



*OCTAVIO PAZ Y LA TRADUCCIÓN COMO RECREACIÓN  
POÉTICA Y CREACIÓN COLECTIVA. LOS POEMAS EN LENGUA  
INGLESA DE VERSIONES Y DIVERSIONES, RENGAS Y  
AIRBORN/HIJOS DEL AIRE*

TESIS DOCTORAL

MTRA. MARTHA CELIS MENDOZA

EL COLEGIO DE MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2018





CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

*OCTAVIO PAZ Y LA TRADUCCIÓN COMO RECREACIÓN  
POÉTICA Y CREACIÓN COLECTIVA. LOS POEMAS EN LENGUA  
INGLESA DE VERSIONES Y DIVERSIONES, RENGAS Y  
AIRBORN/HIJOS DEL AIRE*

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

MTRA. MARTHA CELIS MENDOZA

ASESOR:

DR. ANTHONY STANTON

CIUDAD DE MÉXICO

DICIEMBRE DE 2018



# AGRADECIMIENTOS

**A.M.D.G.**

*“Forever and ever”*

De nuevo gracias a todos:

*Deo gratias*

*cualquier explicación está de más*

a mis dos Enriques

*Por su paciencia infinita, por el apoyo incondicional, por las lecturas y correcciones, por ser y estar siempre con fe, esperanza y amor. Speechless and eternally grateful.*

a mis papás

*y a todos los que ya no andan por acá, abuelos et al., por todo lo que sembraron y que confiamos en que dé fruto sabroso y abundante en el tiempo que me quede por estos lares*

a nuestra familia y amigos

*por creer que sí lo lograría, por preguntar (o no) cuando era debido (y cuando no también)*

a mis colegas y profesores

*presentes, pasados (y futuros), de esta aventura y las anteriores, por compartir con amor sus conocimientos en la esperanza de contribuir a un mundo mejor*

a El Colegio de México y a todo su personal

*por todo el apoyo, porque nos ofrecen lo mejor para nuestra formación*

al pueblo de México vía CONACYT

*por todo lo recibido en estos años, en la confianza de que pronto sea para el bien común*

a los miembros de la Comisión lectora

*por sus atinadas observaciones y por el tiempo que generosamente me dedicaron (muy especialmente a los doctores James Valender y Juan Carlos Calvillo, por sus sabios*

*consejos durante todo el proceso)*

al Dr. Anthony Stanton

*por su guía sabia y paciente de ya muchos años; por su confianza y su asombrosa generosidad; por las pláticas académicas y personales que nunca fueron suficientes.*

*Tampoco alcanzan las palabras.*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
1. RELACIÓN DE OCTAVIO PAZ CON LA TRADICIÓN MODERNA DE LA TRADUCCIÓN	
1.1 OCTAVIO PAZ, POETA-TRADUCTOR..	29
1.2 OCTAVIO PAZ, TEÓRICO DE LA TRADUCCIÓN..	33
2. TRADUCCIONES DE TEXTOS EN LENGUA INGLESA EN <i>VERSIONES Y DIVERSIONES</i>	
2.1 HISTORIA EDITORIAL DE <i>VERSIONES Y DIVERSIONES</i> .....	43
2.2 LOS POETAS DE LENGUA INGLESA EN <i>VERSIONES Y DIVERSIONES</i> : APROXIMACIÓN CRÍTICA A LAS TRADUCCIONES DE OCTAVIO PAZ. ....	48
2.2.1 JOHN DONNE. ....	49
2.2.2 ANDREW MARVELL. ....	55
2.2.3 W. B. YEATS.. ....	59
2.2.4 EZRA POUND. ....	61
2.2.5 WALLACE STEVENS.....	69
2.2.6 E. E. CUMMINGS. ....	72
2.2.7 WILLIAM CARLOS WILLIAMS. ....	79
2.2.8 ARTHUR WALEY.....	90
2.2.9 DOROTHY PARKER. ....	92
2.2.10 HART CRANE . ....	97
2.2.11 ELIZABETH BISHOP. ....	104
2.2.12. A. R. AMMONS. ....	113
2.2.13 MARK STRAND.. ....	116
2.2.14 CZESLAW MILOSZ. ....	120

2.2.15 LYSANDER KEMP.. .....	127
2.2.16 CHARLES TOMLINSON .....	130
3. EXPERIMENTOS DE CREACIÓN COLECTIVA PLURILINGÜE Y TRADUCCIÓN	
3.1 PROLEGÓMENOS. ....	141
3.1.1 LA TRADICIÓN DE LA POESÍA PLURILINGÜE Y LA POESÍA COLECTIVA EN OCCIDENTE .....	141
3.1.2 EL SONETO Y SUS DIFERENTES TRADICIONES .. ..	145
3.2 <i>RENGA</i> , EL PRIMER EJERCICIO. ....	157
3.2.1 ANTECEDENTES: OCTAVIO PAZ Y LOS AFLUENTES DE <i>RENGA</i> . ....	157
3.2.2 <i>RENGA</i> : CREACIÓN, ITINERARIOS Y ANEXOS. ....	168
3.3 <i>AIRBORN/HIJOS DEL AIRE</i> . ....	184
3.3.1 <i>AIRBORN</i> : UN NUEVO EXPERIMENTO. ....	184
3.3.2 UNA LECTURA DE <i>HIJOS DEL AIRE</i> EN LA CLAVE DE SU COMPOSICIÓN.....	190
CONCLUSIONES. ....	219
BIBLIOGRAFÍA CITADA.. .....	225
ANEXO. ....	235

En cada período, los poetas europeos —ahora también los del continente americano, en sus dos mitades— escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de esas versiones es, asimismo, un poema original y distinto. Ciertamente, la sincronía no es perfecta, pero basta alejarse un poco para advertir que oímos un concierto en el que los músicos, con diversos instrumentos, sin obedecer a ningún director de orquesta ni seguir partitura alguna, componen una obra colectiva en la que la improvisación es inseparable de la traducción y la invención de la imitación.

Octavio Paz, “Literatura y literalidad”



## INTRODUCCIÓN

La obra de Octavio Paz como traductor, como ocurre con muchos otros escritores, con frecuencia es vista como obra derivada, no como obra de creación; esto provoca que se le considere una faceta inferior de la producción del poeta, en lugar de verla como otro afluente que nutre su inspiración. No es de extrañar, si se considera que ya en su vastísima y agudamente comentada bibliografía de la obra de Paz, Hugo Verani incluye *Versiones y diversiones*, volumen que recoge las traducciones de Paz, dentro del apartado que denomina “Ediciones”, y que agrupa las diferentes obras en las que Paz contribuyó más como antólogo, como es el caso de la muy conocida *Poesía en movimiento*. Sin embargo, es el propio investigador quien apunta, haciendo eco del comentario de José Emilio Pacheco, que las traducciones que realizara a lo largo de los años el poeta de Mixcoac sí ameritan una reflexión más profunda y una mayor atención que la que han recibido hasta ahora, ya que constituyen “el aspecto menos estudiado de su obra literaria”.<sup>1</sup> La relación de Octavio Paz con la traducción abarca más de cuatro décadas de la vida del poeta; esto si se consideran solamente sus versiones al español de poemas de otros autores, aunque, como él mismo reconoce de manera contundente, “aprender a hablar es aprender a traducir”. Por lo tanto, se puede aseverar que esta relación, si bien no siempre consciente, abarca en realidad toda la vida. Desde esta frase puede verse que su concepción del arte de traducir es mucho más incluyente que el simple trasvase literal de una lengua a otra. Dentro de la literatura, su cercanía con la traducción de poesía se manifestó, durante casi medio siglo, en ensayos que capturan sus reflexiones, como *Traducción: literatura y literalidad* (1971) y “Lectura y contemplación”

---

<sup>1</sup> Hugo J. Verani, *Octavio Paz: bibliografía crítica (1913-2013)*, 3ª ed., El Colegio Nacional, Ciudad de México, 2014, vol. 2, p. 410 (comentario incluido en la entrada dedicada al artículo publicado por José Emilio Pacheco en *La Gaceta*, v. infra en el capítulo sobre la historia crítica de *Versiones y diversiones*).

en *Sombra de obras* (1983); en traducciones de poesía en las que reescribe las obras de poetas, tan próximos en el tiempo, en el espacio y en la cercanía entre las lenguas como Pessoa, o tan lejanos en esos mismos aspectos como Matsuo Basho; y en ejercicios de experimentación creativa como *Renga e Hijos del aire*, que involucraban la traducción y la escritura colaborativa.

Sin embargo, para Paz toda creación y toda traducción son colaborativas y están estrechamente imbricadas. La traducción es un acto de reescritura, de recreación y “transmutación”. De ahí que defiende la posibilidad de la traducción de poesía y de trasvasar textos escritos en lenguas que no dominaba empleando versiones previas y eruditas al inglés y al francés, así como allegándose la colaboración de hablantes y expertos de japonés o sánscrito, entre otros.

En *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, una de las principales obras dentro del conjunto de trabajos dedicados al tema, Fabienne Bradu afirma que su estudio “se limita al análisis de las traducciones realizadas por Octavio Paz a partir del dominio francés [...] Sería deseable que otros estudiosos emprendieran una revisión similar en las otras lenguas vertidas por Paz, no diría al español, sino a la tradición poética hispanoamericana. Así se lograría una especie de *renga* crítico que hiciera eco al ejercicio colectivo de la creación poética”.<sup>2</sup> La semilla de esta tesis surge en parte en respuesta a la invitación que plantea la autora. Durante la investigación intenté acercarme al tema desde dos flancos: el primero, realizar un estudio, lo más completo y sistemático que me sea posible, de los textos incluidos en *Versiones y diversiones* —en su última edición incluida en el volumen VII (*Obra poética*) de las *Obras completas*—, a la manera del acercamiento de

---

<sup>2</sup> Fabienne Bradu, *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, UNAM/Universidad Veracruzana, Ciudad de México, 2004, p. 5.

Bradú a los poemas de tradición francesa, es decir, analizando las traducciones de Paz como entes independientes de los poemas que les dieron origen, pero sin desechar por completo el cotejo con estos y sus correspondientes tradiciones literarias. En este acercamiento pretendo incluir también los dos principales trabajos experimentales de creación colectiva de Paz, *Hijos del aire/Airborn*, por pertenecer a las susodichas tradiciones poéticas, y una aproximación a *Renga* como el antecedente directo de la obra escrita con Charles Tomlinson. En ambos casos, pienso recurrir a diferentes aspectos de teorías de la traducción, como las de André Lefevere y Susan Bassnett, entre otros. Sin embargo, no pretendo enmarcar dicho análisis dentro de las restricciones de una metodología aplicable a todas las traducciones y obras de colaboración analizadas en esta investigación; la naturaleza misma del corpus me lleva a optar por un acercamiento más flexible. Las traducciones de Paz en *Versiones y diversiones* abarcan un espectro temporal de casi cinco siglos y espacial de dos continentes con sus correspondientes divergencias por las múltiples influencias culturales. Los procesos creativos de las dos obras multilingües en las que colabora Paz tienen diferencias importantes que se reflejan en un acercamiento distinto al proceso traductivo, y que por tanto requieren un estudio crítico adaptado a las particularidades de cada obra.

El segundo flanco es la revisión de dichas obras a la luz de la obra crítica que se ha escrito al respecto, otorgando un lugar predominante a los propios escritos de Paz. En muchos de los poemas por él recreados, nos encontramos con ejemplos de referencialidad intertextual abierta y explícita, ya que aun en las primeras ediciones de *Versiones y diversiones* el poeta-traductor decide declarar cuál es el origen de ese nuevo poema e incluso elaborar un complejo discurso ensayístico alrededor de ese origen, como los que aparecen reunidos en el volumen de sus obras completas titulado *Excursiones/Incuriones, Dominio extranjero*, algunos de los cuales acompañaban a sus traducciones y reflexiones teóricas al respecto, como ocurre con

las que aparecen en *Semillas para un himno* (1954) y en el ya mencionado “Literatura y literalidad”.

A continuación, a manera de acercamiento al estado de la cuestión, presento de manera sucinta una apreciación de los principales trabajos críticos que hasta el momento se han escrito sobre el tema, basada en principio en los estudios identificados por Anthony Stanton en su entrada sobre Octavio Paz en el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* de Lafarga y Pegenaute, así como en textos críticos de aparición posterior a éste. En su artículo, además de ofrecer una bibliografía amplia de los estudios dedicados al tema, Stanton hace un recuento minucioso de toda la obra de Octavio Paz relacionada con la traducción en su contexto de publicación, así como una revisión concisa y precisa de la concepción que el poeta tiene de la traducción como fenómeno lingüístico y epistemológico de transmutación y re-creación. Otra fuente invaluable para identificar numerosos textos que tratan, así sea parcialmente, este aspecto de la obra paciana, ha sido la ya mencionada bibliografía crítica en tres volúmenes de Verani.

El artículo de Edwin Honig,<sup>3</sup> “Conversación con Octavio Paz”, publicado en español en *Revista de Occidente* en 1977 y recogido después en volumen, constituye el primer referente citado con frecuencia por la crítica, aunque hay al menos un par de artículos anteriores a la publicación de la primera edición de *Versiones y diversiones* que se ocupan de Paz traductor, entre ellos uno del crítico John Brushwood, de 1963. En esta entrevista, el poeta habla de sus motivaciones iniciales para acercarse a la lírica inglesa, de las razones que lo impulsan a traducir (el amor por cierto poema o la necesidad de darlo a conocer), la confluencia de la tradición y la invención, la importancia de la traducción para las

---

<sup>3</sup> Edwin Honig, “Conversación con Octavio Paz”, *Revista de Occidente*, 3ª época, núm. 18 (1977), pp. 4-9.

civilizaciones. Describe también cómo se gestó el experimento de creación que fue *Renga* y habla de su deseo de que se repita la experiencia en otras lenguas y culturas. Todos estos temas son retomados por los distintos investigadores que se han ocupado de la obra de Paz como traductor.

