Emilio Pacheco”, confunde los dos quehaceres y registra en el rubro “Traducciones, adaptaciones” doce obras en las que se señala a Pacheco como traductor: la primera es *Aproximaciones*, obra híbrida como he dicho y de la que hablaré más adelante; de las once restantes sólo los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot son poesía. Pacheco traduce a Beckett, Benjamin, Bontempelli, Eisenstein, Jaguer, Renard, Rubinowicz y Tennessee Williams<sup>282</sup>: novela, ensayo, guión cinematográfico, teatro. En estos textos, cumple con su labor de traducción de manera tradicional, no “dialoga” con los textos de los otros –o por lo menos no conscientemente—, se presenta como traductor, debajo del nombre del autor original y del título de la obra; conoce “su sitio”. El caso de los *Cuatro cuartetos* me parece particular. Pacheco emprende la traducción de

---

<sup>281</sup> Su traducción es muy aplaudida. Octavio Paz incluso dice que la versión de Pacheco es “la mejor traducción de los 'Cuatro cuartetos' que ha aparecido en ningún idioma” (En *Letras Libres*, octubre 2011, <http://letraslibres.com/revista/convivio/dry-salvages> (última consulta: 11 de julio 2013))

<sup>282</sup> Hugo Verani, art.cit., p. 295.

esta obra de T. S. Eliot con la venia del Fondo de Cultura Económica. No es sino hasta 1989 cuando la versión del escritor mexicano es publicada en una edición conjunta con El Colegio Nacional<sup>283</sup>. La obra del poeta estadounidense es presentada al público mexicano como obra original traducida; Pacheco funciona como un traductor tradicional – “profesional”–: traslada el texto en inglés al español. Se trata pues de una “verdadera” traducción. Pero la pregunta inevitable en el caso de Pacheco se impone: ¿Establece un diálogo con el texto de Eliot, con el mismo Eliot? Al parecer sólo cumple con su labor traductora, aunque el hecho de haber escogido/aceptado traducirlo ya provoca cierta suspicacia. Al revisar el tomo de Eliot, se advierte dos epígrafes, ambos de Heráclito de Éfeso, retomado por Diels –versión que se vio en el primer capítulo de este trabajo— (¿coincidencia?), ambos escritos en griego. Pacheco nos ofrece una traducción de Luis Fakré<sup>284</sup>: “A pesar de que la razón es lo común, los más viven como si fueran poseedores de sabiduría propia” y “El camino hacia lo alto y el camino hacia lo bajo es uno y el mismo”. Heráclito, otra vez en Pacheco, aunque esta vez de manera más indirecta que en *El reposo del fuego* y con más de veinte años de diferencia. ¿O será que Eliot al citar al presocrático en sus *Cuatro cuartetos* hace de su texto uno *scriptible* para Pacheco porque, retomando a Barthes, su postura de enunciación le conviene pues, como él, también cita?<sup>285</sup> Sin embargo, es necesario conocer la obra de nuestro autor para poder hacer una

---

<sup>283</sup> T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, trad. de José Emilio Pacheco, El Colegio Nacional-FCE, México, 1989.

<sup>284</sup> T. S. Eliot, *op.cit.*.

<sup>285</sup> Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, pp. 35-36. (Citado en el apartado “El texto *scriptible*” en el Capítulo I). No me parece descabellado, aunque no se pueda demostrar en este volumen del Fondo de Cultura Económica y El Colegio Nacional, que Pacheco esté dialogando con el texto de Eliot pues este diálogo sí se hace evidente en la nota introductoria a *Tarde o temprano*

lectura más profunda que relacione la poética del estadounidense y la del mexicano vía el filósofo griego. Pacheco no incluye comentario alguno. Se limita a traducir a Eliot. Sólo introduce, después de los agradecimientos del propio autor anglosajón, una nota propia en la que se presenta directamente como traductor: “El traductor extiende el agradecimiento a David Lauer y a Julio Hubbard que le dieron su tiempo, su saber y el juicio de otra generación”<sup>286</sup>. “Traductor” es el término que utiliza para sí mismo, no “aproximador”<sup>287</sup>, lo mismo que Tedi López Mills en su compilación de traducciones hechas por poetas mexicanos, *Traslaciones. Poetas Traductores 1939-1959*, editada por el Fondo de Cultura en 2011, y en la que se incluye textos de nuestro autor. Un comentario final sobre los *Cuatro cuartetos* traducidos por Pacheco: a pesar de haber sido publicada su versión

---

(1980) en la que incluye un fragmento de “East Coker” de los *Cuatro cuartetos* traducido “literalmente” por “Julián Hernández, en 1945 (pp. 12-13). Julián Hernández, uno de sus heterónimos, como se vio en el primer capítulo, una de sus estrategias de reescritura. Este fragmento en el volumen de 1989, en el que se presenta como traductor profesional, no modifica significativamente el texto de Eliot. Sin embargo, la presencia de un traductor ficticio en la nota introductoria del volumen de 1980, desencadena el juego de la reescritura, de la retraducción, más que la traducción profesional. Esta duplicación de escopo se podrá observar en la *Lectura de la Antología griega*, como se estudiará más adelante.

<sup>286</sup> T.S. Eliot, *op.cit.* Julio Hubbard es considerado una autoridad en Eliot por el mismo Pacheco por diferentes ensayos que escribió sobre él. De hecho es una de sus fuentes en uno de sus artículos de 1999 en *Letras Libres* (enero) (<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-traicion-de-ts-eliot> última consulta: 11 de julio 2013).

<sup>287</sup> El mismo autor separa su labor traductológica creativa de su quehacer de traductor profesional, tanto como Andrés Quintana, personaje de “La fiesta brava”, como se ha visto. De hecho, a decir de Carmen Dolores Carrillo Juárez, en un ciclo de conferencias titulado “El arte de lo imposible: la traducción poética: *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot” –llevado a cabo en El Colegio Nacional en 2002–, en el que Pacheco hizo “una lectura paralela del original en la voz de Eliot y la traducción en su voz” además de dedicarle tiempo a la reflexión sobre la traducción en México y sobre la traducción en general, nuestro autor expresó que “piensa que el traductor tiene una responsabilidad: el original es juzgado por medio de su trabajo” (*El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones Eón, 2009, Versión Kindle, cap. 4, sec. 4.1, pos. 4365).

hace más de veinte años, Pacheco nunca dejó de retocarla, revisarla, retraducirla, prueba de ello es la versión que ofrece de *Little Gidding*, última parte de esta obra, en el libro editado por Tedi López Mills hace apenas cuatro años.

En su “aclaración”, texto que inaugura la compilación de traducciones hecha por poetas mexicanos, Tedi López Mills explica:

Lo que ofrece este libro, en consecuencia, es apenas un botón de muestra de la labor de cada uno de los poetas-traductores: alrededor de 20 cuartillas de sus traducciones predilectas. Confío en que, a la larga, tal cifra fortuita se redondeará en un número mágico<sup>288</sup>.

La decisión de incluir ciertos textos como traducciones en este volumen pertenece pues a los autores que lo componen. Las casi 900 páginas de este tomo tienen, una tras otra, traducciones entendidas en el sentido más tradicional del término puesto que se encuentra tanto a poetas/traductores como a traductores/poetas, es decir a quienes son más conocidos por su propia obra y a quienes son más conocidos por sus traducciones.

*Traslaciones*, a decir de su propia compiladora<sup>289</sup>, es el heredero de otro libro editado también por el Fondo de Cultura en 1974: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, a cargo de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega. Contiene traducciones de autores mexicanos nacidos entre 1889 (Alfonso Reyes) y 1940 (Homero Aridjis)<sup>290</sup>. Interesan estos dos libros pues José Emilio Pacheco publica en ambos algunos de los textos que se consideran traducciones puesto que así lo exigen sus editores. Tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones*, se incluye algunos poemas que son presentados como “aproximaciones” en los tomos de Pacheco. ¿Qué es lo que los hace

---

<sup>288</sup> *Traslaciones. Poetas Traductores 1939-1959*, FCE, México, 2011, p. 12.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>290</sup> Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega (eds.), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, FCE, México, 1974.



ser considerados “verdaderas” traducciones? Tal vez habría que revisar los textos para responder a esta pregunta.

Habría que especificar que, a pesar de que López Mills dice reproducir la intención de Montes de Oca y Vega, en realidad la metodología es completamente diferente: en la antología de 1974, quienes escogen los textos son los antologadores mientras que en la compilación de 2011, quienes proponen sus textos como “traducciones” son los propios poetas/traductores; y esto sin duda representa una visión muy distinta respecto de la traducción considerada como género. Así, se puede entender la presencia de ciertos textos de Pacheco tanto en el primer volumen como en el segundo. Se podría afirmar que sólo en *Traslaciones* tiene Pacheco la oportunidad de explicar lo que entiende él por traducción y lo que entiende él por “aproximación”, y no podría ser más claro pues inicia la parte que le es consagrada con “Aproximaciones a la *Antología griega*” –un ejemplo claro de lo que para él son las aproximaciones (pues su inclusión en el título así lo indica)—, la sigue dos poemas de Baudelaire –diferentes de los ya publicados—, y termina con “Little Gidding” de Eliot, la última parte de los *Cuatro cuartetos* que, como ya se ha visto, son considerados “verdaderas” traducciones. De esta forma, *Traslaciones* nos permite como lectores comprender la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador pues él decidió qué textos incluir y cómo presentarlos.

Hablaré un poco más adelante de las aproximaciones a la *Antología griega*, pues a pesar de que son claramente el resultado de un proceso creativo, los cambios evidentes en *Traslaciones* permiten nuevamente entender cómo concibe Pacheco la traducción diferenciándola de la aproximación. Propongo aquí, primero, revisar someramente la

traducción que hace Pacheco de “Los gatos” de Baudelaire, traducción que, desde mi perspectiva, se apega sorprendentemente al original<sup>291</sup>:

<p>Les chats</p> <p>Les amoureux fervents et les savants austères Aiment également, dans leur mûre saison, Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, Qui comme eux sont frileux et comme eux [sédentaires.</p> <p>Amis de la science et de la volupté, Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ; L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres, S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.</p> <p>Ils prennent en songeant les nobles attitudes Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;</p> <p>Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles [magiques, Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin, Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.</p> <p>(Charles Baudelaire, <i>Les fleurs du mal. Spleen et idéal</i>, en <i>Œuvres complètes I</i>, Gallimard, Paris, 1975 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 66.)</p>	<p>Los gatos</p> <p>Los amantes ardientes y los sabios austeros Aman del mismo modo, cuando la edad declina, Al gato fuerte y dulce, maravilla felina, Que en la sala se esconde de los fríos traicioneros.</p> <p>Amigos de la ciencia y la voluptuosidad, Indagan el silencio y el horror de lo oscuro. Seguirían del Erebo el fúnebre conjuro Si algún amo pudiera vencer su vanidad.</p> <p>Adoptan mientras duermen las nobles posiciones De la pétreas esfinges que en la arena desierta Sueñan el sueño insomne de quien nunca despierta.</p> <p>En sus flancos fecundos duermen constelaciones. Y partículas de oro, haces de magia incierta, Encienden sus pupilas con místicas visiones.</p> <p>(José Emilio Pacheco, “Los gatos”, en Tedi López-Mills (comp.), <i>Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959</i>, F. C. E., México, 2011, p. 28.)</p>
---	--

Pacheco traduce a Baudelaire: le es fiel en forma y fondo. Reconstruye en español el soneto francés, compuesto de alejandrinos cuyas rimas poco tradicionales (abba/cddc/efe/gfg) se reencuentran casi idénticas en nuestra lengua (abba/cddc/eff/efe).

Los cambios evidentes corresponden a una necesidad métrica (“Les chats” en plural es

---

<sup>291</sup> A diferencia de sus versiones de Baudelaire, incluidas en *El surco y la brasa*, tomo que, como se ha dicho, reproduce la elección de sus editores de las consideradas traducciones de autores mexicanos. Si se revisa las “traducciones” propuestas por Montes de Oca y Vega, se puede leer “La cabellera” –antes publicada en *Los elementos de la noche* (1963). Sorprende la “infidelidad” al texto original: muy parecida en cambios y omisiones al “El desdichado” de Nerval, que se verá más adelante. Incluyo aquí las primeras estrofas de Baudelaire y la traducción en el tomo de Montes de Oca para que se pueda apreciar cómo, en el caso de “La cabellera”, se trata más de una aproximación que de una traducción (y que de haber estado la decisión en manos de Pacheco, probablemente no la hubiera incluido en *El surco y la brasa*):

“Al gato” en singular), “rímica” y rítmica, y lo perdido es recuperado de alguna manera dentro del poema (la idea de “maison”, en el tercer verso, es retomada en el cuarto en la versión española con “la sala”). Por supuesto la traducción no es un equivalente pues, como se ha visto a lo largo de esta tesis, no existe la equivalencia. Sin embargo, es una traducción entendida desde la perspectiva más tradicional. “Los gatos” es incluida como una traducción en *Traslaciones*, se trata de uno de los textos que Pacheco escogió respondiendo a la invitación y a la intención de su compiladora: publicar traducciones de poetas mexicanos.

Probablemente la mejor manera de mostrar cómo el escritor mexicano diferencia el aproximador (creador) del traductor es en sus propias traducciones/aproximaciones. Tomemos los “mismos” textos en sus dos presentaciones. “Lectura de la Antología griega” aparece tanto en *Islas a la deriva* (1976), y luego en las “Aproximaciones” reunidas en *Tarde o temprano* (1980), como en *Traslaciones*, que como he dicho reúne traducciones consideradas como tales<sup>292</sup>. Entre los textos que Pacheco propone, se

---

La chevelure

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

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

(Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal. Spleen et idéal*, en *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paris, 1975 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 26.)

La cabellera

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

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

(José Emilio Pacheco, “La cabellera”, en Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega (eds.), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, FCE, México, 1974, p. 401

encuentra una serie de epigramas de “Anacreonte y los anacreónticos”. Al tratarse de él, no es coincidencia que escogiera a este autor cuya obra completa se desconoce (se le ha atribuido un cierto número de poemas aunque en realidad podrían ser de distintos poetas) y que inspiró a contemporáneos y sucesores hasta nuestros días. Me refiero a los epigramas I y XVI según la edición de Taylor y Walton de 1837<sup>293</sup>. El primer epigrama se intitula en la versión inglesa “On the Lyre” y reza:

I wish to tell of Atreus' sons, and I wish to sing of  
Cadmus: but the harp on *its* chords rounds love alone.  
Lately I changed *the* strings, and the whole lyre: and  
I indeed was singing labours or Hercules: but *the* lyre  
responded loves. *For the time* remaining to us,  
Heroes, fare ye well: for the lyre sings love alone<sup>294</sup>.

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

Quisiera hacer odas de guerra  
pero sólo el amor resuena  
en mi lira de siete cuerdas<sup>295</sup>.

Se puede ver cómo, a partir de un poema en seis versos en su traducción interlinear inglesa (versión literal), Pacheco construye uno en tres. Al cambiar el título, actualiza el poema: el lector de 1976 puede establecer la relación entre pasado y presente.

---

<sup>292</sup> En el tomo editado por Tedi López Mills la “Lectura de la Antología Griega” es “rebautizada” como “Aproximaciones a la *Antología griega*”.

<sup>293</sup> Decidí utilizar esta fuente pues ofrece una traducción interlinear de los poemas: en extremo literal, ésta nos permite interpretar lo que acabó haciendo nuestro autor mexicano.

<sup>294</sup> Mr. Locke (ed.), *The Odes of Anacreon, with a literal interlinear translation*, Taylor and Walton, London, 1837, p. 1.

<sup>295</sup> *Islas a la deriva*, Era, México, 1985 (1ª ed. 1976), p. 83.

Esta intención responde al deseo creador del autor mexicano y la invención del título permite una nueva lectura del epigrama antiguo. En su versión elimina las alusiones mitológicas ensanchando así las posibilidades de lectura y de interpretación para el lector hispanohablante y a pesar de eliminar el título, el hecho de describir la lira (“de siete cuerdas”) cuando esto no está en la versión inglesa, pone énfasis en el instrumento, recuperando y fortaleciendo su presencia.

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

Thou indeed tellest the *fortunes* of Thebes, and he again  
*the* shouts of Phrygians: but I my own captivities. Not  
horse destroyed me, not foot, not ships: but another  
new army shooting me from eyes<sup>296</sup>.

Transcribo la versión de Pacheco:

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

No me vencieron los ejércitos:  
fui derrotado por tus ojos<sup>297</sup>.

Nuevamente Pacheco elimina las alusiones al mundo antiguo y “universaliza” este poema para que cualquier lector pueda interpretarlo. Además introduce un “tú” muy renacentista que invita a quien lee a ser partícipe de lo dicho. Disponer estos dos epigramas de este modo, uno tras otro, y otorgarles el mismo título con parte 1 y parte 2, invita a una nueva lectura de ambos, además de proponer una interpretación cronológica

---

<sup>296</sup> Mr. Locke (ed.), *op.cit.*, p. 15.

<sup>297</sup> *Islas a la deriva*, p. 84.

que no viene en la versión inglesa. Si bien es verdad que cada epigrama es autónomo, la propuesta de Pacheco otorga un nuevo significado o mejor dicho, los poemas se reconstituyen en su *signifiante* (en términos de Barthes) y develan un sentido (o más) antes no imaginado: la inclusión de una frase en inglés contemporáneo, con carga semántica propia y de todos conocida, vuelve a poner en el más presente de los presentes los epigramas de Anacreonte. Sobra decir que estas traducciones son en realidad creaciones, o “aproximaciones” como las llamaría Pacheco y que la actualización de estos epigramas es una expresión más de su propia poética en la que, como se ha visto, pasado y presente se confunden.

No es del todo sorprendente que haya cambios tan significativos en la “Lectura de la *Antología griega*” pues al tratarse de textos escritos en una lengua muerta, se prestan a manipulación, y Pacheco, obviamente no fue el primero en hacerlo<sup>298</sup>. Sin embargo, sí hay que hacer notar la diferencia que, como decía, existe entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador. Desde mi punto de vista todo radica en el escopo que se propone el autor, es decir si su intención es creadora, de diálogo con el otro, o traductora, “trasladadora” –como en el caso de sus textos reconocidos como traducciones por el Instituto Cervantes (la traducción premiada de Tennessee Williams, por ejemplo). Si retomamos los epigramas de Anacreonte y revisamos la versión de *Traslaciones*, libro como se ha visto que busca compilar traducciones tradicionales hechas por poetas reconocidos, podemos leer que el primero, aunque no lo intitula “Sobre la lira”, sí lo

---

<sup>298</sup> De hecho el mismo Pacheco hace la diferencia entre los textos en lenguas vivas y los textos en lenguas muertas en *Traslaciones* (ed.cit.) puesto que el título que le da a la antología griega es “Aproximaciones a la *Antología griega*” mientras que los textos en lenguas vivas sólo son presentados bajo el nombre del poeta original.

llama de una manera más ortodoxa: “Sólo el amor”<sup>299</sup>. El título es lo único que cambia, pero el cambio es muy notorio. Al incluir el amor, Pacheco reestablece cierta fidelidad – entendida desde la tradición— puesto que se reitera la idea, presente tres veces en la traducción literal inglesa, que había sido reducida a una en español en la versión de *Islas a la deriva*. El segundo epigrama, también incluido en la edición de Tedi López Mills, lo intitula “La derrota”<sup>300</sup> –no “Sobre sí mismo”- para ofrecer una guía de lectura que la versión inglesa no necesita por la dimensión del epigrama (cuatro versos largos explicativos). El escopo para la traducción de los epigramas de Anacreonte es distinto para *Islas a la deriva* que para *Traslaciones*. Para el primer libro, Pacheco tiene un escopo estético/creativo, mientras que para el segundo, su escopo corresponde al encargo de su compiladora, la entrega de traducciones literarias (aunque en el caso de textos en lengua muerta, la traducción sea más libre, como se ha visto). Esto se confirma al ver las traducciones que Pacheco entregó tanto para *El surco y la brasa* (1974) como para *Traslaciones* (2011). Para el tomo del Fondo de Cultura Económica de 1974, el autor no participó en la selección de sus traducciones y el resultado fue que ningún texto es una traducción, todos son aproximaciones, incluidas en algún tomo anterior o posterior a la publicación de *El surco y la brasa*, excepto “Alba” de Ezra Pound<sup>301</sup>. Esto podría explicarse por la entonces poco conocida afición de Pacheco de dialogar con los textos más que su intención de traducirlos. Al tratarse de textos derivados, se concluyó, tal vez a la ligera, que se trataba efectivamente de traducción, tal y como se entendía y se sigue entendiendo hoy día.

---

<sup>299</sup> Tedi López Mills (comp.), *op.cit.*, p. 25.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>301</sup> Marco Antonio Montes de Oca (comp.), *op.cit.*, pp. 400-411.

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

Una última salvedad sobre “Lectura de la *Antología griega*”: dije que ésta pertenecía a *Islas a la deriva* (1976) y que luego formaría parte de las “aproximaciones” incluidas en la edición de 1980 de *Tarde o temprano*; me parece importante hacer notar que en el poemario de 1976, esta “Lectura”, a pesar de ser parte del apartado VI (Aproximaciones), está dispuesta separadamente de las versiones de otros poemas, como si se tratara de otro ejercicio, sin duda por tratarse de textos derivados de una lengua muerta. Esta separación desaparece en la primera edición de *Tarde o temprano*, como si integrara en un mismo “paquete” todas sus versiones, sin distinción... ¿Cambio de escopo? Tal vez Pacheco ya no distingue los grados de imitación o de creación entre sus textos derivados. Esta confusión entre “ejercicios” se hace incluso más evidente en otro poema, “Las voces de Tlatelolco”, publicado por primera vez en *Desde entonces* (1980) por la editorial Era. De esto hablaré más adelante para ejemplificar la frontera casi invisible que hay, para Pacheco, entre la obra de creación personal y la obra de creación colectiva, es decir las aproximaciones.

Para cerrar convincentemente este apartado que pretende mostrar la diferencia entre Pacheco/traductor y Pacheco/aproximador, considero que el mejor ejemplo se encuentra en el texto que NO está en ninguno de los tomos del Fondo de Cultura



Económica pues no es considerado una traducción ni por el editor del volumen de 1974 ni por nuestro escritor quien no lo incluye en *Traslaciones* a pesar de ser una de las aproximaciones de las que más se ha hablado. Me refiero a “El desdichado” de Gérard de Nerval.

Ya en este capítulo mencioné la polémica que desató la “traducción” de nuestro autor del poema del francés. Sin embargo, me parece importante profundizar sobre ella pues revela la interpretación que, tanto nuestro autor como sus contemporáneos traductores/creadores, le dan al concepto de traducción. La polémica a la que me refiero nació a raíz de la reseña que hizo Salvador Elizondo a *El surco y la brasa*, en la revista *Plural* en mayo de 1975; ahí señala que “[h]ay en la antología de Montes de Oca una piedra de toque que hubiera servido como referencia a lo largo de todo el libro: el poema El Desdichado de Nerval (...) Falta la que en mi opinión es la más perfecta de todas, según la recuerdo: la de José Emilio Pacheco”<sup>302</sup>. En su reseña revisa los pros y los contra de la compilación de Montes de Oca y nos ofrece una opinión personal de lo que debería ser la traducción de poesía:

Octavio Paz ha recalcado muchas veces la diferencia entre lengua y lenguaje; esta distinción es la única que puede esclarecer en cierta medida la condición necesariamente misteriosa, no solamente del acto poético sino, máxime, la del traslado de su lenguaje de un ámbito de la lengua a otro. ¿Cuál es la diferencia real entre el original y la versión si el lenguaje poético y la lengua que se habla no son la misma cosa? Un lenguaje poético requiere entonces para ser traducido sin traición, ser traducido no solamente a la otra lengua sino, primordialmente, al otro lenguaje poético correlativo<sup>303</sup>.

Para Salvador Elizondo, pues, la traducción de poesía implica mucho más que un

---

<sup>302</sup> Salvador Elizondo, “Traducciones: la poesía transformada”, en *Plural*, n°44, p. 76.

<sup>303</sup> *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, 44 (mayo 1975), p. 80.

traslado lingüístico. El pasaje de un lenguaje poético, propio de una lengua dada, a otro propio de otra es tan importante como la transposición lingüística. Es comprensible entonces que Elizondo haya extrañado la versión de “El desdichado” de Nerval hecha por Pacheco en esta antología poética que carece, en su opinión, de las traducciones de González Martínez, mientras se da un espacio demasiado grande a “tantas vacuas traducciones de Alfonso Reyes”<sup>304</sup>. Probablemente influyó el renombre de algunos autores para la selección de los textos de *El surco y la brasa*, pero esto sería tema de otro trabajo.

Volviendo pues a la reseña de Elizondo, queda claro que comparte con Pacheco su idea de traducción poética aunque se hace evidente que no es compartida por algunos de sus contemporáneos –por supuesto Octavio Paz también se alinearía entre las filas de la traducción poética como creación. A partir de esta reseña, José de la Colina publicó su propia traducción de “El desdichado” e inició un “ejercicio”, como él lo llamó, invitando a quien perteneciera al mundo de la cultura mexicana a proponer una versión del poema de Nerval: una competición sana que dejó caer mucha tinta<sup>305</sup>. Juan José Arreola ya se había adelantado y había publicado la suya, versión corregida de una escrita veinte años atrás, ese mismo mes, en *El Sol*. Sin ningún empacho, junto a su traducción, escribió textualmente que: “cre[ía] sinceramente que [su] traducción [era] la mejor de todas”<sup>306</sup>. Esta afirmación provocaría una respuesta agrídulce de Octavio Paz, quien revisó y criticó verso a verso la versión de Arreola. En el siguiente número de *Plural*, Paz publica una versión corregida por Arreola, después de haber leído la crítica de Paz, quien reconoce las

---

<sup>304</sup> *Loc.cit.*

<sup>305</sup> *Plural: Revista Cultural de Excelsior*, 45 (junio 1975), p. 80.

<sup>306</sup> *Loc.cit.*

bondades de esta nueva propuesta, dando por terminada la discusión traductológica. Con todo, el “enfrentamiento” entre los dos escritores mexicanos y la propuesta de José de la Colina, estimularon la producción de numerosas traducciones del poema de Nerval. De julio de 1975 a enero de 1976, ofrecieron sus versiones Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo, José Pascual Buxó, Francisco Serrano, Elsa Cross, Gabriel Zaid e incluso Silvina Ocampo y Javier Sologuren<sup>307</sup>. Sumando estas traducciones a las ya célebres de Paz y Villaurrutia y comparándolas con la propuesta de Pacheco, se puede entender el alcance creativo de nuestro autor, quien no teme incluso ir más allá que su maestro en el arte de traducir. Resulta desconcertante que, a pesar de haber desencadenado tal polémica el comentario respecto de la ausencia de “la más perfecta de todas” las versiones del poema de Nerval en el libro compilado por Montes de Oca, ésta nunca haya sido retomada o criticada. Por el contrario, queda “nuevamente” ignorada confirmando así el carácter distinto de esta “traducción”. De hecho, al leer las diferentes versiones que se nos ofrece en *Plural* y al releer las dos de Paz y la de Villaurrutia, uno como lector advierte la enorme diferencia entre la aproximación de Pacheco y las traducciones convencionales de los demás –incluido Paz.

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

#### El Desdichado

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

---

<sup>307</sup> Algunas de estas versiones fueron incluidas de *Traslaciones* (2011).

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

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

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:  
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée  
Les soupirs de la sainte et les cris de la Fée<sup>308</sup>.

Elizondo, en la reseña ya mencionada, afirma que “son pocos los poetas mexicanos que no hayan tratado de traducirlo [el poema del Nerval] en todas las épocas”. Sin duda esto es cierto en el México del siglo XX. La primera traducción célebre y celebrada en nuestro país pertenece a Xavier Villaurrutia; es publicada por primera vez en *Romance*, en octubre de 1940, y es incluida en sus *Obras completas*, editadas por el Fondo de Cultura Económica en 1953 (edición aumentada en 1966). En esta primera publicación, Villaurrutia incluye un comentario a su traducción y a la crítica que sobre el poema hizo Albert Béguin en *Gérard de Nerval*<sup>309</sup>. Estos comentarios importan puesto que, de alguna manera, permiten entender las elecciones de traducción del autor. Así, se puede leer justo después del poema traducido:

En este soneto que he traducido sin dejar de reconocer y de lamentar todo lo que pierde el pasar de un idioma a otro, y cuyo título aparece escrito en castellano original, Albert Béguin descubre relaciones directas con la vida de Nerval, con sus lecturas y preocupaciones favoritas. (...) La alusión a la *Melancolía* de Durero, la estrella que el poeta persigue en *Aurelia*, las aventuras napolitanas en *Octavia*. Pero el mismo Albert Béguin, que es el más agudo crítico de Gérard de Nerval, se apresura a añadir que una vez dentro del poema estos elementos obran por sí

---

<sup>308</sup> Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes, Tome III*, Gallimard, Paris, 1993 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 645. [Las cursivas son de Nerval]

<sup>309</sup> Stock, Paris, 1937.

mismos y que el análisis biográfico no añadiría nada a su seductora virtud<sup>310</sup>.

Interesante pues que Villaurrutia señale, a partir del análisis de Béguin, los elementos sacados de la vida del poeta francés presentes en “El desdichado”, elementos que, según Béguin, “no añadiría[n] nada a su seductora virtud”. Resultan importantes en la toma de decisiones a la hora de traducir como se puede ver en la versión de Villaurrutia, la cual transcribo a continuación junto a una de las de Octavio Paz, publicada por primera vez –al mismo tiempo que una segunda versión– en *Semillas para un himno* en 1954<sup>311</sup>. Ambas traducciones me parecen pertinentes puesto que, tanto por su autor como por su año de publicación, sin duda alguna, fueron leídas por José Emilio Pacheco antes de que él propusiera su propia versión del poema de Nerval:

#### El Desdichado

Versión de Xavier Villaurrutia

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

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

¿Soy el Amor o soy Febo?... ¿Lusignan o Byron?  
Sonroja aún mi frente el beso de la reina;  
soñé en la gruta donde nadaba la sirena...

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

#### El desdichado (Primera versión)

Versión de Octavio Paz

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

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

¿Soy el Amor o Febo? ¿Soy Lusignan o Birón?;  
Roja mi frente está del beso de la reina;  
Yo he soñado en la gruta que habita la sirena;

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

Es notable cómo ambas traducciones son bastante fieles –en términos tradicionales— al original francés y cómo incluso ponen énfasis en los elementos biográficos señalados por Béguin, un énfasis que se evidencia incluso en la tipografía

---

<sup>310</sup> En *Obras*, pról. de Alí Chumacero, FCE, México, 1966 [Letras Mexicanas], p. 900.

<sup>311</sup> Tezontle, México, 1954.

utilizada en la impresión de estas primeras versiones (“*estrella*”; “*sol negro*”; “*Melancolía*”). Villaurrutia no sólo traduce a Nerval sino que retoma a Bégúin; y Paz parecería reescribir a Villaurrutia o éste por lo menos estaría en la base de su trabajo de reflexión traductológica en cuanto a este poema refiere (Paz menciona la versión de Villaurrutia en su crítica a la traducción de Arreola). En la segunda versión que Paz nos ofrece inmediatamente después de la primera, y presente desde su publicación en *Semillas para un himno* (1954), se advierte, aunque sea de manera tenue, un trabajo de traducción más libre, en donde el poeta mexicano se toma licencias creativas que no se había permitido en la primera versión:

El desdichado  
[Segunda versión]

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

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

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

Yo crucé el Aqueronte, vencedor de la nada,  
Y en la lira de Orfeo mezclé, sacro y demente,  
El llanto de la santa con los gritos del hada<sup>312</sup>.

Las libertades que se toma Octavio Paz son bastante evidentes (versos 2, 6, 11, 12, 13, sobre todo) y sin embargo, las alusiones a la biografía de Nerval analizadas por

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 51.

Béguin y retomadas por Villaurrutia permanecen. Resulta esclarecedor leer la crítica que hace Paz a la versión de Arreola pues ahí se comprende las estrategias del propio Paz en su versión, y lo que es más, se evidencia la participación colectiva en la manufactura de las traducciones –aunque el resultado sea diferente, la lectura de traducciones anteriores es presentada como una práctica recurrente:

Segundo cuarteto. El verso 5: Nerval no habla de “noche fúnebre” sino de “la nuit du tombeau”, es decir, como escribe con precisión el primer traductor del soneto, Xavier Villaurrutia: En la noche del túmulo”. El segundo hemistiquio del verso 6 dice algo que no está en el original (y lo que dice es insignificante): *y la mar que fue mía*. De nuevo Arreola divide el cuarteto en dos frases inconexas<sup>313</sup>.

Octavio Paz, además de la propuesta de Villaurrutia, habla más adelante de la versión de José de la Colina, dándonos a entender que no sólo las conoce sino que las ha estudiado. En efecto, en la segunda versión que ofrece en *Versiones y diversiones*<sup>314</sup>, Paz retoma la idea de Villaurrutia aunque en lugar de describir la noche mediante un adnominal, adjetiva el nombre “túmulo” (“Tú que en la noche tumularia me has consolado”<sup>315</sup>). En las correcciones que Paz hace al poema traducido de Arreola, se puede ver cuánto el texto original pesa en la determinación del valor de una traducción: Nerval es una y otra vez citado y explicado para demostrar cuán mala es la versión de Arreola.

Antes de presentar la versión de Pacheco quisiera hablar de una más, la de Gabriel Zaid, que desde mi perspectiva es una versión colectiva involuntaria. Me explico. En el número de *Plural* de septiembre de 1975, Zaid expone lo que ha hecho en su versión: después de la lectura de los diferentes textos publicados en la revista de *Excélsior* o en

---

<sup>313</sup> Octavio Paz, “Desdichas y desdichos del Desdichado”, *Plural: revista cultural de Excélsior*, 45 (junio 1975), p. 80.

<sup>314</sup> Joaquín Mortiz, México, 1974, pp. 18-19.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 18.

tomos personales de los diferentes autores y de la asistencia a distintas mesas de discusión en el Instituto Francés de América Latina, resultado del debate sobre este poema, trató “de llevar esta conversación al interior de la misma traducción, hasta el punto de que [dudó] en llamar [suya] la que ahora [presenta]”. Ahí dice:

aprovecho versos completos de Xavier Villaurrutia: 2, 3, 5, 9, y de Octavio Paz: 8, 24, así como soluciones parciales de Andrés Holguín: 6, 7, 10; José de la Colina: 4; Ulalume González de León:1, y Salvador Elizondo:12. Ruego a la posteridad que tome nota de que los versos 11 y 13 son míos (y de Nerval)<sup>316</sup>.

Zaid reconoce como suyos únicamente dos versos de los catorce que conforman este poema de Nerval. En su versión, decidió retomar las opciones que le parecieron más afortunadas en el traslado al español del poema francés. Y con todo, a pesar de tratarse de una propuesta “colectiva”, pues entran en juego al menos siete subjetividades –según lo dicho por el propio Zaid–, la versión es mucho más fiel –en el sentido tradicional– al texto original<sup>317</sup> que la versión que Pacheco nos ofrece en *Irás y no volverás*, la cual

---

<sup>316</sup> *Plural: revista cultural de Excelsior*, 48 (septiembre 1975), p. 80.

<sup>317</sup> Reproduzco aquí la versión de Zaíd (En *Plural: revista cultural de Excelsior*, 48 -septiembre 1975—, p. 81.) para que se pueda ver cómo a pesar de ser “colectiva” es más fiel al original francés que la aproximación de Pacheco:

**El Desdichado**

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

En la noche del túmulo, tú que me has .....consolado,  
retórname el Pausílipo, la mar del .....Mediodía,  
la *flor* que tanto quiso mi pecho desolado,  
la parra donde el pámpano a la rosa se .....alía.

¿Soy Amor o Soy Febo? ¿Lusiñán o .....Birón?  
Sigue rojo en mi frente el beso de la reina;  
deliré entre las grutas que nada la sirena

y atravesé dos veces triunfante el .....Aquerón:  
cantando con la lira de Orfeo, entrecortaba  
suspiros de la santa con los gritos del .....hada.



transcribo íntegra:

### El desdichado

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

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

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

también perdí mi sombra en el río de las penas,  
mientras la órfica lira conciliaba en su olvido  
el rumor de la virgen y algún canto perdido<sup>318</sup>.

---

<sup>318</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 129. Incluyo aquí la versión de Pacheco publicada en 1973, un año antes de la publicación del tomo de Montes de Oca, por ser la más cercana en el tiempo a la reseña de Elizondo. Sin embargo, es difícil saber a cuál versión se refiere Elizondo puesto que ya en 1959, Pacheco había propuesto en *Estaciones* una “paráfrasis” del “Desdichado”, la cual transcribo a continuación:

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

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

Nada sé de mi nombre que arrastra hondas cadenas.  
El beso de la reina mi frente ha enrojecido.  
Yo, que soñé en la gruta donde brillan sirenas,

sin mengua de mi sombra aré el río de las penas.  
Y la órfica lira conciliaba en su ruido  
el eco de la virgen y algún canto perdido.

(*Ramas Nuevas. Estaciones*, 4:13 (1959), p. 91). A pesar de las diferencias entre las versiones de 1959 y 1973, es evidente que ambas son muy distintas a las de los otros traductores. Me enfoqué en la versión de *Irás y no volverás* puesto que es la que más ha sido comentada.

Notables son los cambios en la versión de Pacheco. Comparando las versiones aquí presentadas, en ninguna, excepto en la de nuestro autor, se omite las referencias a la obra de Walter Scott, al mundo construido en *Ivanhoe* –a excepción del título–; en ninguna se elimina las alusiones mitológicas exigiendo o apelando así, sin remedio, al conocimiento del lector para poder interpretar el poema. El mismo Octavio Paz se muestra muy conservador en la crítica que hace a la versión de Juan José Arreola (“El verso 2: Nerval dice *Príncipe de Aquitania de la torre* y no: *en esta torre.*”<sup>319</sup>). Pacheco reproduce lo traductible del poema de Nerval, no lo comunicable. El “Príncipe Negro” de Aquitania, a quien le quitan sus tierras, y su situación paralela con el poeta francés quien ha heredado la deshonra de haber sido “desterrado” por el Nuevo Régimen, no son siquiera mencionados. La locura, la frágil frontera entre realidad y sueño –evocada por los otros traductores con el uso de la *melancolía*–, la crisis de identidad muy particular de Nerval (“Lusignan ou Biron?”) –pues estaba convencido de ser descendiente de una de estas ilustres familias del sur de Francia– y su experiencia italiana desaparecen. La interpretación doble que tradicionalmente se le daba a este poema (como autobiografía y como lamentación por la muerte de Jenny Colon, su gran amor) se convierte en múltiples interpretaciones en las que domina –aunque ya estaba presente en su hipotexto– el tema de la poesía. La búsqueda del poema (“estrella”) en medio de un cielo constelado de “negros soles” (estrellas sin vida); la súplica por un consuelo, por un retorno a un estado en donde las olas cubren el mar –las olas reproducen ese movimiento siempre presente aunque siempre diferente, como se ha visto–; la pérdida de identidad (“Porque ignoro mi nombre deshice mis cadenas”) que permite la reinención/recreación; el descenso al

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 81.

infierno que es un “río de las penas”, por donde corre el agua, pero nunca la misma agua, hacen de este poema uno que no se refiere sino a sí mismo. El poema nace del regreso del poeta derrotado a su “abolida torre”, como aquella de Babel, aunque como ésta, también promete una nueva construcción después de la destrucción, del paso por el infierno porque en este canto desolado “la órfica lira conciliaba en su olvido / el rumor de la viergen y algún canto perdido”

José Emilio Pacheco “traduce” a Nerval entendida esta traducción desde otro punto de vista que el tradicional: nos entrega el poema reconstruyéndolo, reescribiéndolo, devolviéndole la poesía en nuestra lengua, trasladando no sólo la lengua sino también el lenguaje poético del francés al español, transponiendo lo traductible y haciéndolo aprehensible para el lector hispano de los años setenta del siglo veinte –e incluso para el lector del siglo XXI.

### III

#### Una aproximación a “Aproximaciones”

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

(J.E.P., *Aproximaciones*)

La aproximación al poema de Nerval es un buen ejemplo del ejercicio traslatorio del poeta mexicano; también es un buen ejemplo de porqué, cuando se habla de “aproximaciones”, se piensa casi automáticamente en traducción “propriadamente dicha” o interlingüística, en términos de Jakobson. En los pocos textos en los que se habla del quehacer de traductor del escritor, se mide sus propias reescrituras con base en el “original”: éste siempre es el punto de partida para definir si el texto de llegada es bueno, malo, fiel, infiel... A pesar de que en este trabajo ahondo en este problema desde la retraducción, me parece importante mencionar, al menos de paso, otro tipo de texto derivado —de ahí su inclusión en las “Aproximaciones”—, aunque no corresponda a un hipertexto cuyo hipotexto sea un poema escrito en alguna lengua extranjera. Me refiero a “Las voces de Tlatelolco”, primera aproximación en *Desde entonces* (1980), que luego es incorporada como creación personal en *Tarde o temprano* (1980) en donde se la incluye en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, originalmente de 1969, como se ha visto.