Dentro de los números de *Cuadernos Hispanoamericanos* publicados en 1979 en homenaje a Paz destacan dos artículos breves sobre la faceta traductora del poeta. Octavio Armand, en “Octavio Paz o el traductor no traiciona”,<sup>4</sup> explora los diversos temas de *El signo y el garabato* (1973), entre los que destaca la traducción como acto de comunicación y puente entre Oriente y Occidente. El texto de Graciela Isnardi, “El hacedor de milagros, Octavio Paz, maestro de traductores”,<sup>5</sup> como lo deja ver la segunda parte del título, refiere la importancia del legado de Paz (apenas cinco años después de la primera edición de *Versiones...*), partiendo de la defensa que éste hace al negar la noción de la imposibilidad de la traducción de poesía. La estudiosa comenta principalmente el uso de la metáfora para alcanzar efectos análogos. Tras analizar los conceptos de Roman Jakobson y Viktor Shklovsky sobre la multiplicidad de sentidos y la movilidad de significados del signo, cita *in extenso* a Georges Mounin y a Paz en su faceta de ensayista y teórico de la traducción.

Estos temas son tratados también por Frances Aparicio en “Epistemología y traducción en la obra de Octavio Paz”,<sup>6</sup> donde examina las posibilidades de la traducción como metonimia y como metáfora y la importancia que cobra la traducción en el desarrollo del poeta y, a través de éste, en la evolución de la literatura y de la cultura. Otro de los estudios

---

<sup>4</sup> Octavio Armand, “Octavio Paz o el traductor no traiciona”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 343-345 (1979), pp. 732-738.

<sup>5</sup> Graciela Isnardi, “El hacedor de milagros, Octavio Paz, maestro de traductores”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 343-345 (1979), pp. 720-731.

<sup>6</sup> Frances R. Aparicio, “Epistemología y traducción en la obra de Octavio Paz”, *Hispanic Journal*, vol. 8, núm. 1 (1986), pp. 157-167.

dedicados a la faceta de Paz como teórico de la traducción es el de Alicia Piquer Desvaux: “Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz”.<sup>7</sup> Parecería que el título del artículo promete presentar un acercamiento a la imbricación, claramente presente en las traducciones de Paz, entre los poemas re-creados por él y los ensayos en los que los analiza y reflexiona sobre el proceso traductor. Sin embargo, la autora se centra más en el concepto de recreación de la emoción postulado por Paz y en las diferentes funciones del traductor, a la vez lector especializado y crítico literario. Analiza la propuesta de Paz a la luz de Georges Mounin sin tocar casi los ensayos explicativos y críticos de Paz acerca de sus propias traducciones.

Son varios los textos que se centran en el análisis de un poema o grupo de poemas específicos entre aquellos traducidos por Paz. Jean-Claude Masson, quien años después sería el editor y –según algunos estudiosos— no siempre acertado traductor de Paz en la edición de La Pléiade, se acerca a la traducción de Octavio Paz de un poema de Mallarmé. En “Une traduction (im)possible: La versión espagnole du Sonnet en X par Octavio Paz”,<sup>8</sup> so pretexto de analizar la traducción de Paz, Masson más bien aprovecha para elaborar un detallado análisis del poema original.

El análisis de José María Rodríguez García<sup>9</sup> de la traducción de Paz de la “Elegía XIX” de Donne abarca su revisión del proceso de transculturación, propuesto por Ángel Rama. La tensión entre tradición y modernización globalizante influye en la conformación de una nueva poesía dentro de la cultura de llegada gracias a la adopción en ésta de elementos

---

<sup>7</sup> Alicia Piquer Desvaux, “Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz” en F. Lafarga *et al.* (eds.), *La traducción, metodología, historia, literatura: ámbito hispano-francés*, Barcelona, PPU, 1995, pp. 327-332.

<sup>8</sup> Jean Claude Masson, “Une traduction (im)possible: La versión espagnole du Sonnet en X par Octavio Paz”, *Meta*, vol. 31, núm. 3 (1986), pp. 314-320.

<sup>9</sup> José María Rodríguez García, “John Donne After Octavio Paz: Translation as Transculturation”, *Dispositio/n*, vol. 21, núm. 48 (1996), pp. 155-182.

de la literatura de la lengua de partida. Tras hacer un análisis comparativo de ambos textos (el de Donne y el de Paz) dentro de sus correspondientes tradiciones, el autor extrapola la influencia de la traducción en la obra de creación de Paz, en este caso en *El mono gramático*.

En el artículo que publica en *Vuelta*, “Octavio Paz, traductor”,<sup>10</sup> Fabienne Bradu presenta lo que después constituirá el prólogo de su libro, en forma un poco más amplia, en el que discute la concepción de Paz acerca de la posibilidad de traducir poesía y de que el resultado sea un nuevo poema. En el momento en que aparece el artículo aún no se publica la edición bilingüe de *Versiones y diversiones*, y Bradu argumenta a favor de lo innecesario que resulta el cotejo en estos casos, para luego analizar más en detalle algunos ejemplos de las traducciones de Paz de poemas de Apollinaire y Reverdy. *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa* (2004) es una de las obras fundamentales en el estudio crítico de las traducciones de poesía de Octavio Paz. En él la autora, tras una introducción en la que abunda en los temas ya abordados en su artículo de *Vuelta*, presenta un análisis sistemático de los poemas de autores franceses traducidos por Paz. Abre el espacio, asimismo, para nuevas investigaciones al declarar las razones para acotar su estudio. En “Versiones y tergiversaciones de Octavio Paz”,<sup>11</sup> Bradu retoma muy de cerca sus propuestas de *Los puentes de la traducción* y su artículo seminal para volver a poner sobre la mesa el análisis sobre la motivación de Paz para traducir poesía, las razones detrás de la selección del traductor de los poetas y poemas que le interesa recrear y la manera en que los comentarios ensayísticos del autor constituyen auténticos “signos en rotación” del proceso traductor.

---

<sup>10</sup> F. Bradu, “Octavio Paz, traductor”, *Vuelta*, núm. 259 (junio 1998), pp. 30-37.

<sup>11</sup> F. Bradu, “Versiones y tergiversaciones de Octavio Paz”, *Estudios de Traducción*, vol. 3 (2013), pp. 229-236.

Bradú se aproxima a Paz traductor, como en sus análisis anteriores, desde las versiones de lo que ella denomina “el dominio francés”.

En el caso de Luis Juan Solís Carrillo y Celene García Ávila, sus dos artículos forman parte de un proyecto de investigación que se desarrolla en la Universidad Autónoma del Estado de México sobre traducción y literatura mexicana. En el primero, “Octavio Paz, traductor de poetas”,<sup>12</sup> los autores hacen un breve recorrido por las traducciones de Paz y la manera en que confluye la práctica traductora con su visión teórica de la traducción. Ponen énfasis particular en la importancia de la metáfora como eje de la posibilidad de recreación poética en otras lenguas por medio de la traducción y lo ejemplifican mediante tres casos: dos fragmentos breves, presentados en bitexto,<sup>13</sup> de poemas de Pessoa y de e. e. cummings junto con la correspondiente traducción de Paz, los cuales son apenas comentados en unas cuantas líneas, y el análisis, un poco más detallado, aunque no exhaustivo, de la “Elegía” de John Donne y su traducción a manos del poeta mexicano. En el más reciente, “Octavio Paz, traducción y relaciones literarias”,<sup>14</sup> estudian la función de Paz como agente cultural de la traducción a partir de su correspondencia con Tomás Segovia.

“Transformaciones y correspondencias” es una revisión de Jordi Doce de la edición bilingüe de *Versiones y diversiones* (2000). Postula la importancia de la figura de Octavio Paz traductor en la formación de los poetas y traductores en el discurso hispanoamericano y apunta la dificultad para evaluar los “efectos similares” entre el poema original y el texto traducido. Doce hace una descripción cuidadosa del volumen de poesía, retoma las

---

<sup>12</sup> Celene García Ávila *et al.*, “Octavio Paz, traductor de poetas”, *Mutatis Mutandis*, vol. 6, núm. 1 (2013), pp. 84-95.

<sup>13</sup> Término empleado en traductología para referirse a la presentación en paralelo de un texto y su traducción, en este caso para el análisis mediante el alineamiento de sus segmentos.

<sup>14</sup> Celene García Ávila y Luis Juan Solís Carrillo, “Octavio Paz, traducción y relaciones literarias”, *La Colmena*, núm. 83 (2014), pp. 9-18.

motivaciones declaradas por Paz para emprender la traducción (descubrir, apropiarse y compartir lo descubierto) y declara enfáticamente que lamenta “que no haya incluido los libros colectivos *Renga* y *Airborn/Hijo del aire* [sic], que nacen de un impulso íntimamente emparentado con el de la traducción, correspondencia, transformación, lectura mutua y sucesiva entre poetas unidos por la afinidad y la diferencia”.<sup>15</sup> Es así una muestra más de cómo la crítica reclama el lugar de estas dos obras en el canon poético del traductor.

Uno de los artículos pioneros sobre *Renga*, el poema multilingüe escrito por Paz en colaboración con tres poetas europeos, Jacques Roubaud, Charles Tomlinson y Edoardo Sanguineti, es el que redacta Michael Edwards, publicado en traducción de Ulalume González de León en la revista *Plural*:<sup>16</sup> texto breve que sin embargo arroja mucha luz sobre el poema, en especial si se considera que apareció sólo unos meses después de la publicación de la obra. Edwards regresará unos años después al análisis de esta obra con el artículo “*Renga*, Translation and Eliot’s Ghost”, que aparecería de manera más extensa bajo el título “Collaborations”,<sup>17</sup> donde el investigador de la obra de Tomlinson se acerca a la relación entre Paz y el poeta inglés con quien escribiera posteriormente *Hijos del aire*. Cercana también a la publicación de *Renga* es la tesis doctoral de Nicholas Carbo de 1976, *The Poets of Renga: Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson*,<sup>18</sup> análisis pionero del texto, al que dedica la segunda parte de su estudio después de revisar la obra de creación individual de cada uno de los cuatro autores.

---

<sup>15</sup> Jordi Doce, “Transformaciones y correspondencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 615 (2001), p. 109.

<sup>16</sup> Michael Edwards, “Renga: Un nuevo género literario”, *Plural*, núm 23 (agosto 1973), pp. 36-38.

<sup>17</sup> Michael Edwards, “Collaborations”, en K. O’Gorman, *Charles Tomlinson: Man and Artist*, University of Missouri Press, Columbia, 1988, pp. 110-124.

<sup>18</sup> Nicholas Andrew Carbo, *The Poets of Renga: Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson*, tesis doctoral, New York University, Nueva York, 1976.

En la última década del siglo pasado, aunque la mayoría de los críticos que se ocupaban de la obra de Paz como traductor se decantaban por estudios de obras o tradiciones poéticas específicas (Horst Hina<sup>19</sup> o Rodríguez García en el ámbito de lengua inglesa, frente a Piquer Desvaux y Bradu en el del francés), los textos críticos dedicados a estas obras políglotas escritas en colaboración por Paz empiezan a atraer la atención de los estudiosos. A esta época pertenecen los artículos de Timothy Clark, “‘Renga’: Multi-Lingual Poetry and Questions of Place”,<sup>20</sup> “‘Babel, Babble and Beginning Place’: *Renga*, an Experiment in Multi-lingual Poetry”<sup>21</sup> y en particular “Octavio Paz and *Renga*: the Dispersal of Inspiration”,<sup>22</sup> capítulo de *The Theory of Inspiration* que dedica al poema plurilingüe escrito por Paz en conjunto con los tres poetas europeos. El interés del crítico se centra en la peculiaridad del poema multilingüe como obra colectiva. De esta década es también el agudo estudio de Gerald Gillespie, “Theoretical Dreamwish and Textual Actuality: The Polyglot *Renga* by Paz, Roubaud, Sanguineti and Tomlinson”, que se aproxima a la obra políglota original, así como a las traducciones que de ella hicieron al español, inglés y francés respectivamente Paz, Tomlinson y Roubaud, esto desde la perspectiva de los Estudios de traducción, retomando a teóricos como Lefevére y Gideon Toury.

Los textos de Domnita Dumitrescu se cuentan entre los pocos que se acercan a ambos experimentos de Paz para la creación colectiva en traducción de varias lenguas, no sólo a *Renga*, así como a su influencia en la obra poética propia. En “Traducción y heteroglosia en

---

<sup>19</sup> Horst Hina. “Octavio Paz como traductor de poesía inglesa,” *Brispania*, núm. 1 (1982), pp. 81-105.

<sup>20</sup> Timothy Clark, “‘Renga’: Multi-Lingual Poetry and Questions of Place”, *SubStance*, vol. 21, núm. 2 (1992), pp. 32-45.

<sup>21</sup> Timothy Clark, “‘Babel, Babble and Beginning Place’: *Renga*, an Experiment in Multi-lingual Poetry”, *English Studies in Africa*, vol. 41, núm. 1 (1998), pp. 77-88.

<sup>22</sup> Timothy Clark, “Octavio Paz and *Renga*: the Dispersal of Inspiration”, en *The Theory of Inspiration, Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1997, pp. 222-237.

la obra de Octavio Paz”,<sup>23</sup> la autora analiza tres aspectos de la obra de Paz: la traducción como recreación poética; la intertextualidad heteroglósica, con las citas y paráfrasis que Paz incluye en obras como “Nocturno de San Ildefonso”, *Blanco*, su poema sobre John Cage o *Pasado en claro*, donde Dumitrescu retoma las referencias de Paz a Shakespeare, Nerval, Dante y Julio Verne, entre otros; y lo que la autora denomina polifonía de códigos alternantes o *code-switching*, representados en su análisis de los experimentos de creación colectiva de Paz, *Hijos del aire* y *Renga*. Años después, en “A los 35 años de *Renga*: Octavio Paz y la universalidad del lenguaje poético”,<sup>24</sup> la autora retoma la última parte de su anterior artículo y analiza minuciosamente algunos fragmentos del conjunto de poemas. Presenta también una breve explicación histórica del género, así como el recuento del proyecto colectivo de Paz, Tomlinson, Sanguineti y Roubaud y retoma la propuesta de Paz manifestada a Julián Ríos (y antes a Honig, véase arriba) de reproducir el experimento en distintas lenguas. En su estudio no se olvida de la obra que surgiera de la experiencia de *Renga*, compuesta por Paz de la mano del poeta inglés. Una década después, en un artículo incluido en *The Willow and the Spiral* de Roberto Cantú, regresa a lo ya expuesto en sus anteriores textos.

Así como el texto de Octavio Armand ya mencionado percibe las traducciones de Paz como un acercamiento a Oriente, el artículo de Virginia Rodríguez Cerdá, “La tradición del haikú en Octavio Paz”,<sup>25</sup> hace un recorrido desde la aproximación de Paz al haikú en los poemas de José Juan Tablada a la influencia del género, visible en *Semillas para un himno*,

---

<sup>23</sup> Domnita Dumitrescu, “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, *Hispania*, vol. 78, núm. 2 (1995), pp. 240-251.

<sup>24</sup> Domnita Dumitrescu, “A los 35 años de *Renga*: Octavio Paz y la universalidad del lenguaje poético”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, Ciudad de México, 2007, pp. 135-144.

<sup>25</sup> Virginia Rodríguez Cerdá, “La tradición del haikú en Octavio Paz”, *Arrabal*, núms. 5-6 (2007), pp. 151-162.

y presente en el ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa”, esbozo de historia literaria de ese país que emprende Paz tras su estancia en Japón. El texto es útil para la mejor comprensión de *Renga* por la cercanía del haikú con el género japonés que diera nombre a la obra, conocido como *linked poetry* o poesía eslabonada. La autora presenta y analiza numerosos ejemplos de traducciones del autor de *Libertad bajo palabra*, así como de poemas breves de creación propia.

La presente década ha representado un auténtico despertar de la crítica ante una obra relativamente abandonada por su carácter innovador, no sólo por la combinación de lenguas sino por su naturaleza colaborativa que más que borrar la persona poética de cada uno de sus autores, en opinión de varios críticos logra más bien exacerbarla. Junto con el artículo más reciente de Dumitrescu incluido en el volumen editado por Cantú (2014), aparece otro texto sobre *Renga* escrito por Helena Dunsmoor en el que retoma lo propuesto en su tesis doctoral, *Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración*,<sup>26</sup> escrita apenas un año antes. Otra tesis doctoral que dedica un apartado al poema es la de Pablo Martín Sánchez de la Universidad de Granada, en la que estudia la obra de Roubaud,<sup>27</sup> tanto individual como en colaboración, junto con la de otros poetas franceses pertenecientes al grupo *OuLiPo*. Vale la pena destacar el coloquio organizado en 2011 por Eduardo Ramos-Izquierdo (matemático como Roubaud) y Paul-Henri Giraud, quien dedicara al análisis de *Renga* un lúcido capítulo de su libro *Octavio Paz. Hacia la transparencia* (2014, versión

---

<sup>26</sup> Helena Amber Dunsmoor, *Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración*, tesis doctoral, University of Calgary, Calgary, 2013. El artículo en el que retoma el estudio de *Renga* es “Octavio Paz y *Renga*: ¿Experiencias de la conjugación?”, en R. Cantú, *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 212-232.

<sup>27</sup> Pablo Martín Sánchez, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Pérec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Universidad de Granada, Granada, 2012.

original en francés de 2002).<sup>28</sup> De entre las participaciones en dicho encuentro, publicadas en volumen en 2017,<sup>29</sup> resultaron de particular interés para la investigación de esta tesis, por su naturaleza y sus aportaciones originales, los textos de Andrés Sánchez Robayna y Ronald Béhar sobre los antecedentes de la poesía de creación colectiva y las obras plurilingües, respectivamente, así como los textos de Ramos-Izquierdo, minucioso análisis de la obra en sus múltiples facetas, y de Jordi Doce sobre la complicidad epistolar establecida entre el poeta mexicano y el inglés. Enrico Mario Santí, en la segunda edición de su obra sobre Paz, *El acto de las palabras* (2016), incluye un texto muy iluminador,<sup>30</sup> reformulación de una conferencia que dictara en 1991 sobre la génesis de *Renga* y la relación de los sonetos que lo integran con los prólogos a la obra, en particular al del poeta mexicano. Al experimento de creación políglota dedica también un apartado Guadalupe Nettel en su libro de 2014<sup>31</sup> sobre el autor de *Versiones y diversiones*. Por último, *Octavio Paz y el Reino Unido* (2015) incluye, entre otros, dos textos relacionados con el tema de la traducción y la creación colectiva: “Octavio Paz en la Universidad de Cambridge: su amistad con Charles Tomlinson y una lectura de *El mono gramático*”<sup>32</sup> y “Puntos en el tiempo”.<sup>33</sup> Aunque no se dediquen de manera exclusiva a la relación de Paz con la traducción, estos artículos de Anthony Stanton

---

<sup>28</sup> Paul-Henri Giraud, *Octavio Paz. Hacia la transparencia*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2014, pp. 469-479.

<sup>29</sup> Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud, *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de La Sorbona, París, 2017.

<sup>30</sup> Enrico Mario Santí, “*Renga*: la escritura en el sótano”, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, pp. 403-412.

<sup>31</sup> Guadalupe Nettel, *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (trad. Eduardo Berti), Taurus/El Colegio de México, Ciudad de México, 2014, pp. 191-194.

<sup>32</sup> Anthony Stanton, “Octavio Paz en la Universidad de Cambridge: su amistad con Charles Tomlinson y una lectura de *El mono gramático*” en *Octavio Paz y el Reino Unido*, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015, pp. 43-59.

<sup>33</sup> Michael Wood, “Puntos en el tiempo”, en *Octavio Paz y el Reino Unido*, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015, pp. 61-63.

y Michael Wood en la obra mencionada arrojan luz sobre aspectos importantes en la relación del autor con Charles Tomlinson y en la creación de *Airborn* y *Renga*.

Las interrogantes que me planteé al principio de la investigación son variadas. Desde mis antecedentes en estudios de traducción conocía la importancia de la propuesta teórica de Paz a este respecto. Me interesaba averiguar cómo se cristalizaría ésta en su práctica como traductor de poesía, así como indagar acerca de las posibles motivaciones, a veces declaradas por el propio Paz, detrás de la selección de poetas y obras a los que decidió enfrentarse. Asimismo, al descubrir las obras de creación colaborativa que compartió con Charles Tomlinson, poeta que tradujo y a quien también tradujo Paz, así como con otros poetas como Roubaud y Sanguineti, intenté aproximarme a ese nuevo discurso traductor, no ya de una obra concluida, como en sus traducciones reunidas en *Versiones y diversiones*, a veces de autores de quienes lo separaban varios siglos, como Donne o Marvell, sino de una obra en proceso de creación, ya sea *in situ* de manera simultánea como durante la gestación de *Renga*, ya sea a distancia como en el caso de *Airborn*.

Para poder aproximarse adecuadamente a la obra de Octavio Paz como traductor resulta indispensable partir de su concepción de la traducción. Sus postulados como teórico de la traducción han sido estudiados con mayor atención y han tenido mayor alcance en el ámbito de la traductología que en el de los estudios literarios. Antes de acercarme a las obras que contienen tales postulados, en el primer capítulo de la tesis doy cuenta de la manera en que estos se fueron gestando desde la juventud de Paz. Como es el caso generalizado, el poeta mexicano tuvo sus primeros contactos con la obra de poetas en lengua extranjera a partir de traducciones. Al inicio de este capítulo hago un recorrido por las diferentes lecturas de escritores en lengua extranjera a las que Paz reconoce haber tenido acceso, primero en la biblioteca de su abuelo, más tarde durante su paso por San Ildefonso en la preparatoria, para

llegar años más tarde al descubrimiento de la poesía inglesa y norteamericana en su lengua original durante su estancia en los Estados Unidos. En estos años, el futuro traductor de Pound y Williams fue cobrando conciencia no sólo de la importancia de las traducciones para el acercamiento entre culturas y sus respectivas tradiciones poéticas, sino también de las particularidades de la labor del traductor. En la segunda parte de ese capítulo intento dar cuenta de las ideas de Paz acerca de la práctica de la traducción, así como de sus reflexiones acerca de la naturaleza de ésta, a la que ve, más que como una disciplina aislada, como una condición casi inherente al ser humano.

Su visión de la traducción queda plasmada en “Literatura y literalidad” y en “Lectura y contemplación”, sus trabajos más importantes al respecto. Estas dos obras son retomadas por numerosos traductólogos de diversas escuelas y han sido incluidos en antologías ya clásicas para los Estudios de traducción, como la de Dámaso López García (1996) o la de Rainer Schulte y John Biguenet (1992) en traducción al inglés. Sin embargo, como es natural, los conceptos plasmados en esos textos no mueren ahí, sino que son uno de los ejes rectores que guían su práctica como traductor.

En el segundo capítulo me concentro en el análisis de los autores de lengua inglesa presentes en *Versiones y diversiones*, partiendo de la historia de las diferentes ediciones de esta obra en la que Octavio Paz decide recoger las traducciones que había hecho durante los veinte años anteriores a la publicación de la primera edición, en 1974, junto con otros poemas traducidos *ex profeso* para dicho volumen. Resulta muy esclarecedor contemplar las versiones de Paz a la luz de los ensayos que escribió con respecto a los poemas y autores que tradujo, varios de los cuales aparecieron junto con su traducción al ser publicados por primera vez en revistas o en otros de sus libros, como en el caso de sus versiones a los poemas de Donne. Aunque por lo general Octavio Paz no discute abiertamente las dificultades que hayan

presentado esos poemas ni sus estrategias para trasvasarlos a nuestra lengua, dichos textos sí permiten al lector atento concentrarse en los aspectos que el traductor decide destacar en sus reflexiones.

Dedico el último capítulo de la tesis al estudio de una las dos obras multilingües más importantes escritas en colaboración por Paz: *Airborn/Hijos del aire*. En el artículo que dedica en celebración por el trigésimo quinto aniversario de la creación de *Renga*, Domnita Dumitrescu lanza esta invitación: “Confío en que un día, un especialista de la teoría y práctica de la traducción poética, que domine las lenguas en cuestión, sea capaz de desentrañar todas las bellezas lingüísticas que yacen todavía sin descubrir entre los versos de esas dos pequeñas joyas de la poesía moderna que son, sin duda, *Renga e Hijos del aire*.”<sup>34</sup> Consciente de mis limitaciones, al no conocer con la profundidad que se requiere, ni las lenguas ni las tradiciones poéticas correspondientes, no puedo emprender el análisis detallado de todos los sonetos de *Renga*; sin embargo, sí es mi intención ofrecer una pequeña contribución en el acercamiento y comprensión de esta obra, particularmente contemplándola como elemento fundamental para la posterior existencia de *Airborn*. Ojalá en el futuro, y también en colaboración, como Paz con los otros tres autores, me sea posible emprender un estudio más exhaustivo de esta obra. Por el momento, además de retomar las principales aportaciones de los estudios recientes al tema, aprovecho el acercamiento a *Renga* para contrastarlo, en cuanto a su dinámica de creación, con la otra obra que Paz y Tomlinson crearan en colaboración años después. Mientras que en el poema cuatrilingüe cada uno de los cuatro poetas tiene que “traducir” en el momento lo escrito por los otros tres para poder enlazar la parte que le corresponde escribir en su propia lengua (con interferencia de otras, como se

---

<sup>34</sup> Domnita Dumitrescu, “A los 35 años de *Renga*: Octavio Paz y la universalidad del lenguaje poético”, p. 141.

explica en el apartado correspondiente), en *Hijos del aire* la forma en la que discurre el proceso de creación y traducción, al ser mediado por el tiempo y la distancia obligados por la colaboración por correo, adquiere otros matices y da como resultado una obra muy distinta de la que le diera origen.

Si bien existen varios estudios más o menos detallados sobre el texto de *Renga*, como la tesis de Carbo y el detallado artículo de Ramos-Izquierdo, lo mismo que sobre su proceso de creación y sobre las características peculiares que lo distinguen, no hay tales en relación a *Airborn*. Si Fabienne Bradu analiza las versiones de Paz de los poemas de tradición francesa en *Los puentes de la traducción*, tampoco hay hasta el momento un análisis paralelo de los poemas de autores de lengua inglesa. Tampoco hay trabajos que valoren *in extenso* la obra de Paz como teórico de la traducción, y especialmente que la contrasten con su práctica como traductor, aspectos todos que intento presentar en los resultados de esta investigación. Quedaría pendiente, de manera importante, el estudio de las traducciones que Paz emprende de los poemas de Pessoa, uno de los autores a los que más dedica sus esfuerzos como traductor, junto con William Carlos Williams. Sería útil también aproximarse con mucho mayor detalle a las traducciones que Paz hiciera de la obra de poetas en lenguas orientales, tales como el japonés, chino o sánscrito. Para dichas traducciones el poeta se valió de las versiones en inglés y francés como lenguas de mediación, así como del contacto con hablantes de esas lenguas y especialistas en dichas tradiciones literarias, como Arthur Waley, a quien también tradujo. Sería deseable que algún especialista en traducción que fuera también conocedor profundo de tales tradiciones literarias acometiera un día la tarea de analizar dichas versiones de Paz.