### III.1. “Manuscrito de Tlatelolco”: ¿creación personal o creación colectiva?

Líneas atrás mencioné cómo en Pacheco hay una frontera casi invisible entre su poesía personal y sus aproximaciones. Esta frontera se desdibuja al pasar de los años en sus reescrituras, hasta desaparecer. Así, se puede leer “Las voces de Tlatelolco”, poema que, como he dicho, fue la primera de las aproximaciones pertenecientes a *Desde entonces* (1980), aproximación más *sui generis* que de costumbre pues no se trata de un texto originalmente escrito en otra lengua y transformado por el autor sino de

un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre!* unos días después de la matanza<sup>320</sup>.

Es decir que retoma lo “dicho”, lo narrado y lo reportado oralmente y lo escrito por Poniatowska en su célebre libro, que documenta el movimiento estudiantil de 1968 hasta su fin, la masacre del 2 de octubre en la plaza de las tres culturas. No es mi intención aquí volver a analizar este poema –visto en el primer capítulo—; mi intención es poner en evidencia alguna estrategia creativa de José Emilio Pacheco pues no es cosa menor el que “Las voces de Tlatelolco” haya sido incluido primero entre las “aproximaciones” y que luego, en la compilación de todos sus poemarios, se lo halle en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, junto a “Lectura de los *Cantares mexicanos*” y bajo el título general “Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)”.

“Lectura de los *Cantares mexicanos*” es un poema que se publica por primera vez

---

<sup>320</sup> En *Desde entonces (Poemas 1975-1978)*, Era, México, 1980, p. 93.

en *Siempre!* en noviembre de 1968<sup>321</sup> y que Pacheco incluye en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* en 1969. La publicación un mes después de la masacre de Tlatelolco impone una interpretación particular a esta cuasi transcripción de los textos de Garibay y León Portilla, aunque también de otros textos que el autor no menciona, construyendo así una especie de *collage* de acontecimientos que se relacionan por el tema y por el resultado. María Luisa Fischer explica que en el texto de Pacheco,

se citan, recortan y pegotean frases extraídas literalmente no sólo de los *Cantares mexicanos* (1523), como lo afirma explícitamente el título del poema, sino que también del *Códice florentino* (1555) de los informantes del fray Bernardino Sahagún y del *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* (1528). La "Lectura de los *Cantares mexicanos*" de Pacheco está compuesta en su totalidad de frases sacadas

---

<sup>321</sup> N° 802, 6 de noviembre 1968. Reproduzco íntegra la versión de *Siempre!* para que se pueda contemplar los numerosos cambios en versiones posteriores:

El llanto se extiende  
gotean las lágrimas  
allí en Tlatelolco.  
(Porque ese día hicieron  
una de las mayores crueldades  
que sobre los desventurados mexicanos  
se han hecho en esta tierra).

Cuando todos se hubieron reunido,  
los hombres en armas de guerra,  
los hombres que hacen estruendo,  
ataviados de hierro  
fueron a cerrar las salidas,  
las entradas, los pasos.  
(Sus perros van por delante,  
los van procediendo.)  
Entonces se oyó el estruendo,  
entonces se alzaron los gritos.  
Muchos maridos buscaban a sus mujeres.  
Unos llevaban en brazos a sus hijos pequeños.  
Con la perfidia fueron muertos,  
Sin saberlo murieron.  
y el olor de la sangre mojaba el aire  
y el olor de la sangre mojaba el aire.  
y los padres y madres alzaban el llanto.  
Fueron llorados,

se hizo la lamentación de los muertos.  
Los mexicanos estaban temerosos:  
miedo y vergüenza los dominaban,  
y todo eso pasó con nosotros.  
Con esta lamentosa y triste suerte  
nos vimos angustiados.  
En la montaña de los alaridos,  
en los jardines de la greda  
se ofrecen sacrificios  
ante la montaña de las águilas  
donde se tiende la niebla de los escudos.

Ah yo nací en la guerra florida,  
yo soy mexicano.  
Sufro, mi corazón se llena de pena.  
Veo la desolación que se cierne sobre el templo  
cuando todos los escudos se abrasan en llamas.

En los caminos yacen dardos rotos.  
Las casas están destechadas.  
Enrojecidos tienen sus muros.  
Gusanos pululan por calles y plazas.  
Golpeamos los muros de adobe  
y es nuestra herencia  
una red de agujeros.  
Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida  
allí en Tlatelolco.

de las crónicas indígenas recién referidas<sup>322</sup>.

Como indiqué en el primer capítulo, la suma de la transcripción de pasajes de *Visión de los vencidos* —y como se ha visto de otros textos antiguos— más el título indicando la fecha de la masacre de 1968, permite la construcción del espejo en el que se reflejan las dos realidades; la relación es aun más obvia para el lector de la primera versión, a pesar de que ésta no incluya el subtítulo con la fecha. Pacheco echa mano de textos antiguos para describir la realidad que está viviendo —tal vez se ha quedado sin palabras para hablar del “acontecimiento indescriptible” (en términos de Hayden White) y recurre a lo ya dicho aunque reinterpretándolo, a base de mezclas.

Reproduzco la versión de 1980 de *Tarde o temprano*, versión ya bastante distinta a la primera:

Cuando todos se hallaban reunidos,  
los hombres en armas de guerra  
cerraron salidas, entradas y pasos.  
Entonces se oyó el estruendo,  
se alzaron los gritos.  
Los maridos buscaban a sus mujeres.  
Llevaban en brazos a sus hijos pequeños.  
Con perfidia fueron muertos.  
Sin saberlo murieron.  
Y el olor de la sangre manchaba el aire.

Y los padres y madres alzaron el llanto.  
Fueron llorados.  
Se lloró por los muertos.  
Los mexicanos estaban muy temerosos.  
Miedo y vergüenza los dominaban.

Y todo esto pasó con nosotros.  
Y con esta lamentable y triste suerte

---

<sup>322</sup> “Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, Vol. 1, n°32 (otoño 1990), 127-137, p. 131.

nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos.  
Las casas están destechadas.  
Enrojecidos tienen sus muros.  
Gusanos pululan por calles y plazas.  
Golpeamos los muros de adobe

y es nuestra herencia una red de agujeros<sup>323</sup>.

María Luisa Fischer rastrea minuciosamente las fuentes de Pacheco: en el poema se retoman tres acontecimientos narrados en los relatos antes mencionados: “la Matanza del templo Toxcatl durante la Pascua de Resurrección de 1520, la expulsión de Cortés y sus tropas de Tenochtitlán en lo que se conoce como la Noche Triste, el 30 de junio del mismo año y finalmente, los 80 días de asedio a la ciudad por el reconstituido ejército de Cortés que culminan con la caída de la ciudad el 13 de agosto de 1521”<sup>324</sup>. Las fuentes son muy claras o como dice Fischer, “es posible rastrear cada uno de los versos [en *Visión de los vencidos*], con excepción de los tres iniciales, en el Códice florentino de los informantes de Sahagún y en el Manuscrito anónimo de Tlatelolco”<sup>325</sup>. Se trataría pues de una selección de ciertos pasajes y de su transcripción con cierto arreglo. La reescritura radicaría entonces en el título, en la particular disposición de los pasajes y en la retraducción de los textos indígenas. “Lectura de los cantares mexicanos” es la reunión de distintos textos que narran ciertos pasajes de la Historia de México y que, unidos bajo el subtítulo “2 de octubre de 1968”, ponen nuevamente en movimiento los posibles significados, o mejor dicho, renuevan la *significancia* de estos textos primeros, tan lejanos en el tiempo y sin embargo tan vigentes a la luz de los acontecimientos de

---

<sup>323</sup> José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano*, FCE, México, 1980, pp. 65-66.

<sup>324</sup> María Luisa Fisher, art.cit., p. 132.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 131.



1968<sup>326</sup>. Esta unión que parece *collage*, además, prepara a la lectura de “Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después)”, poema colectivo<sup>327</sup> que, como ya mencioné, se nos presentó como una aproximación más, en *Desde entonces*, para luego ser integrado en el apartado de *No me preguntes cómo pasa el tiempo de Tarde o temprano* (1980).

“Las voces de Tlatelolco” sería una aproximación más en el sentido de que se trata de un texto derivado de otros, dispuestos en forma de *collage* (*La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, el artículo de José Alvarado en *Siempre!* y los testimonios orales que llegaron a oídos de Pacheco). *Desde entonces* (1980) es el poemario que se publica justo antes de *Tarde o temprano* y es el penúltimo en el que Pacheco incluye sus aproximaciones. Resulta desconcertante y al mismo tiempo

---

<sup>326</sup> La edición de *Tarde o temprano* de 2000 nos ofrece una versión aun más cambiada, resumida, concisa. Allí se indica, en nota a pie, que el poema fue escrito “con los textos traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959)” (ed.cit., p. 67). Nuevamente, no se señala otras fuentes, aunque en realidad, las otras fuentes ya no son pertinentes pues ya dejaron de serlo en esta versión. Reproduzco el poema íntegro:

Cuando todos se hallaban reunidos  
los hombres en armas de guerra cerraron  
las entradas, salidas y pasos.  
Se alzaron los gritos.  
Fue escuchado el estruendo de muerte.  
Manchó el aire el olor de la sangre.

La vergüenza y el miedo cubrieron todo.  
Nuestra suerte fue amarga y lamentable.  
Se ensañó con nosotros la desgracia.

Golpeamos los muros de adobe.  
Es toda nuestra herencia una red de agujeros.

Es notable cómo José Emilio Pacheco tiende a reducir en su reescritura. Podría decirse que aquí, aunque el hipotexto sigue siendo muy claro por el propio título, las frases largas, inconfundiblemente de *Visión de los vencidos*, quedan como huellas.

<sup>327</sup> Si considero éste un poema colectivo es porque así lo describió José Emilio Pacheco en la nota que incluye a esta primera aproximación en *Desde entonces* de 1980 la cual incluí en la página 225.

ilustrativo que “Aproximaciones”, en este último tomo, inicie con “Las voces de Tlatelolco”, un poema colectivo, con hipotextos en español, y de ningún modo posible considerado como una traducción –desde la perspectiva tradicional y no tan tradicional. La versión de este poema es mucho más larga que la que se incluye en *Tarde o temprano* (2000):

LAS VOCES DE TLATELOLCO  
(OCTUBRE 2, 1978: DIEZ AÑOS DESPUÉS)

Eran las seis y diez. Un helicóptero  
sobrevoló la plaza.  
Me dio miedo.

Cuatro bengalas verdes.

Los soldados  
cerraron las salidas.

Vestidos de civil, los elementos  
del batallón Olimpia  
-mano cubierta por un guante blanco-  
iniciaron el fuego.

En todas direcciones  
se abrió fuego a mansalva.

Desde las azoteas  
dispararon los hombres de guante blanco.  
Y disparó también el helicóptero.  
Se veían las rayas grises.

Como pinzas  
se desplegaron los soldados.  
Se inició el pánico.

La multitud corrió hacia las salidas  
y encontró bayonetas.  
No había salida:  
la plaza entera se volvió una trampa.

-Aquí, aquí batallón Olimpia.  
Aquí, aquí batallón Olimpia.

Comenzaron descargas aún más intensas.  
Sesenta y dos minutos duró el fuego.

-¿Quién, quién ordenó todo esto?

Los tanques arrojaron sus proyectiles.  
Comenzó a arder el edificio Chihuahua.

Los cristales volaron hechos añicos.  
De las ruinas saltaban piedras.

Los gritos, los aullidos, las plegarias

Bajo el continuo estruendo de las armas.

Los dedos pegados a los gatillos.  
Le disparan a todo lo que se mueve.

-¿Por qué no me contestas?  
¿Estás muerto?

-Voy a morir, voy a morir.  
Me duele.  
Me está saliendo mucha sangre.  
Aquél también se está desangrando.

-¿Quién, quién ordenó todo esto?

-Aquí, aquí batallón Olimpia.

-¿Quién, quién ordenó todo esto?

-Hay muchos muertos.  
Hay muchos muertos.

-Asesinos, cobardes, asesinos.

-Son cuerpos, señor, son cuerpos.

Los iban amontonando bajo la lluvia.  
Los muertos bocarriba junto a la iglesia.  
Les dispararon por la espalda.

Las mujeres cosidas por las balas.  
Niños con la cabeza destrozada.  
Transeúntes acribillados.

Muchachas y muchachos por todas partes.

Por todas partes  
los zapatos llenos de sangre.

-Vi en la pared la sangre.  
Los zapatos son nadie llenos de sangre.  
Y todo Tlatelolco respira sangre.

-Aquí, aquí batallón Olimpia.

-¿Quién, quién ordenó todo esto?

En la escalera del edificio Chihuahua  
sollozaban dos niños

junto al cadáver de su madre.

-Hemos visto cómo asesinan.  
Mire la sangre.  
Mire nuestra sangre.

Quédate quieto.

-Hemos visto cómo asesinan.  
Mire la sangre.  
Mire nuestra sangre.

-Un daño irreparable e incalculable.

-¿Qué va a pasar ahora?  
¿Qué va a pasar?

Lejos de Tlatelolco todo era  
de una tranquilidad horrible, insultante.

Las balas expansivas abren la carne.  
En ese hueco rojo que fue cara  
los dientes.

Una mancha de sangre en la pared.  
Una mancha de sangre escurría sangre.

Se ha colado la sangre entre las piedras.  
Irremediamente está incrustada en la piedra.  
El tezontle parece sangre.

Dijo entonces José Alvarado:  
Había belleza y luz en las almas  
de los muchachos muertos.  
Querían hacer de México morada  
de justicia y verdad:  
la libertad, el pan y el alfabeto  
para los oprimidos y olvidados.  
Un país libre  
de la miseria y el engaño.

Y ahora son  
fisiologías interrumpidas  
dentro de pieles ultrajadas.

Algún día  
habrá una lámpara votiva  
en memoria de todos ellos.

Brotarán flores  
entre las ruinas y entre los sepulcros.

De ciento cinco versos, la versión de *Tarde o temprano* de 2000 elimina veintiséis –de los cuales veinte pertenecen al final, descartando así el hipotexto de José Alvarado y las últimas frases del largo texto de Elena Poniatowska que introduce la segunda parte de *La noche de Tlatelolco*: “Más tarde brotarán las flores entre las ruinas y entre los sepulcros”<sup>328</sup>. Del mismo modo que en “Lectura de los *Cantares mexicanos*”, se puede rastrear los pasajes que José Emilio Pacheco sacó el libro de Poniatowska. Así, a manera de ejemplo, el verso “¿Quién, quién ordenó esto?”, que se repite cuatro veces en la versión que he transcrito y tres en la versión de *Tarde o temprano* de 2000, viene del testimonio de un joven estudiante de la Universidad Iberoamericana, Pablo Castillo, aunque la transcripción es distinta: “¿Quién? ¿Quién ordenó esto?”<sup>329</sup>; o éste otro: “Son

---

<sup>328</sup> Era, México, 1971, p. 171.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 193.

cuerpos, señor, son cuerpos” viene de lo dicho al periodista José Antonio del Campo del *El Día* (“Son cuerpos, señor...”); o finalmente: “Asesinos, cobardes, asesinos” sale de un testimonio más largo, de José Ramiro Muñoz de la ESIME (“¡Asesinos, cobardes, asesinos...!”<sup>330</sup>). Los ejemplos son numerosos pues la fuente es conocida. A pesar de esto, no se puede decir que Pacheco sólo haya transcrito pasajes del texto de Poniatowska o del artículo de Alvarado o de los testimonios orales a los que hubiera tenido acceso. El poema de Pacheco es una aproximación pues traduce —en el sentido de decir, transmitir— lo emitido por alguien o por algún texto. También es una creación muy personal pues se trata de una reescritura del sentir colectivo en voz del poeta de la tribu<sup>331</sup>, y la reinterpretación de los testimonios —evidente por el cambio de puntuación, la repetición, el resumen, entre otras estrategias— hacen del nuevo texto, uno original. Como en el caso de los poemas de Anacreonte, la disposición de los pasajes invita a una nueva interpretación de lo ya conocido. Aunado a esta nueva disposición de los textos, el hecho de que “Las voces de Tlatelolco” sea, además, la segunda parte de “Manuscrito de Tlatelolco” potencia aun más la *significancia* tanto de “Lectura de los cantares mexicanos” como de “Las voces de Tlatelolco”, y la suma, bajo el mismo título, los hace complementarios. Y entonces, ¿en qué se diferenciarían ambos poemas al punto de pertenecer no sólo a distintos apartados —los cuales establecen incluso distintas estrategias— sino a diferentes géneros? Tal vez la primera “discriminación”, por llamarla de alguna manera, radica en la cercanía temporal de los hipotextos del segundo poema

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>331</sup> El carácter colectivo de la “traducción”, transcripción, también se puede ejemplificar en el propio libro de Poniatowska pues allí aparece un fragmento del poema/aproximación de “Lectura de los *Cantares mexicanos*” que publicó Pacheco en *Siempre!* en noviembre de 1968 (*Ibid.*, p. 199).

que conforma “Manuscrito de Tlatelolco”. En efecto, los hipotextos son contemporáneos a nuestro autor, y tal vez éste haya sentido cierto pudor y quisiera reconocer la autoría de sus colegas creadores –en este caso Poniatowska— situando, en un primer momento, el poema, cuyo hipotexto es *La noche de Tlatelolco*, entre las “Aproximaciones”. Y ésta sería probablemente la única explicación puesto que las estrategias utilizadas en ambos poemas son las mismas o como diría María Luisa Fischer:

el poema [“Lectura de los *Cantares mexicanos*”] ha sido escrito recurriendo a fuentes anónimas, a relatos indígenas orales recogidos y traducidos al español, con los restos de esas voces que testimonian sus experiencias. Es precisamente lo que hace Pacheco en el siguiente poema de la sección, numerado consecutivamente con el anterior y titulado “Las voces de Tlatelolco. Oct. 2, 1978”. [...] Éste fue escrito siguiendo un procedimiento parecido al empleado en el anterior poema de la serie, es decir, en la “Lectura de los *Cantares mexicanos*”. Nuevamente Pacheco recoge voces, rastros de una oralidad testimonial, para reconstruir 10 años después las voces de los que participaron en los hechos del 68 en México. “Las voces de Tlatelolco. Oct. 2, 1978” funciona como un comentario del poema anterior en el sentido de que iguala en el procedimiento constructivo las voces que testimonian su experiencia, iguala a los cronistas indígenas con los hablantes testimoniales de hoy<sup>332</sup>.

Y a pesar de reconocerse las mismas estrategias creativas, “Lectura de los *Cantares mexicanos*” está de inicio en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* mientras que “Las voces de Tlatelolco” es incluido en las “Aproximaciones” –lo cual parecería incoherente pues la “Lectura” sí sería más cercana a una traducción, o mejor dicho a una retraducción pues parte de las traducciones de Garibay y León Portilla, que “Las voces”, que sería más bien un trabajo colectivo puesto en evidencia y con un fin poético aunque también político. Esta “confusión” dejaría de existir desde la primera edición de *Tarde o temprano* en donde ambos poemas son presentados como parte de la creación personal de José Emilio Pacheco (aunque con algunas notas explicativas). Con todo, la presencia de

---

<sup>332</sup> María Luisa Fischer, art.cit., p. 132.

“Las voces de Tlatelolco en el apartado dedicado a las aproximaciones, demuestra que en realidad los textos que lo componen no son traducciones, en el sentido más estricto del término, sino textos derivados que implican la intervención creadora de Pacheco, quien reescribe con la colaboración de otros traductores, anteriores a él (en el caso de este poema colectivo, la traducción debe entenderse como la expresión verbal ordenada de testimonios, sentimientos).

### III.2. Cathay de Ezra Pound

*It is tremendously important that great poetry be written, it makes no iota of difference who writes it.*

Ezra Pound (cit. por José Emilio Pacheco en “Nota” a *Aproximaciones*)

Como he mencionado en el segundo capítulo de este trabajo, la retraducción se materializa en Pacheco en sus dos acepciones. La aproximación a “El desdichado” de Gérard de Nerval es una retraducción en el primer sentido del término pues, para un traductólogo, se trataría de una nueva traducción de un texto traducido anteriormente a la misma lengua. Sin embargo, se puede encontrar retraducciones en el segundo sentido del término —y de las que hablaré más ampliamente en el siguiente apartado. La aproximación a “Lament of the Frontier Guard”, incluido en *Cathay*<sup>333</sup> de Ezra Pound, parecería corresponder a la definición de éstas, sin embargo, así como “Las voces de Tlatelolco” no entra en ninguno de los géneros reconocidos, así esta reescritura, este texto

---

<sup>333</sup> “Cathay” es una más de las denominaciones que se conocen para China o por lo menos a una región de lo que ahora se conoce como China: comprendía los territorios situados entre el río Yangzi y el río Amarillo.

derivado, no sería realmente una retraducción —en el sentido que le da el *Grand Robert*— pues su hipotexto en realidad no es una traducción. Podría hablarse de retraducción en el sentido de que trae a nuestra lengua la interpretación que hizo el poeta mexicano de la interpretación que hizo el poeta estadounidense de las notas interpretativas de poemas chinos traducidos en una antología japonesa, notas hechas por un sinólogo amateur...

Después de Octavio Paz y Jaime García Terrés, Ezra Pound influyó en la reflexión y práctica de traducción del autor mexicano que nos ocupa —él mismo lo reconoce y se confirma cuando incluye una cita suya como epígrafe a *Aproximaciones* (1984), epígrafe que reproduce líneas arriba. Pacheco se aproxima a “Lament of the Frontier Guard”, “traducción” de Pound de un poema de Rihakú —en la tradición japonesa— también conocido como Li Bo o Li Bai —en la tradición china. El poema original, escrito en chino en el siglo VIII e incorporado a una antología japonesa de poemas chinos traducidos, llega a manos del poeta estadounidense mediante las notas que Ernest Fenollosa hace a la antedicha antología con la ayuda primero de un señor Hirai, después de un señor Shida y finalmente del Profesor Mori, experto en literatura, y de Nagao Ariga, un estudiante suyo que lo auxiliaba cuando Fenollosa tenía problemas de comunicación con Mori en su muy aceptable japonés<sup>334</sup>.

“Lamentación del guardafronteras” es la segunda aproximación a Ezra Pound —la primera es el Canto XLV, “Por la usura”— incluida en el poemario *Miro la tierra* de 1986, último volumen en el que Pacheco incluye aproximaciones. La traducción de

---

<sup>334</sup> Cfr. Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971.

Pound al poema de Li Bo/Rihakú pertenece como he dicho a *Cathay*<sup>335</sup>, una selección de poemas chinos hecha por el poeta estadounidense con base en las notas e interpretaciones del profesor orientalista, y publicada en 1915. La edición original contenía catorce poemas seleccionados de entre ciento cincuenta transcritos y comentados en las libretas de Fenollosa, libretas que su propia viuda entregó a Pound, siguiendo los deseos de su finado esposo quien pensaba que la poesía japonesa y china no necesitaban de un editor sino de un poeta pues como él mismo expresó: “the purpose of poetical translation is the poetry, not the verbal definitions in dictionaries”<sup>336</sup>. Pound recibe las libretas de Fenollosa y se propone traducir los poemas a pesar de no conocer las lenguas de origen pues a su parecer las anotaciones de Fenollosa eran suficientes para poder transmitir el espíritu de los textos que tenía a su cuidado. Sin embargo, su empresa nunca fue acabada porque como el mismo Pound expresa:

I have not come to the end of Ernest Fenollosa’s notes by a long way, nor is it entirely perplexity that causes me to cease from translation. (...) There are also poems [en las notas de Fenollosa y no traducidos por Pound], (...) which might be given with diffidence to an audience of good will. But if I give them, with the necessary breaks for explanation, and a tedium of notes, it is quite certain that the personal hatred in which I am held by many, and the *invidia* which is directed against me because I have dared openly to declare my belief in certain young artists, will be brought to bear first on the flaws of such translation, and will then be merged into depreciation of the whole book of translations. Therefore I give only these unquestionable poems<sup>337</sup>.

En opinión del poeta/traductor, los poemas que traduce en *Cathay* son “incuestionables” aunque, desde su publicación, pocas traducciones han despertado tanta

---

<sup>335</sup> “Cathay” es una más de las denominaciones que se conocen para China o por lo menos a una región de lo que ahora se conoce como China: comprendía los territorios situados entre el río Yangzi y el río Amarillo.

<sup>336</sup> *Ibid.*, pp. 197-198.

<sup>337</sup> *Cathay. Translations by Ezra Pound*, Elkin Mathews, London, 1915, p. 32.



polémica<sup>338</sup>. De hecho no sólo son cuestionables sino inadmisibles desde la perspectiva más tradicional de la traductología: Pound no trabaja a partir de los textos originales, ni siquiera de traducciones de ellos, *per se*: sus propuestas tienen como fuentes las notas de un sinólogo amateur cuyas ideas han sido muy debatidas. No conforme con esta fuente indirecta, el poeta/traductor decide tomarse libertades conscientemente o como dice Hugh Kenner:

Let us be quite clear that they are deflections undertaken with open eyes. There is no question of seduction by half-understood ideograms; no ideograms are in evidence on these pages of Fenollosa's. There is no question of misunderstanding; the notes are unambiguous. It is a question, purely and simply, of taking all necessary measures to protect the course of a poem, which having begun as it did (and brilliantly) could only finish in accordance with the mood of its beginning; meanwhile making contact, for as many words as possible, with the notes in front of him<sup>339</sup>.

A quienes conocen los textos originales y dominan el chino les queda muy claro esto que dice Kenner en cuanto a que Pound sí parte de poemas chinos, o mejor dicho de la interpretación que Fenollosa hizo de poemas chinos aunque, empezada la “traducción”, deja que el poema evolucione casi naturalmente, “como debe ser”, es decir que el poeta funge como protector del nuevo poema que parece traducción, pero no lo es. Los poemas en *Cathay* son textos derivados –pues parten de otros textos— pero son poemas de Pound<sup>340</sup>. La selección y composición particular responden a su propia poética y a las preocupaciones del momento de publicación. Es la primera guerra mundial, las tropas

---

<sup>338</sup> Cfr. Wai-lim Yip, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1969.

<sup>339</sup> *The Pound Era*, ed.cit., p. 213.

<sup>340</sup> Wai-lim Yip, en *Ezra Pound's Cathay*, después de analizar varios de los poemas presentes en el volumen de Pound, dice que “In a loose sense, all the poems in *Cathay* are, to some extent, Poundian, because the cuts and turns of the mind in the original poems are either overemphasized or modified according to his own peculiar gestures of expression” (ed.cit., p. 148).

inglesas abordan los trenes para ir a pelear y dejan familia, amigos y patria atrás sin saber lo que les espera. Pound elige, para *Cathay*, los poemas que desarrollan los sentimientos propios de la guerra o retomando nuevamente a Kenner:

For *Cathay*, April 1915 (which did not, we should remember, include the last four of the poems now gathered under that title) is largely a war book, using Fenollosa's notes much as Pope used Horace or Johnson Juvenal, to supply a system of parallels and a structure of discourse. Its exiled bowmen, deserted women, leveled dynasties, departures for far places, lonely frontier guardsmen and glories remembered from afar, cherished memories, were selected from the diverse wealth in the notebooks by a sensibility responsive to torn Belgium and disrupted London...<sup>341</sup>

La publicación de los catorce poemas de *Cathay* no corresponde pues a su carácter de “incuestionables”, como lo quiso exponer su autor, sino al impulso traslativo –creativo— propio del gran traductor, el cual reconoce el momento en que la traducción es indispensable para su lengua, su cultura y su época; el resultado no sólo es un gran texto derivado, sino un nuevo original que establece puentes entre lenguas y enriquece tanto la(s) lengua(s) y la(s) literatura(s) de la(s) lengua(s) fuente como la lengua y la literatura de la lengua meta<sup>342</sup>.

T.S. Eliot, en su introducción a *Selected Poems* de Ezra Pound propone incluso que su amigo y poeta es el inventor de la poesía china de nuestros tiempos, en el sentido en el que los isabelinos consideraron aprehender en su totalidad a Homero gracias a

---

<sup>341</sup> *The Pound Era*, ed.cit., pp. 201-202.

<sup>342</sup> En opinión de T.S. Eliot, “It is probable that the Chinese, as well as the Provençals and the Italians and the Saxons, influenced Pound, for no one can work intelligently with a foreign matter without being affected by it; on the other hand, it is certain that Pound has influenced the Chinese and the Provençals and the Italians and the Saxons –not the matter *an sich*, which is unknowable, but the matter as we know it” (Ezra Pound, *New Selected Poems and Translations*, Richard Sieburth (ed.), New Directions Books, New York, 2010, p. 368).

Chapman<sup>343</sup>, y que “to consider Pound’s original work and his translation separately would be a mistake, a mistake which implies a greater mistake about the nature of translation”<sup>344</sup>. Eliot explica que el trabajo creativo y el trabajo traslativo se combinan y se complementan pues la traducción es indispensable en la espera de ese momento en el que se cristaliza en una expresión lo que se va cocinando por meses o años en la cabeza del creador y que se va perfeccionando poco a poco en la práctica de la traducción<sup>345</sup>.

Es así como se debe leer “Lament of the Frontier Guard”, el séptimo poema de *Cathay*, que contiene uno de los tópicos clásicos de la literatura china, a decir de Wai-lim Yip. Lo reproduzco íntegro junto con la aproximación de José Emilio Pacheco:

“Lament of the Frontier Guard”

By the North Gate, the wind blows full of sand,  
Lonely from the beginning of time until now!  
Trees fall, the grass goes yellow with autumn.  
I climb the towers and towers  
    to watch out the barbarous land:  
Desolate castle, the sky, the wide desert.  
There is no wall left to this village.  
Bones white with a thousand frosts,  
High heaps, covered with trees and grass;  
Who brought this to pass?  
Who has brought the flaming imperial anger?  
Who has brought the army with drums and with  
    kettle-drums?  
Barbarous kings.  
A gracious spring, turned to blood-ravenous autumn,  
A turmoil of wars-men, spread over the middle  
    kingdom,

“Lamentación del guardafronteras”

En la Puerta del Norte  
el viento gime enarenado, solo,  
desde el principio de los tiempos.  
Caen los árboles.  
La hierba se marchita bajo el otoño.  
Subo a la torre  
a vigilar el territorio bárbaro:  
castillos desolados, firmamento,  
vastedad del desierto.  
No queda muro en pie en toda la aldea.  
Mil heladas blanquearon las osamentas.  
Bajo arbustos y hierba se deshacen  
los montones de huesos.  
¿Quién es el responsable de esta ruina?  
¿Quién despertó la cólera imperial  
y atrajo a huestes enemigas  
con atabales y tambores?  
Fueron los reyes bárbaros.  
La dulce primavera se transformó  
en el otoño ávido y sangriento.  
En el Reino Central ardió la guerra.  
Somos pasto del tigre los guardianes.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>345</sup> Eliot explica que “The distinction between technique and feeling—a distinction necessarily arbitrary and brutal—will not bother us: we shall be able to appreciate what is good of its kind; we shall be able to appreciate the meeting of the peaks, the fusion of matter and means, form and content, on any level; and also we shall appreciate both poetry in which technical excellence surpasses interest of content, and poetry in which interest of content surpasses technique” (*Ibid.*, p. 370).

Three hundred and sixty thousand,  
And sorrow, sorrow like rain.  
Sorrow to go, and sorrow, sorrow returning,  
Desolate, desolate fields,  
And no children of warfare upon them,  
No longer the men for offence and defense.  
Ah, how shall you know the dreary sorrow at the  
North Gate,  
With Rihoku's name forgotten,  
And we guardsmen fed to the tigers.

Murieron trescientos setenta mil.  
Vino como la lluvia el sufrimiento.  
Duele el partir, nuestro regreso duele.  
Desolados los campos desolados;  
ni un hijo de la guerra queda en ellos,  
nadie para atacar ni defender.  
Ah, si ustedes supieran cuánta tristeza nos aflige  
en la Puerta del Norte.  
Olvidamos el nombre de Rihakú.  
Somos pasto del tigre los guardianes.

Si se compara las dos versiones, es bastante evidente que José Emilio Pacheco permanece fiel en términos tradicionales al “¿segundo?” original de la lamentación del guardafronteras. Podría decirse que esta aproximación se acerca más a una traducción que las otras que he revisado. Lo que me interesa en la revisión de esta aproximación de Pacheco es el hecho de que es una retraducción de Pound cuya poética y reflexión sobre la traducción son análogas a las de nuestro autor.

Poco tiempo después de publicar *Cathay*, Ezra Pound termina su revisión y corrección de *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, ensayo también de Fenollosa en el que el autor estadounidense incluye algunas notas en las que completa lo dicho en éste. En opinión de Pound el texto de Fenollosa “es uno de los ensayos más importantes de nuestro tiempo... Fenollosa vio y anticipó mucho de lo que ha acontecido en el arte (en la pintura y la poesía) durante los últimos diez años y su ensayo es fundamental para cualquier estética”<sup>346</sup>. Parece concordar con la propuesta de Fenollosa y ésta recuerda extrañamente algunas de las posturas de Pacheco. Siempre partiendo del estudio de la poesía china, el profesor estadounidense dice que “la principal tarea de los escritores respecto al lenguaje, y en especial de los poetas, consiste en rastrear las viejas

---

<sup>346</sup> Ezra Pound citado por Salvador Elizondo en la “Introducción” a Ernest Fenollosa/Ezra Pound, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, UAM/Dirección de Difusión Cultural, México, 1980, p. 7.

líneas de avance hacia sus orígenes. Deben hacer esto para mantener a sus palabras enriquecidas de todas sus resonancias y sutilezas de significado”<sup>347</sup>. Curioso *déjà vu* si se reemplaza la palabra “líneas” de Fenollosa por los poetas del pasado: recordemos que el mexicano reivindica la tradición literaria a la que pertenece y lejos de hacerla a un lado, la recuerda, la reproduce, la reescribe, rastrea sus orígenes para crear a su vez. Pound ofrece un comentario propio, en una nota que bien podría haber escrito Pacheco:

El poeta, al confrontar su propio tiempo, debe tratar que el lenguaje no se petrifique en sus manos. Debe estar preparado para los avances en el campo de la verdadera metáfora que es la metáfora interpretativa, en oposición a la metáfora falsa u ornamental<sup>348</sup>.

Pound pugna por la metáfora interpretativa por encima de la “falsa”, es decir la que no tiene vida, la que no proyecta nada. La transformación se vuelve necesaria, sino indispensable, para no dejar que la lengua se anquilese y la poesía ya no lo sea. La traducción, en este caso, es creación poética con miras a una fidelidad que va más allá de las palabras e incluso del sentido: se trata de reproducir el espíritu del poema original. Y esto por supuesto nos recuerda lo expresado por Pacheco en la nota introductoria a *Aproximaciones*, y que incluí como epígrafe a este capítulo, pues ahí explica que el poema intraducible sólo permite una representación análoga y distinta: al salir de su lengua, la metáfora se asfixia, se anquilosa, y es entonces necesario recurrir a lo que Pound llama “metáfora interpretativa”, es decir a la creación de una nueva metáfora que reproduzca el espíritu de la original y que evite se petrifique el lenguaje, o en otros términos, es necesario renovar, crear nuevamente la metáfora para aprehender la imagen original. Esta idea de Pound de renovación es puesta en práctica en su obra *Make It New*

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 44.

de 1934 aunque de manera casi incomprensible para su lector contemporáneo pues se trata de una serie de ensayos cuyos temas van desde los griegos hasta los trovadores y Henry James, es decir, temas no sólo antiguos sino muy trabajados. Michael North explica que los críticos de la época de publicación no repararon en el título, no encontraron la ironía y apenas si lo mencionaron<sup>349</sup>. Con todo el “Make it new!” de Ezra Pound se convirtió en el caballito de batalla de posteriores poetas norteamericanos aunque no a partir de su libro así intitulado, sino a partir de la inclusión de la frase en el Canto LIII<sup>350</sup>, publicado por primera vez en 1940 por New Directions y reeditado por Faber and Faber en 1954:

Tching prayed on the mountain and  
wrote MAKE IT NEW  
on his bath tub  
Day by day make it new  
cut underbrush,  
pile the logs  
keep it growing<sup>351</sup>

Obviamente Ezra Pound incluye este canto en los llamados “Cantos de China” y se inspira en uno de los cuatro libros del confucianismo, *el Da xue* (o *Ta hio*), que él mismo tradujo como *Ta Hio: The Great Learning, Newly Rendered into the American Language*<sup>352</sup>, y fue publicado por la Universidad de Washington en 1928. Esta obra ya

---

<sup>349</sup> En <http://www.guernicamag.com/features/the-making-of-making-it-new/> (artículo en prensa, por ser publicado en octubre 2013 por University of Chicago Press. (Última consulta 23 de agosto 2013)

<sup>350</sup> Cf. Ezra Pound, *The Cantos of Ezra Pound*, Faber and Faber, London, 1975, pp. 262-274.

<sup>351</sup> *Ibid.*, pp. 264-265.

<sup>352</sup> Ezra Pound, *Ta Hio: The Great Learning, Newly Rendered into the American Language*, University of Washington Chapbooks, Seattle, 1928.

había sido traducida por el sinólogo James Legge<sup>353</sup> al inglés y por G. Pauthier al francés<sup>354</sup> y sin duda alguna Pound echó mano de estas traducciones para hacer la suya. Así, se puede leer en el segundo capítulo del *The Life and Teachings of Confucius* de Legge: “On the bathing-tub of T’ang, the following words were engraved: -If you can one day renovate yourself, do so from day to day. Yea, let there be daily renovation”<sup>355</sup>; y en la versión francesa, anterior a la inglesa: “Des caractères gravés sur la baignoire du roi Tching-Thang disoient: «Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de *nouveau*, encore de *nouveau*, et toujours de *nouveau*»”<sup>356</sup>. Ezra Pound en su versión del *Da xue* traduce este pasaje como ““Renovate, dod gast you, renovate!”<sup>357</sup> aunque en una nota a pie amplía su traducción proponiendo “Renew thyself daily, utterly, make it new, and again new, make it new”<sup>358</sup>. La nota a pie de página de Ezra Pound retoma completamente la traducción al francés de Pauthier y aclara no sólo lo que diría en el Canto LIII sino también la elección del título de su obra de 1934. El volumen de 1934, a pesar de tratar temas del pasado, invita a visitar, a releer desde una nueva perspectiva los textos antiguos, de todos conocidos.

Es así como se puede leer la interpretación que el propio Pacheco hace del *slogan* de Pound en su prólogo a *Bajo la luz del haiku*<sup>359</sup>, y antes en *Aproximaciones*<sup>360</sup>, pues, a partir de la lectura de *Cathay* (1915), de la traducción del *Da xue* (1928), de *Make it new*

---

<sup>353</sup> *The Life and Teachings of Confucius*, Lippincott, Philadelphia, 1867.

<sup>354</sup> *Le Tá hio ou La grande étude*, Firmin Didot frères, Paris, 1837.

<sup>355</sup> *Op. cit.*, p. 268.

<sup>356</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>357</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>358</sup> *Loc.cit.*

<sup>359</sup> Breve Alianza Editorial, México, 1997.

<sup>360</sup> Miguel Ángel Flores (comp.), trad. de y notas de José Emilio Pacheco, Editorial Penélope, México, 1984, p. 153.

(1934) y del Canto LIII (1940), nuestro autor concluye que el “make it new” poundiano se debe entender como “hazlo de nuevo, ponlo en el habla cotidiana de tu país y de tu época. El tiempo al pasar se llevará tu poema y otros lo harán otra vez de nuevo. No te preocupes: cumpliste con tu aquí y con tu ahora. Nadie tiene la obligación de ser eterno y servir para siempre”<sup>361</sup>. Esta interpretación se convierte en más que una interpretación de la célebre frase de Ezra Pound: se trata de una explicación del trabajo poético y traslativo de Pacheco; recuerda el papel que desempeña el poeta de la tribu al poner en sus palabras lo que le han contado, para que no caiga en el olvido lo que realmente importa. Lo que cuenta es lo que se reproduce una y otra vez: los comportamientos humanos destructivos y creativos, desde el fuego hasta la Historia. La traducción/aproximación es uno más de los modos del relato tribal humano y sin duda alguna el *Cathay* de Pound lo ejemplifica: el relato de la guerra es siempre el mismo, “aquí y en la China”, cuando afecta al hombre.