# CAPÍTULO 1. RELACIÓN DE OCTAVIO PAZ CON LA TRADICIÓN MODERNA DE LA TRADUCCIÓN

## 1.1 OCTAVIO PAZ, POETA-TRADUCTOR

Octavio Paz, en su faceta de poeta-traductor, forma parte de una constelación de escritores-traductores hispanoamericanos heredera de una tradición que se remonta a la antigüedad clásica con figuras como Livio Andrónico, traductor al latín de la *Odisea*. Las fronteras de la figura del poeta-traductor, término empleado por el propio Paz en *Literatura y literalidad* (véase *infra*) resultan a veces difusas. El poeta de Mixcoac es el primero en refutar (quizá no con la contundencia necesaria) la afirmación de que sólo los poetas pueden traducir poesía. Sin embargo, el empleo del término lleva consigo la conceptualización del escritor creativo que al mismo tiempo decide retomar los textos de otros poetas y poner su pluma al servicio del autor del texto original por medio de la recreación del poema para que sea acogido en la lengua y cultura de llegada. Quizá es por esta razón que muchas veces los nombres de numerosos poetas por derecho propio acaparan la nómina presente en las antologías de traducción de poesía.<sup>35</sup>

Desde los poetas árabes en Bagdad y Toledo a los traductores alfonsíes, muchas veces anónimos, pasando por San Jerónimo e infinidad de monjes en las abadías medievales, puede seguirse el rastro que conduce a la pléyade de escritores y poetas como Andrés Bello que, en

---

<sup>35</sup> Esta situación adquiere mayor complejidad al incorporar en la ecuación el elemento de la creciente profesionalización y especialización de los traductores, así como el fortalecimiento de la traductología como disciplina independiente de la lingüística y la literatura, cobrando mayor prestigio, y en consecuencia constituyéndose en un objeto de estudio más atractivo para los poetas.

la América independiente, lucharon por la conformación cultural de las nuevas naciones importando de otras latitudes modelos literarios para alejarse de aquellos provenientes de la Metrópoli.<sup>36</sup> Entre ellos pueden contarse a Leopoldo Lugones y sus esfuerzos de acercar a Homero al español (que más tarde repetiría Alfonso Reyes), a José Asunción Silva y sus traducciones de Anatole France y a los poetas traductores que colaboraban en las revistas literarias del modernismo latinoamericano como la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*.<sup>37</sup>

Desde sus primeros años, Paz estuvo expuesto a la presencia de la literatura en traducción y en lengua extranjera, principalmente en francés,<sup>38</sup> en la biblioteca de su abuelo, Irineo Paz. Ya en la etapa de sus estudios de preparatoria en el Colegio de San Ildefonso entró en contacto con traducciones de poesía en lengua inglesa gracias a su cercanía con los Contemporáneos: Xavier Villaurrutia tradujo a William Blake y Salvador Novo a Robert Frost y a Ezra Pound, autor fundamental en el acercamiento de Paz a la traducción al cual incluyera dentro de su nómina de autores trasvasados al español en *Versiones y diversiones*. Posteriormente, durante su estancia en los Estados Unidos, tuvo la oportunidad de empaparse en la poesía de esta tradición en su lengua original y de reflexionar, inevitablemente por su

---

<sup>36</sup> Octavio Paz da cuenta rigurosa de los procesos de incorporación de las literaturas europeas en América Latina durante las décadas del Modernismo hispanoamericano en “Traducción y metáfora”, uno de los ensayos de *Los hijos del limo*. No lo incluyo en el recuento de sus obras dedicadas a la teorización sobre el arte de traducir (véase *infra*) ya que, contrario a lo que se esperaría por el título, sólo toca la traducción de manera tangencial como instrumento de incorporación de nuevos saberes y estilos en los países latinoamericanos a finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>37</sup> “La promoción de la literatura francesa en la *R[evista] M[oderna]* inició desde sus primeras páginas y si bien en algunas ocasiones se incluyeron traducciones anónimas, también es posible encontrar traducciones firmadas por escritores muy cercanos a ella” (Lili Atala García, *Las traducciones de Balbino Dávalos en la Revista Moderna*, tesis de maestría, El Colegio de México, Ciudad de México, 2013, pp. 4-5). Además de Dávalos, principal traductor de la revista, colaboraba con frecuencia en esta José Juan Tablada, cuya influencia en el interés posterior de Paz en la poesía japonesa es innegable.

<sup>38</sup> Entre los volúmenes de poesía francesa podría probablemente encontrarse la antología editada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, *La poesía francesa moderna* (1913), traducida por los editores junto con poetas de la talla de Pedro Salinas.

sensibilidad poética, sobre las particularidades de una y otra lengua y sobre las consecuencias que éstas implican para la traducción entre ambas.

Además de la acusada presencia de sus predecesores en el ámbito de la traducción poética, el contacto con sus contemporáneos enzarzados en la misma materia, como Salvador Elizondo y Tomás Segovia, y posteriormente, tras su estancia en la India, con Julio Cortázar, traductor de Poe, nutrió de manera constante su inquietud por la labor traductora, tanto de lenguas más cercanas como de aquellas a las que sólo podía aproximarse con la ayuda de nativohablantes y a través del contacto indirecto que le ofrecían otras traducciones a lenguas que le resultaban familiares como el inglés o el francés. El diálogo enriquecedor no se limitó a sus coetáneos sino más bien se extendió hacia los poetas de generaciones posteriores a la suya, como Isabel Fraire, divulgadora en México de la obra de poetas muy apreciados por Paz, entre ellos T.S. Eliot y varios de los que él mismo tradujera —William Carlos Williams, e.e. cummings o el propio Pound—, como Ulalume González de León, colaboradora de Paz en las revistas *Plural* y *Vuelta*, y que como él tradujo a Elizabeth Bishop, y como José Emilio Pacheco, pilar en México de la traducción de poesía y de la reflexión sobre la labor traductora junto con Octavio Paz y Alfonso Reyes.

Dentro de la labor de los escritores y poetas hispanoamericanos en torno a la traducción destaca también la de antólogos de traducciones<sup>39</sup>, en la cual también se inserta el autor de “Literatura y literalidad”:

En 1950 Octavio Paz recibió de Torres Bodet el encargo de coordinar la publicación de una antología de poesía mexicana que formaría parte de la *Serie Iberoamericana de la Colección UNESCO de Obras Representativas*, esfuerzo que buscaba “enfaticar

---

<sup>39</sup> André Lefevere propone que todos los agentes involucrados en la circulación de la obra literaria, no sólo el autor, tienen distintos grados de injerencia en la escritura y reescritura del texto, desde las instituciones o individuos que patrocinan la publicación de la obra, pasando por los críticos, los profesores, y naturalmente los antólogos y los traductores de dichas obras (A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londres, 1992/2016, p. 10 y *passim*).

la solidaridad de los artistas creativos de diferentes naciones, lenguas, siglos y latitudes y destacar la identidad fundamental de las emociones a las que el genio del poeta puede dar una forma a la vez duradera y hermosa.” El resultado fue la colección de 35 poemas escritos entre el siglo XVI y la primera mitad del siglo XX, que incluyó autores como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana, López Velarde y Amado Nervo para concluir con uno de los mentores de Paz, Alfonso Reyes. Dicha antología, que nunca llegó a publicarse en español, aparece en la traducción francesa de Guy Lévis Mano con la presentación de Paul Claudel en 1952 y en inglés sólo seis años después en la controvertida traducción de Samuel Beckett.<sup>40</sup>

Lo excepcional de la antología seleccionada por Paz es el carácter internacional de esta obra de divulgación de la poesía mexicana en traducción. Por otra parte, en México han surgido diversas antologías de poesía en traducción tan sólo durante el siglo XX y principios del XXI: *La poesía norteamericana moderna* y *Poetas franceses modernos* de Salvador Novo (1924), *Versiones y diversiones* del propio Octavio Paz (1974), *El surco y la brasa* de Marco Antonio Montes de Oca (1974), *Seis poetas de lengua inglesa* de Isabel Fraire (1976), y *Traslaciones* de Tedi López Mills (2011), por nombrar sólo algunas de las más importantes ya sea por su recepción o por su trascendencia al presentar por primera vez a varios de los poetas en lengua extranjera incluidos en su nómina.

No son pocos los poetas que se han aproximado a la obra de los autores de los que abrevan gracias a sus propias traducciones; Octavio Paz no dudó en manifestar su admiración por aquellos poetas que, como él, desarrollaron una vasta labor traductora, como Jaime García Terrés. Con todo, Paz ocupa un lugar central entre los poetas-traductores que, como José Emilio Pacheco en sus *Aproximaciones* e Isabel Fraire con sus *Seis poetas de lengua inglesa*,

---

<sup>40</sup> Martha Celis, “Samuel Beckett, traductor de cuatro siglos de poesía mexicana”, texto inédito presentado en el *Congreso Internacional en conmemoración de los 25 años de la muerte de Samuel Beckett: Obra y pensamiento*, Guanajuato, 2014.

desempeñan además el papel de antólogos y ensayistas, dedicando con frecuencia su prosa a la divulgación, apreciación y exégesis de la obra de los poetas en lenguas extranjeras.

## 1.2. OCTAVIO PAZ, TEÓRICO DE LA TRADUCCIÓN

En su ensayo más reconocido sobre traducción, “Literatura y literalidad”, Paz propone que en la labor de todo traductor hay un primer momento, el de la lectura minuciosa con miras al trasvase de la obra; luego aclara que “para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos”.<sup>41</sup> El poeta de Mixcoac se inició como lector de traducciones, como ya se señaló, desde su infancia y juventud, para devenir años después en poeta-traductor; el siguiente paso en un escritor que no sólo es un gran poeta, sino un ensayista profundo y prolífico, fue teorizar sobre la traducción.

El ensayo, escrito en Cambridge en el verano de 1970, apareció como primera parte del libro al que da título, bajo el nombre de “Traducción: literatura y literalidad”, y con ese nombre se le conoce por lo general entre los círculos de traductores, en parte porque es el que se ha empleado para su traducción en las antologías donde ha sido incluido. En su publicación como volumen aparece seguido de las traducciones y comentarios de Paz a

---

<sup>41</sup> “Cuando Berman propone que la traducción y el comentario son esencialmente lo mismo, gracias a su atención al detalle (el contenido concreto de la obra) y a la preservación de la temporalidad del original, se observa que la compleja oposición entre comentario y crítica es paralela a la relación entre traducción y crítica” (Socorro Soberón, *Visión de traductor, visión de crítico. Luis Cernuda y la poesía inglesa del siglo XIX*, tesis de maestría, El Colegio de México, Ciudad de México, 2013, pp. 30-31).

poemas de Donne, Mallarmé, Apollinaire y cummings. A partir de su publicación en 1971 como parte de *Traducción: literatura y literalidad*,<sup>42</sup> y de la aparición de sus volúmenes de traducción, *Veinte poemas*, de William Carlos Williams, y *Versiones y diversiones*, la atención de los estudiosos de la disciplina recayó sobre el poeta y traductor mexicano, a pesar de que éste había ya trasvasado al español, durante casi dos décadas, numerosos poemas en inglés, francés o japonés y había incluso publicado *Sendas de Oku*, la colección de sus versiones de poemas de Pessoa y *Cuatro poetas contemporáneos de Suecia*. A principios de los años noventa John Biguenet y Rainer Schulte deciden incluir a Paz en su reconocida antología que recoge textos fundacionales para la traductología de autores como Schleiermacher, Nietzsche, Nabokov o Walter Benjamin. Los editores comentan sobre el texto del traductor mexicano que “Octavio Paz opens his extremely insightful essay with these words: ‘When we learn to speak, we are learning to translate [...]’ Paz carries this idea one step further. Translation takes a place between languages and within the same language, but the very medium that makes translation possible –namely language itself—is essentially a translation”.<sup>43</sup> Sus atinadas reflexiones sobre el arte de traducir fueron retomadas por diversos traductólogos como Susan Bassnett y André Lefevere,<sup>44</sup> e incluidas en diversas antologías como la de Dámaso López García, quien sí incluye entre su nómina, más extensa que la de Schulte y Biguenet, a Alfonso Reyes con su luminoso texto “De la traducción”.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Posteriormente Paz decidiría incluirlo dentro de *El signo y el garabato*, publicado en 1973, ya con el título definitivo, “Literatura y literalidad”, como parte de la sección titulada “Teoría y práctica de la traducción”, seguido de sus traducciones y textos sobre Mallarmé, Reverdy, Pound y Williams.

<sup>43</sup> R. Schulte y J. Biguenet (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 7.

<sup>44</sup> S. Bassnett y A. Lefevere, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1986, p. 66.

<sup>45</sup> “Una colección de textos [...] que abarca más de medio centenar de autores, casi una docena de lenguas, cuatro continentes y virtualmente dos millares de años” (D. López García, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 1996, p. 9).

## LITERATURA Y LITERALIDAD

“Aprender a hablar es aprender a traducir”. Paz inicia su ensayo más icónico sobre traducción con esta frase contundente que le confiere de inmediato un carácter universal al arte de la traducción. Esa ubicuidad en el tiempo y el espacio se ve reforzada cuando el ensayista afirma que “cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas, y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil: incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje del pueblo extraño” (1: 562).<sup>46</sup> Es éste uno de los puntos fundamentales del texto: la omnipresencia de la traducción, en sus distintas manifestaciones, en todos los aspectos de la vida humana que tengan relación con el lenguaje o incluso en otros no vinculados estrictamente a éste si se extrapola a las representaciones en el campo de la semiótica.

Ya en esta época temprana, Paz pone en tela de juicio muchos de los conceptos tradicionales respecto a la traducción, como es la distinción entre el texto original y el texto traducido, y el consecuente menosprecio (en el sentido etimológico de un menor aprecio) de la obra traducida frente a la original: “Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así

---

<sup>46</sup> En toda la tesis, las referencias a los diferentes volúmenes de las *Obras completas* de Paz están tomadas de la última edición del Fondo de Cultura Económica (2014) a no ser que se indique lo contrario, y se harán en el cuerpo del texto entre paréntesis, indicando el volumen y el número de página. Para detalles de cada texto véase la bibliografía final.

constituye un texto único” (1: 564).<sup>47</sup> Este conflicto es una de las constantes en la reflexión traductológica sobre el trasvase de textos literarios, dentro de la cual destacan las contribuciones de Lawrence Venuti con el postulado de la invisibilidad del traductor, de Lefevere y los demás teóricos de la Escuela de la manipulación, así como Suzanne Jill Levine, traductora de, entre otros autores, Guillermo Cabrera Infante, con su obra *The Subversive Scribe*.

Las reflexiones de Paz se inscriben, entonces, en la polémica ejemplificada en la conocida frase de Robert Frost: “Poetry is what is lost in translation”.<sup>48</sup> La postura del poeta-traductor es clara: contrario a lo postulado por Georges Mounin en *Les Problèmes théoriques de la traduction*, una de las obras señeras de los inicios de los Estudios de traducción, acerca de la imposibilidad de traducir poesía por la dificultad inherente de transmitir las connotaciones del lenguaje poético, Paz señala: “Hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, [Mounin afirma que] la poesía es un tejido de connotaciones y, por tanto, es intraducible. Confieso que esta idea me repugna no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción” (1: 565). El poeta ejemplifica a continuación

---

<sup>47</sup> En su ensayo Paz cuestiona también la postura, más cercana a los formalistas rusos, de identificar a la traducción como una ciencia y no como un arte: “En los últimos años, debido tal vez al imperialismo de la lingüística, se tiende a minimizar la naturaleza eminentemente literaria de la traducción. No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente. Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura” (1: 567). Este conflicto no es exclusivo de Paz, sino que es compartido por numerosos estudiosos de la traducción que, desde los primeros intentos de establecerla como una disciplina independiente, cuestionaban su carácter, más cercano al rigor científico o a la creatividad de una forma artística, así como la validez de su identificación como una rama derivada de la lingüística aplicada o como una parte especializada de los estudios literarios. Al respecto véase J. Holmes, “The Name and Nature of Translation Studies”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004, p. 172 y *passim*.

<sup>48</sup> Versión simplificada, y a su vez de mucha mayor circulación, de la cita de Frost, donde define la poesía como “that which is lost out of both prose and verse in translation” (Edward Connery Latham (ed.), *Interviews with Robert Frost*, Jeffrey Norton, Guilford, 1997, p. 203). Agradezco al Dr. Juan Carlos Calvillo por su orientación sobre este punto.

su postura por medio de un poema de Unamuno en el que el español juega con las sonoridades de un listado de referencias geográficas; dicho poema cuenta con un epígrafe de Victor Hugo, en el que el autor de *Les Misérables* se vale de una estrategia similar. Paz apunta entonces que “traducir es muy difícil —no menos difícil que escribir textos más o menos originales— pero no es imposible. Los poemas de Hugo y Unamuno muestran que los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan” (1: 566).