La inclusión entonces de esta “traducción” de Pound entre las “aproximaciones” contenidas en *Miro la tierra* (1986) no es fortuita. Más que la retraducción, interesa la nota explicativa de Pacheco a su versión, la cual reproduzco íntegra:

“Lamentación del guardafronteras’ pertenece a *Cathay* (1915), el mejor libro de Pound, el más personal e impersonal de todos y el que ha determinado la forma de leer y traducir la poesía de Oriente en los países occidentales. Sin Pound no hubiera existido *Cathay* que al mismo tiempo es la traducción al inglés, basada en la notas de Ernest Fenollosa, de una antología japonesa de traducciones chinas, sobre todo poemas de Rihakú. Es decir, Li Tai po, Li Po, o, en la nueva transliteración, Li Bo. Traducción de una traducción de una traducción, setenta años después *Cathay* sigue incitándonos a hacer nuestra la poesía ajena, hacer nueva la poesía antigua y puede llevar la firma de las iglesias medievales: *Adamo me fecit*. No importa si Pound sabía o ignoraba el chino y el japonés. No importa quién lo escribió. *Adamo me fecit*: ‘Me hizo la humanidad’”

Esta nota, aunque breve, resume con claridad el quehacer de traductor y de

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 13.



retraductor de José Emilio Pacheco. La traducción de poesía no debe entenderse sino como una apropiación de textos “exóticos” o antiguos. Con esta apropiación se va borrando el nombre del autor, pues el verdadero autor es la humanidad. El anonimato, venido de la retraducción permite la universalización de una poesía particular. Sorprende que Pacheco haya traducido “*Adamo me fecit*” como “Me hizo la humanidad” cuando en la aproximación al Canto XLV —inmediatamente anterior a la “Lamentación del guardafronteras”— en donde se encuentra esta frase latina, la tradujo como “*Me hizo Adán*” (conservó las cursivas aunque no conservó el latín). Esta inscripción que se encontraba en las iglesias medievales ponía de manifiesto la autoría colectiva de obras de gran envergadura, que permanecerían para siempre, prescindiendo de su creador. Y finalmente esto es lo que proponen Ezra Pound y José Emilio Pacheco con sus poemas, escritos en diferentes latitudes y diferentes épocas. La retraducción se convierte en estrategia para hacer que la poesía efectivamente sea de todos y no le pertenezca a nadie.

A manera de conclusión y antes de adentrarme en el estudio de las retraducciones en el volumen *Aproximaciones* (1984), se puede decir, sobre los ejemplos específicos que he dado, que tanto en el caso de “El desdichado” como en el de “Las voces de Tlatelolco” y el de “Lamentación del guardafronteras”, se puede sin duda hablar de retraducciones, desde diferentes puntos de vista. “El desdichado” es un poema muy célebre en la tradición literaria francesa y su importancia en la literatura mexicana se evidencia por el gran número de traducciones que se le hicieron a lo largo del siglo XX. La versión de Pacheco podría parecer una más de estas traducciones y sin embargo, su naturaleza es distinta, pues su expresión es mucho más libre que las anteriores y las posteriores. Sin

duda alguna, Pacheco conocía las versiones de Villaurrutia y de Paz, reconocidos poetas, admirados por nuestro autor; con todo, siente el impulso de retraducir este poema, impulso que recuerda la opinión de Berman sobre los “grandes traductores” –opinión estudiada en el segundo capítulo— pues como él mismo dice:

Après maintes introductions érudites, scolaires, maintes adaptations, il devient possible d’inscrire la signifiante d’une œuvre dans notre espace langagier. Cela arrive avec un grand traducteur, qui se définit par le règne en lui de la *pulsion traduisante*, laquelle n’est pas le simple désir de traduire<sup>362</sup>.

Y más adelante especifica que “naturellement, ce ne saurait être, là encore, qu’une retraduction”, cosa que también vendría a caso con “El desdichado” en su versión pachequiana, puesto que se trata de una nueva “traducción” de un poema ya traducido; aunque en el caso de José Emilio Pacheco la retraducción tiene que entenderse también como reescritura pues su interés es el diálogo tanto con Nerval como con sus traductores. La melancolía de un tiempo pasado, la búsqueda de identidad o de analogía con personajes del pasado o de la mitología y la victoria sobre la muerte son temas que bien se pueden encontrar en la poesía propia de Pacheco; y éste los encuentra concentrados en este poema francés que dice lo que también dice Pacheco en su creación. Aproximación creativa que también es reescritura, diálogo, empatía.

“Las voces de Tlatelolco” es una forma de retraducción en tanto que retoma textos anteriores, tanto escritos como orales, y los dispone, ordena, reescribe para dar pie a una nueva interpretación en donde lo que reina es la autoría colectiva de una obra que relata acontecimientos experimentados por muchos aunque imposibles de ser contados así, tradicionalmente, por el horror que implican.

---

<sup>362</sup> Antoine Berman, “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes* 4 (1990), pp. 1-7, p. 6.

Finalmente, “Lamentación del guardafronteras” es claramente una retraducción pues parte de una traducción *–sui generis*, se reconoce— de Ezra Pound a un poema chino de Li Bo vía el japonés y con la ayuda del estudioso Fenollosa. Retraducción y reescritura nuevamente pues lo que atrae nuestro ojo y nuestro oído es lo dicho no quien lo dice: la guerra, la destrucción que conlleva, su carácter absurdo, son experiencias compartidas por toda la humanidad; de este a oeste y de norte a sur, las consecuencias de los conflictos bélicos son palpables y terribles: en este caso se confunden el sentimiento desesperanzador de batallas del siglo VIII en China, la Primera Guerra Mundial en la que participó el Reino Unido y la realidad del Pacheco quien observa con pesimismo los distintos acontecimientos mundiales (la guerra Irak-Irán; el terrorismo en diferentes latitudes, el recrudecimiento de la Guerra Fría...).

Retraducciones distintas, reescrituras todas: Pacheco asume su función de poeta de la tribu humana para hacer de nuestro conocimiento lo que necesitamos saber o como él mismo dijo “el autor no pronuncia sus propias palabras sino da únicamente su versión de lo que le contaron”<sup>363</sup>.

### III.3. Aproximaciones (1984) o la retraducción como estrategia creativa

*“La poesía no es de nadie; se hace entre todos”. Sólo con el trabajo de muchos, la colaboración amistosa o póstuma e involuntaria, puedo superar mis limitaciones individuales.  
 (“Nota” a Aproximaciones)*

*Aproximaciones*, como ya he mencionado, es un libro que reúne algunas de las

---

<sup>363</sup> “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, p. 13.

“traducciones” que hizo José Emilio Pacheco desde finales de los cincuenta hasta la fecha de su publicación; ninguna forma parte de alguno de los tomos poéticos en los que se consagraba un apartado a este tipo de texto. Se trata de una compilación de textos publicados en distintas revistas y periódicos<sup>364</sup> y dejados al olvido hasta que “Miguel Ángel Flores tuvo la idea, la generosidad y la paciencia de recopilarl[o]s” y de publicarlos en la colección de Libros del salmón de la Editorial Penélope, en 1984. El mismo título de este volumen dice ya mucho sobre su contenido. Se trata de un título remático y temático, en términos de Gérard Genette pues describe el “género” de lo que se va a leer (traducciones) y al mismo tiempo presenta el “tema general” de su contenido puesto que invita al lector a leer a Pacheco/creador. El lector, al enfrentarse con este libro, no puede sino relacionarlo con los poemas presentados bajo el subtítulo “Aproximaciones” de sus tomos poéticos y esperar algo más que una traducción.

*Aproximaciones* compila “traducciones” de poemas escritos originalmente entre el siglo XI y el siglo XX, desde distintas latitudes, tiempos, culturas, lenguas y religiones. Su presentación cronológica responde sin duda a cuestiones prácticas pues el contenido de los poemas se confunde entre unos y otros expresando las obsesiones conocidas de Pacheco, todas parte de su propia poética: el paso ineluctable del tiempo, la presencia de la naturaleza, la acción humana, el comportamiento incambiable del hombre, la degradación de las ciudades, los males de las guerras... Veintinueve aproximaciones a diferentes escrituras expresan la universalidad de la Literatura.

---

<sup>364</sup> A decir del mismo Pacheco: “entre 1978 y 1982 Enrique Loubet Jr. publicó la mayor parte de estas «aproximaciones» en la sección «Poesía para todos» de su revista *Comunidad Conacyt*, algunas otras fueron publicadas en el “Inventario” de *Proceso* y en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*.

Miguel Ángel Flores inicia esta compilación con las aproximaciones a las ruba'is de Omar Khayyam y termina con las aproximaciones a poemas indígenas de Norteamérica. Entre éstas se puede encontrar a las poetisas japonesas, a Goethe, Apollinaire, Eugenio Montale, Jorge Luis Borges, Czeslaw Milosz, Ted Hughes y Azevedo Oliveira entre otros más<sup>365</sup>. Llama la atención la inclusión tanto de autores tan célebres para nuestra tradición como Petrarca o Ted Hughes, como de autores desconocidos como Woolf o Quercia<sup>366</sup>. Pacheco explica en su “Nota” introductoria al tomo que éste

quiere ser leído sólo como lo que es: un libro de poesía colectiva en que los grandes nombres (...) aparecen al mismo título que los poetas sin reconocimiento (...). Un libro, pues, en que importan más los textos que los autores<sup>367</sup>.

Esta especificación explica la inclusión del epígrafe de Ezra Pound, del cual ya he hablado, pues Pacheco no parece darle importancia a los autores sino a sus textos.

---

<sup>365</sup> El índice completo está incluido en los Anexos (Anexo 4).

<sup>366</sup> Arturo Trejo Villafuerte, en su artículo “Los heterónimos de Fernando Pessoa y José Emilio Pacheco”, incluso propone que Georges McWhirter, Azevedo Oliveira, Piero Quercia y Gordon Woolf son en realidad heterónimos de José Emilio Pacheco – tanto como Julián Hernández (<http://www.caratula.net/archivo/N31-0809/Secciones/critica/arturo%20trejo.html>). Augusto Monterroso, en *Pájaros de Hispanoamérica*, habla de “Azevedo (*sic*) Oliveira” como del “supuesto poeta brasileño que vivió exiliado en México de 1964 a 1966” (Alfaguara, México, 2002, p. 187), es decir que duda de su existencia. En lo personal no he encontrado nada que confirme que Azevedo Oliveira haya vivido realmente si no es por los artículos “Azevedo Oliveira (1937-1981)” (*Proceso*, 25 de abril 1981) y “Azevedo Oliveira: Todo en orden” (*Proceso*, 22 de agosto 1983), ambos escritos por José Emilio Pacheco, artículos que no hacen más que alimentar la sospecha de que se trata de una creación del poeta mexicano. Respecto de Piero Quercia y Gordon Woolf, no he encontrado nada fuera de las notas de Pacheco. Finalmente, respecto de McWhirter, debo contradecir a Trejo Villafuerte, pues no sólo fue traducido por Pacheco sino que él mismo tradujo a Pacheco al inglés. Con todo, considero que una investigación más profunda es necesaria sobre la presencia de heterónimos en las “aproximaciones” de Pacheco, aunque ésta tendrá que esperar la escritura de otra tesis.

<sup>367</sup> En Miguel Ángel Flores (comp.), *op. cit.*, p. 8.

Contradictorio tal vez, entonces, que después de las aproximaciones, presente a los autores de los textos que le sirvieron de inspiración: uno a uno, el escritor mexicano profundiza sobre los autores, aunque habría que leer estas notas como una declaración de lo que atrajo a Pacheco en los textos aproximados. No pretendo aquí revisar todos los autores ni tampoco todas las aproximaciones: la empresa sería interminable. Mi objetivo es acercarme a los textos retraducidos, en el segundo sentido del término, es decir “textos traducidos a partir de traducciones”. Sin embargo, no me parece que sobre una revisión somera de algunos de los autores aquí presentados –otros, como Goethe o Apollinaire, parecen casi obligatorios.

En una primera lectura de las “notas sobre los autores”, es notable cómo Pacheco pone de relieve las relaciones entre los creadores y sus antecesores o sucesores (dentro de la tradición literaria y en el tiempo). Ningún autor “es” solo: así se puede leer, por ejemplo, la nota dedicada a Petrarca en la que lo relaciona no sólo con los trovadores del siglo XII –que se ha presentado en la nota anterior—, sino con la Historia de la herejía cátara y la permanencia de ciertas de sus creencias en la concepción amorosa renacentista, visible hasta nuestros días:

El resplandor que en los poemas de Petrarca vence al polvo de los siglos es el destello de la hoguera de Monségur que ardió un siglo antes de que naciera el poeta. Al lograr la síntesis entre la poesía clásica y la trovadoresca Petrarca crea una lírica en las lenguas modernas europeas<sup>368</sup>.

Otro ejemplo de que lo que interesa a Pacheco, además de los textos, es su relación con la tradición literaria y con los creadores anteriores y posteriores, lo podemos encontrar en la nota a Edgar Lee Masters en la que explica que

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 148.

aunque su punto de partida son los epitafios de hace 2500 años que figuran en la *Antología griega*, el genio, la intuición, el trance de Masters, como quiera llamársele, lo hizo adelantarse a las innovaciones de la novela y el teatro que vendrían después de la primera guerra mundial<sup>369</sup>.

Pacheco relaciona también a los creadores por sus estrategias o por su estilo aun cuando no se pueda establecer ningún nexo histórico o literario entre ellos. Así, se puede leer sobre Umberto Saba que: “si a alguien recuerda por su habilísimo desmañamiento y la universidad de su provincianismo es a otro poeta desconocido y maravilloso: nuestro Francisco González León”<sup>370</sup>.

Ofrezco un último ejemplo que muestra en nuestro escritor el interés de mostrar la relación entre creadores y la Historia y que además los relaciona con la traducción como forma de creación o de difusión. Me refiero a la nota sobre Valéry Larbaud de la cual transcribo un pasaje bastante largo:

En 1981 escribió Álvaro Mutis: “Los que amamos y frecuentamos con delicia a Larbaud formamos ya una muy despoblada cofradía. Un día se hará justicia a este amante de las letras que sacrificó, con generosidad desusada entre los de su oficio, la realización de una obra propia que hubiera tenido proporciones vastísimas, para dar a conocer en Francia otras voces y otros ámbitos.”

Larbaud, en efecto, divulgó y defendió la literatura latinoamericana en Francia, prologó *Los de abajo*, presentó al joven Borges, sostuvo una extensa correspondencia con Alfonso Reyes, tradujo *Don Segundo Sombra*, dirigió la versión francesa de *Ulises* y, por si todo lo anterior fuera poco, escribió en nuestra lengua gran parte de su *Diario* y muchos artículos para *La Nación* de Buenos Aires y *El Universal* de México<sup>371</sup>.

Larbaud es sin duda incluido en el tomo dedicado a las aproximaciones de Pacheco, como primer paso hacia esa justicia que se reclama para él. En los ejemplos que he propuesto, cuyas implicaciones se amplían al resto de los textos y autores retomados

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 160.

en *Aproximaciones*, es evidente la reescritura: reescritura de temas, estilos, como homenaje o en forma de traducción. Su aproximación es necesaria para Pacheco en tanto que estas reescrituras son diálogos con la tradición, la Historia y la propia escritura. Se trata de textos *scriptibles* pues se presentan ellos mismos como textos que “citan”. La presentación particular de cada uno de los autores no es sino el modo que encontró Pacheco de demostrar la autoría colectiva de los textos que leemos como aproximaciones. En estas presentaciones, también se incluye grupos de autores para diferentes escrituras: tal es el caso de “Poetisas del Japón” o de “En el jardín del haiku”, en los que se agrupa bajo un mismo título poemas de diferentes poetas –aunque se indique el nombre de cada uno de ellos después de la composición. La colectividad se cristaliza en la última aproximación: “Catorce poemas indígenas norteamericanos”; ahí sólo se indica el pueblo original del cual provienen los poemas –su autoría individual es desconocida si es que la hubo.

Con todo, la autoría colectiva está presente de principio a fin pues las aproximaciones a Omar Khayyam, las cuales inauguran el volumen de Pacheco, son aproximaciones a lo que se ha atribuido a Khayyam, como se verá más adelante, aunque no se tiene ninguna prueba de ello y se piensa que la mayoría de los poemas pertenece a imitadores o a practicantes de las ruba'is que se han alineado bajo el nombre de Khayyam.

José Emilio Pacheco practica la retraducción como ejercicio creativo desde que comenzara a aproximarse a textos derivados. Ya en el segundo capítulo hablé sobre la retraducción en Pacheco, me gustaría, sin embargo, volver a traer a cuento lo dicho por Livia Soto en “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”



en cuanto a que “el poema original es sólo el punto de partida, un eco al que se superpone la voz de Pacheco, pues el original sirve de inspiración y el nombre del autor enmascara el segundo”<sup>372</sup>, o en otras palabras, podríamos decir que nuestro autor juega a las escondidillas enmascarándose con el nombre de los autores a los que se aproxima, con los que dialoga. Si la literatura es de todos, su audacia resulta en su propia desaparición como autor y, en la práctica de la retraducción, en la desaparición de los autores de los textos fuente de las primeras traducciones y de los primeros traductores: ¿cuánto más se puede pedir para que reinen soberanos los textos, sin la cadena que representan sus autores?

Pacheco echa mano de la retraducción para hacer anónimos los textos que nos presenta. Él mismo explica su intención en la “Nota” a *Aproximaciones*: “No presumo de saber lenguas que desconozco, no pretendo calificar como erudito ni como filólogo: si por mí fuera preferiría mil veces que estas páginas colectivas se publicaran anónimas”<sup>373</sup>.

Esto es, a pesar de tratarse la mayoría de textos de reconocido autor, a partir de la traducción matiza la presencia de los autores originales, impone la existencia del traductor y se propone como nuevo intérprete. Así como en las retraducciones de Nerval y Poniatowska, en los que aparecían al mismo nivel autores, traductores e intérpretes, dándole más voz a lo dicho que a quién lo dice, así, en las “traducciones de traducciones”, o retraducciones –entendidas en el segundo sentido–, se reproduce el mismo efecto, fenómeno que se vio en *Cathay* y que se estudiará también en textos

---

<sup>372</sup> *Supra.*, p. 180.

<sup>373</sup> (Ed. cit., p. 6)

menos célebres por su traductor en *Aproximaciones*.

No podría aquí revisar todos los textos y las notas sobre los autores presentes en *Aproximaciones*. Sólo trataré los textos que son reconocidos por Pacheco como “traducciones de traducciones”, por cuestiones prácticas y de coherencia discursiva y también en aras de iniciar una reflexión más profunda sobre la retraducción entendida en este segundo sentido tan poco estudiado en traductología. El corpus de retraducciones nos lo proporciona el mismo Pacheco pues nos indica incluso cuáles fueron sus fuentes – indicación que nos permite confirmar que sus aproximaciones son “traducciones de traducciones”:

Así pues, para el *Ruba'iyat* he expropiado la más reciente traducción británica (Peter Avery y John Heath-Stubbs, 1979), para los grandes poemas en miniatura *Japanese Haiku* (Peter Beilenson, 1956) y cuanto pude encontrar en inglés, francés e italiano. Hallé a las poetisas del Japón en *The Burning Heart* de Kenneth Rexroth e Ikuko Atsumi. Los poemas indígenas los tomé de *In the Trail of the Wind* de John Bierhorst. Los textos de Milosz no provienen del polaco que ignoro sino de sus autotraducciones inglesas<sup>374</sup>.

Pacheco retraduce textos escritos en persa, en japonés, en polaco y en las diferentes lenguas nativas de los Estados Unidos y Canadá; y aunque nos proporciona sus fuentes directas, también especifica que echa mano de cuanto encontró en las diferentes lenguas que manejaba –en el caso de los haiku— y se puede suponer que para los casos en los que nada dice, también se inspiró de otras traducciones (como se verá en el caso de Khayyam, de quien ya había traducido algunas ruba'is en *Tarde o temprano* en 1980). Trataré someramente las “traducciones de traducciones” de la literatura japonesa –“Las poetisas del Japón” y “En el jardín del haiku”— porque a pesar de que el fenómeno de (re)traducción es visible, sería redundante profundizar sobre este fenómeno, que ya ha

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 7.

sido trabajado en el propio Pacheco<sup>375</sup>. Sin embargo, me parece importante dedicarle unas cuantas páginas para destacar las particularidades de estos textos retraducidos. Luego de la presentación de los textos escritos en japonés, trataré los tres grandes fenómenos de retraducción que se puede leer en *Aproximaciones*: 1) La re-pseudo-traducción de Khayyam; 2) la retraducción a partir de la autotraducción de Milosz y 3) la retraducción a partir de múltiples traductores de los poemas indios americanos.

### III.3.1. La retraducción de la poesía japonesa

*“¿Estás disgustado? Entonces no digas nada malo; compón en seguida un poema.*

*¿Tu persona querida ha muerto? No te abandones a una desesperación estéril; trata de calmar tu espíritu componiendo su poema.*

*¿Estás preocupado porque te hallas a punto de morir dejando tantas cosas inacabadas? Entonces sé valeroso, y compón un poema sobre la muerte.*

*Cualquiera que sea la injusticia o la desgracia que te turbe, renuncia cuanto antes a tu resentimiento o a tu pena y escribe, como ejercicio moral, algunas líneas de versos sobrias y elegantes.”*

(Antigua enseñanza ética japonesa reproducida por Lafadio Hearn en *Au Japon Spectral*, 1900<sup>376</sup>)

En su presentación a las poetisas del Japón, en *Aproximaciones*, José Emilio Pacheco explica:

---

<sup>375</sup> Cfr. Carmen Dolores Carrillo Juárez, *op.cit.*, cap. 4, sec. 4.2, pos. 4510-5089. También se puede encontrar trabajos sobre la traducción de haiku en Octavio Paz, quien se aventurara en este género antes que nuestro autor.

<sup>376</sup> Cit. por Fernando Rodríguez-Izquierdo en *El haiku japonés. Historia y Traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Hiperión, 1994, p. 125.

La poesía japonesa es admirablemente democrática. Hay poemas de emperatrices y geishas, de obreras y profesoras universitarias. Los versos forman parte de las ceremonias lo mismo que de la vida cotidiana. Hacerlos es una actividad natural del ser humano, no, como entre nosotros, una rareza vista con una mezcla indefinible de inmerecida sorna y excesivo respeto<sup>377</sup>.

Si se relea el epígrafe que he introducido en este apartado, se entenderá porqué la poesía, como dice Pacheco, es parte de la vida cotidiana japonesa y no se limita a expresiones religiosas –aunque, por supuesto, no por esto todos los hombres y mujeres del Japón son poetas. Componer poemas es la consecuencia natural de la necesidad de expresar todo cuanto le sucede a los hombres y a las mujeres del Japón; es un deber moral. La poesía se comprende como una muestra más del canto universal que surge de la naturaleza, al mismo nivel que el canto de un ruiseñor o el croar de las ranas<sup>378</sup>. Si escribir, como reza la antigua enseñanza ética, es el único modo correcto de exteriorizar los sentimientos para trascender la desesperación, el resentimiento y la preocupación – comunes a todos los seres humanos— entonces efectivamente escribir es un quehacer ético. Por supuesto esta idea ancestral de la escritura japonesa se revitaliza en la poesía de Pacheco quien, como se vio en el primer capítulo de este trabajo, no deja nada al azar y le otorga un peso importantísimo a la ética en su escritura.

Ya en el prefacio que hace Ki no Tsurayuki al célebre *Kokinshu* –primera antología de poesía ordenada desde el trono imperial, en el siglo X—, se puede constatar la importancia de la poesía en la cultura japonesa: “Poetry (...) is which moves heaven and earth, puts the sense of pity in the mind of even invisible spirits, which smooths the

---

<sup>377</sup> *Aproximaciones*, p. 145.

<sup>378</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, pp. 126-127.

relations of men and women and brings peace to the hearts of even the fierce warriors”<sup>379</sup>. Líneas antes, Tsurayuki explica que la poesía tiene el corazón humano como semilla que “crece en innumerables hojas”. El interés de la cultura japonesa por crear poemas supera la producción de comentarios de los propios poemas existentes: se estudia los poemas, no para comentarlos sino para perfeccionar la propia producción personal<sup>380</sup>. Este rasgo de la poesía japonesa también se puede reconocer en la poética de José Emilio Pacheco a quien le gustaría que permaneciera el poema, por encima de la nota, el comentario o cualquier texto derivado<sup>381</sup> que acaba siendo más leído o citado que el propio poema. Y tal vez una manera de regresarle a los textos su primacía es mediante su reescritura, borrando las “glosas” que los rodean y (re)presentándolos así llanos y perfectos en su unidad, como lo fueran de origen los poemas japoneses.

De hecho la intención de “no comentar” más de lo que se ha comentado sobre los poemas de la tradición japonesa se advierte en su propia nota a las poetisas japonesas pues en realidad retoma la introducción de Kenneth Rexroth a *The Burning Heart: Women Poets of Japan* (1977) y prácticamente lo cita, como se puede leer aquí:

The remarkable thing about the *Man'yōshū* is its extraordinary democracy. There are poems by emperors and empresses, princes and princesses, generals and lonely common soldiers on the then narrow frontiers of Japan, beggars, monks, and courtesans<sup>382</sup>.

---

<sup>379</sup> Cit. por Mark Morris en “Waka and Form, Waka and History”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 46:2 (Dec., 1986), pp. 551-610, p. 555.

<sup>380</sup> *Ibid.*, pp. 551-556.

<sup>381</sup> Aquí se debe entender “texto derivado” como cualquier tipo de acercamiento crítico tradicional. Al tratarse también la “aproximación” de un texto derivado, debo recordar que su intención es dialogar con los textos, establecer una relación con ellos mediante la creación y no comentar o explicar, como lo haría la filología o la crítica moderna.

<sup>382</sup> Kenneth Rexroth y Akuko Atsumi (eds.), “Introduction” a *The Burning Heart: Women Poets of Japan*, Seabury Press, New York, 1977.

El *Man'yōshū*, del cual habla Rexroth, fue la primera antología de poesía japonesa, anterior al *Kokinshū* y que retoma textos fechados a partir del siglo VII de nuestra era. A decir del propio poeta y traductor estadounidense, en ella, más de un tercio de los poemas fueron escritos por mujeres reconocidas y respetadas por la tradición. Esta antología es el primer registro de que se tenga conocimiento de la expresión poética nipona. Se puede encontrar diferentes géneros aunque, a decir de Fernando Rodríguez-Izquierdo, en todos los casos se reencuentra “el mismo juego de sílabas”. Así aparecen tres clases de versos:

- 1) *Chōka* (canción larga). Consiste en una serie indefinida de versos de 5 y 7 sílabas en constante alternancia. Finaliza en un verso de 7 sílabas.
- 2) *Tanka* (canción corta). Contiene dos estrofas. La primera consta de tres versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente; la segunda, de dos versos de 7 sílabas cada uno.
- 3) *Sedōka*. Consta de dos estrofas de igual pauta silábica: 5-7-7<sup>383</sup>.

Es claro que la combinación de versos de cinco y siete sílabas domina el *Man'yōshū*, combinación que se reproduce en las subsiguientes antologías poéticas japonesas y que determinan la creación en esa lengua. De estas tres formas la que se instituyó como la clásica japonesa fue el *tanka*, al punto que se la llama también *waka* (“canción japonesa”). En el *tanka*, a decir de Rodríguez-Izquierdo, se puede encontrar muestras de la ambigüedad de la lengua japonesa:

Rara vez se usan los pronombres personales, no hay distinción entre singular y plural, a menudo no existe distinción temporal en las flexiones verbales, y generalmente no se expresa el sujeto. Es pues natural que un poema provoque efectos diferentes en cada lector que se acerca a él<sup>384</sup>.

Respecto de la indistinción entre singular y plural, el uso de las flexiones verbales

---

<sup>383</sup> *Op. cit.*, p. 44.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 48.

y la “ausencia” de sujeto, ya ha hablado Carmen Dolores Carrillo en *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*<sup>385</sup>; no quisiera ser redundante y remito a su texto. Quisiera sin embargo agregar a las características del *tanka*, enumeradas por Rodríguez-Izquierdo, una más, estudiada por Mara Miller en su artículo “Canon and Challenge of Gender”: la irrelevancia del género del autor en cuanto a la construcción del canon literario. De hecho, Miller explica que en la edificación de la identidad nacional japonesa y por haber importado las prácticas administrativas, legales y diplomáticas de China, además del sistema de escritura, prácticas reservadas a los hombres, se consideró a las mujeres y a su creación sentimental en lengua nipona como verdaderas guardianas de la esencia japonesa:

Because Japan has undergone several periods of intense importation of various cultural practices from China (linguistic, legal, artistic, economic, religious, etc.), which have always retained at least to some degree their sense of "foreignness" to the Japanese, and because access to these Chinese practices has been largely restricted to men (though used by them primarily in their official capacities), women have become in a sense the guardians of the distinctively native culture -they write in purely native language, they use Japanese forms of verse, while men, who also use these so-called "women's forms" for personal or artistic purposes, become more aware of masculinity as a choice between *personae* (Chinese /official /public /constrained /formal versus Japanese /personal /private /freed /informal)<sup>386</sup>.

La poca importancia que se le da al género de quien compone un poema podría explicar algunas de las ambigüedades presentes en los textos, ambigüedades observadas por Rodríguez-Izquierdo y que son tan difíciles de traducir. Sin embargo, no lo puedo asegurar, pues mi conocimiento del japonés es nulo. Lo que sí puedo conjeturar es que la separación genérica de la poesía japonesa responde más bien a criterios occidentales

---

<sup>385</sup> *Op. cit.*, cap. 4, sec. 4.2.1, pos. 4643-4766.

<sup>386</sup> *The Monist*, Vol. 76, n° 4, Canons (OCTOBER 1993), pp. 477-493, p. 484.

puesto que, como dice Miller, tanto hombres como mujeres se construyen como Sujetos en la poesía, independientemente de su género, y ambos pueden adoptar una voz ya sea masculina, ya sea femenina, sin tomar en cuenta la realidad de su sexo<sup>387</sup>. Esto cuestionaría la validez de la antología propuesta por Kenneth Rexroth e Ikuko Atsumi, aunque al tratarse de un poeta occidental y de una poetisa japonesa conocida por su compromiso feminista<sup>388</sup>, tampoco sorprende la manufactura de este libro que retoma Pacheco para proponer sus aproximaciones a las poetisas japonesas del siglo VII al siglo XX. Desconozco si Pacheco sabía o no la poca importancia que tenía el sexo de quien escribía; desconozco también si estaba al tanto de las políticas de traducción –aunque deducir la línea no era complicado—, el hecho es que Pacheco dispone en *Aproximaciones* dos partes dedicadas a la poesía japonesa: una femenina y otra masculina.

Tal vez hubiera ayudado a la causa de José Emilio Pacheco, en búsqueda de la autoría colectiva, el integrar estas dos partes; tal vez su separación corresponde a su intención de reubicar claramente la poesía femenina dentro de la poesía en general,

---

<sup>387</sup> Miller dice que “the female voice presents the woman as Subject. This means that anyone, male or female, can identify with women without being demeaned or humiliated as he or she necessarily is if the woman is represented only as an Object.” (art. cit., p. 481)

<sup>388</sup> Hilary Hinds en su reseña a *The Burning Heart* enfoca su atención en Atsumi. Explica que a pesar de que efectivamente la Literatura Japonesa es democrática, las políticas de traducción no son tan incluyentes: “The modern literary canon, however, where those guards of International Literature, translators, exercise more of their own choice in deciding what merits the efforts of translation, is not as democratically represented in English. This is true especially in the case of Japanese where the difficulty of the language has kept the number of translators down to a small coterie.” (*The American Poetry Review*, Vol. 7, No. 6 (November/December 1978), pp. 16-17). Concluye que la propuesta de Atsumi responde a la falta de traducciones de poemas escritos por mujeres –cabe señalar que las políticas de traducción vienen del mundo occidental.



aunque como dice Leon Zolbrod, en su reseña a *The Burning Heart*: “when collecting poems by women in Japan a basic problem emerges. Does one do it because they are poems or because they are women? If the former, why should they be limited to the female gender, and if the latter, why should they be only poems?”<sup>389</sup> Las reseñas que recibió el volumen de Rexroth y Atsumi fueron en su mayoría malas (por la falta de fidelidad en las traducciones; por la “evidente falta de conocimiento de la cultura japonesa”, por la selección de poemas o por la poco cuidada edición; las reseñas por supuesto vienen de académicos especialistas en Literatura japonesa<sup>390</sup>). Sin embargo, al menos Emiko Sakurai reconoce que “Rexroth and Atsumi's renderings themselves have the stature of poetry. The goal of the translators was obviously to create poems acceptable as good English poetry while remaining reasonably faithful to the original. In this they succeeded eminently”<sup>391</sup>, es decir que la intención de los traductores y editores era más estética que otra cosa. Ambos consiguen recrear los textos en japonés, desde la

---

<sup>389</sup> *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1978), pp. 216-218.

<sup>390</sup> Además de las reseñas que ya he mencionado, se puede leer la de Hiroaki Sato (*The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 12, No. 2/3 (May - Sep., 1977), pp. 281-284); y la de Emiko Sakurai (*The Journal of Asian Studies*, Vol. 37, No. 3 (May, 1978), pp. 544-545).

<sup>391</sup> Emiko Sakurai, art. cit., p. 544. Mark Morris también reconoce el valor estético de las traducciones de Rexroth y Atsumi y las incluye en un proyecto más amplio, el de la traducción de textos literarios japoneses al inglés como renovación de la propia poesía escrita en inglés: “The translation into English of Japanese poetry as a creative intervention in English poetry is of course most often associated with Pound and the ephemeral Imagist movement. A lesser but important intervention would be Kenneth Rexroth's; his *One Hundred Poems from the Japanese* (1964) was a confirmation and extension of the flat, lean style of post-war American poetry (...). Most recently, one of the most significant infusions of Japanese poetry into English, is the anthology assembled by Rexroth and Ikuko Atsumi, *Women Poets of Japan* (1977). It may not win academic kudos and it may not represent anything radically new in poetic style, but what its poems say bites right to the bone. A violet hurled with sufficient skill and fore can be an effective weapon” (art. cit., p. 559).

poesía, pues ambos son poetas. Probablemente el defecto más grande del volumen es la falta de revisión concienzuda en el sentido de que la información dada en el ensayo incluido después de los textos y la de las notas sobre las poetisas es redundante y a veces se contradice –contradicciones que se repiten en Pacheco, como se verá. Sin embargo, esto poco importa en el contexto de la retraducción de Pacheco puesto que él mismo hace una selección de la selección poética de Rexroth y Atsumi. Lo que llama la atención es que *Aproximaciones* retoma en realidad la estructura de esta antología de Rexroth y Atsumi: Introducción, poemas ordenados por autor, notas sobre los autores (aunque esta práctica sea común en la edición de antologías, llama la atención en este caso por la relación que Pacheco sostuvo en esos años y durante sus estancias en Estados Unidos con Kenneth Rexroth).

*The Burning Heart: Women Poets of Japan* contiene 180 poemas: 108 *tanka*, clásicos y modernos, 1 *chooka*, 24 *haiku*, y 35 de forma libre del siglo XX. Zolbrod reconoce que el tomo que presentan los poetas está bastante bien equilibrado pues la mitad de las composiciones pertenece a la época clásica y la otra mitad a la edad moderna (esto es a partir del shogunato Tokugawa —1603-1868). De esta selección, Pacheco elige 15 poemas: 10 de la época clásica (siglos VII a XV) y 5 de la época moderna (siglos XVI a XX). Su propia antología japonesa es menos “equilibrada” que la de Rexroth y Atsumi. Le da más peso a esa época en la que el género del autor poco tenía que ver con su inclusión en el canon literario japonés –aunque esta opinión también se puede debatir, incluso durante el shogunato Tokugawa, a pesar de lo que expresa el propio Pacheco.

En su nota, Pacheco dice, repitiendo lo expuesto por Rexroth, que “ninguna literatura tiene tantas mujeres importantes como la japonesa” y más adelante:

La tradición comienza en el siglo octavo (cuando el latín casi había desaparecido como idioma literario y aún no se formaban las lenguas europeas de hoy), se interrumpe en 1603 con el shogunato o dictadura de Tokugawa y se reanuda en 1868 cuando los emperadores vuelven al poder<sup>392</sup>.

En realidad la tradición no se interrumpe, y Pacheco cae en el mismo error que Rexroth y se contradice, pues así como el poeta estadounidense incluye a diez mujeres del periodo Tokugawa en su libro –el cual, a pesar de negar la relevancia de las poetisas entre 1603 y 1868 en el ensayo final del volumen, presenta en el índice “Haiku poets of the Tokugawa period”<sup>393</sup>—, así Pacheco incluye en sus aproximaciones dos poemas de ese periodo.

Sin duda alguna la presencia de las mujeres en la cultura japonesa disminuye hasta dar la impresión de desaparecer. Así lo registran los libros de texto japoneses que han satanizado el shogunato Tokugawa pues así lo necesitaba la plena restauración Meiji, en la segunda mitad del siglo XIX. En realidad la mujer en la poesía comienza a “desaparecer” (en el sentido de que deja de registrarse) mucho antes del periodo Tokugawa. La lenta pero firme implantación del pensamiento neo-confuciano<sup>394</sup>, con sus

---

<sup>392</sup> *Aproximaciones*, p. 145.

<sup>393</sup> En este apartado se incluyen las poetisas siguientes: Kawai Chigetsu-Ni (1632-1736); Den Sute-Jo (1633-1698); Ome Shushiki (1668-1725); Chine-Jo (fines del siglo XVII); Fukuda Chiyo-Ni (1703-1775); Ukihashi (fines del siglo XVII); Enomoto Seifu-Jo (1731-1814); Matsumoto Koyu-Ni (fines del siglo XVIII); Imaizumi Sogetsu-Ni (?-1804) y Tegami Kiokusha-Ni (1782-1826). (Kenneth Rexroth y Ikuko Atsumi, eds., *op. cit.*).

<sup>394</sup> Tanto hombres como mujeres debían seguir las enseñanzas morales y éticas expresadas por Zhu Shi, el teórico más importante de la dinastía Song, en China, y conocido por su confucianismo adaptado a todas las disciplinas y prácticas humanas (desde la vida privada hasta la vida pública –burocracia, diplomacia, etcétera). Las mujeres estaban sometidas al *Onna daigaku*, tomo que contiene las reglas de comportamiento y las obligaciones propias del sexo femenino. Allí se evidencia el estatus inferior de la mujer respecto del hombre y su total sumisión y devoción. (Yutaka Yabuta, “Rediscovering Women in Tokugawa Japan”, conferencia impartida el 11 de febrero de

reglas de comportamiento estrictas, provocó la aparente desaparición de las mujeres en la composición poética. Sin embargo, estudios recientes han mostrado que, en efecto, fue aparente. Así lo registra Yutaka Yabuta en una de sus conferencias:

Patricia Fister mounted an important exhibition highlighting the work of one hundred female artists of the Edo period. The illustrated catalogue was published in 1988 by the Lawrence Spencer Museum of Art of the University of Kansas under the title, *Japanese Women Artists 1600-1900*. (This volume was republished in Japan in 1994.) Fister showed us that painting, as well as *waka* poetry composition and playing musical instruments such as koto and shamisen, were all spheres in which women of the Edo era actively expressed themselves<sup>395</sup>.

A pesar de que *The Burning Heart* afirma que la creación poética femenina se desvanece durante el shogunato Tokugawa, afirmación que reproduce José Emilio Pacheco, ambas propuestas de traducción (Rexroth/Atsumi y Pacheco) no hacen más que confirmar la presencia de las mujeres en la literatura nipona durante ese periodo. En la edición del texto de 1977, estos errores sí podrían ser considerados graves, como así lo demuestran las diferentes reseñas que a él se hicieron. En el caso del texto de Pacheco, sin embargo, esto no afecta los textos aproximativos pues, como se ha dicho en repetidas ocasiones, lo que importa es el diálogo que se establece con los poemas no con sus autores.

Al leer las traducciones que inspiraron a los poemas de Pacheco, se puede decir que hay bastante fidelidad. Así se puede leer, por ejemplo, a Kasa No Iratsume en inglés:

The Gods of heaven are irrational.  
So I may die and never meet you,

---

2000, en el marco de *Japan Forum* organizado por el *Institute of Japanese Studies* de la Universidad de Harvard, <http://rijs.fas.harvard.edu/pdfs/yabuta.pdf> última consulta, 22 de enero 2014, p. 5).

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 4.

whom I love so much<sup>396</sup>.

Y la aproximación de nuestro autor:

Los dioses son irracionales.  
De modo que tal vez muera sin verte,  
a ti a quien amo tanto<sup>397</sup>.

O el poema de Izumi Shikibu en inglés:

Out of the darkness  
on a dark path,  
I now set out.  
Shine on me,  
moon of the mountain edge<sup>398</sup>.

Y la versión de Pacheco:

Salgo de las tinieblas y camino  
por senderos sombríos.  
Oh Luna de las cumbres,  
ilumíname<sup>399</sup>.

La traslación es obvia. Pacheco es fiel: no modifica ni quita nada de las versiones de Rexroth y Atsumi, versiones que ya son reescrituras como se ha visto. La identificación de los poemas “fuente” es bastante sencilla, a diferencia de las rubricas de Khayyam (como se verá más adelante), aunque en algunos casos se puedan confundir pues los temas y su tratamiento son muy parecidos. Se puede ver cómo la segunda aproximación que hace Pacheco a Kasa No Iratsume:

Llega la noche y el dolor me invade.  
Porque de noche viene tu fantasma.  
Dice viejas palabras del viejo modo<sup>400</sup>

---

<sup>396</sup> Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi (eds. y trads.), *Women Poets of Japan*, New Directions Publishing, 1982, p. 13.

<sup>397</sup> *Aproximaciones*, p. 17.

<sup>398</sup> Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi, *op. cit.*, p. 29.

<sup>399</sup> *Aproximaciones*, p. 18.

<sup>400</sup> *Loc. cit.*

podría tener dos hipotextos (aunque uno sea más evidente que el otro):

When evening comes  
sorrow overwhelms my mind.  
I see his phantom  
That speaks the words  
He used to say<sup>401</sup>.

o bien:

Evening comes and sorrow crowds my mind,  
because your phantom always appears  
speaking the old words in the old way<sup>402</sup>.

El segundo poema es el que inspira más evidentemente a Pacheco pero considero que no se puede descartar el primero como texto fuente, pues a pesar de ser distinto incluso en su forma, incluye el término “overwhelms”, más “equivalente” al español “invade” que “crowds”. En cuanto al “mensaje”, podría decirse que es el mismo en ambos poemas: lo que cambia es la forma en la que se presenta. Pacheco es fiel al contenido, y si se toma como hipotexto el segundo poema, también permanece fiel a la forma de la traducción inglesa del original japonés.

La fidelidad, entendida desde la más tradicional de las acepciones, es sin duda un rasgo de estas aproximaciones de Pacheco. Se puede sin embargo observar algunas “adiciones” que pondrían en evidencia su lectura, su propia interpretación de los poemas, su propia poética. Esto es evidente en su aproximación a uno de los poemas de la princesa Nukada (siglo VII):

Longing for you,  
loving you,

---

<sup>401</sup> Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi, *op. cit.*, p. 13.

<sup>402</sup> *Loc. cit.*

waiting for you,  
the bamboo blinds were swayed  
only by the autumn wind<sup>403</sup>.

Lo interpreta Pacheco como:

Resistí aquellas noches  
amándote, esperándote, anhelándote.  
Sólo el viento de otoño acariciaba  
solitarios visillos<sup>404</sup>.

“Resistí aquellas noches”, ese primer verso, no viene de la traducción de Rexroth y Atsumi. El tono nostálgico y pesimista, que muchos de los críticos de Pacheco reconocen en sus versos (como se vio en el primer capítulo) está presente en la composición japonesa, sin embargo también está presente esa nota de esperanza tan característica de nuestro autor, y esa nota es de su completa autoría, y discretamente la incluyó en este primer verso inexistente en su hipotexto. La “resistencia” es la lucha, la pelea, la perseverancia: la voz poética “resistió”, se rebeló ante el estado de las cosas, ésa voz es José Emilio Pacheco.

Otro ejemplo más de estas discretas adiciones a los textos se puede encontrar en la aproximación a la Emperatriz Jito (645-702) en su poema sobre la muerte de su esposo. El “original” inglés dice:

Over North Mountain  
dark clouds rise.  
The stars go  
then the moon goes<sup>405</sup>.

Y la aproximación de Pacheco:

Pasa la luna. Pasan las estrellas.

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>404</sup> *Aproximaciones*, p. 17.

<sup>405</sup> Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi, *op. cit.*, p. 6.

Nubes azules pasan las montañas  
en camino hacia el norte.  
También los años pasan<sup>406</sup>.

Fuera de los obvios cambios en el orden de los versos (el último se incluye en el primero; el primero se convierte en el tercero...), la creación del cuarto verso es una actualización de su poesía y una interpretación del poema, y de paso de la poesía japonesa: “También el tiempo pasa”. La obsesión por el tiempo de Pacheco, expresada en este verso nuevo, se ve ilustrada en su aproximación a este poema del siglo VII. Trece siglos separan el original nipón de la retraducción española. Pacheco reconoce la futilidad del tiempo en el lamento de la emperatriz Jito por la muerte de su esposo y la pone nuevamente en movimiento, la sitúa ya no en el imperio japonés del medioevo sino en el mundo del siglo XX, para recordar que el tiempo, como todo, pasa.

En el segundo apartado dedicado a la poesía japonesa, José Emilio Pacheco regresa a “territorios conocidos” pues, como él mismo dice, se trata de su segundo intento en la aproximación a los haiku –el primero se publicó en *Desde entonces* (1980) y luego en *Tarde o temprano* (1980). Los haiku presentes en *Aproximaciones* son el resultado de una selección distinta y posterior –pues como se sabe, el volumen retoma aproximaciones publicadas en distintas revistas y nunca recopiladas. Estos poemas japoneses, a diferencia de los que se acaba de revisar, son composiciones escritas por hombres y pertenecen todos a los siglos XVII a XIX, la era de oro del haiku, forma derivada del *tanka* encadenado.

A este *tanka* encadenado (o “canción encadenada”) se lo llamó *renga* y es el

---

<sup>406</sup> *Aproximaciones*, p. 17.



resultado de la composición conjunta de varios poetas. La primera estrofa del *tanka* era independiente de la segunda, y de las subsiguientes, en tanto significado, era considerada el “punto de arranque de toda la cadena poética”<sup>407</sup> y recibía el nombre de *hokku* o *kami no ku* (“verso de arriba”). La siguiente estrofa, de dos versos de siete sílabas, era llamada *shimo no ku* (“verso de abajo”) y era compuesta por un poeta distinto al autor del *hokku*. Cuando la composición se hizo satírica y popular, con intenciones cómicas, se la llamó *haikai no renga*. La evolución natural de las formas poéticas japonesas fue llevando a una cierta autonomía, primero, y a una autonomía completa finalmente, del *hokku* que luego fusionaría su nombre con el de *haikai* para crear el *haiku*. Rodríguez-Izquierdo considera que “su fin era suscitar un aplauso momentáneo, hacer reír más bien que ser emocionante, sorprender más bien que inspirar”<sup>408</sup>. A decir de los japonólogos, el *haiku* fue una forma poética poco prestigiosa pues además de popular, no tenía una intención didáctica o moralizante; su objetivo era más terrenal que el *tanka* tradicional: el *haiku* era considerado un arte menor, y aun hoy día, no es estudiado como una expresión seria en Japón. Rodríguez-Izquierdo ha notado que “el erudito u hombre de Letras japonés apenas si concede importancia al haiku” y dice más adelante que “el hecho de que todo el mundo componga haiku parece que también despoja a esta forma de trascendencia literaria”<sup>409</sup>.

“Arte menor” o “arte mayor”, la distinción es tema añejo de discusión, tanto en oriente como en occidente. Aquí no interesa llegar a una conclusión respecto de este tema. Varias cosas más llaman la atención del *haiku* y su adopción en lengua española. Es inevitable referirse al estudio de Octavio Paz sobre esta forma poética nipona pues fue

---

<sup>407</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 50.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 128.

el primero en describirla, observarla y traducirla. Ya José Juan Tablada había introducido este género oriental en México, aunque su aportación fue creativa, imitativa, y sin duda sirvió de influencia para muchos poetas iberoamericanos que buscaban nuevos modos de expresión poética<sup>410</sup>. Paz sin embargo nos ofrece una exposición de los alcances del *haiku* en Hispanoamérica y el mundo, alcances que llegan hasta José Emilio Pacheco, tanto por la forma del *haiku* como por el contenido y la intención. Así, en “La tradición del haiku”, introducción a *Sendas de Oku*, Octavio Paz explica que el *haiku* fue, de alguna manera, la estrategia para denunciar ciertas prácticas literarias muy vigentes en el mundo occidental y que se evidenciaban dañinas para el arte como tal. Transcribo un pasaje medular del estudio de Paz:

Dentro de esta perspectiva lo realmente significativo no es quizá la traducción de textos clásicos y modernos sino la reunión, en abril de 1969, en París, de cuatro poetas con el objeto de componer un *renga*, el primero en Occidente. Los cuatro poetas fueron el italiano Eduardo Sanguineti, el francés Jacques Roubaud, el inglés Charles Tomlinson y el mexicano Octavio Paz. Un poema colectivo escrito en cuatro lenguas pero fundada en una tradición poética común. Nuestra tentativa fue, a su manera, una verdadera traducción: no de un texto sino de un *método para componer textos*. No son difíciles de adivinar las razones que nos movieron a emprender esa experiencia: la práctica del *renga* coincide con las preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan), la introducción deliberada del azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración, la indistinción entre traducción y obra original... El *haiku* fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía; el *renga* es una crítica del autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad<sup>411</sup>.

El *renga* se convierte en Occidente en una herramienta formal con intenciones

---

<sup>410</sup> Cf. Octavio Paz, “La tradición del haiku” en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (trads.), Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 9-30.

<sup>411</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

bien distintas a las que se tenía en su composición en lengua original, sobre todo respecto del *haikai no renga* cuya intención cómica contradice la propuesta hecha por los cuatro poetas mencionados por Paz. El *renga* compuesto en 1969 en París, en lenguas distintas, pone al texto en el centro de la creación y denuncia la sobrevaloración que se ha hecho de la figura del autor. Ese *método para componer textos* permitió ofrecer una respuesta a la inquietud de ciertos poetas del siglo XX respecto de la idea de pertenencia de las obras a sus autores; puso de manifiesto la posibilidad de una Literatura colectiva y le dio a las traducciones un estatus de originales. Esto sin duda alguna atañe a nuestro autor, preocupado por el anonimato y por regresar a los textos a un lugar predominante, es decir al centro de la poesía, por encima de su autor e incluso su lengua. No sorprende entonces que Pacheco haya echado mano de esta herramienta, aunque en su caso reescribe, retraduce, *haiku* y obvia el aspecto cómico, inscribiéndose así en la tradición de Matsuo Basho, quien, a decir de Paz, “no rompe con la tradición sino que la continúa de una manera inesperada; o como él mismo [Basho] dice: «No sigo el camino de los antiguos; busco lo que ellos buscaron»” y un poco más adelante: “Basho aspira a expresar, con medios nuevos, el mismo sentimiento concentrado de la poesía clásica. Así, transforma las formas populares de su época (el *haikai no renga*) en vehículos de la más alta poesía”<sup>412</sup>. En efecto, Matsuo Basho es quien le da sus características al *haiku* tal como lo conocemos; es el gran maestro de esta forma poética y, junto con Buson e Issa, desarrolla su expresión basándose en las formas y en los contenidos de su propia tradición:

Haiku masters, their disciples and their readers in the Edo era (before the 1868 Meiji Restoration) were extremely well-read in classical literature, especially *waka* poems (...). Authors of haiku and linked poems practically memorized all

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 40.

these poems, together with other representative pieces found elsewhere and a great amount of Chinese verse. Most of the hackneyed poetic connotations connected to any given term, however, were usually established on the basis of just one or two examples from the *Kokinshu* and a bunch of other poems which later poets composed exactly following their suit<sup>413</sup>.

Los japoneses en general y los poetas en particular eran grandes lectores y conocedores de los poemas clásicos, presentes en las diferentes antologías poéticas. Memorizarlos era una costumbre y no era poco común que se recitara alguna composición en cualquier ocasión, pues, como se ha visto, la poesía era parte de la vida cotidiana de los hombres y mujeres japoneses. Se entiende entonces que los practicantes del *haiku* no buscaran revolucionar la creación literaria sino reinterpretarla, retomarla y transformarla. La permanencia de la tradición en la poesía japonesa se ve reflejada en la repetición de sus temas, sus formas e incluso en su léxico. Gracias a estas repeticiones, los lectores eran (y siguen siendo...) capaces de comprender y aprehender los diferentes sentidos que podía tener una palabra, una expresión, la alusión a alguna estación o a algún animal, construyendo así las condiciones idóneas para la expresión mínima que sería el *haiku*, poema en extremo corto y sin embargo tan lleno de significancia que desencadena tantas interpretaciones como tiene lectores. Koji Kawamoto, en “Basho’s Haiku and Tradition”, compara ciertas estrategias creativas de Basho con las de T. S. Eliot, la mirada al pasado mediante la “cita” particularmente. Dice que incorpora pedazos de literatura del pasado en su propia poesía, en forma de epígrafes, citas y alusiones provocando así asociaciones emocionales que no podrían haberse dado sin la escritura

---

<sup>413</sup> Koji Kawamoto, “Basho's Haiku and Tradition”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, No. 3, East-West Issue (1989), pp. 245-251, p. 249.

intertextual<sup>414</sup>. Basho, como Eliot, busca en los poemas del pasado las herramientas para su creación: retoma formas y contenidos de los poemas de sus antecesores pero modifica el manejo de los temas –antes populares, cómicos—; Basho los eleva al nivel de la poesía clásica. Kawamoto reconoce, sin embargo, que la intención de ambos poetas, al recurrir a esta estrategia, es muy distinta. Mientras Eliot busca, haciendo referencia a Shakespeare o Dante, contrastar la frivolidad, la falta de sentido y lo sórdido de la era contemporánea con la emoción pura de la era anterior,

Basho and the later haiku poets, on the other hand, employed the same means, not to criticize the present by the standards of the past, but to draw people's attention to the profoundly poetic nature of the "pedestrian" daily life of townsmen and government officials, hitherto regarded as hardly worthy of such aesthetic appreciation<sup>415</sup>.

Lo que importa a Basho es revelar la naturaleza poética de la cotidianeidad del hombre más común, a diferencia de la poesía clásica en la cual los hombres y mujeres “vulgares” no eran considerados siquiera como materia válida de inspiración poética. Para los maestros del *haiku*, la vida diaria de los hombres comunes es fuente de creación: en este nivel todos los hombres son el mismo hombre, idea muy presente, como se ha visto, en nuestro autor mexicano. Llama la atención que los poetas de *haiku* en realidad son al mismo tiempo ellos y la presencia concreta de sus antecesores pues su práctica es una de repetición de la tradición, de reescritura formal y de contenido. ¿Qué mejor ejemplo que el *haiku* para ejemplificar la poética de José Emilio Pacheco? Poema derivado de una forma de composición colectiva; poema inspirado en otros poemas, poema popular ennoblecido por la experiencia del hombre de “a pie”, poema en fin cuya

---

<sup>414</sup> *Loc. cit.*

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 250.

significancia pone al mismo nivel al creador y al lector, el *haiku* logra en diecisiete sílabas representar toda la poesía, así como, en palabras de Pacheco, el bonsai condensa todo un bosque.

Como forma poética fija, el *haiku* se reconoce plenamente en el siglo XVI. Sin embargo, el siglo XVII es su siglo de Oro. Pacheco nos explica en “En el jardín del haiku” que “Matsúo Basho (1644-94) hizo del haikai –término que originalmente equivale a «poesía cómica»— una forma lírica apta para evocar la naturaleza en sus rasgos esenciales”<sup>416</sup>. No es mi intención aquí volver a presentar el *haiku* o hablar de la relación evidente entre los *haiku* y la poesía de Pacheco, pues ya lo han hecho otros antes que yo<sup>417</sup>. Me interesa resaltar los elementos que en él son importantes para el estudio de las aproximaciones desde la (re)traducción. Para ello es necesario exponer ciertas características del *haiku*. Rodríguez-Izquierdo nos dice que “el haiku revela la emoción de un hombre en un instante, y en ese sentido es un estado del alma. No es una reflexión sobre las cosas, sino una simple visión de la realidad”<sup>418</sup>; por su lado, Octavio Paz explica que

Instante de la exclamación o de la sonrisa: la poesía ya no se distingue de la vida, la realidad reabsorbe a la significación. La vida no es ni larga ni corta sino que es como el relámpago de Basho. Ese relámpago no nos avisa de nuestra mortalidad; su misma intensidad de luz, semejante a la intensidad verbal del poema, nos dice que el hombre no es únicamente el esclavo del tiempo y de la muerte sino que, dentro de sí, lleva *a otro tiempo*. Y la visión instantánea de ese otro tiempo se

---

<sup>416</sup> *Aproximaciones*, p. 151.

<sup>417</sup> Por supuesto se puede revisar *Sendas de Oku* de Paz, del cual ya he hablado; *El haiku japonés: Historia y Traducción* de Fernando Rodríguez-Izquierdo, que también he mencionado; el volumen de Donald Keene, *La literatura japonesa* (trad. de Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, México, 1956); o el capítulo IV de *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco* de Carmen Dolores Carrillo Juárez, (*op. cit.*).

<sup>418</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 129.

llama poesía: crítica del lenguaje y de la realidad: crítica del tiempo. La subversión el sentido produce una reversión del tiempo: el instante del haiku es inconmensurable<sup>419</sup>.

El *haiku* es la expresión de un instante del hombre y a la vez es la visión instantánea de ese otro tiempo que el hombre lleva dentro, un tiempo fuera de la vida y la muerte, “inconmensurable”. El poema como instante fuera del tiempo es un espacio de rebeldía que conviene a la poética de Pacheco. Para nuestro autor, el *haiku* es la expresión de una autoría colectiva, el espacio donde el tiempo se subvierte y también la forma idónea para la práctica de la retraducción. Él mismo dice, en su nota en *Aproximaciones*: “Al emprender una segunda tentativa [de aproximarse a los *haiku*], la que se publica en este libro, me convencí de lo que siempre he creído: la poesía es intraducible pero puede rehacerse por medios análogos y distintos”<sup>420</sup>. El poema es intraducible, por cuanto se ha dicho en esta tesis, pero en el caso del *haiku* las razones son más evidentes puesto que como explica Peter Beilenson, el traductor de *Japanese Haiku*, hipotexto de las aproximaciones de Pacheco,

It is usually impossible to translate a *haiku* literally and have it remain a poem, or remain in the proper seventeen-syllable form. (...) Haiku are full of quotations and allusions which are recognized by literate Japanese but not by us; and are full of interior double-meanings almost like James Joyce. And the language is used without connecting-words or tenses or pronouns or indications of singular or plural –almost a telegraphic form. Obviously a translation cannot be at once so illusive and so terse<sup>421</sup>.

El *haiku* es el texto poético intraducible por excelencia en tanto que intertexto,

---

<sup>419</sup> Octavio Paz, “Matsuo Basho” en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (trads.), Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 37-55, p. 54.

<sup>420</sup> *Aproximaciones*, p. 152.

<sup>421</sup> “A Note on Japanese Haiku”, en *Japanese Haiku. Two Hundred Twenty Examples of Seventeen-Syllable Poems*, trad. de Peter Beilenson, Peter Pauper Press, New York, 1956, pp. 4-5.

pues lo escrito sólo puede ser aprehendido con el conocimiento de ciertas correspondencias profundamente arraigadas en la cultura y la lengua japonesas, completamente desconocidas y misteriosas para el lector que no habla japonés y no pertenece a la cultura japonesa. Esta idea de intraducibilidad también la trata Rodríguez-Izquierdo y llega a una conclusión que fundamenta y sustenta la propuesta de José Emilio Pacheco: “En la traducción del haiku se podrá, pues, apreciar lo que dijo e intuyó su autor —la sustancia—; nunca el cómo —la forma—, que constituye lo impenetrable del haiku japonés y ha de ser objeto de recreación artística”<sup>422</sup>.

Las aproximaciones de Pacheco, además de responder a esta invitación de “recrear artísticamente” los *haiku* traducidos por Beilenson, también cumplen con la tarea que cualquier lector de este tipo de poemas debe hacer, a saber la de completar los poemas propuestos<sup>423</sup>. A decir de Rodríguez-Izquierdo, la polisemia interpretativa es uno de los elementos básicos del poema japonés. Cada poema será leído de manera distinta y cada lector dará su propia interpretación sin que se sepa nunca “lo que quiso decir el autor” (cosa que, como se ha visto, de todas maneras, no se sabe en ningún caso): cada texto exige la participación del lector; “dejar algo incompleto lo hace interesante y nos da la impresión de que hay lugar para que crezca”<sup>424</sup>. Pacheco comprende muy bien esta

---

<sup>422</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, p. 238.

<sup>423</sup> Beilenson explica que “the *haiku* is not expected to be always a complete or even clear statement. The reader is supposed to add to the words his own associations and imagery, and then to become a co-creator of his own pleasure in the poems” (*op.cit.*, p. 5). En la misma línea argumentativa, Octavio Paz dice que “el haiku no sólo es poesía escrita –o, más exactamente, dibujada– sino poesía vivida, experiencia poética recreada. Con inmensa cortesía, Basho no nos dice todo: se limita a entregarnos unos cuantos elementos, los suficientes para encender la chispa. Es una invitación al viaje pero a un viaje que debemos hacer con nuestras propias piernas” (*Sendas de Oku*, p. 51).

<sup>424</sup> Fernando Rodríguez-Izquierdo, *op. cit.*, pp. 131-132.



tarea y la cumple cabalmente, gustosamente, pues así se lo permiten los propios poemas japoneses; pone en práctica, sin remordimientos, el consejo de Pound, consejo que también reescribe, y que vuelvo a reproducir puesto que es incluido en la nota al *haiku* de

*Aproximaciones*:

En esta verdadera “traducción de una traducción” la poesía desaparece asfixiada por la literalidad. Entonces hay que poner en práctica el consejo de Ezra Pound: *Make it new* que interpreto no sólo como “hazlo nuevo” sino también como “hazlo *de* nuevo, ponlo en el habla cotidiana de tu país y de tu época. El tiempo al pasar se llevará tu poema y otros lo harán otra vez *de nuevo*. No te preocupes: cumpliste con tu aquí y con tu ahora. Nadie tiene la obligación de ser eterno y servir para siempre”<sup>425</sup>.

En el volumen de 1984 dedicado a las aproximaciones, Pacheco incluye cuarenta *haiku* de quince autores distintos. Basho, Buson, Issa y Shiki son los más aproximados. En estos poemas, es visible la importancia que tiene la naturaleza en la cultura japonesa. No por nada se denominó al género “poesía de la naturaleza” o “poesía del paisaje”<sup>426</sup>.

Octavio Paz, en su presentación de Matsuo Basho explica que:

Desde un punto de vista formal el *haiku* se divide en dos partes: una da la condición general y la ubicación temporal o espacial del poema (otoño o primavera, mediodía o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque de ambas<sup>427</sup>.

Nos da un ejemplo de Basho, traducido por él, para ilustrar esta idea:

Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!  
chapaletéo<sup>428</sup>.

Para Carmen Dolores Carrillo esta idea de Paz es compartida por R. H. Blyth y

---

<sup>425</sup> *Aproximaciones*, p. 153.

<sup>426</sup> Carmen Dolores Carrillo Juárez, *op. cit.*, cap. 4, sec. 4.2.1, pos. 4643.

<sup>427</sup> *Op. cit.*, p. 49.

<sup>428</sup> *Loc. cit.*

Donald Keene, ambos japonólogos célebres<sup>429</sup>. Un elemento pasivo y otro activo estarían presentes en estos pequeños poemas japoneses; y en su encuentro o yuxtaposición surgiría ese instante del que hablaba líneas arriba, ese instante del hombre en el mundo intemporal. En el ejemplo que nos propone Paz, esta yuxtaposición es muy evidente: un estanque es pasivo, está “estancado”, y además en este caso es “viejo”; el salto de la rana es el elemento activo, sorpresivo, que provoca, en su encuentro con lo atemporal del estanque, el instante humano. Me gustaría poder decir que ese fenómeno es así de visible en todos los *haiku*... no es así. Sin embargo, sí se puede reconocer, después de lectura e interpretación, los elementos activo y pasivo en la mayoría de lo *haiku* traducidos por Beilenson y aproximados por Pacheco. Si se retoma el propio ejemplo que nos da nuestro autor para ilustrar su propio proceso, el *haiku* de Basho, se puede ver cómo estos elementos, aunque no de manera tan evidente, sí están presentes. Transcribo la versión inglesa de Beilenson:

CARVEN GODS LONG GONE...  
DEAD LEAVES ALONE FOREGATHER  
ON THE TEMPLE PORCH<sup>430</sup>

Pacheco nos explica en “En el jardín del haiku” que “diría en traducción literal (pero nadie lee el mismo texto): «Dioses tallados en madera hace muchos idos.../ Sólo las hojas muertas se reúnen / en el pórtico del templo» (...) De modo que la aproximación queda así: «Estatuas de los dioses abolidos. / Nada más hojas secas se reúnen / a las puertas del templo.»”. Como se puede ver en la versión literal propuesta por Pacheco, el elemento pasivo estaría expresado en el primero y en el último versos (coordinadas

---

<sup>429</sup> *Op. cit.*, cap. 4, sec. 4.2.1, pos. 4579.

<sup>430</sup> *Op. cit.*, p. 53.

espacio-temporales); y el elemento activo, lo ilustraría el segundo verso pues, aunque no se trate de un salto (como en el ejemplo de Paz), sí hay movimiento por parte de las hojas, aunque éstas estén muertas. La aproximación de Pacheco no hace tan evidente esta división explicada por Paz. Al eliminar el “hace muchos idos” –expresión clarísima de la dimensión temporal— y al incluir “abolidos” –consecuencia de alguna acción pasada—, Pacheco no especifica tan claramente el elemento pasivo, aunque permanezca “a las puertas del templo”. Sin embargo, la expresión estacional tan indispensable para los *haiku* es recuperada por “las hojas secas” —otoño— en el segundo verso, mientras que la versión inglesa lo deja menos claro. Las “partes” de Paz no son tan visibles pues ambos elementos, pasivo y activo, se ven mezclados en la versificación española de Pacheco.

Esto también se puede ver por ejemplo en el cuarto *haiku* aproximado por Pacheco, también de Basho, cuya versión en inglés incluyo para que se aprecie la solución propuesta por nuestro autor:

SILENT THE OLD TOWN...  
THE SCENT OF FLOWERS FLOATING...  
AN EVENING BELL<sup>431</sup>

El elemento pasivo de este *haiku* en su versión inglesa está presente en los dos primeros versos, mientras que lo sorprendente viene en el tercero, con las campanadas nocturnas, que implican movimiento. Pacheco se aproxima a este poema del siguiente modo:

Vetusta aldea en silencio  
Hay aroma de flores y resuena  
la campana nocturna<sup>432</sup>.

---

<sup>431</sup> Peter Beilenson (trad.), *op. cit.*, p. 32.

Nuevamente se puede ver cómo ambos elementos están ahí: el pasivo sólo en el primer verso pues al partir del segundo, con la presencia de ese “hay”, se implica el momento de enunciación y no un tiempo indefinido; esto se confirma con el resonar de la “campana nocturna”, es decir que Pacheco le da más peso a lo activo que Beilenson. Otro ejemplo más se puede leer en un *haiku* de Roka, el número 18 de las aproximaciones de Pacheco:

La lluvia gris ahonda  
la inscripción en la tumba  
y mi eterna tristeza<sup>433</sup>.

Inspirada en la versión inglesa:

WINTER RAIN DEEPENS  
LIGHENED LETTERS ON THE GRAVE...  
AND MY OLD SADNESS<sup>434</sup>

Pacheco omite la referencia estacional (“winter rain”), referencia importantísima como se ha visto, abriendo el sentido aun más (la lluvia no es forzosamente invernal, y menos en México). Además, la “vieja tristeza” de la versión de Beilenson se ha convertido en “eterna”, término que da una idea más atemporal. Con todo, ambas versiones contienen un elemento pasivo (versos 2 y 3) y uno activo (verso 1), que

---

<sup>432</sup> *Aproximaciones*, p. 25. El resonar de las campanas se puede encontrar en una más de las aproximaciones de Pacheco, la número 15, originalmente de Buson (p. 27):

Conversación helada:  
dos campanas dialogan  
del uno al otro templo.

El hipotexto en inglés dice: “VOICES OF TWO BELLS / THAT SPEAK FROM TWILIGHT TEMPLES / AH! COOL DIALOGUE” (p. 32). Lo activo es muy evidente aquí en los dos últimos versos en ambas versiones.

<sup>433</sup> *Aproximaciones*, p. 27.

<sup>434</sup> Peter Belenson (trad.), *op. cit.*, p. 54.

yuxtapuestos desencadenan el efecto poético.

Se podría decir que tanto las poetisas como los poetas de Japón reproducen los temas, las formas y las obsesiones de la lengua y la cultura japonesas desde el siglo VII. La naturaleza, los sentimientos, pero sobre todo las correspondencias que se desencadenan gracias al completo conocimiento cultural y lingüístico se ponen en movimiento en composiciones que, no por ser brevísimas, no condensan toda una visión de mundo intraducible: sólo queda intentar reproducir, recrear, retraducir.

### III.3.2. Omar Khayyam: entre el autor real y la voz de los “sin voz”

Cuando el rey Jorge III de Inglaterra comisionó y nombró embajador del Imperio Británico en Persia, en 1810, a su primo Sir Gore de Ouseley, poco le interesó la afición de su pariente por coleccionar piezas de arte y nada imaginó las consecuencias de esta comisión y de las búsquedas que se iniciaron gracias a ésta. En efecto, Ouseley, experto en lengua y cultura persas, se hizo de una importante colección de objetos y textos de la antigua Persia, fruto de sus negociaciones y compras en distintas librerías y galerías en Irán<sup>435</sup>. Entre los textos que viajaron con él de regreso a Londres, se encontraba un manuscrito cuya manufactura se fecha en 1460<sup>436</sup>, y que luego se catalogaría bajo el nombre de “Manuscrito de Ouseley” en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford; me refiero, por supuesto a las ruba'is de Omar Khayyam. El manuscrito de

---

<sup>435</sup> Mehdi Aminrazavi, *The Wine of Wisdom. The Life, Poetry and Philosophy of Omar Khayyam*. Oneworld Publications, Oxford, 2005, pp. 204-277.

<sup>436</sup> [http://digital.bodleian.ox.ac.uk/omar\\_khayyam\\_exhibition](http://digital.bodleian.ox.ac.uk/omar_khayyam_exhibition) (última consulta 07/01/2014).

cuarenta y siete fojas contiene 158 ruba'is atribuidas al poeta del siglo XI. A mediados del siglo XIX, el Profesor Edward Byles Cowell, célebre orientalista, encontró por coincidencia este manuscrito en la Biblioteca e hizo una primera copia manuscrita, la cual compartió con su amigo Edward Fitzgerald, un lector entusiasta del persa, lengua que conoce aunque no domine. De inmediato, Fitzgerald emprende la traducción de algunos de los pequeños poemas de cuatro líneas e impone la forma en inglés de cuatro versos cuya rima se reproduce en el primero, segundo y cuarto versos, reconstruyendo el efecto de los originales en farsí. Al no encontrar un editor interesado, Fitzgerald decide financiar él mismo la publicación de su traducción de 75 ruba'is de Khayyam; lo hace anónimamente y no goza de ningún éxito o reconocimiento. En 1861, la casi totalidad de ejemplares existentes son puestos a la venta en librerías de viejo sin reputación como curiosidades baratas, y pasan desapercibidos hasta que uno de los poetas pre-rafaelistas, Dante Gabriel Rossetti, se hace de un tomo, lo lee y se entusiasma al punto de hacer alusión a él en sus reuniones literarias en las que se vuelve tema de conversación y debate y donde la obra de Khayyam cobra nueva vida, esta vez en occidente. Gracias pues a la traducción de Fitzgerald, el *Ruba'iyat* es releído, reinterpretado y retraducido al punto de convertirse, como dice Pacheco, “en el libro de poesía más traducido a todas las lenguas”.

A pesar de que muchas de las traducciones al inglés parten del “Manuscrito de Ouseley” que alberga la Universidad de Oxford, la mayoría también echa mano del llamado “Manuscrito de Calcuta” o “Manuscrito de Whinfield” que encontró el Profesor Cowell, durante su estancia académica en la India” y del cual hizo una copia para su amigo tan pronto como lo tuvo entre sus manos, quien a su vez lo tradujo, en parte, para

las siguientes ediciones de sus traducciones<sup>437</sup>. Versiones académicas, a partir de investigaciones que se iniciaron gracias al interés por Khayyam despertado por Fitzgerald, incorporan al *Ruba'iyat* poemas registrados en manuales, compilaciones o antologías escritos tanto en persa como en árabe (de ahí los llamados “poemas arábigos de Khayyam”) que remontan tan lejos en el tiempo como 45 años después de la muerte de Khayyam (1121) y que aseguran la autoría del poeta persa<sup>438</sup>.

Sin duda alguna Omar Khayyam es uno de los poetas más célebres de la Literatura Universal. Su reconocimiento en Europa y América está intrínsecamente ligado a Edward Fitzgerald, pero su obra ya gozaba de fama<sup>439</sup> –para bien o para mal— en oriente, en donde sus ideas respecto del gozo del vino provocaron polémica en un mundo primordialmente musulmán. Nacido en Nishapur, capital de la provincia persa de Khurasan, en 1048, en el seno de una familia de fabricantes de tiendas, Omar conoce el horror de la guerra y sus consecuencias, pues no mucho antes de su nacimiento, a decir de los historiadores, su provincia habría sido invadida por turcos comandados por la dinastía musulmana sunita Saljuq, la cual aplicaba con brazo inflexible la visión más ortodoxa del Islam, visión que, por supuesto, no toleraba la ingestión de vino –herejía incuestionable permanentemente presente en la obra de Khayyam, aunque la fracción sufi del Islam intentó interpretar su presencia desde la mística religiosa. Uno de estos intérpretes desde

---

<sup>437</sup> En la primera edición de Fitzgerald (1859), el traductor incluye 75 ruba'is basadas en el Manuscrito de Ouseley; en la segunda (1868) aparecen 110 ruba'is; en las tercera, cuarta y quinta se reduce el número de poemas a 110.

<sup>438</sup> Sobre las diferentes fuentes que registran ruba'is, se puede consultar el libro de Aminrazavi ya citado y *The Romance of the Rubáiyat* de A. J. Arberry (George Allen & Unwin LTD, Londres, 1959).

<sup>439</sup> La existencia de Omar Khayyam no se pone en duda. Su celebridad radicaba, sin embargo, en sus diferentes escritos filosóficos, matemáticos y sobre astronomía.

el sufismo es Omar Ali-Shah, quien abordara a Robert Graves, en una de sus estancias prolongadas en el hospital, y le presentara su traducción “prosaica, poco pulida y literal” del que él llamó “el único y verdadero manuscrito completo de las ruba'is de Omar Khayyam”, manuscrito que aseguró tenía su familia entre sus manos desde el medioevo y que servía de texto de enseñanza para la práctica sufi. El resultado de la entrevista y de las subsiguientes, que fueron numerosas, fue *The Rubaiyyat of Omar Khayaam* (1967), versión de Graves y Ali-Shah, y fuente de las quince ruba'is que presenta como aproximaciones José Emilio Pacheco en *Tarde o temprano* (1980)<sup>440</sup>.

En un artículo escrito a *The Listener*, poco después de la publicación de la versión de Graves y Ali-Shah, en el que el traductor se defiende de las críticas negativas a su aportación khayyámica, Graves decide contraatacar denigrando el trabajo de Fitzgerald y denunciándolo como una empresa más con intenciones imperialistas, pues a su parecer, las ruba'is parecían más poemas victorianos que textos persas, que recuperaban más los ideales ingleses que la estética oriental escrita en farsí. El británico se proclama el traductor fiel de Omar Khayyam ya que está convencido de partir de un manuscrito completo del siglo XII de las ruba'is, que, por recoger la totalidad de la obra poética del persa, comprobaría a afinidad de Khayyam con el sufismo. Poco sabía entonces Graves que la empresa en la que lo había incluido Alí-Shah era parte de un proyecto político más amplio pues Alí-Shah provenía de una familia sufi de alcurnia que buscaba argumentos tanto dentro como fuera del mundo musulmán para proteger su causa.

J. C. E. Bowen en su artículo “The Rubaiyyat of Omar Khayyam: A Critical

---

<sup>440</sup> Pacheco indica a pie de página: “Según la versión de Robert Graves y Omar Alí-Shah” (*Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 302).



Assessment of Robert Graves' and Omar Ali-Shah's Translation" explica que, a partir de la discusión que se desató después de la publicación de la versión de Graves y Alí-Shah, se hace evidente no sólo que Graves no conocía ni la lengua ni la Literatura persas sino que Alí-Shah tampoco y que por ende su propuesta era incluso más dudosa que la de Fitzgerald, quien, a pesar de no tener un dominio completo del farsí, por lo menos sí lo leía y comprendía; además de que Graves y Alí-Shah proponían una lectura ordenada de los poemas de Khayyam, como si se tratara de una secuencia que resultara en un solo y largo poema:

It is hardly necessary to emphasize the extent to which this misconception has distorted the attempted translation. It is as if two persons, knowing little or no Greek, had suddenly conceived the crazy notion that the epigrams of the Greek Anthology form part of a stanzaic poem, and had set about translating them into English verse, in the belief that the sense of one epigram should be understood as flowing into the next<sup>441</sup>.

Bowen ridiculiza tanto a Graves como a Alí-Shah pues pone en evidencia la ignorancia, la poca seriedad en investigación y la ingenuidad de estos dos pensadores cuya soberbia cegó ante la realidad:

If either Graves or Shah had taken the trouble to consult E. G. Browne's great *Literary History of Persia*, vol. II, p. 259, they would have learned that "only the veriest tyros need to be reminded that in Persian the quatrain is always an absolutely complete and isolated unit, that there is no such thing as a poem composed of a number of quatrains, and that in collections of quatrains the only order observed or recognized is the alphabetical, according to the final letter of the three rhyming half-verses"<sup>442</sup>.

Las ruba'is son pues, en persa, poemas de cuatro versos mientras que en árabe se trata de composiciones construidas en dos hemistiquios; son unidades independientes y autónomas ordenadas tradicionalmente en orden alfabético y no, como proponían Graves

---

<sup>441</sup> *Iran*, Vol. 11 (1973), pp. 63-73, p. 64.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 63.

y Shah, una secuencia coherente que forma un poema.

El punto final a la polémica sobre la versión de Graves y Alí-Shah lo puso L.P. Elwell-Sutton, en su artículo “The Omar Khayyam Puzzle”<sup>443</sup>, en 1968, pues ninguno de los traductores pudo dar pruebas de la existencia del supuesto manuscrito que inspirara la interpretación de Alí-Shah. Esta versión se evidenció espuria cuando Bowen acaba demostrando en 1972, con base en el análisis comparativo de las versiones de Fitzgerald, sus comentaristas y de Graves, que la traducción publicada en 1967 no es sino una reescritura de la edición de Heron-Allen, un estudioso de la cultura persa, quien ofrece la publicación de las ruba'is de Fitzgerald junto con sus originales salidos del Manuscrito de Ouseley y una traducción literal hecha por él: se trata de *Edward Fitzgerald's Rubá'iyát of Omar Khayyám with Their Original Persian Sources Collated from His Own Mss., and Literally Translated by Edward Heron-Allen*, de 1899<sup>444</sup>.

A modo de ejemplo, Bowen transcribe la ruba'i que en el Manuscrito de Ouseley aparece en la posición 108 y que en el *Rubaiyat* de Fitzgerald ocupa el lugar 68 en la cuarta edición (última que supervisó el propio Fitzgerald). Transcribo la versión del inglés:

We are no other than a moving row  
Of Magic Shadow-shapes that come and go  
Round with the Sun-illuminated Lantern held  
In Midnight by the Master of the Show<sup>445</sup>.

---

<sup>443</sup> *Royal Central Asiatic Journal*, LV 2, June (1968): pp. 176–9.

<sup>444</sup> London & Boston: Bernard Quaritch 15 Piccadilly & L.C. Page and Company, 1899.

<sup>445</sup> Louis Untermeyer (ed.), *Rubá'iyát of Omar Khayyám. Translated into English Quatrains by Edward Fitzgerald. A Complete reprint of the First Edition and the combined Third, Fourth and Fifth Editions, with an Appendix containing Fitzgerald's Prefaces and Notes*, Random House, New York, 1947, p. 92.

La versión de Graves y Shah de esta ruba'i ocupa la posición 72:

This vault, underneath which we live bemused  
Is, so to speak, God's magic shadow-show:  
With sun for lamp, the world as a wide screen  
For countless lie-rehearsing silhouettes<sup>446</sup>.