Una de las constantes en los ensayos que Paz dedica a sus reflexiones sobre la traducción, y en algunos otros textos donde hace referencia a ella de manera tangencial, es la intención de establecer un marcado paralelismo entre la creación poética y la traducción de poesía, enfatizando con frecuencia la mayor dificultad de la labor del traductor para ceñirse a un texto preexistente. Sin embargo, es firme en su postura acerca de la concepción erróneamente generalizada sobre la necesidad de ser poeta para poder traducir poesía: “En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca” (1: 568).<sup>49</sup>

En el mismo ensayo, Paz sostiene que el poema es “un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles” (1: 569). Resulta interesante lo tajante de esta observación en un poeta y traductor que con frecuencia ofrece diferentes versiones de sus textos al revisarlos

---

<sup>49</sup> La crítica de Paz es aún más tajante cuando explica que “la razón de la incapacidad de muchos poetas para traducir poesía no es de orden puramente psicológico, aunque la egolatría tenga su parte, sino funcional: la traducción poética [...] es una operación análoga a la creación poética sólo que se despliega en sentido inverso” (1: 568).

al paso del tiempo. Sin embargo, en el caso de la traducción es una afirmación totalmente apropiada, en especial cuando lo que se trasvasa son textos de autores de otras épocas. Paz explica una de las diferencias sustanciales entre el creador de un texto original y aquel que debe ceñirse a un texto de otro poeta al señalar que “el punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje” (1: 569).

Por último, es importante no soslayar un elemento que “Literatura y literalidad” comparte con “Centro móvil”, el prólogo con el que Paz contribuye a la introducción, también de carácter colaborativo, de *Renga*. En ambos ensayos el poeta y traductor expone claramente, e insistirá en ello en otros textos sobre el intercambio de nociones y estrategias entre diversas tradiciones poéticas, su percepción de que las distintas literaturas no pertenecen a su nación o a su lengua, sino que pertenecen más bien a una literatura que los permea a todos, a través de diversos vasos comunicantes: “Los críticos estudian las ‘influencias’ pero ese término es equívoco; más cuerdo sería considerar a la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales [---] sino los estilos y las tendencias. Ninguna tendencia ni ningún estilo han sido nacionales, ni siquiera el llamado ‘nacionalismo artístico’. Todos los estilos han sido translingüísticos” (1: 570). Considerando que “Literatura y literalidad” fue escrito apenas unos meses después del radical experimento de creación colectiva plurilingüe que fue *Renga*, quizá pueda presumirse una relación directa entre la intensa experiencia del encierro para la creación y traducción del poemario en sus dos tiempos —de manera simultánea a la génesis

de los sonetos y posteriormente para la traducción al español de las partes en otras lenguas (véase *infra*)— y las reflexiones plasmadas por Paz en su ensayo sobre el arte de traducir.

#### LECTURA Y CONTEMPLACIÓN

Este ensayo, el más extenso de “Entre uno y muchos”, es el menos conocido entre los estudiosos de la traducción entre los textos de Paz sobre dicho arte; sin embargo, las reflexiones ahí plasmadas constituyen un verdadero tratado pletórico de conceptos luminosos y lucubraciones profundas sobre las dificultades que experimentan los traductores. El texto está dedicado a Helen Lane, traductora de autores como André Breton y Vargas Llosa, quien trasvasara al inglés diversas obras de Paz, entre ellas *Corriente alterna*, por la que recibiera el National Book Award.

El ensayo data de 1982 y fue publicado al año siguiente dentro de *Sombra de obras*. Es notable que el texto de Paz se adelanta casi una década a los trabajos fundacionales del llamado “Giro cultural” en los estudios de traducción por parte de Susan Bassnett y André Lefevere. Dicha corriente de la traductología postula, entre otras cuestiones, la importancia fundamental de las consideraciones no sólo lingüísticas, como se venían abordando desde los albores de la disciplina, sino culturales, en un sentido mucho más abarcador. Tras describir el conflicto enfrentado por Fray Bernardino de Sahagún al tratar de encontrar equivalencias posibles, que no contradijeran sus principios teológicos, entre la eucaristía y los ritos de los mexicas, Paz sostiene: “Para nosotros las dificultades no son menos graves, aunque no sean de orden religioso: ante un texto literario o filosófico en otra lengua –latín o chino, griego o árabe—nos enfrentamos a una sociedad y a una civilización diferentes” (1: 543).

Es probable que al momento de concebir su texto, Paz hubiera estado familiarizado con el libro de George Steiner, *Después de Babel*, publicado en inglés en 1975 y en español

en 1980, considerando que el mexicano inicia su ensayo haciendo referencia a la confusión de lenguas referida en el capítulo 11 del Génesis, sólo para retomar luego la escena del Nuevo Testamento que atinadamente identifica como contraparte: “Al cosmopolitismo endemoniado de Babel, el Evangelio opone el cosmopolitismo espiritual de Jerusalén, a la confusión de lenguas el don maravilloso de hablar otras lenguas. Hablar una lengua extraña, entenderla, traducirla a la propia, es restaurar la unidad del comienzo” (1: 532).

En sus disquisiciones acerca de la necesidad inherente al ser humano de traducir para comprender su entorno, particularmente el mundo del Otro, Paz se embarca en un recorrido desde Nueva Guinea, donde los papúes huyen horrorizados al escuchar una grabación de Edith Piaf, hasta los montes del Tíbet donde los monjes del siglo VII acuden desde China y Japón para aprender a traducir los textos sagrados budistas. Más allá de su cuestionamiento sobre aspectos prácticos de la traducción, como por ejemplo sobre si la estrategia más adecuada para traducir a Dante en la época actual es trasladarlo a la lengua en uso hoy en día o a la que empleaban los contemporáneos del autor italiano, Paz se plantea preguntas de carácter epistemológico como las siguientes: “¿Qué hubo *antes* del lenguaje y de dónde viene? En suma, si el origen del llamado pacto lingüístico no está en la voluntad de los hombres, ¿cómo explicar la doble relación del lenguaje con la sociedad: es su fundamento y en ella se funda? Sin el lenguaje, no hay sociedad; sin sociedad, no hay lenguaje. Éste es, para mí, uno de los grandes enigmas de la historia humana. Mejor dicho: el enigma” (1: 553).

En su búsqueda de la respuesta a ese enigma, y como parte de su acercamiento a la sensación de azoro ante la otredad, Paz se aproxima también a los trabajos de Benjamin Lee Whorf. Dentro de su recuento de las teorías que el lingüista estadounidense desarrollara junto con Edward Sapir, al buscar vincularlos con la búsqueda de universales lingüísticos

rastreándolos desde Aristóteles hasta Chomsky, Paz retoma los postulados de *Les Problèmes théoriques de la traduction*:

Georges Mounin hace depender las diferencias lingüísticas de las diferencias en la concepción del mundo: ‘si las contradicciones observadas no pueden atribuirse ni a la naturaleza de los fenómenos ni a la estructura del ojo humano, deben fundarse en aquello que está entre la realidad del mundo y la expresión lingüística: las diferentes maneras que tienen los hombres de ver y concebir el mundo’. Es difícil decidir si Mounin tiene razón; para otros escritores las diferencias de la concepción del mundo son la consecuencia de las diferencias lingüísticas (1: 545-546).

¿La manera en que las sociedades y los individuos que las conforman perciben el mundo define el nacimiento y la evolución de las distintas lenguas, o son éstas las que restringen y dictan la cosmovisión de cada pueblo? Al no encontrar una respuesta definitiva, el traductor y ensayista ofrece como alternativa una interrelación entre el arte, la naturaleza que éste imita y las palabras que surgen en el seno de cada comunidad humana: “Las figuras verbales reproducen de alguna manera tanto las formas de la percepción [...] como el mapa del cosmos, la partitura de la música, la hoja de las ecuaciones y las formas de la geometría. [...] La naturaleza y el lenguaje se corresponden, se reflejan; ambos pueden ser vistos como sistemas o configuraciones en rotación que, a su vez, engendran otras figuras en movimiento” (1: 558). El poder del lenguaje para representar no sólo la naturaleza, sino esas dos formas netamente humanas de intentar aproximarse a ella, la ciencia y el arte, resurge en las distintas reflexiones del poeta y traductor sobre el arte (¿disciplina?, ¿ciencia?, se preguntará James Holmes) del traslado entre distintas lenguas y entre realidades también distintas.



## CAPÍTULO 2. TRADUCCIONES DE TEXTOS EN LENGUA INGLESA EN *VERSIONES Y DIVERSIONES*

### 2.1. HISTORIA EDITORIAL DE *VERSIONES Y DIVERSIONES*

Al acercarse a las reflexiones de Octavio Paz como traductor, y en particular a la obra donde decide reunir la mayor parte de sus traducciones, *Versiones y diversiones*, es imposible no preguntarse cuáles fueron los motivos que condujeron al poeta a escoger ciertos autores para emprender la difícil tarea de la traducción poética, cuyo valor es él el primero en reconocer y defender. En los prólogos o “Notas” con los que presenta las diferentes ediciones de esta obra, Paz responde en parte a esas preguntas. Ya desde la “Nota preliminar” a la primera edición, escrita en marzo de 1973, aclara: “Poco a poco, sin que me diera cuenta, las traducciones hechas al correr de los años se acumularon hasta formar un libro. ¿Este volumen representa mis ideas y mis gustos? Sí y no. *Versiones y diversiones*, como su nombre lo dice, no es un libro sistemático ni se propone mostrar o enseñar nada. Es el resultado de la pasión y de la casualidad” (7: 826).<sup>50</sup> Las motivaciones que conducen al traductor en la elección de las obras y autores que habrá de abordar son entonces múltiples: corresponder a quien lo tradujo, como puede verse en el caso de muchos de los poetas que decide traducir, entre ellos Tomlinson y Williams, Bishop y Kemp; apropiarse de aquello que encontraba en la poesía del otro, ya sea por afinidad, como sucede, por ejemplo, con todos los poetas con interés o actividades dentro de las artes plásticas, como Tomlinson o cummings, o porque le atraía algo que aún no desarrollaba en su propia poesía, como sucede con los poemas tardíos de

---

<sup>50</sup> Todas las citas, tanto de las notas introductorias y finales, como de los poemas traducidos por Paz, son de las *Obras completas*, vol. 7. Las citas de los poemas originales se toman de la versión bilingüe (Galaxia Gutenberg, 2000) y las posibles discrepancias o erratas se cotejaron con ediciones autorizadas de la obra de cada autor en su lengua original, las cuales se detallan en el apartado correspondiente a cada uno de ellos, así como en la bibliografía.

Williams. En ocasiones también porque el poema que decide traducir, o su autor, representan para Paz algo muy alejado de su propia visión poética. Incluso puede observarse cómo otra de las razones de Paz para acercarse a la traducción de ciertos poemas fue el reto que representaban y el aprendizaje que tuvo al tener que superarlo, como lo reconoce en una entrevista al hablar de sus traducciones de Cummings (véase *infra*).

Paz no duda en reconocer la importancia de los poetas en lengua extranjera, muchos de los cuales decidiría traducir más tarde, en la conformación de su obra poética, como señala en entrevista con María Embeita: “El descubrimiento que cambió mi poesía fue el de dos tradiciones de la poesía moderna, ambas extranjeras. En primer término, los poetas de lengua inglesa: Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, Cummings. Más decisivamente, los poetas franceses, especialmente los surrealistas” (8: 431).

La importancia que Paz concede a su obra traductora puede verse no sólo en sus reflexiones teóricas al respecto, sino también en su decisión de incorporar los poemas que traduce a su obra de creación, como sucede con las traducciones de Marvell y Nerval, incluidas en *Semillas para un himno* en 1954, o como puede verse en el hecho de que, al publicar sus *Obras completas*, decidiera incluir no sólo *Renga* o *Hijos del aire*, que son obras de creación, si bien colectiva y que involucran el proceso traductor, sino también *Versiones y diversiones*: “No necesito justificar la inclusión en este libro de mis traducciones de poesía. Las diferencias entre creación y traducción no son menos vagas que entre la prosa y el verso. La traducción es una recreación, un juego en el que la invención se alía a la fidelidad: el traductor no tiene más remedio que inventar el poema que imita” (7: 17).

No todas las traducciones de Paz fueron incluidas en *Versiones y diversiones*, incluso considerando las ediciones póstumas de la obra. Ejemplo de esto es el poema de Kenneth Rexroth que Paz traduce en un texto-homenaje tras la muerte del poeta, “Tal cual”, publicado

en *Sombras de obras* (2: 450). Él mismo anota en diversas ocasiones que el volumen reúne la mayoría de sus traducciones, mas no la totalidad. Esto puede verse claramente en la evolución de las distintas ediciones, de la cual da cuenta el autor en las notas introductorias a las mismas. Por ejemplo, en la “Nota a la segunda edición” ofrece la siguiente aclaración: “He preferido no incluir en esta nueva edición de *Versiones y diversiones* las traducciones de poesía que he hecho durante los últimos años. Espero, más adelante, publicar otro volumen con ellas y con otras que proyecto hace mucho: Wordsworth, Yeats y algunos italianos como Bruno o Leopardi” (7: 828). En la “Nota a la última edición”, aparecida por primera vez en la edición bilingüe de Galaxia Gutenberg del año 2000 y posteriormente en la edición en ocho volúmenes de las *Obras completas*, aclara como ya no le fue posible traducir al autor de *The Prelude*, pero incluye esta vez una traducción de Yeats.

Entre las primeras dos ediciones, la de 1974 y la de 1978, no existen diferencias notables.<sup>51</sup> Los autores incluidos en ambas son los mismos y las variantes principales se señalan en la nota a la segunda edición; se trata mayormente de correcciones a algunos poemas, particularmente a las versiones de uno de Nerval y de otro de Wang-Wei. En cambio, las diferencias entre estas dos ediciones y la bilingüe de 2000<sup>52</sup> son mucho más numerosas, independientemente de la presencia, muy controvertida, de los textos en lengua original de algunos de los poemas, como aclara el editor de esta edición, Nicanor Vélez:

Esta nueva edición de *Versiones y diversiones* reúne por primera vez, la totalidad de las traducciones de Octavio Paz. Al final de la ‘Nota preliminar’ de 1973, Paz decía que no había incluido los textos originales, porque, a partir de poemas en otras lenguas, su intención no era otra que hacer poemas en la suya. Pero en esta

---

<sup>51</sup> El propio Paz apunta, en la “Nota final” a la última edición, escrita en 1995, que “después de la segunda edición de *Versiones y diversiones* (1978) aparecieron otras, pero sin cambio alguno” (7: 831); sin embargo, estas otras ediciones, o más propiamente reimpressiones, no aparecen registradas en los distintos catálogos bibliográficos a los que he tenido acceso (WorldCat entre ellos).