Conuerdo con Bowen en que esta última versión parecería casi modernizar el poema de Khayyam introduciendo casi el mundo del cine (“wide screen”), idea, por supuesto inencontrable en Fitzgerald y en Heron-Allen, aunque en su versión literal de la selección de Fitzgerald sí se encuentran elementos que explicarían la interpretación de Graves –y que mostrarían que efectivamente la fuente de Shah es la versión literal de Heron-Allen:

This vault of heaven beneath which we stand bewildered,  
We know to be a sort of magic-lantern:  
Know thou that the sun is the flame and the universe is the lamp,  
We are like figures that revolve in it<sup>447</sup>.

Bowen traduce el primer verso de esta ruba'i como “This wheel of the firmament, within which we are bewildered” y explica cómo Heron-Allen no supo transponer la idea de la rueda del firmamento y la tradujo como la bóveda celestial. Este error, resultado de la dificultad de traducir este verso y evidente para los estudiosos del persa, es reproducido por Graves fortaleciendo así la hipótesis de Bowen en cuanto a la verdadera fuente de Shah. Bowen argumenta también que en la recuperación del orden de las ruba'is, determinado por Fitzgerald, y en la reproducción de este error de comprensión por

---

<sup>446</sup> Robert Graves y Omar Ali Shah, *The Rubazyyat of Omar Khayaam. A new Translation with Critical Commentaries*, Cassell, London, 1967.

<sup>447</sup> Heron-Allen cit. por Bowen, art.cit., p. 65.

parte de Heron-Allen, Graves “traduce” la siguiente ruba'i, con base en el error<sup>448</sup>:

It seems probable that Omar Ali Shah, in preparing his crib for Graves to translate, used Heron-Allen's English version as his crib, for (as is discernible elsewhere in their version) where Heron-Allen has made a mistake in his translation Graves has made an exactly similar one<sup>449</sup>.

La versión de Graves y Alí Shah perdió toda credibilidad. Shah abusó de la buena disposición y del entusiasmo de Graves quien confió ciegamente en la autenticidad del texto que le había sido presentado. Hubiera sido necesaria una investigación mínima sobre la naturaleza de las ruba'is para darse cuenta de la falsificación pues mucho se había investigado ya sobre las fuentes tanto del Manuscrito de Ouseley como del de Calcuta y de los otros manuscritos medievales en los que se encontraron desperdigadas ruba'is, y se había llegado ya a la conclusión de la imposibilidad de afirmar cuáles ruba'is eran o no de la autoría de Omar Khayyam, el personaje históricamente real. De hecho, ya Sadiq Hedayat, Muhammad ‘Ali Furughi y Qasim Ghani, habían publicado en 1934, el primero, y en 1942 los últimos, su propia selección de ruba'is de Khayyam, con base en criterios más críticos (Hedayat propone su selección con base en criterios más literarios;

---

<sup>448</sup> Graves introduce inmediatamente después de la ruba'i citada (72) una que en el Manuscrito de Ouseley ocupa la posición 94 según la versión facsimilar del Manuscrito hecha junto con sus traducciones al inglés por Heron-Allen, en 1898 (H.S. Nichols, London, 1898), es decir que no es la siguiente pues la citada es, como he dicho la 108. En la traducción de Fitzgerald sí es la siguiente (69). La ruba'i traducida por Heron-Allen reza: “To speak plain language, and not in parables, / We are the pieces and heaven plays the game, / We are placed together in a baby-game up on the chessboard of existence, / And one by one we return to the box of non-existence”. La ruba'i 73 de Graves reescribe fielmente a Heron-Allen: “Let me speak out, unallegorically: / We are mere puppets of our Master, toys / On the Table of Existence, one by one / Flung back in the toy box of Non-existence”. El hecho de que Graves haya ordenado una tras otra estas ruba'is, nos hace pensar que sigue el orden de Fitzgerald aunque no su traducción: sin embargo sí echa mano de la traducción de Heron-Allen.

<sup>449</sup> Bowen, art. cit., p. 65.

Furughi y Gahni lo hacen más con base en criterios históricos)<sup>450</sup>.

La dificultad de determinar la autenticidad de los poemas presentados y de traducirlos fielmente no parece haber frenado el interés sobre Khayyam. Fitzgerald es muy claro al expresar su intención en la sus traducciones. En el prólogo que hizo a su traducción de *Agamemnon* de Esquilo dice que “literal version (...) would scarce be intelligible”<sup>451</sup>. Esta idea se confirma en una de las numerosas cartas que escribe al Profesor Cowell, en 1959, en donde explica que su objetivo es “though certainly not to be literal. But at all Cost, a Thing must live: with a transfusion of one's own worse Life if one can't retain the Original's better. Better a live Sparrow than a stuffed Eagle”<sup>452</sup>. Esta idea sin duda nos hace recordar las palabras de ese otro orientalista que vimos páginas atrás, Fenollosa, y la práctica de ese otro traductor que fue Pound (conocido admirador de Khayyam, prueba de ello el que nombrara a su propio hijo “Omar”), y por supuesto nos hace regresar a nuestro autor mexicano, José Emilio Pacheco.

El largo relato sobre las traducciones de Khayyam no ha sido un mero dato curioso. Pacheco indica en *Tarde o temprano* que la fuente de sus aproximaciones a Khayyam es la versión de Robert Graves y Alí-Shah de 1967. No me parece probable que Pacheco no estuviera al tanto de la polémica desatada entorno a esta versión, pues ya habían pasado trece años desde su publicación y doce desde que perdiera toda credibilidad como texto traducido. Desde mi perspectiva, Pacheco no sólo estaba al tanto

---

<sup>450</sup> Cf. “Introduction” a Peter Avery y John Heath-Stubbs (trads.), *The Ruba'iyat of Omar Khayyam*, Penguin Books, Middlesex, 1979; e “Introduction” a *The Wine of Wisdom*, ed. cit.

<sup>451</sup> Cit. por Annmarie Drury en “Accident, Orientalism, and Edward FitzGerald as Translator”, *Victorian Poetry*, Vol. 46, No. 1, Edward FitzGerald and the Rubáiyát of OmarKhayyám (Spring, 2008), pp. 37-53, p. 38.

<sup>452</sup> *Loc. cit.*

sino que aprovechó esta polémica para proponer sus aproximaciones de Khayyam –esto por supuesto no se puede confirmar; sin embargo, si recordamos lo dicho en su “nota” sobre el autor en *Aproximaciones* (1984) —“para el lector imparcial Khayyam es Khayyam siempre: en cualquier idioma y en versos rimados o libres, poema en prosa o versículo”—, entonces se estará de acuerdo en que lo que importa es el texto no su traductor, o incluso su autor. Pacheco no sólo se esconde tras la máscara del autor –como dice Livia Soto— sino también tras la máscara de los traductores, que resultaron un fraude, es decir “no traductores” o figuras huecas que se visten de la función trasladadora, “fantasmas”: el anonimato se evidencia en la multiplicación de “autores” –Omar Khayyam, Edward Fitzgerald, Alí-Shah, Robert Graves, José Emilio Pacheco.

Parece una contradicción de mi parte decir que no importa el autor, sobre todo después de haber recordado que para Pacheco “Khayyam es Khayyam siempre”. No lo es. Como he dicho, no se puede asegurar que todas las ruba'is fueran de Khayyam. Dependiendo de las investigaciones o de las ediciones, Khayyam sería el autor de 13 a 1400 ruba'is. A pesar de que hay cientos de ellas que son reconocidas copias, o composiciones que sería imposible atribuir a Khayyam, son incluidas dentro del nombre de “ruba'is de Khayyam” por su forma, sus temas, su estilo. Aminrazavi considera que la búsqueda de certidumbre respecto de la autoría histórica de todos los poemas que se han incluido en el *Rubaiyat* es inútil. Más práctico y posible es su estudio comparativo para descubrir lo que los une. Aminrazavi propone ver en ellos el resultado de una escuela de pensamiento más que una autoría particular:

Khayyam represents a school of thought, a *weltanschauung*, a voice of protest against what he regarded to be a fundamentally unjust world. Many people found in him a voice they needed to hear and, centuries after he had died, he became a vehicle for those who were experiencing the same trials and tribulations as

Khayyam combined with a fear of persecution<sup>453</sup>.

Khayyam representa entonces una voz colectiva en un mundo injusto, una voz que expresa y repite una y otra vez, sin importar el lugar o la época, el sentir de hombres desesperados que son siempre “el mismo hombre”, así como “Khayyam es Khayyam siempre”. El nombre “Omar Khayyam” se convirtió en la voz de la tribu humana de la que habló John Updike, al cual cita Pacheco. El anonimato de los diferentes creadores de ruba'is es posible pues se alinean bajo ese nombre que dejó de ser el de un autor para convertirse en una función, la “función autor” que desarrolló Foucault y que se presentó en el segundo capítulo de esta tesis.

En su lectura y análisis de las ruba'is, Aminrazavi revela siete grandes temas presentes en los poemas<sup>454</sup>: 1) la impermanencia y el sentido de la vida; 2) la justicia y la razón por la que Dios permite el mal; 3) el aquí y el ahora; 4) la duda y el desconcierto; 5) la muerte y la vida después de la muerte; 6) el determinismo y la predestinación; 7) la verdad del vino. Una ruba'i puede contener uno o varios de estos temas aunque uno de ellos domine sobre los otros. En la lectura del *Ruba'iyata*, se puede llegar a la misma clasificación; probablemente Fitzgerald seleccionó y ordenó los poemas a traducir por su interés particular en un tema trabajado por Khayyam, lo mismo en el caso de Graves y Alí-Shah (el objetivo de estos últimos es más claro como se ha visto), y Pacheco no podría ser la excepción. En el caso de las ruba'is que incluye en la edición de 1980 de *Tarde o temprano*, es bastante evidente que el tema que llamó la atención de nuestro autor fue la impermanencia y el sentido de la vida. Él eligió las ruba'is que más se

---

<sup>453</sup> Mehdi Aminrazavi, *op.cit.*, p. 14.

<sup>454</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

adaptaban a sus propias preocupaciones –tanto como los imitadores de Khayyam que se albergaban bajo su nombre para expresarse— y las ordena para renovar el sentido de los poemas, pues como en el caso de “Manuscrito de Tlatelolco”, al cambiar la secuencia, se “reactiva” la *signifiante* y los textos se vuelven “nuevos”. Además de seleccionar y ordenar particularmente, el poeta mexicano decide aproximarse a Khayyam desde otra forma: en efecto, las quince ruba'is son “traducidas” prosaicamente.

Si consideramos la primera que elige, la octava en la versión de Graves y Shah, la octava también para Fitzgerald (aunque no sorprende pues ahora se sabe que Graves parte de la traducción del persa que Heron-Allen hace de la selección de Fitzgerald del Manuscrito de Ouseley de las ruba'is), se puede ver que Pacheco es bastante fiel a su fuente:

Life passes. What is Balkh? What is Baghdad?  
The cup fills –should we care whether with bitter  
Or sweet? Drink on! Know that long after us  
The Moon must keep her long-determined course<sup>455</sup>.

Aquí la versión de nuestro autor:

La vida pasa. Balj y Bagdad ¿qué se hicieron? Llena tu  
copa de vino –dulce o amargo, poco importa. Bebe. Sabes  
que cuando ya no estemos la Luna ha de seguir su curso<sup>456</sup>.

Digo que es bastante fiel, no porque respete la forma, obviamente, sino porque se

---

<sup>455</sup> La versión literal del persa (ruba'i 47 del Manuscrito de Ouseley) que ofrece Heron-Allen dice: Since life passes; what is Baghdad and what is Balkh ?

When the cup is full, what matter if it be sweet or bitter?  
Drink wine, for often, after thee and me, this moon  
will pass on from the last day of the month to the first, and  
from the first to the last.

Es evidente que Graves y Shah se inspiran en esta versión literal del persa que ofrece Heron-Allen a la selección de ruba'is que publica Fitzgerald.

<sup>456</sup> “Quince rubayatás de Omar Jayán”, en *Tarde o temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 307.



reconoce muy bien su fuente, aunque también se hace evidente que no retoma a Fitzgerald, de quien incluyo aquí su versión:

Whether at Naishápur or Babylon,  
Whether the Cup with sweet or bitter run,  
The Wine of Life keeps oozing drop by drop,  
The Leaves of Life keep falling one by one.

La interpretación de Fitzgerald es sin duda alguna la más libre, si se la compara con la versión literal de Heron-Allen. Sin embargo, también es evidente que, a pesar de los cambios sorprendentes para cualquier traductor profesional, el tema de la impermanencia en Khayyam persiste. “Khayyam es Khayyam siempre”, ya sea según Fitzgerald, ya sea según Graves, ya sea en verso o en prosa —como en el caso de Pacheco. La siguiente ruba'i del autor mexicano es la misma que Graves y Shah disponen después de la citada. Respeto el orden determinado por su fuente y de alguna manera reproduce el sentido establecido por los pseudo-traductores de Khayyam; pero esto no dura. Pacheco sólo reproduce quince<sup>457</sup> de las 111 ruba'is publicadas en 1967. Como dije, la impermanencia de las cosas se reproduce en cada una de ellas: impermanencia de las ciudades, como se vio en la primera; impermanencia de los imperios, como se lee en la segunda o en la séptima (“También los reyes y los poderosos fueron derribados por el tiempo en su ráfaga”; “la arcilla que fue manos de rey y pies de mendigo”); impermanencia del hombre, presente en la tercera y la quinta ruba'i (“Tu destino es fundirte y evaporarte”; “Llegamos como el viento y nos iremos como el agua”); impermanencia de la naturaleza, evidente en la décima raub'ai (“El verdor de la

---

<sup>457</sup> Incluyo aquí la numeración equivalente en la versión de Graves y Shah: VIII, IX, XVI, XXIII, XXVIII, XXXI, XXXIX, XLIII, XLVI, CIII, LXIII, LXV, XXI, XXIV, L.

primavera deja su sitio a la nieve invernal”).

Pacheco reproduce selectivamente estas ruba'is pues en ellas se reconoce y reconocemos nosotros, sus lectores, sus obsesiones, su propia poética en donde el tiempo se sitúa al centro de su reflexión estética: el tiempo que pasa y no se detiene por nada o nadie. La última de las ruba'is presentes en *Tarde o temprano* hubiera podido ser escrita por el propio poeta mexicano:

Este mundo ha de seguir viviendo mucho tiempo después de  
nuestra partida. Perdurará sin recordar nuestro nombre  
y sin saber que en él estuvimos. Tampoco antes de que  
llegáramos lamentó nuestra ausencia: ¿Cómo va a  
entristecerse de que ya no estemos aquí?

He dicho de pasada, varias veces, que nuestro autor retraduce a Khayyam a partir de la versión de Graves, aunque, en su reproducción, echa mano del poema en prosa – como se puede constatar en la ruba'i citada líneas arriba. La razón de esta elección no nos es explicada, sin embargo, podemos aventurarnos a decir que, como lo hiciera casi veinte años después en su aproximación al *Cantar de los Cantares*, su intención es renovar estos poemas tan traducidos y tan conocidos y ofrecer una nueva lectura de ellos desde una perspectiva genérica. Reproduzco nuevamente lo dicho en la “Posdata” a la nota introductoria de su aproximación publicada en 2009:

Para hacer esta versión hubo un saqueo de todas la versiones disponibles en todos los idiomas al alcance por cualquier medio. Nadie puede siquiera aspirar a competir con los clásicos de nuestra lengua a los que debemos sucesivos y muy distintos “Cantares”.

En vez de intentar el verso o el versículo, se optó por un género del que no dispusieron los antecesores ilustres: el poema en prosa<sup>458</sup>.

En el caso del *El Cantar de los Cantares*, las versiones al español son muy

---

<sup>458</sup> José Emilio Pacheco, *El Cantar de los Cantares*, Era, México, 2009, p. 12.

numerosas y el objetivo de Pacheco fue proveer una nueva, no sólo en el sentido de reciente sino también en el sentido de “novedosa”, es decir que ofreciera algo más, algo con lo que el lector contemporáneo se pudiera identificar, y, al optar por el poema en prosa, un género bastante reciente (siglo XIX), otorga cierto espíritu moderno a un texto antiquísimo. La multiplicidad de autores, de traductores, de lenguas de traducción y de géneros elegidos para las traducciones, hacen de este *Cantar* el ejemplo idóneo de la unidad de la Literatura: los autores, traductores, lenguas y géneros poco importan, lo significativo es observar cómo se resignifica el *Cantar* en sus diferentes versiones.

En mi opinión, el caso de las aproximaciones a las ruba'is de Omar Khayyam es análogo al del *Cantar de los Cantares* pues también se trata de textos cuya autoría es dudosa, y cuyas traducciones son numerosas y a muchas lenguas aunque la traducción, ya sea literal o más creativa, se presente generalmente en verso. En la nota sobre Khayyam que ofrece en *Aproximaciones*, Pacheco especifica que “[e]n español existen cerca de cincuenta versiones: al parecer sólo una, la de Roy Bartholomew, es directa del farsi”<sup>459</sup>. Es probable que Pacheco conociera estas versiones aunque no las tomara como fuente (así lo indica tanto en *Tarde o temprano* como en *Aproximaciones*), que incluso hubiera leído la traducción de Bartholomew. Su decisión de retraducir a Khayyam en forma de poemas en prosa, sería el resultado de su intención de sumarse a esas cincuenta traducciones —una sola directa, las otras, claramente retraducciones— para enmascararse de nuevo detrás de los (re)traductores, aunque el cambio de género, como en el caso del *Cantar*, apuntaría a una actualización de su propio contexto, pues como él mismo expresa: “durante un siglo y cuarto cada país, cada época, cada generación nos ha

---

<sup>459</sup> José Emilio Pacheco, *Aproximaciones*, ed. cit., p. 143.

trasmitido su lectura de esta obra inagotable”<sup>460</sup>. Su lectura visiblemente se expresa mediante el poema en prosa, por lo menos en cuanto a las aproximaciones publicadas en *Tarde o temprano*. Tal vez las libertades formales que se toma –que no forzosamente de contenido— corresponden a la fuente: si Pacheco estaba al tanto de que partía de una fuente espuria, ¿por qué no aventurarse él también?

Así, se puede leer en el “original” de Graves, en verso, la ruba'i 65:

Banish your crowding griefs with wine, disperse  
Your memories of the two-and-seventy sects  
And praise wine's alchemy that still can banish  
With one red draught more than a thousand spites<sup>461</sup>.

Pacheco la reproduce en la duodécima posición:

Ahuyenta los dolores que se agolpan, borra de tus recuerdos a  
todas las sectas que dicen poseer la verdad. Elogia la  
alquimia del vino, capaz de anular de un solo trago mil  
sufrimientos.

La fuente de Pacheco es evidente: como Graves, no retoma la controversia sobre

---

<sup>460</sup> *Loc. cit.*

<sup>461</sup> La fuente de Graves también se hace evidente. La versión literal que ofrecen Peter Avery y John Heath Stubbs reza: “188. Drink wine, it stops you thinking about the Many and the One / Dispels thoughts about the seventy-two jarring sects; / Don't abstain, the physic you get / In one draught of it rids you of a thousand sicknesses.” (ed. cit. , p. 93). Se puede ver que en esta versión que se quiere literal y fiel se incluye alusiones claras a discusiones filosóficas y religiosas conocidas del lector medieval: “the Many and the One”, nos dicen Avery y Heath-Stubbs hace referencia a la controversia respecto de si Dios conocía al mundo en general o si también conocía a cada hombre en particular, discusión que desencadenan los aristotélicos y que se considera una herejía en el Islam; “the seventy-two jarring sects” recuerda la creencia en 72 (o 73) sectas musulmanas, una de las cuales iría al paraíso, dejando a las restantes en el infierno. Estas alusiones sean tal vez eruditas hoy día pero fueron comunes en la Edad Media. La versión de Heron-Allen, fuente de Graves, reza: “77. Drink wine, that will banish thy abundant woes, / and will banish thought of the seventy-two sects; / avoid not the alchemist, for, from him, thou takest one draught, and he banishes a thousand calamities.”. Es notable cómo Graves omite, igual que Heron-Allen, la mención a “The Many and the One”, que en el contexto de Khayyam resulta importante; de igual manera, ambos echan mano del término “alquimista” o “alquimia” cuando la versión literal habla de “medicamento”.

el conocimiento general o particular de Dios sobre la humanidad, presente en la versión literal de Avery y Heath-Stubbs. Llama la atención que las setenta y dos sectas musulmanas, mencionadas en todas las versiones de las que hemos hablado, no están presentes en la de nuestro autor. Tal vez su intención “universalizadora”, la cual pudimos ver en su aproximación al poema de Nerval, también está presente aquí: al eliminar la controversia teológica y la alusión al Islam, obvia únicamente para los iniciados y para los estudiosos, Pacheco hace aprehensible este poema a los lectores en general. El olvido de la afrenta entre las setenta y dos sectas Islámicas se ha convertido en el olvido de todas las sectas que “dicen poseer la verdad”: el poema ya no hace referencia únicamente a la cosmovisión musulmana; propone olvidar toda imposición teológica.

Se podría decir que Pacheco se une a todos aquellos que adoptaron el nombre de Khayyam para expresar sus propios sentimientos: sus imitadores, sus plagarios, sus traductores, hombres todos que encuentran en las pequeñas composiciones del poeta persa del siglo XI lo que perdura, más allá del tiempo y de las fronteras. Retoma a Khayyam una y otra vez en su propia escritura y en su propia reescritura, pues en *Aproximaciones* (1984) lo sitúa en primerísimo lugar, iniciando su volumen dedicado a las aproximaciones, aunque en este tomo su fuente es distinta, una más entre las numerosísimas que contienen ruba'is atribuidas a Khayyam.

Para la aproximación a las ruba'is de Khayyam incluidas en *Aproximaciones*, se indica que su fuente es la traducción de Peter Avery y John Heath-Stubbs, publicada por primera vez en 1979. Esta edición incluye una larga introducción académica que ofrece datos duros sobre Khayyam y su obra, no sólo literaria sino también científica y 235 ruba'is cuya fuente persa es puntualmente indicada:

The two selections from which the following translations have been made share the merit of having been compiled by three men who, though they lived centuries after Khayyam, were fellow-Persians speaking his language as their mother tongue. Sadiq Hedayat published his selection of the ruba'is in 1934. That of Muhammad 'Ali Furughi and Qasim Ghani, which includes many ruba'is also chosen by Hedayat, was published in 1942<sup>462</sup>.

En la nota a las traducciones, los traductores indican claramente su intención de trasladar lo más fielmente posible, entendido esto desde la perspectiva más tradicional de la traductología:

The following translations are intended to give as literal an English version of the Persian originals as readability and intelligibility permit. It seemed important to try and convey the baldness of the originals. (...) It is hoped that these translations will answer the question a Persianist is often asked: 'What do the Persian originals of the ruba'is really say'<sup>463</sup>.

A pesar de expresar sus intenciones de trasladar claramente lo dicho en los originales escritos en persa pues consideran necesario hacer una versión que finalmente recupere los textos originales (si es que esto es posible...), Avery y Heath-Stubbs no tardan en otorgarle a Fitzgerald el crédito que merece. Los traductores reconocen que el trabajo del inglés del siglo XIX es más imaginativo que traslativo y que sus supuestas traducciones responden más a una intuición poética que al conocimiento real de la lengua y la cultura persas. Con todo, le atribuyen una sensibilidad inigualable para descifrar la naturaleza escéptica y poco ortodoxa de Khayyam y lo consideran un traductor comparable al célebre Dryden<sup>464</sup>... no poca cosa.

La retraducción de Pacheco a partir de Avery y Heath-Stubbs parece más fiel en tanto que reconstruye los poemas en español en verso. En *Aproximaciones*, incluye 25

---

<sup>462</sup> *The Ruba'iyat of Omar Khayyam*, Peter Avery and John Heath-Stubbs, Penguin Books, Middlesex, 1979, pp. 39-40.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>464</sup> *Loc.cit.*

ruba'is. Aunque la impermanencia de las cosas y el sentido de la vida sigan estando muy presentes en las ruba'is incluidas en el volumen (como es evidente en la primera ruba'i), según la clasificación de Aminrazavi, me atrevería a decir que en éstas domina la muerte y la vida después de la muerte, como se puede constatar en la ruba'i 3 en la versión de Pacheco:

Ni tú ni yo sabemos del eterno misterio.  
Ni tú ni yo logramos descifrar el enigma.  
Tan sólo conversamos de este lado del velo  
y cuando el velo caiga no estaremos aquí.

Es notable cuán fiel es Pacheco a su fuente pues, como se puede leer a continuación, la traducción de esta ruba'i que en Avery y Heath-Stubbs es la séptima, es bastante tradicional:

Neither you nor I know the mysteries of eternity,  
Neither you nor I read this enigma;  
You and I only talk this side of the veil;  
When the veil falls, neither you nor I will be here.

En lugar de “los misterios de la eternidad” del primer verso, Pacheco prefiere “el eterno misterio”: la versión inglesa es mucho más explícita en cuanto al tema que se está exponiendo (la eternidad); sin embargo, el hecho de que “mysteries” sea el núcleo de sintagma nominal y “eternity” sea su adnominal, le permite a Pacheco tomarse la libertad de convertir el adnominal en un adjetivo építeto pues de haber sido literal el verso habría sido demasiado largo –considerando también que “mysteries” en inglés está en plural y que en español (“Ni tú ni yo sabemos de *los misterios de la eternidad*”). Aunque el español no es tan explícito, la idea no se pierde. El cuarto verso (“When the veil falls, neither you nor I will be here”) lo traduce omitiendo la repetición del “neither you nor I”, que bien hubiera podido incluir en el texto (“y cuando el velo caiga ni tú ni yo estaremos

aquí”), sin embargo el español no la necesita mientras que el inglés parece exigirla pues dejar únicamente “we” volvería el verso cacofónico. En la lectura del conjunto de aproximaciones a Khayyam en *Aproximaciones*, los cambios parecen mínimos pues además de respetar la forma (verso) parece respetar el contenido. Sin embargo, en algunas ocasiones, se puede leer algún cambio de pronombre en donde un sujeto neutro se convierte en un “tú” muy claro. Así se puede leer la ruba'i 5 de Pacheco:

El bien y el mal radican en tu ser.  
No imputes a la rueda de los cielos  
la pena y la alegría que forman tu destino:  
más inerte que tú se halla la rueda.

Y la original en inglés (34):

The good and evil that are in man's heart,  
The joy and sorrow that are our fortune and destiny,  
Do not impute them to the wheel of heaven because, in the  
light of reason,  
The wheel is a thousand times more helpless than you.

Por supuesto el cambio más visible es el desplazamiento del segundo verso al tercero, por cuestiones de lógica gramatical pues Pacheco ha hecho de una aposición al objeto indirecto en el texto inglés, un objeto indirecto en el español. La primera de estas aposiciones la ha dejado como una oración independiente en el primer verso, tal vez para darle más peso a lo dicho: “El bien y el mal radican en tu ser”. Al personalizar este poema con un determinante posesivo (“tu ser”), se hace partícipe de lo que se expresa al lector, lo hace responsable personalmente del bien y del mal que hay en él y no lo deja consolarse con la idea de que el bien y el mal son “elementos” que comparte con el resto de la humanidad. Dicho de otra manera, mientras que el texto en inglés no responsabiliza individualmente a cada persona del bien y del mal que hay en su corazón, el texto español lo hace claramente en una oración en la que el circunstancial de lugar viene



inmediatamente después de un verbo atributivo (radica=está), y cuyo núcleo (ser) está determinado por un posesivo (tu), haciendo evidente que hay un interlocutor (lector) al cual se dirige directamente el poeta. Se puede ver entonces que Pacheco, a pesar de parecer fiel, en realidad podría estar proponiendo otra visión del mundo.

Un último ejemplo interesante sobre las ruba'is incluidas en *Aproximaciones* se puede leer en la ruba'i 17 de Pacheco:

Paso mi juventud tomando vino.  
En la honda copa encuentro mi placer.  
El vino se parece a la existencia  
en que es amargo y dulce al mismo tiempo.

Al revisar las 235 ruba'is de la edición de Avery y Heath-Stubbs, no identifiqué la ruba'i de la que salió la versión de Pacheco. Dos podrían haber sido fusionadas en ésta que propone Pacheco: la número 16

Today is the time of my youth,  
I drink wine because it is my solace;  
Do not blame me, although bitter it is pleasant,  
It is bitter because it is my life.

Y la número 201:

Drink wine that is life everlasting,  
The source of youthful delight;  
It burns like fire, but puts an end to grief,  
It's like the water of life, drink it.

Como se puede constatar la aproximación de Pacheco parece más cercana a la ruba'i número 16 de la edición Avery y Heath-Stubbs aunque llame la atención que nuestro autor no haya traducido “solace” por “consuelo”. El primer verso (“Paso mi juventud tomando vino”) retoma de alguna manera el primero de la ruba'i 16 y parte del segundo (“Today is the time of my youth / I drink wine...”). Sin embargo la idea del vino como consuelo desaparece y se convierte en fuente de placer (dulce) al tiempo que la

vida sola es amarga, visión sin duda alguna negativa y que no retoma Pacheco puesto que para él la existencia es “amarga y dulce al mismo tiempo” como el vino. Esta idea la retoma la ruba'i 201. José Emilio Pacheco equilibra las dos propuestas opuestas, presentes en dos ruba'is que se contradicen, y expresa en su cuarto verso –que no reconocemos en ninguna de las ruba'is– “el vino se parece a la existencia” pues, más cercano a la ruba'i 201, “quema como el fuego” (“es amarga”) y al mismo tiempo “pone fin al dolor” (“es dulce”). Tal vez la aproximación número 17 es la unión de dos ruba'is incluidas en la edición de Avery y Heath-Stubbs. Esta práctica tan “fitzgeraldiana” sería una travesura de Pacheco pues al partir de una versión académica y crítica, reescribe a Khayyam, sin señalarlo y dejando que otros críticos descubran su propio juego –como lo hicieron los críticos de Fitzgerald y de Graves y Alí-Shah. Aunque siempre cabe la posibilidad de que simplemente no supe encontrar la ruba'i de la cual salió la ruba'i 17 de José Emilio Pacheco.

### III.3.3. La retraducción de autotraducciones de Milosz

*The act of writing a poem is an act of faith; yet if the screams of the tortured are audible in the poet's room, is not his activity an offense to human suffering?* (History of Polish Literature, 1969)<sup>465</sup>

Esta cita de Czeslaw Milosz, incluida por él mismo en la presentación de su poesía en *History of Polish Literature*, una antología de poesía polaca que publicó en los Estados Unidos en 1969, recuerda aquella sentencia de Adorno que retoma José Emilio

---

<sup>465</sup> En Jerzy J. Maciuszko, “The Moral Aspect of Czeslaw Milosz's Creativity”, *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, 1999 (Autumn) 73 (4): 675-676, p. 676.

Pacheco en *Los narradores ante el público* (“Después de Auschwitz –ha dicho por su parte Teodoro Adorno– escribir un poema se ha convertido en un acto bárbaro”). Escribir un poema es una ofensa al sufrimiento humano si, mientras se escribe, se puede escuchar los gritos de algún torturado. Y sin embargo, tanto para Pacheco como para Milosz, escribir es la respuesta al horror, como acto de fe o como acción inevitable frente la actitud reaccionaria del silencio, pues, como dice el mexicano, “es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible”.

Sin duda alguna, la realidad de ambos autores es muy distinta dada la distancia geográfica y el tiempo que los separa. Con todo, los une su interés por la humanidad, por la Historia, por la poesía. Ambos, obsesionados a su modo por establecer vínculos entre textos y autores, intentan explicar el malestar de una época y ven en su creación el resultado de un diálogo con el pasado y el futuro. Así se puede leer en *The Witness of Poetry*:

One of the strangest regularities to be taken into account by a historian of literature and art is the affinity binding people who live at the same time in countries distant from one another. I am even inclined to believe that the mysterious substance of time itself determines the similarities of a given historical moment even between civilizations not in communication.

Y un poco más adelante:

In addition to South-North and West-East axes, there is a third I would like to discuss: the Past-Future axis. In our time we have quite often heard that poetry is a palimpsest that, when properly decoded, provides testimony to its epoch<sup>466</sup>.

Las similitudes históricas entre pueblos, a pesar de no relacionarse, son visibles aunque misteriosas para Milosz y, después de analizar los vínculos histórico-poéticos

---

<sup>466</sup> “Starting from my Europe”, en *The Witness of Poetry*, Harvard University Press, Cambridge Mass. / London, 1983, pp. 1-19, pp.10-11.

entre las diferentes expresiones de latitudes geográficas distintas, el poeta polaco reflexiona sobre las relaciones estéticas entre el pasado y el futuro y confirma la idea de la poesía como palimpsesto, idea muy presente en la poética de Pacheco como ya se ha visto.

Czeslaw Milosz nació en 1911 en Vilna, ciudad que pasaría de manos lituanas a manos polacas, de manos alemanas a manos soviéticas... La atmósfera bélica y la inestabilidad política se convirtieron en campo fértil para una creación a la que se dio el nombre de “catastrofista” pues tenía tonos holocáusticos y proféticos. Czeslaw Milosz, influenciado por su tío lejano Oscar Milosz –también escritor y poeta, y convencido de la época de decadencia que se vivía en occidente– y por este entorno que no hacía más que confirmar las observaciones pesimistas de los poetas contemporáneos, funda junto con otros pocos creadores la revista, que luego se convertiría en grupo, *Zagary* (“La Antorcha”) en la que pudo hacer públicas sus inquietudes, aunque rápidamente se fue separando de la línea sociologista que dominaba. Joven, estudia en París donde desarrolla una visión muy crítica respecto de las vanguardias y su afán por destruir los principios clásicos de la narrativa y la poesía occidentales. Trabaja en la radio en Vilna y en Varsovia. Se compromete en la resistencia contra la ocupación alemana, durante la segunda guerra mundial, publicando poesía polaca en panfletos clandestinos. En la época soviética, Milosz entra en el cuerpo diplomático polaco y viaja a Francia y a Estados Unidos. Sin embargo, a principios de los años cincuenta decide romper definitivamente con la esfera soviética y se exila primero al país galo y luego a los Estados Unidos, donde imparte cursos de literaturas eslavas en la Universidad de Berkeley.

Como en el caso de la mayoría de los poetas que crecieron entre las dos guerras

mundiales, Milosz muestra una clara evolución tanto temática como formal en su poesía. Desde la experimentación lingüística, pasando por una expresión más social y sociologista, hasta una creación personal, autobiográfica y depurada de todo adorno, el poeta polaco busca “contar” lo incontable, expresar, mediante las palabras, su experiencia tanto humana como poética presentándose como uno más, como uno entre los hombres. Su estrategia más visible es el recurso a la Historia, de su ciudad, de su país natal, de su continente, de su mundo. Una muestra de ello es tanto su aplaudida autobiografía, *Native Realm*<sup>467</sup>, en donde el relato de su vida lo hace a partir de la descripción de su entorno geográfico, el relato de la historia familiar inserta en la historia “nacional” (aunque en su caso la “nación” no está muy definida) y la yuxtaposición de eventos personales con eventos mundiales<sup>468</sup>; como su serie de ensayos reunidos bajo el título *The Witness of Poetry*. Todo esto con el objetivo de declararse parte de una Historia humana colectiva. Así se puede leer:

Both individuals and human societies are constantly discovering new dimensions accessible only to direct experience. This also applies to the historical dimension, which we apprehend unintentionally and even against our will. [...] By experience I mean not only feeling the direct pressure of History, with a capital H, in the form of fire falling from the sky, invasions by foreign armies, or ruined cities. Historicity may reveal itself in a detail of architecture, in the shaping of a landscape [...]. Yet only an awareness of the dangers menacing what we love allows us to sense the dimension of time and to feel in everything we see and touch the presence of past generations<sup>469</sup>.

“La concientización de los peligros que amenazan lo que amamos nos permite percibir la dimensión del tiempo y sentir en todo aquello que vemos y tocamos la

---

<sup>467</sup> University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1981.

<sup>468</sup> En su autobiografía, Milosz explica de inicio su texto: “Instead of thrusting the individual into the foreground, one can focus attention on the background, looking upon oneself as a sociological phenomenon” (*Ibid.*, p. 5).

<sup>469</sup> Czeslaw Milosz, “Starting from My Europe”, en *op. cit.*, p. 4.

presencia de generaciones pasadas”, éstas son palabras contundentes que sin duda explican la evolución poética de Czeslaw Milosz, evolución que culmina en una franca expresión reflexiva del mundo que lo rodea a partir de su mirada personal, individual y poética. Pensar en la poesía de Milosz es pensar en una poesía que atestigua los acontecimientos, las pérdidas, las ganancias, el movimiento del mundo –de Polonia–, de sus habitantes, las inquietudes y vicisitudes de éstos, sus deseos, su “exilio” –ya sea físico ya sea espiritual, o ambos–, pues como él mismo dice, “[Poetry] witnesses us”<sup>470</sup>. Para Milosz el poeta debe cumplir con una tarea: decir la verdad de su propia experiencia en el mundo<sup>471</sup>. Así, se puede leer “A Task”, primer poema de *Selected Poems* (1973):

In fear and trembling, I think I would fulfill my life  
Only if I brought myself to make a public confession  
Revealing a sham, my own and of my epoch:  
We were permitted to shriek in the tongue of dwarfs and demons  
But pure and generous words were forbidden  
Under so stiff a penalty that whoever dared to pronounce one  
Considered himself as a lost man<sup>472</sup>.

Esta suposición (“I would”) en realidad se presenta ya como una declaración: el poeta está cumpliendo con su tarea al poner al descubierto la farsa de sus tiempos, la suya propia, tarea que consiste en llamar a superar el temor a quien no echa mano de las palabras puras, verdaderas, por miedo a ser reprimido y en cambio usa palabras

---

<sup>470</sup> *Loc. cit.*

<sup>471</sup> Bozena Karwowska en su artículo “Czeslaw Milosz Self-Presentation in English-Speaking Countries” dice: “For Milosz, writing poetry was certainly the supreme function of the poet, but it was not the poet’s exclusive function. The poet had intellectual and social tasks to perform as well, and was to be judged not only in respect of his poetic writings, but of his level of consciousness and understanding and his public role. In addition to being an art, literature was a document of a special kind, a historical document...” (*Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 40, n°3-4, (September-December 1998), pp. 273-295, p. 281.

<sup>472</sup> Continuum Publishing Corporation, New York, 1973, p. 15.

fantasiosas para expresarse. Esta “confesión pública”, puesto que ya está escrita, inicia el primer poemario de Milosz publicado en lengua inglesa y sin duda alguna determina la lectura de todo el tomo. La verdad, concepto fundamental en la poesía de Milosz, se opone a la imposición de cualquier régimen –nazi o estalinista. La poesía es la expresión de esta verdad pues si no lo fuera, no sería poesía sino una expresión mentirosa cómplice del poder impositivo:

What is poetry which does not save  
Nations or people?  
A connivance with official lies,  
A song of drunkards whose throats will be cut in a moment,  
Readings for sophomore girls.  
That I wanted good poetry without knowing it,  
That I discovered, late, its salutary aim,  
In this and only this I find salvation<sup>473</sup>.

“Dedication”, el poema cuyo fragmento cito, es uno de los más célebres de Czeslaw Milosz. Se trata de un “diálogo” entre poetas, aunque este diálogo no tiene interlocutor pues uno de ellos ha muerto (“You whom I could not save / Listen to me.”). En los versos que he citado queda claro, no sólo cuánto la verdad es importante para el poeta, sino también las expectativas del poeta respecto los alcances de la poesía. Emily Grosholz, en su artículo “Milosz and the Moral Authority of Poetry”, dice que Milosz se pregunta a lo largo de toda su obra cuál es el papel de la poesía en nuestra era, y afirma que “he sees humankind threatened by proliferating universals, the necessities of scientific and social theory which seem to negate the integrity of the individual, as they usurp the claims of poetry to truth”<sup>474</sup>. Más adelante Grosholz concluye que, para el poeta polaco,

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>474</sup> *The Hudson Review*, Vol. 39, n°2 (Summer, 1986), pp. 251-270, p. 251.

The authority of poetry stems from its courageous witness that necessity does not engulf us; poetry is the voice of the individual free to pursue the good, which in fact establishes the good by speaking<sup>475</sup>.

La poesía es la voz del individuo libre en búsqueda del bien. En resumidas cuentas, para Milosz el poeta debe decir la verdad para realmente hacer poesía y ésta se convierte en su expresión de la búsqueda del bien. Verdad y Bien, ambos conceptos vulnerados, como se ha visto en esta tesis, se erigen como ejes fundamentales de la poética de Czeslaw Milosz, poética que los actualiza, los cuestiona y los vuelve a poner en movimiento en medio de la crisis por la que están pasando.