<sup>52</sup> Esta edición vuelve a publicarse con motivo del centenario del nacimiento de Octavio Paz en 2014, nuevamente bajo el sello de Galaxia Gutenberg, sin incluir en esta ocasión los textos en sus lenguas originales.

edición quiso dar, de forma excepcional, los textos originales de las lenguas más accesibles al lector hispanoamericano y español, con el fin de abrir el abanico de las lecturas posibles.<sup>53</sup>

Ya se mencionó que en realidad el volumen no contiene “la totalidad de las traducciones”; además, ya en la edición del volumen 7 de las *Obras completas* de Paz, que lleva por título *Obra poética*, se reproducen poemas de autores no incluidos en ediciones anteriores, como es el caso de Pere Gimferrer, poeta muy cercano a Paz, o de Vasko Popa. En lo que se refiere a autores de habla inglesa, esta edición intercala en la lista de escritores traducidos a Arthur Waley y a Dorothy Parker. Paz señala que Waley fue uno de los responsables de su interés y posterior acercamiento a las literaturas orientales; reconoce también que se valió de sus traducciones al inglés, junto con las transcripciones y versiones de otros traductores, para su trasvase de obras japonesas. La última edición de *Versiones y diversiones* incorpora su poema en prosa “Tráfico de sueños”, de inspiración oriental. En cuanto a Parker, el libro incluye un brevísimo poema, “La función fática”, al cual es muy probable que Paz se haya sentido atraído en recuerdo de la amistad que lo unió con Roman Jakobson en sus años como profesor en la Universidad de Harvard.

El diálogo entre la obra de creación de Paz y sus traducciones es innegable. En ocasiones los descubrimientos que hace en la poesía en otras lenguas, en especial después de conocerla tan a fondo como sólo lo permiten la crítica o la traducción, como defendía Luis Cernuda, lo llevan a explorar nuevas formas o temáticas, a recorrer caminos a los que de otro modo difícilmente habría llegado. En otras, reconoce sus propias tendencias o visiones en la obra de los otros poetas, incluso llegando a adelantarse a la sensibilidad de su época. Así lo

---

<sup>53</sup> N. Vélez, “Nota del editor”, en O. Paz, *Versiones y diversiones* (ed. bilingüe), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 5

explica a Pere Gimferrer en una carta donde le relata detalladamente su encuentro con la poesía norteamericana:

En los poemas que escribí en esos años, entre 1943 y 1946, hay acentos que prefiguran la poesía que ellos escribirían un poco más tarde. Digo prefiguran porque efectivamente mis poemas, que ellos no conocieron, son ligeramente anteriores. Pienso en algunos poemas de *Puerta condenada* [...] y en otros de *Calamidades y milagros* [...] Si tú lees esos poemas, te darás cuenta de que hay en ellos algunas cosas que no aparecen sino mucho más tarde en la poesía en lengua castellana. Esos poemas no tuvieron continuación. Hubo en mí un poeta que no acabó de expresarse.<sup>54</sup>

José Emilio Pacheco, en un breve texto publicado en *Letras Libres*, hace un rápido recuento de lo que denomina “el aspecto menos estudiado de Paz”. Menciona cómo, al ser director de la revista *Taller*, publicó en ésta algunas traducciones de Rimbaud y Eliot y recuerda la aventura editorial que fue la publicación de la *Antología de la poesía mexicana* encomendada por la UNESCO por vía de Torres Bodet y traducida por Beckett. Acerca de la variedad de autores incluidos en el texto y de la importancia del mismo señala Pacheco: “El término ‘curiosidad intelectual’ es pobre ante lo que está tras *Versiones y diversiones*. Sólo puede hablarse de verdadera pasión, pasión por la poesía y por quienes la escribieron. [...] Es una antología de la lírica universal y también un gran libro de la poesía en nuestro idioma. Paz nos acercó lo lejano e hizo nuestro lo ajeno.”<sup>55</sup> El comentario del poeta-traductor, que evoca a Schleiermacher, hace pensar en la reflexión de Paz en “Poesía de soledad y poesía de comunión”: “El poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este dialogo hay dos

---

<sup>54</sup> O. Paz, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997* (ed. P. Gimferrer), Seix Barral, Ciudad de México, 1999, p. 231. Paz reconoce que a su estancia en los Estados Unidos le debe no sólo el acercamiento a la poesía norteamericana, sino también a las artes plásticas de su tiempo, pasión que luego se reflejará en sus numerosos ensayos sobre pintura, recogidos en *Los privilegios de la vista*: “Tenía tiempo para ir a la Biblioteca [Pública] de Nueva York, visitar con frecuencia el Museo de Arte Moderno (allí me inicié en la pintura moderna) y ver a algún amigo como Rufino Tamayo. Leía con fervor a los poetas ingleses y adoraba a Yeats y a Eliot” (*op. cit.*, p. 230).

<sup>55</sup> José Emilio Pacheco, “Paz y los otros”, *Letras Libres*, núm. 47 (noviembre 2002), p. 21.

situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una de soledad; otra de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, ‘reunirse’, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza...” (8: 230). En el caso de las traducciones emprendidas por amor (así lo confiesa Paz a Gimferrer acerca de sus traducciones de Williams: “las hice con amor”),<sup>56</sup> el objeto con el que el poeta busca comulgar es la creación del otro, para hacerla suya y poder recrearla en la otra lengua.

En la entrevista que Edwin Honig le realiza a Paz para *Revista de Occidente*, hay comentarios sobre una posible recreación futura de *Renga*, que en la realidad nunca se llevó a cabo, una revisión sobre el acercamiento de Paz a la poesía inglesa, así como un repaso a las teorías de traducción de Paz; sin embargo, ya cerca del final de la conversación el traductor replica: “No quisiera hablar únicamente de la teoría de la traducción sino también de la práctica. Se parte del amor. Es *necesario amar* el texto. En segundo lugar, es *necesario conocer* el propio idioma, y también ha de tenerse un conocimiento adecuado del texto que se está traduciendo. Hay que trabajar a fondo, tener excelentes diccionarios, una buena técnica y, por último, inspiración. Pero ésta no es algo que nos viene de las estrellas sino de nosotros mismos.”<sup>57</sup>

## 2.2. LOS POETAS EN LENGUA INGLESA EN *VERSIONES Y DIVERSIONES*: APROXIMACIÓN CRÍTICA A LAS TRADUCCIONES DE OCTAVIO PAZ<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> O. Paz, *Memorias y palabras...*, p. 53.

<sup>57</sup> E. Honig, “Conversación con Octavio Paz”, p. 8.

<sup>58</sup> El orden en que se presentan los análisis correspondientes a los diferentes poetas traducidos por Paz sigue de cerca al que el traductor elige en la edición bilingüe de Galaxia Gutenberg en la que se presentan agrupados, con algunas excepciones, según la lengua del texto fuente, y en orden cronológico (me alejo sólo en el caso del apartado sobre Charles Tomlinson, por considerar más coherente ubicarlo al final del capítulo por su presencia en los proyectos de creación colaborativa de Octavio Paz que estudio en los capítulos 3 y 4). Esta ordenación

### 2.2.1. John Donne (1572-1631)

La atracción que siente Octavio Paz por la obra del poeta metafísico inglés proviene no solamente de su interés por los contemporáneos españoles del deán de St. Paul, sino que es también una de las muchas herencias de T. S. Eliot. Ya se ha mencionado en la primera parte de este trabajo la importancia fundamental que tuvo para Paz el autor de *The Waste Land*. No extraña entonces que aquél se interesara en la figura de Donne, que había sido largamente abandonada y que Eliot recupera, entre otros momentos, en su reseña a la edición de Herbert Grierson de la obra de los poetas ingleses del siglo XVII. Eliot destaca los logros de Donne y Marvell, por mencionar sólo a los poetas a los que traduce Paz, en la extrema elaboración de las figuras retóricas y los contrastes sorprendentes que abundan en sus poemas. En palabras de Eliot, “our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning”.<sup>59</sup> Dicha perspectiva, aunada al acercamiento del crítico a poetas franceses que también resonaban en

---

se mantiene en la última edición de las *Obras completas de Octavio Paz* (en adelante: *OCOP*). Las principales excepciones, sin considerar el criterio cronológico, son la interpolación de las traducciones de los poemas de Ivar Ivask y György Somlyó. La traducción de “La veranda”, de Ivask, fue publicada en 1985 en *Vuelta*, y corresponde a uno de los incluidos en la obra del poeta estonio *Verandaraamat* (El libro de la veranda) de 1981. En la edición bilingüe de Galaxia Gutenberg, junto con la traducción aparece el poema original en la lengua del autor, y en las notas al final del volumen, incluidas también en el volumen 7 de las *OCOP*, se explica que “el propio Ivar Ivask tradujo el poema del estonio al inglés. De esta versión hizo unas cuantas copias para sus amigos; una de ellas fue la que utilizó Octavio Paz” (7: 1242). Sin embargo, es probable que dicha traducción fuera realizada al alimón con su esposa Astrid Ivask, poeta, editora y traductora, con quien el poeta estonio tradujera la selección de sus poemas recopilados en el volumen *Oklahoma October*, de 1984, anterior a la fecha que se asienta en la referencia bibliográfica de las “Notas”. Por otro lado, no encuentro ninguna razón que justifique la interpolación de los tres poemas de Somlyó, escritos originalmente en húngaro, de cuya versión en francés proviene la traducción de Paz, entre las traducciones de poemas en lengua inglesa.

<sup>59</sup> T. S. Eliot, reseña de Herbert J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler. Selected and edited, with an Essay*, Clarendon Press, Oxford, 1921 en *Times Literary Supplement*, octubre, 1921, consultado en [http://www.uwyo.edu/numimage/eliot\\_metaphysical\\_poets.htm](http://www.uwyo.edu/numimage/eliot_metaphysical_poets.htm) el 24 de junio de 2018.

la sensibilidad de Paz, no podía menos que atraerlo a los dos “metafísicos” ingleses, para usar el término tan discutido por Eliot.

Según Ángeles García Calderón, las primeras traducciones en español de la poesía del deán inglés datan de la década de los cuarenta, con los trabajos del traductor catalán Marià Manent, Maurice y Blanca Molho y con las traducciones de Ricardo Baeza en su antología de poetas líricos ingleses. La autora apunta también que Enrique Caracciolo Trejo, estudioso de Paz, habría de publicar sus traducciones del poeta inglés en 1986 en *John Donne: Poesía completa*.<sup>60</sup> Las dos traducciones que Paz realiza de poemas de John Donne presentan características que ofrecen un contraste interesante, especialmente al considerar las disímiles estrategias de traducción elegidas por el poeta para aproximarse a un mismo autor. En la “Elegía: antes de acostarse”, el traductor parece centrarse mucho más en el contenido del poema sin intentar apegarse a un patrón rítmico o métrico definido, empleando versos desde heptasílabos o eneasílabos hasta endecasílabos y alejandrinos para tratar de mantener una correspondencia de efecto por medio de las imágenes, más que un efecto musical o fonológico. Por otra parte, en “El aniversario” Paz decide ceñir todo el poema a un metro definido, el endecasílabo.

En la “Elegía”, el primer rasgo que llama la atención es el uso de imperativos, ya sea en su forma tradicional, “ven”, “descálzate”, o por medio de una interjección exhortativa como “fuera”: “¡Fuera! Fuera el vestido”, o un subjuntivo con valor volitivo como “surjan valles salvajes” o “caiga tu pelo”. Al comparar con el texto original, puede verse la predilección de Paz por este modo gramatical, empleado en una proporción casi cincuenta

---

<sup>60</sup> Ángeles García Calderón, “Los traductores argentinos de poesía inglesa: Enrique Caracciolo Trejo y su versión al castellano de John Donne”, en F. Lafarga, L. Pegenaute (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012, p. 161 y *passim*.

por ciento mayor que en el texto original. El traductor decide usar el imperativo desde la primera y hasta la última frase. Al principio del poema, este destaca aún más por la repetición de la orden, lo que la hace más persuasiva: “Ven, ven, todo reposo mi fuerza desafía,” que en el original se ve interrumpido por el destinatario: “*Come, Madam, come, all rest my powers defy.*” El mismo fenómeno se repite, con mayor énfasis, al cierre del poema. Los versos de Donne rezan: “*Then since that I may know, / As liberally as to a midwife show / Thyself: cast all, yea, this white linen hence, / There is no penance due to innocence.*<sup>61</sup> / *To teach thee, I am naked first; why then / What needs't thou have more covering than a man?*”, con solo dos verbos en forma imperativa, “show” y “cast”. En contraposición, la traducción de Paz acumula cinco de estos verbos, “desvístete”, “sé”, “deja”, “mírame” y “ven”: “Quiero saber quién eres tú: desvístete, / Sé natural como al nacer, / Más allá de la pena y la inocencia / Deja caer esa camisa blanca, / Mírame, ven, ¿qué mejor manta / Para tu desnudez, que yo, desnudo?”. Mientras que conserva la última pregunta sugerente, la antecede con un doble imperativo.

El empleo de esta forma verbal se condice con uno de los temas predominantes del poema: la colonización. En la época en la que Donne escribe su “Elegy XIX”,<sup>62</sup> la exploración y subsecuente colonización de las tierras del Nuevo Continente era una de las constantes en el imaginario europeo que, naturalmente, se reflejaba en la creación artística:

---

<sup>61</sup> Se conserva aquí la versión que contiene la edición bilingüe de *Versiones y diversiones*. Las ediciones inglesas consignan tres variantes distintas: “There...due to...,” “There...much less...,” y “Here...much less...”: “What probably happened is that some copyists working from an autograph containing the change of ‘due to’ to ‘much less’ accepted the authorial correction, while other ‘more independent’ ones retained the original ‘due to’ ‘still visible underneath’” (*The Variorum Edition of the Poetry of John Donne: The Elegies* (ed. Gary Stringer), Indiana University Press, Bloomington, 2000, p. 732).