La esperanza también es un concepto presente en la creación de Milosz. A pesar de haber sido tildado de “catastrofista”, término ambiguo pues no sólo apela a la idea de destrucción sino también de renacimiento, el poeta polaco no cae en la desesperación (un poco a la manera de Pacheco). La concepción de esperanza también cambia en la poesía de Milosz. Se puede leer, por ejemplo, “The Poor Poet”, un poema escrito en Varsovia en 1944, como un texto que presenta una esperanza “negativa”:

But to me a cynical hope is given,  
For since I opened my eyes I have seen only the glow of fires, massacres,  
Only injustice, humiliation, and the laughable shame of braggarts.  
To me is given the hope of revenge on others and on myself,  
For I was he who knew  
And took from it no profit for myself<sup>476</sup>.

Este poema habla de la esperanza que trae la idea de una venganza para el poeta, la de la escritura de lo vivido. Esta esperanza es concreta, tangible. Milosz explica esta “negatividad” en su ensayo “On Hope”. Ahí dice que es de esperar que los poetas se sientan abrumados frente a la realidad del siglo XX pues la información de los

---

<sup>475</sup> *Loc. cit.*

<sup>476</sup> *Selected Poems*, ed. cit., pp. 53-54.



acontecimientos mundiales –ya no locales– es transmitida constantemente y a una enorme velocidad y les provoca sentimientos de angustia y responsabilidad, ira y frustración<sup>477</sup>. Sin embargo, existe una esperanza positiva, una más abstracta, una que no puede “agendarse” y que es realista, que no niega los acontecimientos destructivos pero que vislumbra “algo nuevo”:

The hope of the poet, a hope that I defend, that I advance, is not enclosed by any date. If disintegration is a function of development, and development a function of disintegration, the race between them may very well end in the victory of disintegration. For a long time, but not forever –and here is where hope enters. It is neither chimerical nor foolish. On the contrary, everyday one can see signs indicating that now, at the present moment, something new, and on a scale never witnessed before, is being born: humanity as an elemental force conscious of transcending Nature, for it lives by memory of itself, that is, in History<sup>478</sup>.

El objetivo de Czeslaw Milosz es escribir la verdad de lo vivido para permitir que, a partir de la memoria inserta en la Historia, la humanidad renazca. Puede parecer sencillo pero articular la experiencia verdadera en un lenguaje poético, implica elegir la palabra exacta, la estructura idónea, la forma precisa. Milosz escribe en polaco, reproduce su experiencia en la lengua en la que vivió la experiencia referida, y para él, la verdad en la escritura sólo puede aparecer en polaco. La traducción de sus textos (le) resulta pues imposible.

Czeslaw Milosz siempre fue reticente a publicar su propia obra en Estados Unidos y en inglés, aunque incluyó fragmentos suyos en las diferentes antologías de literatura polaca que editó y publicó con miras a difundir la poesía de su país natal en tiempos en

---

<sup>477</sup> “Is it surprising that they are always morally indignant, that they feel responsible, that no promise of the further triumphs of science and technology can veil these images of chaos and human folly? And when they try to visualize the near future, they find nothing there except the probability of economic crisis and war” (en *The Witness of Poetry*, ed. cit., pp. 99-116, p. 116).

<sup>478</sup> *Loc. cit.*

los que poco o nada se conocía de la creación polaca contemporánea. También fue muy reticente a aceptar dar entrevistas pues consideraba que cualquier cosa que dijera a los medios sería manipulado, “infectado”. Para él es muy importante tener el control sobre las palabras pues se debe estar seguro de decir lo que se piensa, y este control debe ser aun mayor para un escritor (“as a writer I know that one has to be careful with words, when talking and writing”)<sup>479</sup>. Sobra decir que este aspecto de Milosz recuerda lo dicho sobre Pacheco para quien la escritura es una práctica ética.

La publicación de la obra de Milosz en Estados Unidos hubiera podido quedarse en un proyecto no acabado de no haber sido por Kenneth Rexroth, quien lo hizo preparar un volumen que recopilara una selección de poemas. A regañadientes accede aunque su obsesión por controlar sus palabras lo llevan a obstaculizar la empresa:

There were all kinds of reasons for this unwillingness or negligence of mine, one of which was something akin to a stylistic idiosyncrasy (to call it that), that is, that translations of those poems which were done by others, often quite good, did not satisfy me because they were alien to the very system of my breathing<sup>480</sup>.

Milosz explica, en una carta a Bogdan Czaykowski, que, después de análisis y discusión con Rexroth, llegaron juntos a la conclusión de que las mejores traducciones serían sin duda alguna las que hiciera el propio Milosz, con ayuda de algún hablante nativo, si fuera necesario. Así, el poeta polaco se comprometió a traducir los poemas que le parecía importante incluir en su tomo, e incorporar las traducciones de sus poemas que lo hubieran satisfecho y que hubieran hecho otros –particularmente sus estudiantes de

---

<sup>479</sup> Bozena Karwowska, art. cit., p. 278.

<sup>480</sup> Carta a Bogdan Czaykowski (29 de mayo de 1975), cit. por Bozena Karwowska, art. cit., p. 289.

literaturas eslavas<sup>481</sup>. Para dar a conocer su poesía en el mundo anglófono, la autotraducción de sus poemas no fue sino la solución más aceptable para Milosz, pues gracias a ella, conservaba el control absoluto de sus palabras aunque, al tratarse de una re-expresión en una lengua que, a decir del propio Milosz, no pertenece al sistema de su respiración, probablemente se pierda algo de lo que hace a estos textos verdaderas joyas de la poesía polaca; sin embargo, la reescritura en inglés propone otros recursos para reproducir en mayor o menor medida los mismos efectos que los textos primeros.

La relación de las ideas y la poética del autor polaco parecerían sobrar en el marco de este trabajo, sin embargo, en ellas se encuentra la coincidencia con nuestro poeta /(re)traductor. Para poder seguir es necesario definir lo que aquí se entiende por autotraducción, antes de revisar los textos autotraducidos y las retraducciones de Milosz de Pacheco. El concepto ha sido muy poco estudiado aunque el fenómeno sea tan añejo como la propia traducción<sup>482</sup>. De hecho Hokenson y Munson afirman que

the tradition of the bilingual writer creating a single text in two languages, smoothly spanning different audiences, is a rich and venerable one, arising in Greco-Roman antiquity and thriving in the European Middle Ages and Renaissance. Self-translation was a common practice in the ambient translanguag world of early modern Europe, when bilingualism was the norm, and writers increasingly translated between Latin and vernaculars<sup>483</sup>.

La escritura de un mismo texto en dos lenguas no era cosa poco común. Con el

---

<sup>481</sup> *Loc. cit.*

<sup>482</sup> En la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Mona Baker y Gabriela Saldanha, Routledge, London / New York, 2011) se registran pocos artículos que exploran este tema, todos de años muy recientes: la revista *Quimera* le dedica un volumen en 2002 (210), lo mismo que *In other Words* en 2005 (25) y *Atelier de traduction* en 2007 (7). Sin duda el intento más ambicioso hasta ahora por definir, describir y estudiar la autotraducción viene de Hokenson y Munson con su tomo *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation* publicado en 2007 (St. Jerome Publishing, Manchester).

<sup>483</sup> Ed. cit. p. 1.

paso de los siglos se fueron imponiendo las lenguas nacionales aunque la práctica siguió persistiendo, sobre todo con el surgimiento de las diferentes lenguas francas en distintas zonas geográficas (francés, alemán, ruso e inglés). Sin embargo, a partir de las teorías románticas, tanto de la Literatura como de la traducción, la autotraducción dejó de estudiarse al punto en que se consideró un fenómeno aislado e incomprensible. No sorprende esta evolución puesto que, como se vio en el segundo capítulo de esta tesis, los románticos, con Schleiermacher y su reflexión traductológica, consideraban imposible la expresión estética fuera de una lengua dada: la obra se enmarcaba en una sola cultura y una sola lengua. Esta idea, retomada por Benjamin y los hermeneutas, se impuso en la traductología como principio y no fue sino hasta el estudio de las llamadas literaturas post-coloniales, ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, que se reconsideró el concepto frente a la evidencia de que se escribía en al menos dos lenguas –de manera simultánea o de manera sucesiva– y que la lengua del “original” no era automáticamente la lengua materna del escritor.

Las razones de la autotraducción son numerosas: auto-promoción de textos tanto literarios como científicos, experimentación lingüística y por supuesto condiciones políticas y sociales que posibilitan, si no fuerzan, la traducción de textos propios para aspirar a alguna publicación. Los autotraductores más estudiados son Nabokov y Beckett pero no representan más que un grano de arena en el mar que es el mundo de la autotraducción. Ahora bien, ¿qué es la autotraducción? Mona Baker y Gabriela Saldanha nos dicen que el término refiere tanto al acto de traducir escritos propios a otra lengua como al resultado de tal acto y proponen una “descripción y clasificación” de los autotraductores a partir de ciertas preguntas:

A few questions may help to flesh out the portrait of a particular (group of) self-translator(s). At which point in their careers do they decide to translate their own writings? Does this practice become systematic or does it remain a single experience? Are writers constant in their choice of source and target languages or do they switch directions? Is their mother tongue reserved for original texts only, or is it used for translations? Does there appear to be a ‘division of labour’ between the languages involved one being predominantly used for ‘high literature’, the other for more popular genres? (...) are second versions produced some time after the first versions have been published or do they evolve more or less simultaneously, cross-fertilizing each other as it were? (...) why do some writers choose to repeat what they have already written in another language?<sup>484</sup>

Si se responde una a una las preguntas de estas teóricas de la traducción, para el caso de Milosz, podremos entrever su propia poética pues sus autotraducciones, desde mi punto de vista, corresponden a las mismas preocupaciones presentes en su obra escrita en polaco. Milosz comienza a autotraducirse en el exilio americano. Su lengua de partida siempre es el polaco pues su intención, en un principio, es dar a conocer la poesía polaca en occidente e introducirse en esta tradición como uno más de sus exponentes; de ahí que sus primeros intentos de autotraducción se vean publicados en las diferentes antologías de poesía polaca que edita. Los volúmenes dedicados a su creación individual también parten del polaco –ya sea porque los poemas que ahí incluye pertenecen a obras publicadas anteriormente en Polonia, ya sea porque los escribió en polaco estando ya en los Estados Unidos–, y esto no sorprende pues como se ha visto, el sistema que “respira” Milosz es el polaco y no concibe su expresión en otra lengua –concepción que fortalecería la hipótesis romántica de “una obra, una lengua, una cultura”.

Esto nos lleva a la última pregunta propuesta por Baker y Saldanha: ¿por qué Milosz se reescribe en otra lengua? Fuera de lo que ya he mencionado, es decir su obsesión por mantener el control de sus palabras, Milosz asume su tarea poética, la de

---

<sup>484</sup> *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. cit., p. 257.

decir la verdad, la de expresar la experiencia vivida en búsqueda del bien<sup>485</sup>, y esta expresión sólo puede darse a partir de la traducción de sus propios textos, con el fin de que su experiencia se transmita ampliamente y no se quede en la esfera polaca. Milosz cumple con su tarea, su misión, muy a pesar de él mismo. Zbigniew Folejwski lo pone en los siguientes términos:

As of against his will, the poet is forced by the course of history, by the tragic reality of his time, to assume the role of a national bard. He has to overcome the avant-garde fear of sacred words, and respond to the call for the expression of the collective national spirit, as leadership, source of inspiration –all those things his generation wanted to relegate to the literary past<sup>486</sup>.

Esto explica no sólo su evolución poética hacia lo depurado y simple en la expresión, sino también su decisión de autotraducirse, a pesar de pensar que su obra sólo puede ser realmente apreciada en la lengua en que fue concebida. El poeta se ve forzado a asumir el papel de vate inspirador para todo un pueblo, pero en el caso de Milosz, le es prohibido hablar palabras verdaderas en su propia lengua, de ahí su exilio y su búsqueda de otra lengua para expresarse. Hokenson y Munson sitúan al poeta polaco entre los autores que recurrieron a la expresión en otra lengua por causas políticas; este tipo de

---

<sup>485</sup> En la edición bilingüe de *Selected Poems* (1996), se puede leer un poema escrito ya en Berkeley, en 1968, intitulado “Ars Poetica?” (Wydawnictwo Literackie, Cracovia, 1996, pp. 196-199) que confirmaría esta idea no sólo de decir llanamente la verdad para darla a conocer sino la intención de buscar el bien:

I have always aspired to a more spacious form  
that would be free from the claims of poetry or prose  
and would let us understand each other without exposing  
the author or reader to sublime agonies.

(...)

What I’m saying here is not, I agree, poetry,  
as poems should be written rarely and reluctantly,  
under unbearable duress and only with hope  
that good spirits, not evil ones, choose us for their instrument.

<sup>486</sup> “Czeslaw Milosz; A Poet’s Road to Ithaca between Worlds, Wars and Poetics”, *Books Abroad*, Vol. 43, n°1 (Winter 1969), pp. 17-24, pp. 21-22.

autotraductor no sería reconocido y estudiado sino hasta las independencias coloniales<sup>487</sup> y en el caso de Milosz, las investigaciones se han centrado en la expresión de su poética más que en la lengua de expresión. No es mi intención aquí analizar sus autotraducciones no sólo porque no sé polaco sino también porque José Emilio Pacheco no parte de los textos “originales” para sus aproximaciones a Milosz, sus textos de partida son las autotraducciones escritas en inglés, los segundos originales.

La pregunta se impone en este caso: ¿Milosz reproduce sus poemas respetando el espíritu de sus primeros originales? ¿Son equivalentes los textos polacos y los textos ingleses? ¿En qué sentido? ¿En realidad importa? Pacheco dialoga con los textos ingleses, punto. Milosz es un hombre que escribe un texto bilingüe, retomando la terminología de Hokenson y Munson, aunque desde mi perspectiva esta descripción no es del todo correcta, o tal vez la elección de los términos provoca confusión. Prefiero hablar de Milosz como de un hombre que escribe desde una cultura –y que estructura el mundo desde una lengua– en una lengua que no coincide con esa cultura; y esto es lo que lo diferenciaría de Nabokov o Beckett, cuya intención no es primordialmente política y cuya elección de escribir en varias lenguas no corresponde a una necesidad o a una exigencia ética respecto de un pueblo o incluso de la humanidad. ¿Qué es lo que llama la atención de Pacheco? ¿Cómo establece el diálogo con los textos de Milosz?

A diferencia de los textos japoneses o persas, los polacos no sólo tienen un autor confirmado sino también un traductor conocido, ambos resultan ser el mismo hombre. El estudio de la poética del poeta / traductor polaco aclara sin duda alguna la elección de

---

<sup>487</sup> *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation*, ed. cit., pp. 163-164.

ciertos temas, su manejo y las estrategias de traducción. Pacheco no conoce el polaco así que las estrategias no forman parte de los elementos que conforman el diálogo entre el autor mexicano y los textos de Milosz; los temas y su manejo sí están a su alcance y estos elementos específicos no exigen el conocimiento, el dominio tanto de la lengua como de los primeros “originales”.

Sin duda después de presentar las ideas que obsesionan a Milosz y que construyen el esqueleto de su obra, su poética, las coincidencias entre el poeta polaco y el mexicano son bastante evidentes: sus acercamientos a la realidad del mundo después de la segunda guerra mundial, el papel que le otorgan a la escritura, la importancia que le dan a las palabras, la esperanza en medio del desastre... Cada uno desde su universo es la prueba de aquello que dijera Milosz sobre las similitudes que unen a los seres humanos de diferentes latitudes y épocas. Y si recordamos también que a la poesía hay que verla como un palimpsesto, idea que comparten también nuestros dos poetas, no debe sorprendernos que Pacheco encuentre en la poesía autotraducida de Milosz elementos de su propia poética: por los temas pero también porque, al tratarse de autotraducción, se está lidiando con texto derivado, hipertexto, reescritura...

José Emilio Pacheco conoce bien a Czeslaw Milosz, conoce bien su pensamiento y sus inquietudes. Muestra de ello es la nota que escribe sobre él en *Aproximaciones*<sup>488</sup>. A diferencia de las otras notas, en donde los datos biográficos específicos de los autores predominan, ésta se presenta como una narración histórica en la que los acontecimientos mundiales superan la historia del poeta, muy a la manera de Milosz en su *Native Realm*. Para empezar, la nota cuenta con un subtítulo (“*Breve historia de un día (9 de octubre de*

---

<sup>488</sup> Editorial Penélope, México, 1984, pp. 174-176.



1980)”) que prepara al lector a cierta lectura. El primer largo párrafo no es más que un resumen casi periodístico del contexto en el que se inserta la entrega del premio Nobel de Literatura de 1980, premio que recibió Milosz en medio de cuestionamientos sobre las razones de su elección: “Solidaridad”, Lech Walesa, la crisis política en Polonia, la lenta pero segura independencia que va adquiriendo el estado polaco respecto de la Unión Soviética, la guerra Irak-Irán, la bonanza prometida para México venida del petróleo, las políticas de Reagan...

El segundo párrafo de la presentación introduce la dualidad en Milosz a partir de su nacionalidad y de la lengua en la que escribe y en la que publica: ¿qué país, qué lengua es premiada por la Academia sueca? ¿Polonia y el polaco o Estados Unidos y el inglés? Pacheco lo complica aun más al recordarnos la historia de invasiones, imposiciones lingüísticas (ruso, alemán, francés...) y ocupaciones tanto militares como culturales que hacen de Polonia un país que sobrevive más allá de las adversidad. Y a partir de las preguntas arriba enunciadas, Pacheco cuestiona la validez de la polémica pues de cualquier modo, Milosz es un escritor de origen lituano, cuyo tío lejano, el célebre Oscar de Lubicz-Milosz, reivindicaba la soberanía de Lituania y defendía la “patria” de su infancia, a pesar de escribir en francés y vivir en París. Lituano, polaco, francés, inglés; Polonia, Unión Soviética, Francia, Estados Unidos, cuatro lenguas, cuatro realidades geográficas nutren la escritura de Czeslaw Milosz, y sin embargo su escritura es única, su expresión absolutamente personal, al punto que el poeta, en cualquiera de las lenguas en las que decide crear, controla sus palabras. Sus textos son los mismos, la expresión es la distinta. Milosz busca decir lo mismo en diferentes lenguas, y lo hace echando mano de las particularidades propias de esas lenguas. Pacheco nos dice que el poeta polaco es

conocido por su manejo magistral de los diez sonidos vocálicos de su lengua materna y sin embargo, también es conocido por la fuerza y contundencia que su estilo sencillo le da a lo dicho, lo contado, y esto no es particular a ninguna de las lenguas que trabaja.

Si, como dice Folejwski, Milosz en contra de su voluntad, se ve forzado por la Historia a asumir un papel de relator, dejando atrás toda ambición vanguardista, entonces el poeta escribe, compone, en lenguas que le permiten expresar la verdad y al mismo tiempo rompe con la idea romántica de una lengua-una cultura-una obra. La verdad que debe decir es más importante que el modo de expresión. Sin duda alguna, estas ideas son compartidas por José Emilio Pacheco, pero el hecho de que el poeta mexicano traduzca las autotraducciones de Milosz iría en contra de los deseos del polaco de controlar sus palabras.

Hemos visto, a lo largo de esta tesis, que el interés de Pacheco en sus aproximaciones es establecer un diálogo con los textos, no reproducirlos en otra lengua como lo haría un traductor profesional<sup>489</sup>. Por esta razón la empresa del mexicano no sería una afrenta a los propios deseos del polaco sino la construcción de un puente de comunicación entre textos en español retraducidos del inglés y textos en inglés autotraducidos del polaco. Milosz y Pacheco se expresan en lenguas impuestas en sus lugares natales y, así como Milosz decide recurrir a la traducción para transmitir la verdad (objetivo de su creación y pilar de su poética), así Pacheco opta por la retraducción para confirmar su idea de literatura colectiva (pilar de su propia poética).

---

<sup>489</sup> Cuando hablo de “traductor profesional” me refiero al traductor tradicional que no tiene un escopo creativo, aunque inevitablemente cree al traducir textos literarios. Esta distinción la hace el propio Pacheco, como se ha visto, pues su quehacer de traductor no es el mismo que el de aproximador.

En *Aproximaciones*, José Emilio Pacheco ofrece sus versiones de cinco poemas de Milosz: tres pertenecen a *Selected Poems*<sup>490</sup> (“King Popiel”, “Flight” y “A Poor Christian looks at the Ghetto”) y dos a *Bells in Winter*<sup>491</sup> (“Encounter” y “Readings”). “El rey Popiel” retoma una vieja leyenda fundacional de Polonia que cuenta cómo un rey ambicioso y cruel es misteriosamente comido por ratones tras haber envenenado a sus tíos, miembros de su consejo real, y abandonado los cuerpos en un lago. Inmediatamente después del título, Milosz incluye un resumen pequeñísimo de la anécdota (“Popiel, a legendary king of Polish prehistory, is said to have been eaten by mice on his island in the middle of a big lake”). Llama la atención que el poema comience, no por la leyenda, sino por la referencia a los acontecimientos presentes (“Those were not, it is certain, crimes just like ours.”) y termine también con un guiño al presente (“To him lands and seas were left by Galileo, / Newton and Einstein...”). En el poema, Milosz observa el pasado y el futuro simultáneamente: Galileo, Newton y Einstein, en el poema, preceden a Popiel al heredarle tierras y mares; parecería que la historia es un círculo en lugar de una línea de acontecimientos cronológicamente ordenados. La fusión entre épocas corresponde tanto a la poética de Milosz como a la de Pacheco. No es sorprendente entonces que el mexicano se haya aproximado a este texto. Sin embargo, la aproximación es más fiel a su hipotexto de lo que se podría esperar. Si bien es verdad que nuestro poeta aumenta el número de versos, esto podría justificarse por las particularidades del español: más largo que el inglés, es inevitable extender el poema. Con todo, la relación entre el texto inglés y el español es evidente:

---

<sup>490</sup> Continuum Publishing Corporation, New York, 1973.

<sup>491</sup> The Ecco Press, New York, 1978.



That was long ago. Today neither of them is alive,  
Not the Hare, nor the man who made the gesture.

O my love, where are they, where are they going  
The flash of a hand, streak of movement, rustle of  
pebbles?  
I ask not out of sorrow, but in wonder.

Fue hace mucho. Hoy ninguno de los dos está vivo:  
Ni la liebre ni el hombre que hizo el gesto.

¿Dónde están, amor mío, adónde han ido  
el destello de una mano, la línea  
de movimiento, el susurro  
de los guijarros?  
No con dolor sino con asombro  
Pregunto.

La cercanía con el texto en inglés es aun más visible en esta aproximación. Tanto en el caso de “King Popiel” como en el de “Encounter” o “A Poor Christian looks at the Ghetto”, las traducciones fueron hechas por Milosz (en el caso de “Encounter” la traducción se hizo en colaboración con Lillian Vallee). Lo mismo pasa con “Readings” cuyos temas también están presentes en la obra de José Emilio Pacheco: la repetición de la Historia, la importancia de la escritura son retraducidos fielmente:

You asked me what is the good of reading the  
Gospel in Greek.  
I answer that it is proper that we move our finger  
Along letters more enduring than those carved in  
stone,  
And that, slowly pronouncing each syllable,  
We discover the true dignity of speech,  
Compelled to be attentive we shall think of that  
epoch  
No more distant than yesterday, though the heads of  
caesars  
On coins are different today. Yet still it is the same  
eon.

Me preguntas de qué sirve leer los Evangelios en  
griego.  
Respondo: es conveniente que pasemos el dedo  
por letras más durables que las grabadas en piedra.  
Y al pronunciar con lentitud cada sílaba  
descubramos la verdadera dignidad del lenguaje.  
Obligados a estar atentos pensaremos en aquella  
época  
no más lejana que el día de ayer, aunque en las  
monedas actuales  
las cabezas de los césares son diferentes.  
Sin embargo, es el mismo eón todavía.

Es bastante visible cómo Pacheco no se aventura demasiado en la retraducción de los textos autotraducidos de Milosz... La reproducción es fiel, casi literal: no puedo asegurar que la razón de esta fidelidad sea el respeto a la voluntad de control de Milosz; sin embargo, en la revisión de “La huida” (“Flight”), la segunda de las aproximaciones de Pacheco, encuentro un argumento más que fortalecería mi hipótesis. Cito completo el

poema y su retraducción:

Flight

When we were leaving the burning city,  
On the first field path, turning back our eyes,  
I said: "Let the grass cover our footprints.  
Let the harsh prophets be silent in the fire  
And let the dead tell the dead what happened.  
We are intended to give birth to a new, violent tribe  
Free from the evil and happiness drowsing there.  
Let us go—" and a sword of fire opened the earth for  
us.

La Huida

Al mirar hacia atrás  
vi la ciudad en llamas y dije:  
"Escapemos. Cubra la hierba nuestros pasos.  
Narren los muertos a los muertos lo que ha ocurrido.  
Nos corresponde engendrar a una generación  
violenta,  
libre del mal y libre de la dicha  
que en la ciudad imperaban. Continuemos."  
Y la espada de fuego  
nos señaló la tierra.

Este poema que aparece en *Selected Poems* no es traducido al inglés por Milosz. En la edición de 1973 se indica que el traductor es John Carpenter. En la edición de 1996<sup>492</sup>, totalmente diferente aunque lleve el mismo título, el poema ni siquiera se incluye. Pacheco no conoce la última versión de *Selected Poems*, una versión bilingüe, editada en Polonia, y que, a pesar de contar con múltiples traductores, es revisada minuciosamente por el autor. Cabe decir que las versiones de los poemas aproximados por Pacheco son exactamente las mismas pues las autotraducciones salidas de la edición de 1973 son de Milosz, y como he indicado las publicadas en *Bells in Winter* fueron hechas a cuatro manos con Lillian Vallee.

"Flight" no es, pues, un poema autotraducido. José Emilio Pacheco, como se ve en su aproximación se toma muchas más libertades que en las aproximaciones cuyo hipotexto son autotraducciones. La introducción de un "Escapemos", la omisión evidente de "Let the harsh prophets be silent in the fire", el cambio de "tribu" por "generación" y la acción de la espada que en lugar de "abrir la tierra" sólo la señala, cambian el poema de Milosz. La dimensión religiosa desaparece pues los profetas no son siquiera

---

<sup>492</sup> Wydawnictwo Literackie, Cracovia, 1996.

mencionados y la puerta al infierno, abierta por la espada, deja de actuar del mismo modo. Pacheco dialoga más abiertamente con este poema: tal vez siente más libertad de hacerlo pues su hipotexto ya no es de la autoría del creador del primer hipotexto. La fidelidad tan clara en las retraduccion de las autotraducciones de Milosz deja de ser tan clara en esta retraducción. La poética de Pacheco se vuelve a poner en primer plano pues, como lo hiciera para El “desdichado” de Nerval, al no pensar en una tribu específica sino en una generación, universaliza este poema y lo entrega al lector hispanohablante, para incluirlo en la experiencia verdadera del poeta polaco que narra la huida de su realidad particular, transformando los elementos propios de la cultura polaca en elementos que cualquier ser humano puede comprender y con los que puede identificarse.

#### III.3.4. Poemas indígenas de Norteamérica

Las aproximaciones a los poemas indígenas de Norteamérica son las últimas del volumen de 1984. José Emilio Pacheco explica que “quis[o] terminar estas *Aproximaciones* que abrió Omar Khayyam con unos cuantos poemas aborígenes de Estados Unidos y Canadá, a manera de nuevo y humilde homenaje a los indios americanos”<sup>493</sup>. No se puede fechar estos poemas; pertenecen a las culturas autóctonas americanas y aunque se puede constatar cierta evolución temporal (“El Gran Jefe José se rinde a los blancos” pertenece claramente a la época de la conquista), el criterio histórico no determina la presentación de Pacheco.

Los textos de partida se encuentran, a decir del propio poeta mexicano, en *In the*

---

<sup>493</sup> *Aproximaciones*, ed. cit., p. 189.

*Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations* editado por John Bierhorst en 1971<sup>494</sup>. Se trata de una antología que recupera poemas, canciones y oraciones pertenecientes a cuarenta lenguas distintas, incluidas las de los imperios inca, maya y azteca. Están ordenados temáticamente y cada una de las trece partes lleva un título: “El principio”, “Siguiendo la huella del viento”, “Dennos numerosos caminos buenos”, “Hogar”, “El venado”, “Las palabras de la guerra”, “Entre flores que nos envuelven”, “Sobre la muerte”, “Sobre lluvia y nacimiento”, “Sueños”, “Presagios y profecías”, “La llegada de los blancos” y “Hemos de vivir nuevamente”<sup>495</sup>. La antología además tiene una introducción y un aparato de notas que indica la fuente de la traducción al inglés de cada uno de los poemas. Más de cincuenta traductores de las diferentes lenguas se pueden contar, la mayoría de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Traducciones “canónicas” por el número reducido de propuestas y por su presentación académica más que por ser las mejores, éstas son sin duda alguna joyas para cualquier interesado en las expresiones artísticas de los pueblos originales americanos.

José Emilio Pacheco ignora, en su selección, los poemas provenientes de más allá de la frontera sur de los Estados Unidos. Titula este apartado “Catorce poemas indígenas de Norteamérica” aunque en realidad son dieciséis... ¿Errata? Si se revisa el volumen completo, es bastante evidente que la edición no es rigurosa, incluso se podría decir que es descuidada pues, después de las notas consagradas a los autores, se incluye unas “Correcciones Importantes” en donde se indica página, línea y corrección para cada error

---

<sup>494</sup> Sunburst Edition, 1998.

<sup>495</sup> La traducción de los títulos es mía.



grave en el libro. Además, en las notas hay errores muy visibles, tal es el caso de la nota a estas aproximaciones en donde Pacheco le cambia el apellido al editor de *In the Trail of the Wind*, llamándolo Bierman en lugar de Bierhorst<sup>496</sup>. La cantidad de erratas es tan numerosa que puede hacer dudar al lector sobre ciertas intenciones del aproximador – conociendo su poética: así, la primera aproximación que nos ofrece Pacheco, “Fue el viento”, sería, a decir del poeta, de los indios pápago, cuando en la antología de Bierhorst “It was the wind” es de los navajo (la aproximación viene indudablemente de este texto pues al leer ambas versiones, la similitud es muy visible).

De los dieciséis poemas, catorce se pueden identificar sin problema en la antología; no están en orden pero el título del texto o la indicación del pueblo al cual pertenece facilitan la tarea. Las versiones son sorprendentemente fieles desde la perspectiva del “contenido”, si no es por algún detalle –que tal vez no es detalle– como un cambio de pronombre o la introducción de un plural cuando no lo hay o el cambio de prosa a verso. Así se puede leer en la ya citada primera aproximación: “El viento nos dio vida. /El viento que sale de nuestras bocas nos da la vida”<sup>497</sup>, cuando en la versión en inglés se lee: “It was the wind that gave them life. It is the wind that comes out of our mouths now that gives us life”<sup>498</sup>. La versión en inglés de Washington Matthews, de 1897, se presenta en forma de relato y es muy claro cómo ese “nosotros” sólo aparece en la segunda frase, mientras que la aproximación de Pacheco versifica este relato además de proponer un “nosotros” de inicio. Con todo, la versión del mexicano es bastante cercana a la de Matthews.

---

<sup>496</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>498</sup> John Bierhorst, *op. cit.*, p. 19.

Estos catorce poemas reconocibles en *In the Trail of the Wind* son, desde mi perspectiva, los catorce poemas que justificarían el título de estas aproximaciones. Y aunque no lo puedo asegurar, por la cantidad de errores en la edición que ya mencioné, que podrían servir de prueba a la hipótesis de algún olvido o alguna inadvertencia, los dos poemas inidentificables son una adición pachequeana a los catorce: uno corresponde a un original fraudulento, el otro es una invención completa de Pacheco. Me esforzaré en las siguientes páginas en demostrar esta hipótesis mía que, de ser demostrada, en realidad no sería nada fuera del otro mundo, considerando la poética de Pacheco...

Antes de profundizar sobre estos dos poemas mencionados, habría que explicar la relación que se establece entre José Emilio Pacheco y las expresiones nativas norteamericanas seleccionadas por John Bierhorst para su antología. Al tratarse de cuarenta lenguas distintas, es de suma importancia hacer notar que cada una tiene su manera particular de expresar las inquietudes, los deseos, la historia y la estética del pueblo que la habla. No por pertenecer, todas, a los pueblos nativos de América del Norte, comparten la totalidad de tópicos y formas; las diferencias entre unas y otras pueden ser muy evidentes, tanto como se pueden ver entre las expresiones escritas en ruso y las escritas en español. La idea de este volumen es reconocer las diferencias entre las expresiones compuestas en las lenguas nativas aunque también identificar las similitudes entre ellas. Bierhorst explica la intención de su antología:

The thematic arrangement of the following selections is an attempt to call attention not only to the differences but to the similarities that exist between native American cultures. It should be borne in mind, however, that hundreds of different languages are spoken by American Indians; and needless to say, the indigenous cultures of British Columbia and Guatemala, for example, are very very different. Yet certain aspects of Indian thought seem sufficiently widespread

to deserve notice<sup>499</sup>.

La organización temática de los textos corresponde a esta intención de Bierhorst de ordenar según las coincidencias entre las expresiones artísticas en las diferentes lenguas. Como ya indiqué, la antología se compone de trece partes, cada una lleva un título temático –en términos de Genette– y cada poema presente en alguna de las partes tiene su propio título, que puede ser tanto temático como remático (“Canción”, “Oración”, etcétera). Bierhorst señala ocho grandes tópicos en la literatura oral nativo-americana: 1) “El poder de las palabras” (las palabras son consideradas mágicas pues le dan al hablante el control sobre quien lo escucha y sobre las cosas que describe); 2) La importancia de los sueños (como dice Bierhorst, los sueños son considerados mensajes del mundo espiritual que le dan cierto poder al soñador quien puede decidir concretar ese poder en la composición de una canción); 3) La personalidad (se piensa que tanto animales como objetos, además de los seres humanos, pueden ser habitados por espíritus: el venado, el agua e incluso el hambre o la enfermedad); 4) El dualismo (todo, ya sea la naturaleza, ya sea los colores, etcétera, es siempre visto desde una perspectiva doble: se trata de una idea que se extiende de la sexualidad); 5) *Padre Cielo y Madre Tierra* (Bierhorst explica que “either the sun or the sky as a whole represents the father figure. Sunlight and rain, descending from the sky, are viewed as life-giving substances that promote fertility within the body of the female earth”); 6) El culto a los cuatro “rincones” del mundo (este, oeste, sur y norte); 7) La anonimidad de los textos; y 8) La influencia de dioses extranjeros (las diferentes culturas indígenas americanas incorporan deidades

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, “Introduction”.

extranjeras a sus rituales siempre y cuando les parezca benéfico)<sup>500</sup>.

Uno de los tópicos que más interesa en el marco de esta tesis es el de la anonimia pues corresponde a uno de los objetivos de la poética de José Emilio Pacheco y específicamente de las aproximaciones. Bierhorst dice que

Traditional Indian poets did not consider themselves the originators of their material. Either they had heard it from elders or they had received it from supernatural powers. Describing more or less the same methods, the self-conscious European-American poet speaks or reworking traditional material or, fancifully, of drawing inspiration from a muse. But the traditional Indian poet, being relatively unself-conscious, does not see it this way. Traditional Indian poetry, then, has usually been attributed not to individuals but to cultures<sup>501</sup>.

Los poetas nativos americanos se reconocen pues como parte de una tradición, herederos de una Historia que los supera. Siempre con un ojo mirando hacia el pasado, hacia lo que les fue contado por los ancianos, quienes también fueron, en su momento, receptores de sus antepasados, los poetas re-producen y se sitúan en una línea anónima de contadores, puesto que lo que interesa es lo contado y cómo se cuenta, no quien lo cuenta. Sin embargo, esto no significa que no haya margen para la creatividad...

En su artículo “Native American Oral Literatures: A Critical Orientation”, Andrew Wiget ahonda sobre la cuestión de la autoría en las literaturas nativas y concluye que “it is more appropriate, as Foucault suggests, at this level of description to speak of an authoring function, rather than an author”<sup>502</sup>, pues no hay un autor identificable, de quien se pueda hacer una biografía, o a quien se pueda atribuir una obra. Sin embargo, sí que se puede reunir cierto número de textos, por sus características formales, por sus

---

<sup>500</sup> *Loc. cit.*

<sup>501</sup> *Los. cit.*

<sup>502</sup> En Andrew Wiget (ed.), *Dictionary of Native American Literature*, Garland Publishing, Inc., New York / London, 1994, pp. 3-17, p. 12.

temas y sus estrategias y por supuesto por su lengua.

Sin duda el tema que predomina en la Literatura nativa americana, y que englobaría algunos de los tópicos presentados por Bierhorst, es la Naturaleza, la relación que se establece y se mantiene con ella y las diferentes expresiones de ésta –y este tema no es ajeno a Pacheco quien, como se vio, lamenta la devastación de la naturaleza en el mundo moderno. El “Padre Cielo” y la “Madre Tierra”, la encarnación de los espíritus tanto en hombres y mujeres como en animales y árboles, plantas e incluso piedras son muestra clara del imperio omnipresente de la Naturaleza en las culturas indígenas norteamericanas. Dejo aquí un ejemplo, un fragmento de la aproximación de Pacheco a una Oración de los iroqueses (“Acción de gracias de los iroqueses”), la cual es bastante fiel al original inglés si no es por el título (en inglés se llama simplemente “Prayer”) y porque, como en el caso de “It was the wind”, Pacheco versifica un texto originalmente en prosa:

Damos gracias a Nuestra Madre la Tierra que nos sostiene.  
Damos las gracias a los ríos y arroyos que nos obsequian su agua.  
Damos gracias a todas las hierbas que proporcionan remedios para nuestros males.  
Damos gracias al maíz, a su hermano el frijol y a su hermana la calabaza que nos dan vida.  
Damos gracias a los árboles y arbustos que nos regalan su fruto.  
Damos gracias al viento que agita el aire y destierra los males<sup>503</sup>.

Esta presencia constante de la Naturaleza es revelada por medio de relatos, poemas, canciones y oraciones que son transmitidos oralmente, de una generación a otra con cambios formales, e incluso de contenido, significativos, siempre con la intención de dar a entender, de hacer pasar la información y que se asimile lo más posible. En este

---

<sup>503</sup> *Aproximaciones*, ed. cit., p. 136.

contexto, la audiencia, o el receptor en términos occidentales, adquiere un papel primordial, pues es con base en su respuesta como el poeta o “contador” adaptará la historia, y aquí es donde entra en juego el lado creativo del poeta pues re-produce, en el sentido de crear. Wiget explica que

Like the writer, the performer tries to anticipate his audience’s responses, but unlike the writer, who can dismiss a hostile or incredulous audience after the fact as philistines because the work is already complete and in circulation, the performer, confronted with the audience in his face, must incorporate his responses to their evaluations, into the work as it is developing. Like editors and first readers, audiences in performance have a kind of co-creative function<sup>504</sup>.

Aquí se puede encontrar otro elemento que sin duda es atractivo para José Emilio Pacheco: la participación del receptor en la creación poética. La audiencia como participante indispensable para la culminación del texto oral es una propuesta paralela a la del lector como creador del texto que lee. El poeta que exclama la historia o el poema lo transforma para un pasaje idóneo y una mejor comprensión, muy al estilo de Pacheco con su “Desdichado” de Nerval...

Uno de los textos que se benefició de la recepción, aunque no de esta manera, fue el *Walam Olum*, texto fuente de la segunda aproximación a los poemas indígenas de Norteamérica. Este texto presentado como auténtico desde la primera mitad del siglo XIX se construyó como el caballito de batalla de aquellos antropólogos que buscaban demostrar el valor equiparable a las civilizaciones europeas de las culturas nativas de los territorios al norte de México pues, a diferencia de las culturas azteca, maya o inca, no había ningún registro escrito de estas culturas, cosa que las degradaba, a la vista de los académicos y especialistas occidentales. La búsqueda de “EL libro” se convirtió en

---

<sup>504</sup>Andrew Wiget, art. cit., p. 14.

obsesión para los defensores de las civilizaciones precolombinas y el “descubrimiento”, por parte de Constantine Rafinesque, de este texto que relata en cinco secciones la historia del pueblo lenapé o delaware dio pie a debate político y cultural más que histórico y literario. Andrew Newman, en su artículo “The *Walam Olum*: An Indigenous Apocrypha and Its Reader”, sugiere que la reticencia de la esfera académica respecto de un estudio objetivo de este manuscrito viene del compromiso político de sus representantes en el área:

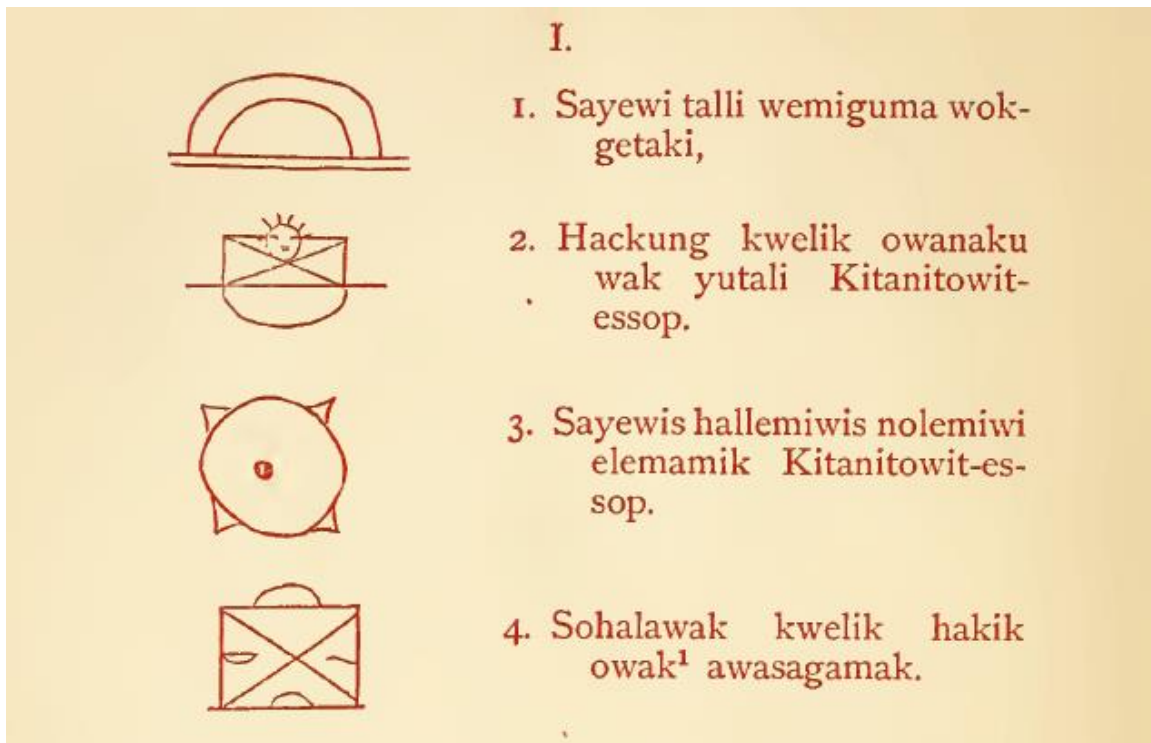
The ideological investments in the existence of an indigenous “book” from what is now the US have magnified and complicated what might have been a simple and easily resolved question of authenticity, altogether typical of its nineteenth-century moment. The perception that the *Walam Olum* constituted an important cultural credential that natives of what is now the US were otherwise lacking explains the document’s appeal, and also suggests that an attitude of scepticism might be politically unsavoury<sup>505</sup>.

Hasta los años noventa del siglo XX, el *Walam Olum* era considerado una fuente fidedigna a pesar de ciertas reservas expresadas por la mayoría de los especialistas en la materia. En realidad ninguno quiso confrontar el problema pues se pondría en tela de juicio la validez artística, no sólo del pueblo lenapé, sino de los pueblos americanos del norte de México en su totalidad. Se dice que el manuscrito fue dado a conocer por el excéntrico científico Rafinesque en 1833 quien dijo haberlo recibido de un Doctor Ward de Indiana en 1822 en forma de pedazos de madera (cedro) que incluían 183 pictografías además de una transcripción latina del canto en lengua lenapé. Poco después, Rafinesque supuestamente recibió material adicional del *Walam Olum* (sin pictografías) de un Señor Burns. Sobra decir que ni las tablas de madera, ni el Doctor Ward ni el Señor Burns fueron presentados para comprobar al autenticidad del texto. Dejo aquí una muestra para

---

<sup>505</sup> *American Literary History*, vol. 22, n°1 (Spring 2010), pp. 26-56, p. 28.

que se vea el semblante de esta obra que causó tanta polémica:



(D.G. Brinton, *The Lenâpé and their Legends; with the complete text and symbols of the Walam Olum. A new translation and an Inquiry into its authenticity*, Brinton, Philadelphia, 1885, [Library of Aboriginal American Literature V])

La primera traducción de este manuscrito apareció en la célebre *American Review* en 1849 y estuvo a manos de un antropólogo estadounidense reconocido, Ephraim George Squier. A pesar de las dudas que despertó este texto desde su publicación, Daniel G. Brinton decidió publicar su propia traducción en 1885 junto con una historia del pueblo lenapé, un estudio crítico de la lengua y una revisión sobre la autenticidad del texto. De hecho Brinton recurre no sólo a especialistas occidentales sino también a hablantes nativos lenapé para argumentar a favor del *Walam Olum*:

I therefore communicated my doubts to my friend, the distinguished linguist, Mr. Horatio Hale, and asked him to state them to Rev. Albert Anthony, a well educated native Delaware, equally conversant with his own tongue and with



English. Mr. Anthony considered the subject fully, and concluded by expressing the positive opinion that the text as given was a genuine *oral* composition of a Delaware Indian. In many lines the etymology and syntax are correct; in others there are grammatical defects, which consist chiefly in the omission of terminal inflections<sup>506</sup>.

La explicación que proporciona para justificar los errores gramaticales es que, quien transcribió el texto oral, probablemente no estaba muy familiarizado con la lengua lenapé y no supo distinguir algunas partículas por no ser tan fácil distinguirlas al oído. Pobre argumento sin duda –tanto como los demás que no enumero aquí pues no se trata de ahondar demasiado sobre esto–, pero suficiente para otorgarle el nombre de original auténtico a un texto que, más de un siglo después, sería expuesto como un fraude pues se trata en realidad de un texto escrito originalmente en inglés y luego (mal) traducido al lenapé. Quien se encargó de demostrar esta falsificación fue David M. Oestreicher en “Unmasking the *Walam Olum*: A 19th-Century Hoax”, en 1994<sup>507</sup> y, gracias a su investigación y publicaciones, que van desde 1994 a 2007, el *Walam Olum* no es considerado ya ningún testimonio de la cultura delaware. Incluso Oestreicher logró descubrir las fuentes de Rafinesque. Andrew Newman resume bien las conclusiones Oestreicher:

The alleged Lenape pictograph that accompanies the name Olumapies in the *Walam Olum* is based on a *Chinese* symbol for writing: other glyphs are

---

<sup>506</sup> D.G. Brinton, *The Lenâpé and their Legends; with the complete text and symbols of the Walam Olum. A new traslation and an Inquiry into its autheticity*, Brinton, Philadelphia, 1885, [Library of Aboriginal American Literature V], p. 156.

<sup>507</sup> *Bulletin of the Archeological Society of New Jersey* 49 (1994): 1-44. John Bierhorst dice en su introducción que fue en 1996, en el artículo “Unraveling the *Walam Olum*” (*Natural History*, 1996: 14-21), sin embargo me parece importante hacer notar que el artículo del cual habla Bierhorst en realidad es el cuarto que escribió Oestreicher sobre el tema y que el *Walam Olum* fue desechado por la investigación sería cuatro años antes de la segunda edición de *In the Trail of the Wind* (1998) que elimina los pasajes del *Walam Olum* que había incluido en su edición de 1971.

demonstrably composites of Chinese, Egyptian, Mexican, and Native American pictographs that were available to Rafinesque from published sources. Finally, the plot of the *Walam Olum* is a pastiche of traditions recorded by Heckewelder and elements of world mythology, including biblical stories of creation and the flood<sup>508</sup>.

Lo que interesa más aquí no es demostrar si es o no un original... lo importante en cuanto a Pacheco se refiere es la duda. El escritor mexicano seguramente estaba al tanto de la polémica que se desató desde la publicación de este texto en la primera mitad del siglo XIX. Con toda certeza también conocía la edición de Brinton, edición canónica y estudiada por los especialistas. Esto explicaría porqué el poema “Sobre las aguas” es uno de los dos que no son poemas indígenas norteamericanos, sino uno que se sitúa junto con los catorce que sí lo son. El poema pseudo-lenapé sigue siendo un poema aunque uno que imita las características de uno realmente de esa cultura: de ahí la confusión...

Pacheco decide aproximarse además al fragmento que habla de la recuperación del pueblo delaware después del diluvio (fin de la segunda sección y tercera sección)<sup>509</sup>, fenómeno compartido por todas las culturas, y registrado por muchas, entre ellas la judeocristiana. Una realidad común a las civilizaciones de oriente y occidente, norte y sur, devastadora para todos y relatada por muchos: ¿por qué no habría de haber un relato nativo-americano?

John Bierhorst hace labor de editor pues el texto que presenta en *In the Trail of*

---

<sup>508</sup> Art. cit., p. 29.

<sup>509</sup> El poema “Sobre las aguas”, salido de la primera edición de *In the Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations* (Farrar /Straus, New York, 1971, p. 14), no aparece ya en la edición de 1998 Farrar, Straus & Giroux, New York). Se sabe por la nota al poema, incluida en la edición de 1971 (*op. cit.*, p. 178), que Bierhorst echa mano de la traducción canónica de Brinton, así lo confirman las reseñas al tomo de 1971 y los artículos críticos. Decidí revisar esta versión de 1885 para confrontarla con la de Bierhorst y la de Pacheco.

*the Wind* (1971) es una retraducción de las versiones propuestas por Brinton de ocho pictografías, la última de la segunda sección y siete de la tercera. Digo retraducción porque, como se verá, el texto fuente de 1885 es modificado por Bierhorst al seleccionar, ordenar y cortar ciertos pasajes del *Walam Olum* traducido por Brinton. Reproduzco a continuación la traducción al inglés que propone Daniel G. Brinton de las falsificaciones de Rafinesque de las pictografías seleccionadas por Bierhorst:

16. The water ran off, the earth dried, the lakes were at rest, all was silent, and the mighty snake departed.

### III.

1. After the rushing waters (had subsided) the Lenape of the turtle were close together, in hollow houses, living together there.
2. It freezes where they abode, it snows where they abode, it storms where they abode, it is cold where they abode.

3. At this northern place they speak favorably of mild, cool (lands), with many deer and buffaloes.

16. Those of the north agreed,  
Those of the east agreed,  
Over the water, the frozen sea,  
They went to enjoy it.

17. On the wonderful, slippery water,  
On the stone-hard water all went,  
On the great Tidal Sea, the muscle-bearing sea.

18. Ten thousand at night,  
All in one night,  
To the Snake Island, to the east, at night,  
They walk and walk, all of them.

20. They all come, they tarry at the land of the spruce  
pines;  
Those from the west come with hesitation,  
Esteeming highly their old home at the Turtle land.

(D.G. Brinton, *The Lenâpé and their Legends; with the complete text and symbols of the Walam Olum. A new traslation and an Inquiry into its autheticity*, Brinton, Philadelphia, 1885, [Library of Aboriginal American Literature V], pp. 180-181; 182-183).

Como se puede leer, la transcripción inglesa distingue cada pictografía indicando un número para cada una de ellas y la traducción es presentada en dos, tres o cuatro líneas que por momentos parecen versos. Esto no es respetado en *In the Trail of the Wind*, texto que, además de ofrecer un título particular y original para la selección, no indica el número de la pictografía fuente. Transcribo íntegro el texto de Bierhorst tal y como está en la antología –incluyo entre paréntesis la pictografía de la que proviene cada “frase”:

## OVER THE WATER

The water ran off, the earth dried, the lakes were at rest, all was silent... (II-16)  
After the rushing waters had subsided the Lenape of the turtle were close together,  
in hollow houses, living together there. (III-1)  
It freezes where they abode, it snows where they abode, it storms where they abode,  
it is cold where they abode. (III-2)  
At this northern place they speak favorably of mild, cool lands, with many deer and  
buffaloes... (III-3)  
Over the water, the frozen sea, they went to enjoy it. On the wonderful, slippery  
water, on the stone-hard water all went, (III-16)  
On the great Tidal Sea, the mussel-bearing sea. Ten thousand at night, all in one  
night. To the Snake Island, to the east, at night, they walk and walk... (III-17  
y 18)  
Those from the west come with hesitation, esteeming highly their old home at the  
turtle land<sup>510</sup>. (III-20)

*Delaware*

Lo que hace de esta retraducción un texto nuevo es la selección y disposición de las traducciones de Brinton además de la omisión de ciertas partes: así se puede leer cómo en la retraducción de la pictografía 16 de *In the Trail of the Wind* se omite las dos primeras líneas (o versos): “Those of the north agreed, / Those of the east agreed”; y cómo la segunda mitad de la pictografía es integrada a las dos primeras líneas de la retraducción de la siguiente, agregando así el último verso de la 17 a la número 18 (en donde se elimina “...all of them”). Finalmente y del mismo modo, Bierhorst decide omitir las dos primeras líneas de la traducción inglesa de la pictografía número 20 para sólo presentar los dos últimos versos.

Es evidente que José Emilio Pacheco parte del texto de Bierhorst y que, consciente o inconscientemente, reproduce la edición/reescritura del profesor estadounidense. La verdad es que para que se tratara de una traducción, en el sentido tradicional del término,

---

<sup>510</sup> *In the Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations*, Farrar /Straus, New York, 1971, p. 14.

Bierhorst debió haber incluido las pictografías e indicado que se trataba de una selección. En realidad el texto de partida de Pacheco viene muy bien para la ilustración de su poética, prescindiendo de que sea un fraude el texto original. Transcribo completa la aproximación de Pacheco indicando a qué pictografía corresponde para poder comparar las versiones inglesa de Bierhorst y española de nuestro poeta:

El agua se retrajo. La tierra se secó. Los lagos descansaron. Todo quedó en silencio.

(II-16)

Cuando las aguas calmaron su furor el Pueblo de la Tortuga se unió para vivir en casa huecas. (III-1)

Su morada se congela. En su morada cae nieve. Hay tormentas en su morada. Hace frío en su morada. (III-2)

En aquel lugar tan al norte hablaban esperanzados de tierras más benignas, lugares generosos, siempre llenos de ciervos y bisontes. (III-3)

Caminaron sobre las aguas, sobre el mar congelado, en busca de esas tierras disfrutables. (III-16)

Sobre el agua maravillosa y resbaladiza, sobre el agua dura como la piedra anduvieron. (III-17)

Sobre el gran mar de los oleajes, el inmenso mar engendrador de moluscos. (III-17)

Los diez mil caminaron en la noche, todos en una noche, hacia el este, hacia la Isla de la Serpiente. De noche caminaron y caminaron. (III-18)

Aquellos que partieron de donde el sol se pone caminaron indecisos, caminaron recordando amorosamente su antigua morada en la Tierra de la Tortuga. (III-20)<sup>511</sup>

Se puede ver cómo los primeros tres versos reproducen lo expresado en la traducción de las primeras tres pictografías. Es notable cómo Pacheco hispaniza la expresión pues en el tercer verso, por ejemplo, se evidencia imposible la expresión del clima por medio de un solo verbo como en inglés (“It freezes”; “It snows”) y se ve obligado a naturalizar el verso al español. Sin embargo, la pérdida no es mayor pues la repetición del circunstante sí se da (“en su morada”) en tres ocasiones, y el uso del sustantivo “morada” al principio del verso le da la importancia al lugar, a pesar de ser un

---

<sup>511</sup> *Op. cit.*, pp. 133-134.

sujeto en lugar de un circunstante. Me interesa más ver lo que hizo Pacheco con las pictografías 16 y 17.

José Emilio Pacheco, al igual que Bierhorst, elimina dos alusiones espaciales – que, a decir del antologador, son fundamentales en la literatura oral nativa americana (el culto a los cuatro “rincones” del mundo es el sexto de los tópicos que presenta en su introducción a la antología), y se podría pensar que lo hace otra vez para ampliar el sentido y hacerlo más accesible a sus lectores no nativos, aunque la omisión viene “de origen”. ¿Por qué esta omisión en Bierhorst? Respecto de la transcripción de la pictografía 18, en su aproximación le devuelve su lugar al primer verso traducido por Brinton, tal vez intuyó la importancia que le dio el original...

La aproximación de José Emilio Pacheco sería entonces una retraducción de una retraducción editada inglesa de una traducción inglesa de una traducción lenapé – considerada un original– cuya fuente es un texto en inglés:

Texto en inglés→ (Rafinesque / Original)	Traducción al lenapé→ (Pseudo-original)	Retraducción al inglés→ (Squier/Brinton)	Retraducción al inglés→ (Bierhorst)	Aproximación (Pacheco)
--	---	--	---	---------------------------

Estos niveles que se multiplican no son nada nuevos pues se puede pensar inmediatamente en la retraducción de Pacheco de las ruba'is “traducidas” por Robert Graves y Ali Shah. Así como se sabe que Graves parte de la traducción del persa que Heron-Allen hace de la selección de Fitzgerald del Manuscrito de Ouseley de las ruba'is, así se sabe ahora que Rafinesque parte de las investigaciones de Heckewelder y Zeisberger, dos misionarios moravos que se dedicaron a compilar material en lengua lenapé. Fraudes ambas traducciones, pero textos al fin y al cabo con los que se puede dialogar y por supuesto la intención de José Emilio Pacheco no es corroborar la





Es evidente que el texto antologado por Bierhorst no es el texto fuente de la aproximación de Pacheco. Se reencuentra el motivo de la lluvia pero nada más. Podría pensarse que se trata de un error más en el tomo de Pacheco. Sin embargo, al revisar toda la antología, texto por texto, no hay ninguno que se asemeje al poema propuesto por el escritor mexicano. Uno de los poemas navajo –pueblo emparentado al apache– titulado “Aqalàni!” reproduce parcialmente la atmósfera que se lee en la aproximación, pero ni la forma, ni el contenido. Transcrito en dos partes, una en prosa y la otra en verso, la primera presenta a un hombre que contempla la montaña y la lluvia que cae a un lado; la belleza del paisaje lo hace sentir nostálgico y provoca en él las ganas que cantar una canción –segunda parte del texto que reproduzco:

That flowing water! That flowing water!  
My mind wanders across it.  
That broad water! That flowing water!  
My mind wanders across it.  
That old-age water! That flowing water!  
My mind wanders across it<sup>514</sup>.

Efectivamente está presente la lluvia, aunque en el poema navajo ésta es primordial y es la que provoca la ensoñación de la voz poética. En “Cantos a las corrientes de la tierra”, el elemento principal es el “arroyo convertido en torrente” / el río mientras la lluvia es la que lo alimenta. La aproximación de Pacheco tampoco tiene como hipotexto este poema navajo. En realidad la aproximación correspondería a lo que la traductología denomina pseudo-traducción, concepto que definí en el segundo capítulo de esta tesis<sup>515</sup>, pues no se puede identificar ningún texto fuente aunque sí se puede relacionar el “texto meta” con un corpus fuente gracias al uso de ciertos temas (la

---

<sup>514</sup> John Bierhorst, *op. cit.*, p. 43.

<sup>515</sup> *Cfr.* El análisis a “Gulliver en el país de los megáridos”.

naturaleza, la personalidad/personificación de elementos de esta naturaleza –“Madre Lluvia”–) y de ciertas estrategias (como el intitular el poema según las costumbres de la literatura oral nativa americana –“Cantos”).

“Cantos a las corrientes de la tierra” es pues una creación original disfrazada de aproximación. Pacheco se incluye dentro de esas voces de “re-transmiten” adaptando, como los poetas que se adaptan a su audiencia, y cuenta una historia conocida de todos, se ha sumado a la multiplicidad de voces del universo indígena norteamericano. En la lectura de la “aproximación” es inevitable recordar a Heráclito de Éfeso, otra vez, pues su idea de que “en los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]” (Frag. 22b)<sup>516</sup> se reproduce aquí nuevamente, con otras palabras, y Pacheco las vuelve a poner en movimiento en un contexto radicalmente diferente al del presocrático: otra lengua, otra época, otro continente, otra realidad. Grecia y Norteamérica se encuentran en este poema que no hace más que confirmar que “la poesía no es de nadie, se hace entre todos”.

---

<sup>516</sup> En Rodolfo Mondolfo, *Heráclito: textos y problemas de interpretación*, Siglo XXI, México, 2004, pp. 394, p. 32.

## CONCLUSIONES

Sin duda alguna la reescritura es una de las estrategias de las que más echa mano José Emilio Pacheco. Al analizar su obra, tanto poética como narrativa, es evidente que, lejos de buscar separarse de, o romper con, los autores y los textos de su tradición literaria –y los de otras tradiciones–, el escritor mexicano busca insertarse en esa línea de creadores que, más que imitar a sus “influencias”, establece un diálogo con ellas y sus textos a partir del trabajo escritural. Ya sea como alusión escondida, como mención específica, como cita textual, o como transposición –en el sentido que le da Gérard Genette al término–, José Emilio Pacheco reescribe y al hacerlo, actualiza los textos, vuelve a poner en movimiento los diferentes sentidos que se encuentran en potencia en sus hipotextos, sumando los posibles sentidos que él mismo crea para decirnos nuevamente lo que, como comunidad humana, necesitamos leer.

Su visión del mundo “palimpséstica” se ve expresada tanto desde su interpretación de la Historia como desde su aproximación a la Literatura. En efecto, ya en sus primeros poemarios, *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), a pesar de que el hombre no actúa en el transcurrir del tiempo, éste observa y constata el ineludible desgaste y la transformación constante de todo cuanto pertenece al mundo, aunque siempre en un movimiento de destrucción/construcción que da pie a una repetición creadora. Así como se repite la Historia en ese ir y venir de los procesos destructivos y constructivos, así la Literatura se recrea una y otra vez gracias a la escritura y a la lectura de los textos. Aunque la presencia del hombre y su actuar en el

mundo ya había sido descrita en sus relatos, textos anteriores a los poéticos (*La sangre de Medusa*, 1958; *El viento distante*, 1966), en la creación poética no sino hasta *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) cuando Pacheco pone al ser humano en movimiento, ya no como observador sino como un elemento más que comparte y experimenta, junto con los demás, ese tiempo en el cual actúa, evidenciando aun más la creación, producto de las cenizas de la destrucción.

La reescritura como movimiento análogo al movimiento del mundo, la ejerce Pacheco tanto en su prosa como en su poesía, y sus traducciones no son sino una forma más de expresar lo escrito en textos anteriores, tal vez la forma más obvia aunque no por ello la más estudiada. “Aproximaciones” es un apartado que tienen en común todos los poemarios del autor mexicano escritos entre 1963 y 1986. Ahí, Pacheco reescribe textos de poetas de diferentes lenguas, culturas y épocas. Se consideraron traducciones, en el sentido más tradicional del término, hasta hace muy poco, aunque se haya reconocido desde siempre la poca “fidelidad” que profesaba respecto de los originales. No hay respuesta a la pregunta de si son o no traducciones, pues dependerá de la visión que se tenga de esta práctica. Interesante que, así como se ha dejado de condenar las influencias, en aras de la intertextualidad, así ha comenzado a aceptarse la posibilidad de la traducción como forma creativa, como una más de las operaciones hipertextuales en las que prima lo estético más que lo comunicativo y en donde la imaginación entra en juego tanto como en cualquier género literario. A partir de la propuesta traductológica de Jacques Derrida, en *Des tours de Babel*, en donde se pone de manifiesto que lo único que se puede considerar original es la forma de expresión y no las ideas –que pertenecen a todo el mundo–, las traducciones, aunque siempre textos derivados, adquieren

dimensiones de originales, las cuales permiten una interpretación textual independiente de su hipotexto. La relectura de “Aproximaciones”, desde esta nueva lente, nos permite pensar en las traducciones de Pacheco como parte de su obra personal, como una forma más de materialización de la reescritura, fundamento de su poética.

En esta tesis, me propuse revisar estos textos derivados que incluso el poeta mexicano ha situado bajo el nombre de otros autores: estrategia clara con miras al anonimato, a la autoría colectiva, tan propias de la visión de la literatura de Pacheco. Estudiar todos los poemas contenidos en el apartado “Aproximaciones” es una tarea titánica, que va más allá de los alcances de este trabajo. Ofrezco, en anexo, un cuadro que retoma todas las aproximaciones publicadas en alguno de los poemarios para quien busque ahondar en el tema. La elección de mi corpus de estudio correspondió a la necesidad de acotar el análisis en esta investigación. Por esta razón tomé únicamente los poemas que, a decir del propio Pacheco, son traducciones hechas a partir de traducciones pues, en estos textos pude, no sólo constatar la reescritura de ciertos textos y tradiciones, sino también la colaboración colectiva y/o anónima en la creación del texto derivado. En efecto, para Pacheco lo que importa más son los textos, por encima de sus autores. Partir de textos traducidos fortalece la hipótesis de que lo que prima es el diálogo entre textos, más allá de quién los haya escrito. Autor, traductor y reescritor se confunden para dejar el lugar protagónico al texto, en sus diferentes versiones, poniendo en evidencia el intercambio, no sólo lingüístico, sino también cultural. La traducción es sin duda el espacio en el que se muestra la interacción entre hombres de diferentes latitudes, épocas, culturas y lenguas.

A pesar de que la mayoría de las aproximaciones son textos derivados que

podrían considerarse traducciones, algunas de ellas sólo tienen en común con las traducciones, su carácter de texto derivado. Un ejemplo de ello es “Las voces de Tlatelolco”, poema que retoma testimonios recogidos en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, otros documentos escritos, y relatos orales de testigos presenciales de la masacre de estudiantes de 1968. Este poema de autoría colectiva aparece como la primera aproximación del poemario de 1980, *Desde entonces*, y se construye gracias a la selección, ordenamiento y expresión de José Emilio Pacheco. Al ser un texto derivado, se entiende su inclusión en el apartado dedicado a este tipo de textos; sin embargo, otros textos situados en la obra reconocida personal del autor mexicano también podrían pertenecer a este apartado, si este carácter derivativo fuera la condición de su inclusión... De hecho, como se vio en el capítulo I de esta tesis, la derivación textual es el resultado casi lógico de una reescritura, lo cual haría de la obra completa de Pacheco una obra casi derivativa. Probablemente esta razón llevó a nuestro autor a resituar “Las voces de Tlatelolco” en *Tarde o temprano* (1980), introduciendo este poema después de “Lectura de los *cantares mexicanos*” y como segunda parte de “Manuscrito de Tlatelolco (2 de octubre de 1968)”.

Este caso, único en la producción de Pacheco, nos da una idea de cuánto confunde él mismo su creación personal con sus versiones de otros autores. “Versiones” sin duda es uno de los términos que se podría dar a estos textos híbridos, pues “traducciones” sería el término que, a partir del análisis de su obra, daría yo a esos textos en los que él mismo se presenta como traductor, dejando el nombre del autor reinar sobre la obra. En efecto, José Emilio Pacheco hace una clara diferencia entre su quehacer como traductor y su quehacer como aproximador. No es lo mismo el Pacheco que traduce a T.S. Eliot que el

Pacheco que se aproxima a Nerval. En los *Cuatro cuartetos*, Pacheco se presenta explícitamente como traductor, incluso separa la nota del autor de la propia; la obra de Eliot – tanto como *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams o *De profundis* de Oscar Wilde, entre otras– aparece traducida en un tomo independiente y no incluida en el apartado “Aproximaciones” de los poemarios del autor mexicano. “Little Gidding”, la última parte de la obra del estadounidense, aparece en *Traslaciones* (2011), tomo editado por Tedy López Mills, que tiene la clara intención de incluir traducciones entendidas como tales de poetas traductores mexicanos, no así las aproximaciones más célebres de Pacheco –por tratarse de otro ejercicio que el de la traducción propiamente dicha.

Las aproximaciones desde traducciones son particulares puesto que el poeta mexicano establece el diálogo con los textos a partir de una reescritura –entendida la traducción como forma de reescritura. Estas reescrituras ya implican un diálogo previo con los hipotextos y enriquecen la posibilidad de sentidos en potencia presentes en los propios textos. La autoría colectiva y por ende el anonimato, buscados por José Emilio Pacheco, se ponen en evidencia en la “re-reescritura” de nuestro autor pues pone en el mismo nivel los textos derivados en primer grado y los derivados en segundo (tercer, cuarto...) grado, disponiéndolos uno tras otro sin marcar diferencia. A esta “re-reescritura” la llamé retraducción, partiendo de la definición que del término dan tanto la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* como Antoine Berman, a saber, primero, una nueva traducción de un texto traducido previamente a la misma lengua, y segundo, una traducción hecha a partir de otra traducción.

Las retraducciones de Pacheco aquí estudiadas provienen de textos pertenecientes

a autores, culturas y lenguas muy diversas. De las rubbai's de Omar Khayyam a los poemas anónimos de las culturas nativas norteamericanas, José Emilio Pacheco demuestra cómo, sin importar el origen, la lengua de expresión o la época, el ser humano experimenta la realidad de manera similar frente a eventos análogos en todas las culturas y tiempos como son las guerras, la desesperanza, el abandono, la sorpresa, el enamoramiento...

Por momentos más cercano a sus hipotextos, por momentos más alejado, Pacheco revisita sus propias obsesiones en la (re)reescritura de otros. Así se pudo ver en la pseudo-retraducción de poemas de Khayyam hecha por Graves y Ali-Shah, y reescritos por nuestro autor a partir de estos textos “fraudulentos” –práctica que pone de manifiesto la supremacía del texto sobre su creador. Así también se pudo leer la retraducción de la poesía japonesa, particularmente interesante desde la perspectiva de la creación colectiva; o la retraducción de los poemas de Czeslaw Milosz para quien la ética en la escritura prima; o finalmente la retraducción de los poemas norteamericanos en los que se retrata los sentimientos propios de la humanidad, desde su percepción de la creación del mundo hasta la experimentación de la pérdida o la sumisión –retraducción que desde lo temático es similar al trabajo que hizo el poeta mexicano con el poema chino reescrito por Ezra Pound. Todas estas retraducciones ejemplifican de una u otra manera algún aspecto específico de la poética de José Emilio Pacheco.

Hubo que dejar de lado muchas aproximaciones, por cuestiones de lógica textual. Quisiera aquí detenerme en un fenómeno específico que desarrollaré en trabajos futuros. José Emilio Pacheco incluye en *Aproximaciones* una serie de textos de autores cuya existencia es dudosa. Tal es el caso de Azevedo Oliveira, Piero Quercia o Gordon Woolf,



autores todos presentados en el tomo de 1984, aunque el único registro que he encontrado de ellos pertenece a notas escritas por el propio Pacheco, ya sea en el propio tomo, ya sea en *Proceso*, en el caso de Azevedo Oliveira. Este nuevo juego heteronímico, estudiado con Julián Hernández o Fernando Tejada en el primer capítulo de esta tesis, valdría la pena de ser analizado tanto desde la perspectiva ya abordada como desde la perspectiva traductológica pues Pacheco los presenta como poetas bilingües, más responsables de su “traducción” que él mismo. Esto da pie a un cuestionamiento más profundo sobre la postura de nuestro autor respecto de la (re)traducción como texto original y el juego de máscaras renovado. ¿Acaso no sigue, aquí en sus aproximaciones, lo aconsejado por sus maestros Max Aub y Borges<sup>517</sup>?

Sin duda alguna las aproximaciones de José Emilio Pacheco merecen estudio y análisis desde diferentes perspectivas. Se trata de textos apenas tratados que ponen en evidencia la propia poética de nuestro autor, echando mano de otros autores, otros textos, otras épocas, otras culturas. Al hacer esto, Pacheco se confirma parte de la comunidad de poetas de las distintas tribus humanas en la que reinan los textos más que quienes los crean pues, finalmente, todos los textos son un solo texto reescrito una y otra vez. Este trabajo no es más que una más de las múltiples aproximaciones a las “aproximaciones”...

---

<sup>517</sup> Pacheco dice en su nota introductoria sobre Aub y Borges que “nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios”. (*La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, ed. cit., p. 10)

## APÉNDICES

APÉNDICE 1:  
“APROXIMACIONES” DE 1963 A 2011

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
John Donne	"The Expiration"						"La agonía"		
Charles Baudelaire	"La chevelure"			"La cabellera"			"La cabellera"		
			"Le vampire"	"El vampiro"			"El vampiro"		
			"Sed non satiata"				"Sed non satiata"		
									"Los gatos"
									"A la que pasa"
Arthur Rimbaud	"Le bateau ivre"			"El barco ebrio" (fragmento)			"El barco ebrio"		
Salvatore Quasimodo	"Ore a Brasov"			"Ore a Brasov"			"Un día basta a equilibrar el mundo"		
	"A un poeta nemico"						"A un poeta enemigo"		
Imitación de James Agee		Imitación de James Agee					Imitación de James Agee		

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i></b> (1980)	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
Ben Saraf		"De una sátira de Ben Saraf"					"Sátira"		
Giorgos Seferis (Epigramas)		1. "A medida que escribo"					1. "A medida que escribo"		
		2. "Esta columna tiene un hueco"					2. "Esta columna tiene un hueco"		
		3. "Ya no anheles el mar"					3. "Ya no anheles el mar"		
							4. "Eurípides el ateniense"		
Adelaid Chapsey		"Susana y los viejos"					"Susana y los viejos"		
Carl Sandburg		"Niebla"					"Niebla"		
							"Tren de lujo"		
							"Felicidad"		

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
							"El crepúsculo de los búfalos"		
							"La reja"		
							"El martillo"		
Charles Tomlinson		"Teoría de la regresión"		"Teoría de la regresión"			"Teoría de la regresión"		
Malcolm Lowry		"Tras la publicación de <i>Bajo el volcán</i> "		"Tras la publicación de <i>Bajo el volcán</i> "			"Tras la publicación de <i>Bajo el volcán</i> "		
		"Rilke y Yeats"		"Rilke y Yeats"			"Rilke y Yeats"		
		"Epitafio"					"Epitafio"		
Michael Dransfield		"Mar"					"Mar"		
Robert Lowell		"Los dos muros"					"Los dos muros"		

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i></b> (1980)	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
		"De la "Décima Sátira" de Juvenal"					"De la "Décima Sátira" de Juvenal"		
Tom Raworth		"Los otros"					"Los otros"		
Edward Dorn		"Tesis"					"Tesis"		
					"El pulpo piensa con su tercer brazo"		"El pulpo piensa con su tercer brazo"		
Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal) I-VII			Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)				Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)		
Homenaje a Nezahualcóyotl I-IV			Homenaje a Nezahualcóyotl	Homenaje a Nezahualcóyotl			Homenaje a Nezahualcóyotl		
Anónimo (Romance del cancionero de Fabio)			"Abre tu centro"						

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
Gérard de Nerval			"El desdichado"				"El desdichado"		
Stéphane Mallarmé			"Brise marine"				"Brisa marina"		
Leroi Jones			"Audubon drafted"						
W. H. Auden			"Musée des Beaux-Arts"	"Musse ( <i>sic</i> ) des Beaux-Arts"			"Musée des Beaux-Arts"		
			"Old people's home"				"Old people's home"		
Salvador Espriú					Homenaje a Salvador Espriú. "Ensayo de cántico en el templo"		"Ensayo de cántico en el templo"		
Matthew Arnold					"Playa de Dover"		"Playa de Dover"		
<b><u>Eugenio Montale</u></b>	-	-	-	-	"La anguila"	-	"La anguila"	-	-
						"Hacia atrás"	"Hacia atrás"		
						"Humor negro"	"Humor negro"		



	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
						"El "Tú""	"El "Tú""		
						"El fantasma"	"El fantasma"		
						"Veo un pájaro"	"Veo un pájaro"		
Michael Schmidt					"Escorpión"		"Escorpión"		
Contantino Cavafis					"Deseos"		"Deseos"		
					"Un viejo"		"Un viejo"		
					"Termópilas"		"Termópilas"		
					"Che fece... Il gran rifiuto"		"Che fece... Il gran rifiuto"		
					"Ventana"		"Ventana"		
					"Troyanos"		"Troyanos"		
					"El rey Demetrio"		"El rey Demetrio"		
					"La satrapía"		"La satrapía"		
					"Ítaca"		"Ítaca"		

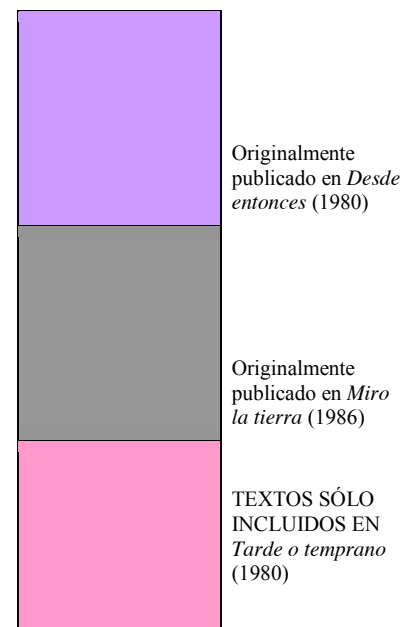
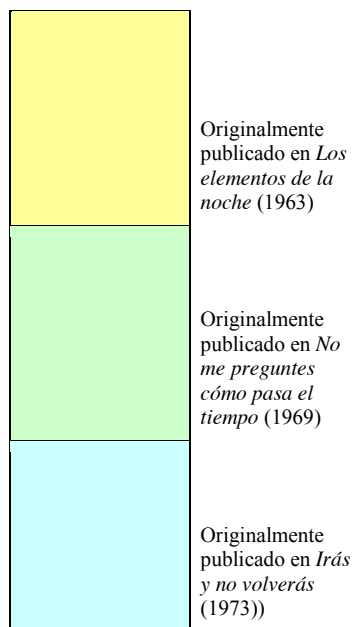


	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
William Carlos Williams						"Dos cuadros de Brueghel: I. Autorretrato"	"Dos cuadros de Brueghel: I. Autorretrato"		
						"Dos cuadros de Brueghel: IX. La parábola de los ciegos"	"Dos cuadros de Brueghel: IX. La parábola de los ciegos"		
							"El acto"		
							"Oso polar"		
							"Fragmento"		
							"Canción de Jersey"		
							"Soneto en busca de autor"		
							"Soneto en busca de autor"		
<b><u>Homenaje al haiku</u></b>	-	-	-	-	-	Homenaje al haiku	Homenaje al haiku	-	-

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i></b> (1980)	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
<b>Calímaco</b>						<b>Cuatro epigramas</b>	<b>Calímaco</b>		
Dos imitaciones de Vladimir Holan								"Qué es poesía"	
								"La verdad del infierno"	
Manuel Bandeira camina por la colonia Hipódromo (agosto 30 de 1985)								Manuel Bandeira camina por la colonia Hipódromo (agosto 30 de 1985)	
Ezra Pound				"Alba"					
				"En una estación del metro"					
								"Canto XLV. Por la usura"	

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
								"Lamentación del guardafronteras"	
Víctor Hugo								"Esbozo para un autorretrato"	
								"La noche del océano"	
								"A Théophile Gautier"	
Alastair Reid							"La sintáxis de las estaciones"		
							"Ejemplo"		
							"Al hablar una lengua extranjera"		
Kenneth Rexroth							"Ciervos"		
<b><u>Omar Javán (Khayyam)</u></b> (1-15)	-	-	-	-	-	-	Rubayatas	-	-
Jorge Luis Borges				"Dos poemas ingleses"					

	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i> (1980)</b>	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
T. S. Eliot ( <i>Cuatro cuartetos</i> )									"Little Gidding"



	<i>Los elementos de la noche</i> (1963)	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i> (1969)	<i>Irás y no volverás</i> (1973)	<i>El surco y la brasa</i> (1974)	<i>Islas a la deriva</i> (1976)	<i>Desde entonces</i> (1980)	<b><i>Tarde o temprano</i></b> (1980)	<i>Miro la tierra</i> (1986)	<i>Traslaciones</i> (2011)
	Originalmente publicado en <i>Islas a la deriva</i> (1976)							TEXTOS SÓLO INCLUIDOS EN <i>El surco y a brasa</i> o <i>Traslaciones</i>	

Títulos en azul : Títulos que cambiaron

Títulos y obras en negritas : Ver Génesis en A Apéndices 2 y 3

APÉNDICE 2:  
*ANTOLOGÍA GRIEGA*



**“Lectura de la *Antología griega*” y “Nueva lectura de la *Antología griega*”**

Autor	“Lectura de la <i>Antología griega</i> ” (Apartado final incorporado a “Aproximaciones” en <i>Tarde o temprano</i> , 1980)	“Nueva lectura de la <i>Antología griega</i> ” (Primera parte de “Aproximaciones” en <i>Miro la tierra</i> , 1986)	“Aproximaciones a la <i>Antología griega</i> ” en <i>Traslaciones</i> (2011)
Arquíloco	"El escudo"		
	"Una muchacha"		
	"A lanza"		
	"La cortesana"		
	"Candidato del PRI"		
		“Astucia”	
		“Odi et amo”	
			“Como una rosa”
			“Contra la curiosidad”
Safo	"Soledad"		“Soledad”
	"Como la flor"		“Como la flor”
	"Plenilunio"		
	"Acción de gracias"		
			“Contra la guerra”
Anacreonte y los anacreónticos	"Viento"		
	"Epitafio"		
	"Make love not war (1)"		“Sólo el amor”
	"Make love not war (2)"		“La derrota”
	"Ventajas"		
	"Desplazamientos"		
	"El desastre"		
Timoteo	"La tumba del poeta"		
Platón	"El espejo"		"El espejo"