<sup>62</sup> La decisión de Paz de eliminar el numeral puede deberse a que su traducción no aparece en relación con los otros poemas de Donne; sin embargo, no es una decisión consistente, como se puede ver en muchas otras de sus traducciones, como las de Pound o Yeats. Por otra parte, el orden de los poemas en las distintas ediciones varía: la de 1896 de E. K. Chambers, por ejemplo, incluye este poema bajo el número XX.

“Nadie más agudo que los ‘metafísicos ingleses’: en sus conceptos y metáforas la ciencia de la época –sus descubrimientos geográficos y sus hipótesis sobre el universo— se enlazan a las sutilezas mitológicas y filosóficas de los otros poetas europeos” (2: 33). El poeta inglés propone una metáfora extendida que equipara a la amante con las nuevas tierras listas para ser descubiertas y conquistadas: “Deja correr mis manos vagabundas / Atrás, arriba, enfrente, abajo y entre, / Mi América encontrada: Terranova, / Reino sólo por mí poblado, / Mi venero precioso, mi dominio.” En estos versos, que se cuentan entre los más reconocidos de Donne, al empleo profuso de aliteración en “b” en las preposiciones del poema original, “*Before, behind, between, above, below,*” responde Paz con una aliteración combinada en “a” y “e”, aunada a la rima interna “enfrente” / “entre”. Por otra parte, es notable la elección del traductor de la palabra “Terranova” para “*O my America! my new-found-land,*” si se considera la etimología de la palabra y el nombre del territorio homónimo en tierras canadienses, es decir, americanas: Terranova en español (conservado del nombre latino que le diera su descubridor a fines del siglo XV) y Newfoundland en inglés.<sup>63</sup> La metáfora con implicaciones histórico-geográficas se extiende a los siguientes versos: “Goces, descubrimientos, / Mi libertad alcanzo entre tus lazos: / Lo que toco, mis manos lo han sellado.” Al respecto señala José María Rodríguez García: “In this rendition the active connotation of ‘discovering’ –here used as a verb—is diluted in the more passive connotation conveyed by the noun ‘descubrimiento’, while ‘these bonds’ loses its legal content when it becomes ‘tus lazos’.”<sup>64</sup> Aunque esta aseveración pueda ser acertada, Rodríguez García propone la siguiente opción, poco afortunada: “A faithful equivalent of line 32 in sixteenth-

---

<sup>63</sup> Esta decisión del traductor remite a su reflexión sobre el uso poético de los nombres geográficos empleados por Unamuno y Victor Hugo respectivamente, en “Literatura y literalidad” (1:566).

<sup>64</sup> José María Rodríguez García, “John Donne After Octavio Paz...”, p. 159.

century Spanish would be, to give an example from a well-known author, ‘De mi mano lo hice escribir e hice aquí este mi signo’ (Bernal Díaz del Castillo). Paz’s synthetic paraphrase, ‘Lo que toco, mis manos lo han sellado,’ once again downplays the ritualistic and legalistic stances of the original.”<sup>65</sup> Digo que es poco afortunada la sugerencia del crítico de citar a Bernal Díaz, no solo porque los dos textos pertenecen a tipologías textuales distintas, sino porque la intención del traductor, al menos por lo que deja ver en su ensayo que acompaña la traducción del poema en *Excursiones/IncurSIONES*, no es la de recrear un texto con los artificios retóricos del Siglo de Oro español,<sup>66</sup> ni la de modernizar el texto de Donne para los lectores del siglo XX, aunque así lo sostenga en su texto Rodríguez García.

El texto del crítico, aunque acertado en algunas observaciones puntuales, cae en varias contradicciones al intentar suscribir la traducción de Paz a la teoría de la transculturación de Ángel Rama valiéndose de comparaciones poco apropiadas, como cuando afirma que “Paz no doubt modernizes Donne in order to actualize him for a contemporary audience, but also antiquates him to ensure that he never acquires the status of the first modern poet –in short, to prevent him from becoming a threat or a competitor;”<sup>67</sup> juicios de valor innecesariamente osados como “Paz not only censures Donne, but also attempts to prescribe a predetermined aesthetic response for his reader. [...] I am more interested than Paz in preserving the semantic nuances and the historical and psychological contexts of Donne’s poem. [...] I cannot overlook the ways in which he misrepresents the English Donne;”<sup>68</sup> y basando su interpretación del texto original en la opinión de unos

---

<sup>65</sup> *Loc. cit.*

<sup>66</sup> Aunque la cercanía entre ambas tradiciones es innegable como el propio Paz lo sostiene (véase *infra*, en el comentario a su traducción al poema de Marvell). En “Literatura y literalidad”, el traductor afirma que “Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth [...] Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra” (1:570).

<sup>67</sup> J. M. Rodríguez García, art. cit., p. 156.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 161.

cuantos críticos que suscriben su lectura: “[Paz] seems unaware that the linking together of religious and erotic impulses is meant to ridicule the speaker, who is simply getting sexually aroused by imagining a woman undressing for him.”<sup>69</sup> En realidad Paz sostiene exactamente lo contrario, no solo en su exégesis del poema para verterlo en su traducción, sino en el ensayo que la acompaña y en otros textos en que analiza el fenómeno: “La confusión entre lo religioso y lo erótico es un rasgo constante de la poesía profana. Dante y Donne, Quevedo y Baudelaire, Lope de Vega y sor Juana, Petrarca y Ronsard, Novalis y Blake [...], continuamente emplean expresiones religiosas para referirse a sus experiencias pasionales” (1: 507). El tema es una de las preocupaciones fundamentales de Paz, como puede verse en obras como *Blanco*; en “Un poema de John Donne”, Paz afirma: “Poeta de la muerte de la carne y de la gloria del espíritu, Donne es también uno de los grandes poetas eróticos de Europa. Erotismo y religiosidad, ya se sabe, son experiencias afines y que tal vez brotan de la misma fuente. [...] El amor y la religión son metáforas que abrazan los contrarios de que estamos hechos” (2: 31-32).<sup>70</sup>

Por otra parte, en “Un poema de John Donne”, además de presentar un acercamiento a la obra y a la época del poeta inglés, Paz ofrece, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los textos de *Excursiones/IncurSIONES* a los que refiere en las notas de *Versiones y diversiones*, un muy breve comentario explicativo, a manera de prólogo de traductor, en el

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.

<sup>70</sup> En el mismo ensayo Paz abunda al respecto para no dejar lugar a duda sobre la dualidad de la experiencia y la personalidad de Donne, aspecto que invariablemente subrayan sus críticos más serios: “Donne no es ni un poeta sensual ni un autor místico. Su religiosidad brota de ese conflicto –su religiosidad y su erotismo. La unidad es inalcanzable, excepto en el instante, siempre irrecuperable, del frenesí o del éxtasis. Condenado a la contradicción y a la búsqueda de la unidad, Donne encuentra un equilibrio: el concepto, la metáfora, el estilo” (2: 31). En el antedicho ensayo Paz subraya la presencia de la tensión entre opuestos y da cuenta de la preocupación por la mortalidad y la trascendencia: “Pudo haber contradicción en su vida y en sus ideas; no la hubo en sus escritos porque todos ellos, prosa y poesía, no tienen otro tema que la contradicción, la dualidad que combate en cada uno de nosotros. En sus obras religiosas, la dialéctica del pecado y la redención, la caída y la gracia, la finitud de la criatura y la infinitud del creador son la expresión de una conciencia corroída por la certidumbre de su mortalidad y sedienta de absoluto” (*loc. cit.*).

que aclara su estrategia para trasvasar el texto: “Mi traducción no es literal. Más bien es una adaptación al español y en muchos casos me aparto del original, aunque procurando siempre encontrar expresiones de valor equivalente a las inglesas. Por ejemplo, Donne no habla de un corpiño, sino de un corsé, palabra para nosotros asociada al *vaudeville* del siglo pasado, de modo que la traducción literal habría sido una traición” (2: 34).<sup>71</sup> La intención declarada del traductor es producir un poema cercano al contenido del texto original y que, sin embargo, sea adecuado para los cánones estéticos y literarios de su época. Al referirse más adelante a uno de los versos de Donne con referencias sexuales más explícitas, Paz señala que “conservar la expresión inglesa hubiera sonado a enormidad de gusto dudoso. Todo esto prueba que, pese al uso y abuso de palabrotas con que pretenden asombrarnos los escritores actuales, las lenguas del siglo XX son menos lozanas y terrestres, más pobres y tímidas que las de los siglos XVI y XVII. [...] Las cosas tienen un nombre y cuando ese nombre se vuelve indecible es que la infección de la vida ha alcanzado también a las palabras” (2: 34). El comentario de Paz quizá sorprende si se observa a la luz de la vastísima veta ensayística y poética que el traductor dedica a lo largo de los años al tema del erotismo.

### 2.2.2. Andrew Marvell (1621-1678)

“El aniversario”, segundo poema de John Donne traducido por Paz, en realidad es mucho más cercano a “To his Coy Mistress” que a la “Elegía”, tanto en temática como en recursos estilísticos, aunque menos brillante. “A su esquivada amante”, el único poema de Marvell cuya

---

<sup>71</sup> En el ensayo, que fue publicado en 1966, Paz aclara que tradujo el poema en 1958, siguiendo el ejemplo de Jaime García Terrés, quien también tradujo a Donne en ese tiempo (2: 33). El *Diccionario de escritores mexicanos* confirma la fecha de publicación propuesta por Paz, consignándola el 15 de junio de 1958 en el número 483 de “México en la Cultura”, aunque el recuento de las traducciones ahí contenido podría estar incompleto, ya que las primeras que enumera son de 1958, mientras que el poema de Marvell fue traducido con anterioridad (*Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. 6, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2000, p. 340).

traducción incluye Paz en *Versiones y diversiones*, es el poema más reconocido del poeta de Yorkshire, amigo de John Milton.<sup>72</sup> La crítica ha reconocido en él una clara influencia de la poética de Donne, como puede apreciarse en la cercanía entre los dos poemas traducidos por Paz: “Sus poemas [de los metafísicos ingleses] están hechos de contrastes violentos y de conjunciones bruscas, no en el interior del lenguaje literario sino enfrentando el mundo de la ciencia al de la mitología, la teología a la pasión amorosa, las observaciones mitológicas a la erudición, el lenguaje real al ideal” (2: 33). Ya se apuntó en el apartado anterior la novedad de las alusiones a cuestiones geográficas, las cuales se ven reforzadas con frecuencia con la mención, al interior de los poemas, de terminología relacionada con instrumentos científicos y de navegación de la época. Las referencias bíblicas y mitológicas pueblan también el imaginario de los poetas metafísicos, como en la *Elegía* cuando Donne habla de “*Mohamet’s Paradise*” (v. 21), de “*Atalanta’s balls*” (v. 36) o cuando Marvell menciona el Ganges y el Diluvio: “*Thou by the Indian Ganges’ side / Shouldst rubies find; I by the tide / Of Humber would complain. I would / Love you ten years before the Flood, / And you should, if you please, refuse / Till the conversion of the Jews*” (vv. 5-10).<sup>73</sup>

El poema sobresale por el empleo de los recursos retóricos y temáticos tradicionales de la época, heredados de teóricos y poetas de siglos anteriores como Mateo de Vendôme; el resultado, sin embargo, es un poema sorprendente por su frescura y vitalidad. Esto no pasa desapercibido al traductor, que lo explica en el texto que introduce su traducción de Donne. Paz retoma los conceptos de Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* para luego afirmar que

---

<sup>72</sup> La historia compartida de ambos poetas recorre los ámbitos no sólo literarios, sino vitales. Marvell, quien escribiera el poema prefacio a la segunda edición de *Paradise Lost*, prácticamente salvó la vida a Milton al evitar su ejecución y lograr que fuera liberado de prisión durante el reinado de Carlos II (Robert H. Ray, *An Andrew Marvell Companion*, Routledge, Nueva York, 1998, p. 12).

<sup>73</sup> Recuérdese que la pronunciación en la época isabelina difiere de la utilizada en la actualidad en RP (Received Pronunciation), por lo que no se rompe la rima entre los pareados formada por “would” y “Flood”.

“la agudeza es un concepto que maravilla al mismo entendimiento que se contempla en ella y se asombra. La maravilla de la agudeza consiste en que nos descubre relaciones escondidas y así nos hace ver que no sabíamos en verdad aquello que creíamos saber. Es un artificio que alternativamente descubre y cubre a las cosas. De ambas maneras las muestra como si fuesen inéditas” (2: 32-33).

Tanto “The Anniversarie” como “To his Coy Mistress” comparten el recurso a los tópicos clásicos del *carpe diem*, alrededor del cual giran ambos poemas, así como del *locus amoenus*, presentado de manera irónica en el poema de Marvell, al subrayar el poeta que no lamentaría pasear durante siglos en compañía de la amada si no fuera porque el tiempo apremia y la muerte acecha: “Mas a mi espalda, cada vez más cerca, / del tiempo escucho siempre el carro alado / y frente a mí despliega sus desiertos / la vacua eternidad” (vv. 21-24). En su traducción, Paz recrea los recursos del poema, como la enumeración hiperbólica y creciente de los referentes temporales: “Un siglo en alabanza de tus ojos, / cien años más en contemplar tu frente, / y el doble en adorar entrambos pechos, / y treinta mil cada secreta parte” (vv. 12-15). Sin embargo, en los siguientes versos se aparta de Marvell para seguir más de cerca el ideal propuesto por las normas renacentistas al describir la belleza femenina, de los pies a la cabeza: “Por revelar el pie, la ceja, el rizo, / un haz de siglos y una edad entera / para tu corazón, sol de tu cuerpo” (vv. 16-18).<sup>74</sup>

El *crescendo* enfatizado por la traducción de Paz ceñida a las nociones clásicas, y la acumulación de referencias temporales hiperbólicas no son gratuitas. Todos estos recursos

---

<sup>74</sup> “An hundred years should go to praise / Thine eyes, and on thy forehead gaze; / Two hundred to adore each breast, / But thirty thousand to the rest; / An age at least to every part, / And the last age should show your heart” (vv. 12-18). Obsérvese cómo Paz reorganiza los primeros versos buscando una economía que le permita expandir los dos últimos versos de Marvell a tres en su versión, para poder dilatarse en la enumeración canónica de los atributos femeninos.

son empleados para conducir a la hipotética interlocutora de la persona poética y con ella al lector, al convencimiento que lleva al *carpe diem*: “The Metaphysical poets do not keep their images on one side and their meanings on another, but subordinate their images to their meanings; in other words, they make their images say what they mean. [...] The image is the body of the thought rather than a thing of beauty in itself. In this sensuous thinking the images are not merely illustrative, they advance the intellectual progress of the poem.”<sup>75</sup> Casi al final del poema la traducción de Paz, al tiempo que captura la acuciante invitación del amante, recuerda también aquella de Quevedo en su poema “Amor constante más allá de la muerte”, al hacer eco de su conocida frase: “ya disipada / tu hermosura y mi voz vuelta fantasma / de tu deshecho oído, tu obstinada / virginidad abierta será brecha / al asalto callado del gusano; / polvo serás, cenizas mi deseo” (vv. 24-29).<sup>76</sup>

En la última estrofa el *crescendo* se transforma en un *accelerando*, gracias a la reiteración al recurrir a palabras o frases relacionadas con la necesidad acuciante de la voz poética de convencer a la amada, manifestada en la urgencia: “fuegos perentorios”, “gocemos hoy, mientras se puede”, “al tiempo devoremos”. El autor inglés decide terminar el poema con una imagen que refleje el movimiento y la celeridad: “Thus, though we cannot make our sun / Stand still, yet we will make him run” (vv. 45-46). El traductor, de manera muy oportuna, retoma el recurso de Marvell, al decidir cerrar el poema precisamente con una palabra que refleje la premura a la que ha hecho alusión durante toda la estrofa: “si no podemos parar al sol, ¡que gire más de prisa!” (vv. 44-45), cerrando el círculo al remitir al

---

<sup>75</sup> George Williamson, *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1930, pp. 89-90.