<b>Autor</b>	<b>“Lectura de la <i>Antología griega</i>” (Apartado final incorporado a “Aproximaciones” en <i>Tarde o temprano</i>, 1980)</b>	<b>“Nueva lectura de la <i>Antología griega</i>” (Primera parte de “Aproximaciones” en <i>Miro la tierra</i>, 1986)</b>	<b>“Aproximaciones a la <i>Antología griega</i>” en <i>Traslaciones</i> (2011)</b>
	"Héspero"		
		“Los ojos de la noche”	“Estrellas”
Zonas	"Terra nostra"		
Simónides*	"Los que teníamos veinte años"		
	"El viento y los sarcófagos"		
	"Vietnam"		
	"Los invasores"		
		“En deuda”	
Juno de Ceo	"Venus"		
Glicón	"Nihil"		
ANÓNIMOS	"Bondad"		
	"Aflicciones"		
	"Inscripción en una lápida corintia"		
	"Perfume"		
		“Cantar de Puerto Escondido”	
		“Un campo”	
		“Autobiografía”	
Leónidas (de Alejandría)	"Pastoral"		
Teognis*	"El ser y la nada"		
		“Interrogaciones”	

Autor	"Lectura de la <i>Antología griega</i> " (Apartado final incorporado a "Aproximaciones" en <i>Tarde o temprano</i> , 1980)	"Nueva lectura de la <i>Antología griega</i> " (Primera parte de "Aproximaciones" en <i>Miro la tierra</i> , 1986)	"Aproximaciones a la <i>Antología griega</i> " en <i>Traslaciones</i> (2011)
			"Estupidez humana"
Solón (de Atenas)*	"Mar y viento"		
	"Lacrimae rerum"		
		"Contra el fondo monetario internacional"	
Estesícoro	"Helena"		"Helena"
Luciano de Samosata	"Cocktail party"		
		"Shopping center"	
Eueno de Ascalón	"La vid y la cabra"		
Lucilo	"El envidioso"		
Arquíias de Macedonia	"Héctor"		
Ánite	"Epitafio de un esclavo"		
Automedonte	"El vino triste"		
Calímaco	"El sepulcro desierto"		
	"Al enemigo sonriente" (antes en <i>Desde entonces</i> , 1980)		
	"Saudade"(antes en <i>Desde entonces</i> , 1980)		
	"El cazador"(antes en <i>Desde entonces</i> , 1980)		
	"Alguien dirá"(antes en <i>Desde entonces</i> , 1980)		
		"Entrevista"	
		"Epitafio del reverendo Malthus"	
Nícarco	"El médico"		
Estratón	"La misma moneda"		

Autor	“Lectura de la <i>Antología griega</i> ” (Apartado final incorporado a “Aproximaciones” en <i>Tarde o temprano</i> , 1980)	“Nueva lectura de la <i>Antología griega</i> ” (Primera parte de “Aproximaciones” en <i>Miro la tierra</i> , 1986)	“Aproximaciones a la <i>Antología griega</i> ” en <i>Traslaciones</i> (2011)
	“Crueldad”		
Pablo silenciaro	"La hermosa anciana"		
	"El secreto"		
Agatías	"La mujer de Lot"		
		“La huella”	
Alceo	“Los agravios”	“Los agravios”	“Los agravios”
Times		“Aquí”	
Glauco		“A un invasor”	
Lolio Basso		“Esclavitud de la madera”	
Leónides de Tarento		“Posesiones”	
Posidipo		“Recado”	
Livio Andrónico		“Poder”	
Antípatro de Salónica		“Testigos”	
Euenós		“La herida”	
Fanias		“Para una tumba desierta”	
Píndaro		“Relámpago”	“Relámpago”
			“El oro”
Meleagro		“Tango eterno”	
Palladas*		“Fin de mundo”	

<p><b>*UNA POLÉMICA SOBRE VEJEZ Y JUVENTUD</b></p>	<p>“Lectura de la <i>Antología griega</i>” (Apartado final incorporado a “Aproximaciones” en <i>Tarde o temprano</i>, 1980)</p>	<p>“Nueva lectura de la <i>Antología griega</i>” (Primera parte de “Aproximaciones” en <i>Miro la tierra</i>, 1986)</p>	<p>“Aproximaciones a la <i>Antología griega</i>” en <i>Traslaciones</i> (2011)</p>
<p>1. Simónides</p>		<p>“Riesgos del camino”</p>	
<p>2. Teógnis</p>		<p>“Ahora o nunca”</p>	
<p>3. Palladas</p>		<p>“Nuevo día”</p>	
<p>4. Mimnermo</p>		<p>“La humillación de envejecer”</p>	<p>“La humillación de envejecer”</p>
<p>5. Solón de Atenas</p>		<p>“Respuesta a Mimnermo”</p>	<p>“Respuesta a Mimnermo”</p>

APÉNDICE 3:  
*RUBA'IS* DE OMAR KHAYYAM

## RUBA'IS DE OMAR KHAYYAM

<i>Tarde o temprano</i> (1980) (“Según la versión de Robert Graves y Omar Alí-Shah”, 1967)	<i>Aproximaciones</i> (1984) (Según la traducción británica de Peter Avery y John Heath-Stubbs, 1979)
1. La vida pasa. Balj y Bagdad ¿qué hicieron? Llena tu...	
2. Descansa a la sombra de la rosa aunque los vientos hayan...	
3. Piensas que el mundo fue hecho a la medida de tu deseo,...	
4. Levántate. No tiene objeto lamentarse de la fugacidad de...	
5. De niños, absortos ante su narración, nos inclinábamos hacia...	
6. Agitadamente me trajeron al mundo. Lo único que aprendí...	
7. En su taller observé al alfarero que moldeaba asas y tapas...	
8. Huye de la codicia y de la envidia. No dejes que te perturben...	
9. Universal e inconmensurable, esta gran bodega ofrece a toda...	
10. Pobre de mí: se cierra el libro de la gloria temprana. Él...	
11. Mis enemigos se equivocaron al llamarme filósofo, Soy todo...	
12. Ahuyenta los dolores que se agolpan, borra de tus recuerdos...	
13. Vive en el paraíso del presente. No te anticipes al dolor de...	
14. No dejes que te abata la sombra del pesar ni que la absurda...	
15. Este mundo ha de seguir viviendo mucho tiempo después...	
	1. La rueda de los cielos nada ganó con mi presencia.
	2. Si el corazón pudiera hallar sentido a la existencia...
	3. Ni tú ni yo sabemos del eterno misterio.

<i>Tarde o temprano</i> (1980) ("Según la versión de Robert Graves y Omar Alí-Shah", 1967)	<i>Aproximaciones</i> (1984) (Según la traducción británica de Peter Avery y John Heath-Stubbs, 1979)
	4. Si hubiera al menos punto de reposo...
	5. El bien y el mal radican en tu ser.
	6. Una gota de agua cae en el mar.
	7. Si de cuantos pasaron por el largo camino...
	8. Somos las marionetas que mueve el firmamento.
	9. Bebe antes de yacer por siempre bajo tierra.
	10. Oh supremo fiscal que me desprecias:...
	11. El día en que desarraiguen la rama de mi vida...
	12. "Ebrios y amantes se condenan siempre".
	13. Apareció la nube y lloró en el verdor.
	14. El ciclo que comprende mi llegada y partida...
	15. Los cuerpos que iluminan la bóveda celeste...
	16. Los que vivieron antes hoy yacen en el polvo.
	17. Paso mi juventud tomando vino.
	18. Yo, por mi voluntad, nunca hubiera venido.
	19. Nadie ha visto ni el cielo ni el infierno.
	20. Dame un trozo de pan, una jarra de vino...
	21. Has visto el mundo: lo que viste es nada.
	22. Lo que obtuve del mundo: sólo la nada.
	23. Si piensas que no tienes el mañana comprado,...
	24. Las flores y la hierba están nuevas y frescas.
	25. No te preocupes por el ayer: ha pasado.



APÉNDICE 4:  
ÍNDICE AMPLIADO DE *APROXIMACIONES* (1984)

*Aproximaciones* (1984)

NOTA

I. OMAR KHAYYAM: 25 Ruba'is

II. POETISAS DEL JAPÓN: 15 poemas

III. DOS TROVADORES:

    GUILLERMO DE AQUITANIA: La canción del espino

    ARNAUT DE MARUELH: Como el agonizante

IV. PETRARCA: "Huye la vida y nunca se detiene"

V. EN EL JARDÍN DEL HAIKU: Cuarenta poemas en miniatura

VI. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE:

    Poemas líricos y epigramáticos

    Canto de los espíritus sobre las aguas

    Primera elegía romana

VII. EDGAR LEE MASTERS: *Spoon River Anthology*

    Reuben Pantier

    Emily Sparks

    Amanda Baker

    Robert Fulton Tanner

    Constance Hately

    Minerva Jones

    Hare Drummer

VIII. RAINER MARIA RILKE: Tres poemas

    Dedicatoria

    El fruto

    Almendros en flor

IX. GUILLAUME APOLLINAIRE: Cuatro poemas

    El puente de Mirabeau

    El adiós

    Pasan las horas

    Zona

X. VALÉRY LARBAUD: En el museo de Madame Tussaud

XI. UMBERTO SABA: Nueve poemas

    La ciudad vieja

    Invierno

    Ventana

    Lina

    La modelito

    Palabras

    Hoja

    Florenxia

    La cabra

XII. MARIANNE MOORE: La poesía

XIII. ARCHIBALD MACLEISH: *Preámbulo de Bernal Díaz del Castillo a su libro*: Dos fragmentos épicos de *Conquistador* y un poema lírico

    1. Se volvieron palabras nuestras hazañas

2. El descubrimiento de México
3. Tú. Andrew Marwell
- XIV. PAUL ELUARD: Tres poemas  
 Noviembre  
 La Victoria de Guernica  
 La muerte, el amor, la vida
- XV. EUGENIO MONTALE: *Quaderno di quattro anni*  
 Últimos poemas de un diario  
 La memoria  
 Después de la lluvia  
 Elogio de nuestro tiempo  
 Quién sabe  
 Hemos llegado  
*Cabaletta*  
 Aspasia  
 Los animales  
 He esparcido  
*Locuta Lutetia*  
 Hay un solo mundo habitado  
 El doctor Scheitzer
- XVI. JORGE LUIS BORGES: *Two English Poems*
- XVII. GUILLEVIC: Buey desollado
- XVIII. ELIZABETH BISHOP: El pez
- XIX. CZELAW MIŁOSZ  
 El rey Popiel  
 La huida  
 Un pobre cristiano observa el gueto  
 Encuentro  
 Lecturas
- XX. VINICIUS DE MORAES: Recado a la poesía
- XXI. JOHN BERRYMAN: Conversación
- XXII. GORDON WOOLF  
 Los días  
 Hibernaciones  
 Muerte  
 Demoliciones
- XXIII. LEDO IVO: Los murciélagos
- XXIV. FERNANDO FERREIRA DE LOANDA: Tres poemas  
 Saga para Olga Orozco  
 Huampani  
 Chichén Itzá
- XXV. TED HUGHES: Tres poemas de *Cuervo*  
 Dos leyendas  
 Travesura infantil  
 Primera lección de Cuervo
- XXVI. GEORGES MCWHIRTER: Dos poemas mexicanos

- La iguana  
Reparto agrario
- XXVII. PIERO QUERCIA  
Homenaje a Leopardi  
La transparencia de la muerte  
Canción  
Paisaje del sur
- XXVIII. AZEVEDO OLIVEIRA: *Bugraria*  
Rimbaud en Abisinia  
El doble  
*La vita nuova*  
Todo en orden  
Habla el acróbata  
Recado  
Pessoa monologa mirando el Tajo  
Artepoerótica  
A la manera de 1900  
Melancolía en Via degli zingari  
Los mapas  
De Kafka a Felice  
Correo aéreo  
Rue Vaugirard  
De noche es rey  
Western
- XXIX. CATORCE POEMAS INDÍGENAS DE NORTEAMÉRICA  
Fue el viento  
Sobre las aguas  
Plegaria de los indios cuervos  
Canto de amor de los makahs  
Fórmula mágica de los navajos para pacificar a un enemigo  
Plegaria de los winnebagos  
Canto a las corrientes de la tierra  
Acción de gracias de los iroqueses  
Canción de amor de los kwakiuti  
El viento sopla desde el mar  
Profecía  
Llegada de los conquistadores  
El gran Jefe José se rinde a los blancos  
En la gran noche  
Canción de la danza de los espectros  
Conjuro de los iroqueses contra el ser sin rostro

#### NOTAS SOBRE LOS AUTORES

## BIBLIOGRAFÍA

PACHECO, José Emilio,

### OBRA POÉTICA:

\_\_\_\_\_, *Les fleurs du mal* en *OEuvres complètes I*, ed. de Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_, “Soneto”, *Estaciones*, 3:11 (otoño, 1958), p. 314.

\_\_\_\_\_, “Guerra Florida”, *Estaciones*, 3:9 (primavera, 1958), pp. 77-81, p. 77.

\_\_\_\_\_, “Del Frágil Laberinto”, *Estaciones*, 4:14 (verano, 1959), pp. 162-163.

\_\_\_\_\_, “Égloga Octava”, *Estaciones*, 5:18 (verano, 1960), pp. 6-8.

\_\_\_\_\_, *Los elementos de la noche*, UNAM, México, 1963.

\_\_\_\_\_, “Lectura de los cantares mexicanos”, *Siempre!*, N° 802, 6 de noviembre 1968.

\_\_\_\_\_, *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980.

\_\_\_\_\_, *Tarde o temprano. [Poemas 1958-2000]*, 3ª ed. revisada, corregida y aumentada, F.C.E., México, 2000 (Colec. Letras Mexicanas).

### OBRA NARRATIVA:

\_\_\_\_\_, “Tríptico del gato”, *Estaciones*, 2:2 (1957), pp. 209-216.

\_\_\_\_\_, “La sangre de Medusa”, *Letras Nuevas*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, julio-agosto de 1958, pp. 24-27.

\_\_\_\_\_, “La noche del inmortal”, *Proceso*, n°692 (5 de febrero 1990), pp. 54-57.

\_\_\_\_\_, *La sangre de Medusa*, Cuadernos del Unicornio, México, 1958.

\_\_\_\_\_, *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990.

\_\_\_\_\_, “La reina”, monólogo teatral, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanario de *El Nacional*, 6 de abril de 1958, p. 5.

\_\_\_\_\_, “El enemigo muerto”, *Ramas nuevas. Estaciones*, 4:16 (1959), pp. 405-409.

\_\_\_\_\_, “El torturador”, *Revista mexicana de literatura*, 1-4 (enero-abril 1961), pp. 26-33.

\_\_\_\_\_, “El torturador”, *Proceso*, n°694 (19 de febrero 1990), pp. 54-56.

\_\_\_\_\_, “Los secretos héroes”, *El rehilete*, n°6 (octubre 1962), pp. 24-27.

\_\_\_\_\_, “No perdura”, *Cuadernos de Bellas Artes* III:5 (mayo 1962), pp. 26-28.

\_\_\_\_\_, “Cuentos de espantos”, *Proceso*, n°668 (21 de agosto 1989), pp. 48-49.

\_\_\_\_\_, “Diez ficciones”, “Diorama de la cultura” suplemento de *Excelsior* (28 de julio de 1974), p.16.

\_\_\_\_\_, “Dicen”, *Proceso*, n°693 (12 de febrero 1990), pp. 52-53.

\_\_\_\_\_, “Gulliver en el país de los megáridos”, *Proceso*, n°316 (22 de noviembre 1982), pp. 54-55.

\_\_\_\_\_, “Pseudoapócrifos. Las proliferaciones del relato”, *Proceso*, n°665 (31 de julio 1989), pp. 52-54.

\_\_\_\_\_, *El viento distante y otros relatos*, Era, México, 1963.

\_\_\_\_\_, *El viento distante*, Era, México, 1969.

\_\_\_\_\_, *El viento distante*, nueva versión, Era, México, 2000.

\_\_\_\_\_, *Morirás lejos*, 2ª ed. revisada y corregida, Joaquín Mortiz/SEP, México, 1977.

\_\_\_\_\_, *El principio del placer*, nueva versión, Era, México, 1997.  
\_\_\_\_\_, *Las batallas en el desierto*, ed. revisada, Era, México, 1999.

NOTAS, ENSAYOS, ENSAYO AUTOBIOGRÁFICO, DISCURSO, ENTREVISTAS:

\_\_\_\_\_, (ed.), *La poesía mexicana del siglo XIX (Antología)*, Empresas Editoriales, México, 1965.  
\_\_\_\_\_, sin título, en *Los narradores ante el público*, INBA-Joaquín Mortiz, México, 1966, pp. 243-263.  
\_\_\_\_\_, “A 150 años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso al Colegio Nacional el 10 de julio de 1986”.  
[http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/docs/esp/anol/05\\_-\\_jose\\_emilio\\_pacheco\\_discurso\\_de\\_ingreso\\_a\\_150\\_anos\\_de\\_la\\_academia\\_de\\_letran\\_palabras\\_de\\_salutacion\\_y\\_bienvenida\\_por\\_julian\\_adem\\_presidente\\_en\\_turno\\_de\\_el\\_colegio\\_nacional.pdf](http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/docs/esp/anol/05_-_jose_emilio_pacheco_discurso_de_ingreso_a_150_anos_de_la_academia_de_letran_palabras_de_salutacion_y_bienvenida_por_julian_adem_presidente_en_turno_de_el_colegio_nacional.pdf) (última consulta: 02/07/2013)  
\_\_\_\_\_, “Nota: La historia interminable”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Era, México, 1990, pp. 9-13.  
\_\_\_\_\_, “Nota”, en *Tarde o temprano*. F.C.E., México, 1980, pp. 9-13.  
\_\_\_\_\_, “Inventario: Palabra y Violencia”, *Proceso*, n° 308, 22 de septiembre, 1982, pp. 54-55.  
\_\_\_\_\_, Encuentro con estudiantes del Círculo de Bellas Artes, España, 23 de abril, 2009.  
[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Memoria\\_y\\_combate\\_\(7338\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Memoria_y_combate_(7338).pdf) (última consulta: 02/07/2013)  
\_\_\_\_\_, Entrevista con Luis García Montero, *La estafeta del viento* 04/03/2009  
<http://www.laestafetadelviento.es/conversaciones/con-jose-emilio-pacheco> (última consulta: 02/07/2013)  
\_\_\_\_\_, “Diálogos Literarios”, Sala Nazahualcóyotl, Ciudad Universitaria, UNAM, 24 de septiembre, 2010.  
[http://www.youtube.com/watch?v=Jkav9GpPJYA&playnext=1&list=PL99FBB6F4AB09BCB4&feature=results\\_main](http://www.youtube.com/watch?v=Jkav9GpPJYA&playnext=1&list=PL99FBB6F4AB09BCB4&feature=results_main) (última consulta: 02/07/2013)

TRADUCCIONES:

WILDE, Oscar, *De profundis*, trad. de José Emilio Pacheco, Seix Barral, Barcelona, 1981.  
WILLIAMS, Tennessee, *Un tranvía llamado deseo*, trad. de José Emilio Pacheco, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1983.  
ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos*, trad. de José Emilio Pacheco, El Colegio Nacional-FCE, México, 1989.

#### APROXIMACIONES:

- \_\_\_\_\_, “El desdichado, de Gerardo de Nerval”, *Ramas nuevas. Estaciones*, 4:13 (1959), p. 91.
- \_\_\_\_\_, “Aproximaciones”, en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- \_\_\_\_\_, “Aproximaciones”, en *Irás y no volverás*, F.C.E., México, 1973.
- \_\_\_\_\_, “Aproximaciones”, en *Islas a la deriva*, Era, México, 1985 (1ª ed. 1976).
- \_\_\_\_\_, “Aproximaciones”, en *Desde entonces (Poemas 1975-1978)*, Era, México, 1980.
- \_\_\_\_\_, “Aproximaciones”, en *Tarde o temprano*, F.C.E., México, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Aproximaciones*, Miguel Ángel Flores (comp.), trad. y notas de José Emilio Pacheco, Editorial Penélope, México, 1984.
- \_\_\_\_\_, *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, Era, México, 2009.

#### BIBLIOGRAFÍA TRADUCTOLÓGICA

- BAKER, Mona y Gabriela Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York, 2011.
- BARTHES, Roland, “La mort de l’auteur”, en *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-67.
- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor” en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, ed. de Dámaso López García, ed. cit., pp. 335-347.
- BERMAN, Antoine, “La retraduction comme espace de la traduction”, *Palimpsestes*, nº 4, 1990, pp. 1-7.
- BRISSET, Annie, “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l’historicité de la traduction”, *Palimpsestes*, nº15, 2003, pp. 39-67.
- DELISLE, Jean, *L’analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*, Editions de L’Université d’Ottawa, 1984.
- DERRIDA, Jacques, *L’écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.
- \_\_\_\_\_, “La différence”, en *Marges de la philosophie*, Éditions de minuit, Paris, 1972.
- \_\_\_\_\_, “Roundtable on Translation” en *The Ear of the Other*, ed. de Christie V. MacDonald, trad. de Peggy Kamuf, Schocken Books, New York, 1985.
- \_\_\_\_\_, “Des tours de Babel” en *Difference in Translation*, ed. de Joseph F. Graham, Cornell University Press, 1985, pp. 209-248.

- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. de Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- GADAMER, Georg, *Verdad y método*, trad. de Manuel Ollasagasti, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1998.
- GAMBIER, Yves, “La retraduction, retour et détour”, *Meta*, XXXIX, 3, 1994, 413-417.
- HOLMES, James S., “The name and nature of Translation Studies”, en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), 2da ed., Routledge, New York/London, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- JAKOBSON, Roman, “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Dámaso López García (ed.), Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1996, pp. 494-502.
- \_\_\_\_\_, *Early Slavic Paths and Crossroads* en *Selected Writings*, tomo VI, Mouton de Gruyter, Berlín/New York, 1985.
- \_\_\_\_\_, y Jurij Tynjanov, “Problems in the Study of Language and Literature”, trad. de Herbert Eagle, *Poetics Today*, Vol. 2, nº1a, *Roman Jakobson: Language and Poetry* (Autumn, 1980), pp. 29-31.
- LASSAVE, Pierre, “Traduire l’intraduisible”, *Archives de sciences sociales des religions*, 54e année, nº. 147 (Jul. - Sep., 2009), pp. 9-19.
- MAN, Paul de, “La tarea del traductor, de Walter Benjamin”, *Acta poética* 9-10 [primavera 1989], pp. 257-294.
- MOYA, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2004.
- MUELLER-VOLLMER, Kurt, *The Hermeneutics Reader. Texts of the German Tradition from Enlightenment to Present*, Continuum, New York, 2006.
- NIDA, Eugene, *Towards a Science of Translating*, E.J. Brill, Leiden, 1964.
- NORD, Christiane, “Functionalist Approaches to Translation”, en *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, ed. de Yves Gambier y Luc Van Doorslaer, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2010, pp. 120-128.
- ORTEGA Y GASSET, José, “Miseria y esplendor de la traducción” (1937), en *Obras completas: Tomo V*, Revista de Occidente, Madrid, 1947, pp. 427-448.
- OUSTINOFF, Michaël, “Roman Jakobson et la traduction des textes bibliques”, *Archives de sciences sociales des religions*, 54e année, nº147 (Jul. - Sep., 2009), pp. 61-80.



- PAZ, Octavio, *Versiones y diversiones*, ed. bilingüe revisada y aumentada, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Traducción: Literatura y Literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- \_\_\_\_\_, “Lectura y contemplación”, en *Obras completas II. Excursiones/IncurSIONES*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 35-64.
- REISS, Katharina y Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, trad. de Sandra García Reina y Celia Martín de León, Heidrun Witte (coord.), Akal, Madrid, 1996.
- SAN JERÓNIMO, “Epístola a Pammaquio sobre la mejor forma de traducir”, en Dámaso López García, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Universidad Castilla La Mancha, 1996, pp. 32-44.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, “Sobre los diferentes métodos de traducir”, en *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Dámaso López García (ed.), Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1996, pp. 129-157.
- VENUTI, Lawrence, Introducción a *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, ed. de Lawrence Venuti, Routledge, New York/London, 1992.
- VERMEER, Hans J., “Skopos and comission in translational action”, trad de Andrew Chesterman, en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, New York/London, 2004, pp. 227-238.
- VINAY, Jean Paul, Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Didier, Paris, 1972.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- AGUILAR MELANTZÓN, Ricardo, Mimi R. GLADSTEIN, “*El reposo del fuego: anteproyecto de Pacheco para Morirás lejos*”, *Plural*, Vol. 14, nº 157 (octubre de 1984), pp. 55-60.
- AMINRAZAVI, Mehdi, *The Wine of Wisdom. The Life, Petry and Philosophy of Omar Khayyam*. Oneworld Publications, Oxford, 2005.
- ARBERRY, A. J., *The Romance of the Rubáiyat*, George Allen &Unwin LTD, Londres, 1959.
- AVERY, Peter, y John Heath-Stubbs (trads.), *The Ruba'iyat of Omar Khayyam*, Penguin Books, Middlesex, 1979.
- BARTHES, Roland, “Théorie du texte”, *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 15, 1973 (1ªpub., 1968).

- BAUDELAIRE, Charles, “Méthode de critique. De l’idée moderne du progrès appliquée aux Beaux-Arts. Déplacement de la vitalité”, *Oeuvres complètes*, II, ed. de Caude Pichois, Gallimard, Paris, 1976, pp. 575-583 [Col. de La Pléiade].
- BÉGUIN, Albert, *Gérard de Nerval*, Stock, Paris, 1937.
- BEILSON, Peter (trad. y ed.), *Japanese Haiku. Two Hundred Twenty Examples of Seventeen-Syllable Poems*, Peter Pauper Press, New York, 1956.
- BERTENS, Hans, Dowe FOKKEMA, eds., *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997.
- \_\_\_\_\_, “The Debate on Postmodernism”, en Hans Bertens y Dowe Fokkema (eds.), *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* (John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997, pp. 3-14.
- BIERHORST, John, *In the Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations*, Farrar /Straus, New York, 1971.
- \_\_\_\_\_, *In the Trail of the Wind: American Indian Poems and Ritual Orations*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1998.
- BOCKUS APONTE, Barbara, “José Emilio Pacheco, cuentista”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 185-199.
- BORGESON, Paul, “Poéticas post-nerudianas y la emancipación literaria latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29 (1989), pp. 129-136.
- BOWEN. J. C. E., “The Rubaiyyat of Omar Khayyam: A Critical Assessment of Robert Graves’ and Omar Ali-Shah’s Translation”, *Iran*, Vol. 11 (1973), pp. 63-73.
- BRINTON, Daniel G., *The Lenâpé and their Legends; with the complete text and symbols of the Walam Olum. A new translation and an Inquiry into its authenticity*, Brinton, Philadelphia, 1885, [Library of Aboriginal American Literature V].
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1942 (Folio-Essais, 11).
- CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores, *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, Versión Kindle, Universidad del Claustro de Sor Juana/Ediciones Eón, 2009.
- COLINA, José de la (ed.), *Plural: revista cultural de Excelsior*, 45 (junio 1975), p. 80.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990.

- DEBICKI, Andrew P., “Perspectiva, distanciamiento y el tema del tiempo: la obra lírica de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), pp. 62-80.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, “Génétique et poétique : le cas Flaubert”, en *Essais de critique génétique*, Louis Hay (ed.), Flammarion, Paris, 1979.
- DIÓGENES LAERCIO, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, trad. de José Ortiz y Sanz, tomo II, Luis Navarro, ed, Madrid, 1887 [Biblioteca Clásica, XCVIII].
- DORRA, Raúl, *La dialéctica Literatura-Testimonio en Morirás Lejos de José Emilio Pacheco*, UNAM-FFyL, México, 2000.
- DRURY, Annmarie, “Accident, Orientalism, and Edward FitzGerald as Translator”, *Victorian Poetry*, Vol. 46, No. 1, Edward FitzGerald and the Rubáiyát of OmarKhayyám (Spring, 2008), pp. 37-53.
- DUMITRESCU, Domnita, “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, *Hispania*, 78: 2 (Mayo), 1995, 240-251.
- ELIZONDO, Salvador, “Reseña a *El surco y la brasa*”, *Plural: Revista cultural de Excélsior*, 44 (mayo 1975), p. 80.
- ELWELL-SUTTON, L. P., “The Omar Khayyam Puzzle”, *Royal Central Asiatic Journal*, LV 2, June (1968): pp. 176–9.
- FENOLLOSA, Ernest / POUND, Ezra, *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, intro. y trad. de Salvador Elizondo, UAM/Dirección de Difusión Cultural, México, 1980.
- FISCHER, María Luisa, “Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, Vol. 1, n°32 (otoño 1990), 127-137.
- FOKKEMA, D., Hans BERTENS (eds.), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Philadelphia, 1986.
- FOLEJWSKI, Zbigniew, “Czeslaw Milosz; A Poet’s Road to Ithaca between Worlds, Wars and Poetics”, *Books Abroad*, Vol. 43, n°1 (Winter 1969), pp. 17-24.
- GARCÍA NÚÑEZ, Fernando, en su artículo “Inventario de ‘inventario’”, *Bulletin Hispanique*, 90:3-4 (1988).
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.  
\_\_\_\_\_, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.

- GLANTZ, Margo, "Morirás lejos: literatura de incisión", en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 229-237.
- GRANIOLA-RODRÍGUEZ, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Scripta Humanística, Potomac, 1991.
- GRAVES, Robert y Omar Ali Shah, *The Rubazyyat of Omar Khayaam. A new Translation with Critical Commentaries*, Cassell, London, 1967.
- GROSHOLZ, Emily, "Milosz and the Moral Authority of Poetry", *The Hudson Review*, Vol. 39, n°2 (Summer, 1986), pp. 251-270.
- HABERMAS, Jürgen, "Modernity- an incomplete project", en *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Port Townsend, 1983, pp. 3-15.
- HOKENSON, Jan W. y Marcella Munson, *The Bilingual Text. History and Theory of Self-Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2007.
- HERON-ALLEN, *The rubba'iyat of Omar Khayyam*, H.S. Nichols, London, 1898.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica*, sin trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- HINDS, Hilary, "The Burning Heart: Women Poets of Japan by Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi", *The American Poetry Review*, Vol. 7, No. 6 (November/December 1978), pp. 16-17.
- JAMESON, Fredric, "Postmodernism and Consumer Society", en *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Bay Press, Port Townsend, 1983, pp. 111-125.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, et al., *Ficción e historia: La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979.
- \_\_\_\_\_, "Morirás lejos", *La palabra y el Hombre*, 27 (1978), pp. 77-80.
- KARWOWSKA, Bozena, "Czeslaw Milosz Self-Presentation in English-Speaking Countries", *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 40, n°3-4, (September-December) 1998.
- KAWAMOTO, Koji, "Basho's Haiku and Tradition", *Comparative Literature Studies*, Vol. 26, No. 3, East-West Issue (1989), pp. 245-251.

- KEENE, Donald, *La literatura japonesa*, trad. de Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.
- KENNER, Hugh, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1971.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Seuil, Paris, 1990.
- LEGGE, James, *The Life and Teachings of Confucius*, Lippincott, Philadelphia, 1867.
- LESPADA, Gustavo, “Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco”, *Literatura Mexicana*, XII.2 (2001.2), pp. 179-218.
- LEVINAS, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, trad. de Daniel Enrique Guillot, Siglo XXI, México, 2011.
- LOCKE (ed.), *The Odes of Anacreon, with a literal interlinear translation*, Taylor and Walton, London, 1837.
- LÓPEZ MILLS, Tedi, *Traslaciones. Poetas Traductores 1939-1959*, FCE, México, 2011.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.
- \_\_\_\_\_, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, trad. De Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 1987.
- MACIUSZKO, Jerzy J., “The Moral Aspect of Czeslaw Milosz’s Creativity”, *World Literature Today: A Literary Quaterly of the University of Oklahoma*, 1999 (Autumn) 73 (4): 675-676.
- MONDOLFO, Rodolfo, *Heráclito: textos y problemas de interpretación*, Siglo XXI, México, 2004.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán, Rei, México, 1987 [Col. Letras Hispánicas, 38].
- MILLER, Mara, “Canon and Challenge of Gender”, *The Monist*, Vol. 76, n° 4, Canons (OCTOBER 1993), pp. 477-493.
- MILOSZ, Czeslaw, *The Witness of Poetry*, Havard University Press, Cambridge Mass. / London, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Native Realm*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Selected Poems*, Continuum Publishing Corporation, New York, 1973.
- MONTERROSO, Augusto, *Pájaros de Hispanoamérica*, Alfaguara, México, 2002.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio y Ana Luisa Vega (eds.), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, FCE, México, 1974.

- MOORHEAD, Florence *Complicity and the reader: the narrative of José Emilio Pacheco*, University of California, Davis, 1990.
- MORRIS, Mark, “Waka and Form, Waka and History”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 46:2 (Dec., 1986), pp. 551-610.
- NÉGRÍN, Edith, *Función del tiempo y el espacio en la narrativa de José Emilio Pacheco*, UNAM-FFyL, México, 1978.
- \_\_\_\_\_, “José Emilio Pacheco y el palimpsesto de la historia: a propósito de la tercera edición de *La sangre de Medusa* (1990)”, *Literatura Mexicana*, Vol. II n°1, 1991, pp. 157-163.
- NERVAL, Gérard de, *Oeuvres complètes, Tome III*, Gallimard, Paris, 1993 [Bibliothèque de la Pléiade].
- NEWMAN, Andrew, “The *Walam Olum*: An Indigenous Apocrypha and its Readers”, *American Literary History*, 22:1 (December 2009), pp. 26-56.
- NORTH, Michael, “The making of *Make it new!*”, <http://www.guernicamag.com/features/the-making-of-making-it-new/> octubre 2013 por University of Chicago Press.
- OESTREICHER, David M., “Unmasking the *Walam Olum*: A 19th-Century Hoax”, *Bulletin of the Archeological Society of New Jersey* 49 (1994): 1-44.
- OLEA FRANCO, Rafael, “De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco”, *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Tercera época, Año IX, n°33 [julio-septiembre] 2004, pp. 333-356.
- \_\_\_\_\_, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, COLMEX/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004.
- OVIEDO, José Miguel, “José Emilio Pacheco: la poesía como *Ready-Made*”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 43-61.
- PAUTHIER, G., *Le Tá hio ou La grande étude*, Firmin Didot frères, Paris, 1837.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1991 [Biblioteca de bolsillo].
- \_\_\_\_\_, *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954.
- \_\_\_\_\_, “Desdichas y desdichos del Desdichado”, *Plural: revista cultural de Excélsior*, 45 (junio 1975), p. 80.
- \_\_\_\_\_, *Versiones y diversiones*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- \_\_\_\_\_, “La tradición del haiku” en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (trads.), Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 9-30.

- PERI ROSSI, “Yo soy de Zapotlán el Grande”, Cristina, entrevista a Juan José Arreola, *Quimera*, 1 (1980): 23-27.
- PONIATOWSKA, Elena, “José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 18-34.  
 \_\_\_\_\_, *La noche de Tlatelolco*, Era, México, 1971.
- POUND, Ezra, *Cathay. Translations by Ezra Pound*, Elkin Mathews, London, 1915.  
 \_\_\_\_\_, *Selected Poems*, ed. de intro. De T.S. Eliot, Faber and Faber, London, 1959.  
 \_\_\_\_\_, *The Cantos of Ezra Pound*, Faber and Faber, London, 1975.  
 \_\_\_\_\_, *Ta Hio: The Great Learning, Newly Rendered into the American Language*, University of Washington Chapbooks, Seattle, 1928.
- RAMNOUX, Clémence, “Héraclite”, *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 8, 1972 (1ªpub., 1968).
- REXROTH, Kenneth / Akuko Atsumi (eds.), “Introduction” a *The Burning Heart: Women Poets of Japan*, Seabury Press, New York, 1977.  
 \_\_\_\_\_, *Women Poets of Japan*, New Directions Publishing, 1982.
- REYES RAMOS, Manuel, “Morirás lejos en los hornos de Hitler”, *La palabra y el hombre*, 74 (1990), pp. 279-283.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*. Seuil, Paris, 1983.
- RINCÓN, Carlos, en “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: Perspectiva del arte narrativo latinoamericano”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XV n° 29 (1989), pp. 61-104.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando, *El haiku japonés. Historia y Traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Hiperión, 1994.
- RONCARD, Pierre de, *Oeuvres complètes I*, ed. de Jean Céard, Daniel Ménager y Michel Simonin, Gallimard, Paris, 1993 (Bibliothèque de la Pléiade).
- RUBIN SULEIMAN, Susan, “Naming the Difference on *Modernism* versus *Postmodernism* in Literature”, en *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Philadelphia, 1986, pp. 255-270.
- RUELAS, Marú, *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, Universidad de Guadalajara, 2010.

- RUFFINELLI, Jorge, “Al encuentro de la voz común: Notas sobre el itinerario narrativo de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo J. Verani (ed.), pp. 170-184.
- SAALMANN, Dieter, “Holocaust Literature: José Emilio Pacheco’s *Morirás lejos*”, *Hispanófila*, 28:2 (1985), pp.89-105.
- SAKURAI, Emiko, “*The Burning Heart: Women Poets of Japan* by Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi”, *The Journal of Asian Studies*, Vol. 37, No. 3 (May, 1978), pp. 544-545.
- SARTRE, Jean Paul, *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948.
- \_\_\_\_\_, Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean Ricardou y Jorge Semprun, *¿Para qué sirve la literatura?*, pról. de Noé Jitrik, trad. de Floreal Mazía, Proteo, Buenos Aires, 1966.
- SATO, Hiroaki, “*The Burning Heart: Women Poets of Japan* by Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, Vol. 12, No. 2/3 (May - Sep., 1977), pp. 281-284.
- SOTO, Livia, “Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco” en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 108-117.
- SWIFT, Jonathan, *Los viajes de Gulliver*, trad, de Francisco Torres Olivier, Valdemar, Madrid, 2003 [Avatares, 63].
- TREJO FUENTES, Ignacio, “La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993, pp. 214-215.
- TREJO VILLAFUERTE, Arturo, “Los heterónimos de Fernando Pessoa y José Emilio Pacheco”, <http://www.caratula.net/archivo/N31-0809/Secciones/critica/arturo%20trejo.html> (última consulta 21 de julio 2014).
- UNTERMAYER, Louis (ed.), *Rubáiyát of Omar Khayyám. Translated into English Quatrains by Edward Fitzgerald. A Complete reprint of the First Edition and the combined Third, Fourth and Fifth Editions, with an Appendix containing Fitzgerald’s Prefaces and Notes*, Random House, New York, 1947.
- VERANI, Hugo, “Hacia la bibliografía de José Emilio Pacheco”, en *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, Hugo Verani (comp.), UNAM-Era, México, 1993.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*, pról. de Alí Chumacero, FCE, México, 1966 [Letras Mexicanas].



- WHITE, Hayden, “El acontecimiento modernista”, en *El texto histórico como artefacto literario*, trad. De Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 217-252.
- WIGET, Andrew (ed.), *Dictionary of Native American Literature*, Garland Publishing, Inc., New York / London, 1994.
- \_\_\_\_\_, “Native American Oral Literatures: A Critical Orientation”, en *Dictionary of Native American Literature*, Garland Publishing, Inc., New York / London, 1994, pp. 3-17.
- YABUTA, Yutaka, “Rediscovering Women in Tokugawa Japan”, conferencia impartida el 11 de febrero de 2000, en el marco de *Japan Forum* organizado por el *Institute of Japanese Studies* de la Universidad de Harvard, <http://rijs.fas.harvard.edu/pdfs/yabuta.pdf> (última consulta, 22 de enero 2014).
- YIP, Wai-lim, *Ezra Pound's Cathay*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1969.
- ZAÍD, Gabriel, “El desdichado”, *Plural: revista cultural de Excelsior*, 48 (septiembre 1975), p. 81.
- ZOLBROD, Leon, “*The Burning Heart: Women Poets of Japan* by Kenneth Rexroth and Ikuko Atsumi”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1978), pp. 216-218.