<sup>76</sup> La admiración de Paz hacia la obra de Quevedo queda evidenciada no sólo por este préstamo evidente, sino en su propia obra poética, como por ejemplo en “Homenaje y profanaciones” (Anthony Stanton, “Octavio Paz, y la sombra de Quevedo”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, Ciudad de México, 1998, p. 196 y ss.).

lector al principio del poema con su mención reiterada del término “tiempo” en el primer verso.

### 2.2.3. William Butler Yeats (1865-1939)

Traducir a Yeats, según puede verse en las notas introductorias a las distintas ediciones de *Versiones y diversiones* publicadas en vida de Paz, era un proyecto recurrente no concretado. La traducción de “Vacillation IV”, del poeta irlandés, apareció acompañada de un brevísimo texto en el número 102 de *Vuelta*, en 1985.<sup>77</sup> En un solo párrafo introductorio a su traducción del poema, Paz expresa cómo, si bien la ciudad es un espacio en que los hombres con frecuencia pierden su identidad extraviados entre la muchedumbre, es también el lugar en donde el poeta puede vivir una epifanía: “Los antiguos tenían visiones en los desiertos y los páramos; nosotros, en el pasillo de un edificio o en una esquina cualquiera. La poesía de la ciudad es, simultáneamente, poesía de la pérdida del ser y poesía de la plenitud. [...] Yeats describe con palabras simples y misteriosas el cambio súbito de la privación a la beatitud” (2: 451).

Desde la primera edición de *Versiones y diversiones* lamenta Paz la ausencia de este autor entre su colección de traducciones. No es de extrañar, pues, que al paso de los años (en ese momento tenía Paz más de setenta) procurara acercarse a uno de los poemas escritos por el autor de “Sailing to Byzantium” ya en la plenitud de su vida y obra. Paz lo consideraba, junto a Juan Ramón Jiménez, como un poeta cambiante a lo largo de su vida creativa. Así lo apunta en *El arco y la lira*: “Ambos [Yeats y Juan Ramón Jiménez] parten de una poesía

---

<sup>77</sup> El poema es la cuarta sección de un poema más extenso, de ocho partes (o el cuarto poema de una serie de ocho, según lo identifica Paz), una de ellas un brevísimo diálogo entre el Corazón y el Alma. Aunque en la nota correspondiente al autor al final de *Versiones y diversiones* el traductor aclara que sólo tradujo esta parte, ni en la nota ni en el ensayo de *Excursiones/IncurSIONES, dominio extranjero* da luces sobre el porqué de esa elección.

recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas. Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética” (1: 101). Si más de veinte años atrás el traductor se sintió atraído por poemas de los metafísicos ingleses que no sólo hablaban de amor sino del paso inminente del tiempo y el advenimiento seguro de la vejez, en su traducción de Yeats opta por acercarse a un poema de madurez, como lo declara de manera explícita el inicio del poema: “Cincuenta años cumplidos y pasados.” Cumplidos y pasados muchos años atrás, ya que *The Winding Stair and Other Poems*, el poemario que recoge “Vacillation”, fue publicado solo seis años antes de morir el poeta.

La descripción de la escena en términos casi coloquiales que hace Yeats es retomada oportunamente por Paz: “Perdido entre el gentío de una tienda, / [...] un libro abierto sobre el mármol falso.” Sin embargo, al final del poema ocurre un cambio repentino en el texto, de un espacio habitual a una experiencia metafísica: “De pronto una descarga / cayó sobre mi cuerpo, gracia rápida, / y por veinte minutos fui una llama: / ya, bendito, podía bendecir.” Ante esta transformación, el traductor otorga una mayor carga espiritual a su versión, con el empleo de la frase nominal “gracia rápida”, contribución personal sin referente en el texto de partida, que enfatiza la condición ultraterrena de la experiencia y lo fugaz del momento en “*My body of a sudden blazed*”. El interés de Yeats por ciertos aspectos de la mística y la religiosidad, reconocido por sus principales críticos, no escapa a la percepción de Paz, quien afirma en *Los hijos del limo* que “de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas” (1: 378).<sup>78</sup> No

---

<sup>78</sup> En *La otra voz*, Paz profundiza sobre el tema: “A pesar de que la función religiosa de las revoluciones modernas ha sido invariablemente quebrantada por la naturaleza eminentemente histórica de estos movimientos, el resultado ha sido el renacimiento, en la generación siguiente, de aspiraciones y quimeras semejantes. O la adopción de mitologías personales. [...] Muchos poetas acudieron al mismo remedio y apenas

debe perderse de vista, sin embargo, que el misticismo que Paz percibe en Yeats se relaciona con la tradición hermética más que con lo que normalmente se entiende por mística en el sentido religioso tradicional.

#### 2.2.4. Ezra Pound (1885- 1972)

Octavio Paz reconoció su deuda con poetas de habla hispana desde el Siglo de Oro hasta el modernismo, así como con poetas en lengua francesa e inglesa; entre los últimos, Ezra Pound es una de las figuras fundamentales en su desarrollo poético. En él se nutre su concepción de la traducción y es uno de los pilares de su visión de la poesía, junto con T. S. Eliot. Ambos poetas norteamericanos son una presencia que recorre de manera recurrente la obra poética y ensayística de Paz. Éste no duda en reconocer la radical importancia que la poesía en lengua inglesa —por medio de ambos escritores—, por un lado, y el surrealismo francés, por el otro, tuvieron en su formación (véase *supra*, primer apartado del capítulo). Como ya se mencionó al inicio de este capítulo, Paz se aventura a hacer numerosas traducciones indirectas del chino y del japonés sin conocer la lengua, gracias a la consulta con hablantes nativos y a la revisión de diferentes versiones en inglés y francés. Esta es otra de las herencias de su profunda admiración por el traductor de *Cathay*, en cuyas reflexiones sobre el proceso traductor abrevó Paz.

En *El arco y la lira*, publicado en la década de los cincuenta, y especialmente en *Los hijos del limo*, obra de Paz concebida a partir de los cursos que impartió en Harvard en 1972, abundan las menciones a Pound, identificándolo, junto a Eliot, como al motor de la

---

si debo recordar las creencias de Nerval o de Hugo y, ya en el siglo XX, la teosofía de Yeats o el ocultismo de Breton. La razón de esta aparente paradoja reside en lo siguiente: la religión pública de la modernidad ha sido la revolución, y la poesía, su religión privada” (1: 473).

revolución poética que fue el *modernism*, como lo hace también en el prólogo a *Excursiones/Incuriones*: “Encontré en la poesía norteamericana de ese periodo la misma dualidad del surrealismo. La misma pero en la forma de una simetría inversa. Pound y Eliot, los dos teóricos del llamado, impropriamente, *modernism* angloamericano, sostuvieron siempre que sus innovaciones eran en realidad una restauración de la tradición” (2: 19-20). Incluso, en un ensayo que Paz dedica a la pintura mural, escrito a guisa de entrevista, lo identifica como el personaje representativo de toda su tradición en el siglo XX: “La acción de ciertos artistas es central en ciertos momentos y circunstancias. Darío y el modernismo hispánico, Pound y la poesía moderna de lengua inglesa, Breton y el surrealismo” (4: 601).

La admiración que siente por el poeta y traductor estadounidense, aunque no por su fascismo y antisemitismo, ni por sus descabelladas teorías económicas, lleva a Paz a traducirlo y a componer un ensayo que acompaña esa traducción en 1972. En dicho texto el escritor hace un breve recorrido por la historia de la recepción de la obra de Pound, autor relativamente poco conocido por el público tan sólo un par de décadas antes, fuera de algunos estudios y traducciones entre los que se contaban los suyos propios y los de Isabel Fraire y Salvador Elizondo en la década de los sesenta, así como los de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho en Nicaragua a principios de la misma década. Paz acusa la aparición de lo que probablemente sería la primera traducción de un poema de Pound en la antología de poesía norteamericana reunida por Novo en la tercer década del siglo pasado.<sup>79</sup> Según José Emilio Pacheco en su “Nota sobre la otra vanguardia”, la antología que reunió Novo, probablemente impulsado por Pedro Henríquez Ureña, “que es casi desconocida en México

---

<sup>79</sup> Salvador Novo publica su antología de poetas estadounidenses *La poesía norteamericana moderna* en *El Universal Ilustrado* en 1924, en la cual incluye su traducción de Pound junto con traducciones de Robert Frost, Carl Sandburg y Edgar Lee Masters, entre otros. (A. Stanton, “Salvador Novo y la poesía moderna”, en *Inventores de tradición*, p. 151 y *passim*).

y que no tuvo repercusión en ningún otro país”,<sup>80</sup> no tuvo gran difusión, por lo que no fue sino hasta tres décadas después cuando resurgió el interés por el autor de los *Cantos*: “En la década de los cincuenta —gracias a las traducciones y ensayos de Jaime García Terrés, Octavio Paz, José Vázquez Amaral y algunos otros—al fin se empieza a conocer a Pound” (2: 218). Como ya se apuntó al principio del capítulo, una de las razones de Paz al momento de decidir a quién traducir, era no sólo el gusto sino el interés de dar a conocer la obra de éstos en nuestro país, entre otras razones por las innovaciones temáticas y formales que varios de ellos introducen en sus creaciones. En su ensayo, Paz detalla las aportaciones más sobresalientes a la divulgación de la obra de Pound, entre las que destacan, además de las ya mencionadas, la traducción de Rousset de *Personae*, la versión íntegra de los *Cantos* por Vázquez Amaral y su propio estudio incluido dentro de *El arco y la lira*, “el primer ensayo crítico en nuestra lengua a los *Cantos*” (2: 218).<sup>81</sup>

El ensayo que aparece con el título de “Ezra Pound” en *Excursiones/IncurSIONES* está integrado por dos partes que son en realidad sendos ensayos: “Ezra: galimatías y esplendor”, texto escrito por Paz en 1972, a la muerte del poeta estadounidense y publicado al año siguiente como parte de *El signo y el garabato*, y que contiene la traducción del último de los *Cantos*; y una segunda parte, un texto inédito hasta la publicación de las *Obras completas*, con el título “Afterthoughts”. Paz explica al principio del texto que al releer la traducción que hiciera, casi dos décadas antes, del “Canto CXVI”, consideró pertinente iluminarla con

---

<sup>80</sup> José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión* (sel., pról. y notas de Saúl Sosnowski), vol. 3, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, p. 117. Lo mismo afirma Pacheco de una segunda obra de esta naturaleza, titulada *101 poemas*, emprendida por Novo en 1965, la cual es “también casi desconocida” (*ibid.*, p. 119).

<sup>81</sup> Llama la atención la ausencia, en este recuento, de la participación de Agustí Bartra, quien traduce seis poemas de Pound, entre ellos un fragmento del “Canto XVII”, dentro de su *Antología de la poesía norteamericana* de 1959, esfuerzo pionero, junto con el de Novo treinta años antes, de dar a conocer la producción poética en lengua inglesa en nuestro país y que en 1972, año de la muerte de Pound (y del texto de Paz), apareciera en su segunda edición.

un comentario, consideración más que oportuna ya que es de todos conocida la proverbial complejidad de esta obra de Pound, que compuso a lo largo de los últimos 50 años de su vida. Isabel Fraire, en el estudio introductorio a su traducción de una veintena de poemas de Pound, entre ellos los Cantos I y II, señala que “la principal objeción que se les puede hacer a los *Cantos* es su oscuridad, lo cual resulta paradójico porque los *Cantos* son, ante todo, un poema pedagógico. Lo que sucede es que Pound era un pedagogo que no hacía concesiones. Exigía del alumno que quisiera realmente aprender, y estuviera dispuesto a pasar por dificultades. No se puede negar que el poema está plagado de ellas, pero quien se atreve a pasarlas encuentra la claridad.”<sup>82</sup> Son numerosísimos los estudios dedicados a esclarecer las referencias sembradas por Pound a todo lo largo del poema; estos “afterthoughts” del traductor facilitan el acceso a un texto por demás oscuro que requiere conocimientos previos por parte del lector en los más variados campos del conocimiento y en diferentes lenguas, europeas y orientales. Uno de los términos recurrentes en el último canto, “palimpsesto”, describe muy adecuadamente la condición intrínseca del mismo:

Hacer un Cosmos—  
 Realizar lo posible—  
 Muss., hundido por un error,  
 Pero la escritura,  
                   el palimpsesto—  
 pequeña luz  
                   en gran obscuridad—  
 cuniculi—                  (vv. 5-12)<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Isabel Fraire (ed. y trad.), *Seis poetas de lengua inglesa*, SEP Setentas, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1976, p. 16.

<sup>83</sup> Como se señaló, muchas ediciones comentadas de los *Cantos* incluyen glosas de todos los términos en otras lenguas, como el italiano, latín, francés o incluso griego. Paz aclara en su comentario que los *cuniculi* son los canales subterráneos en las inmediaciones de Roma, como lo señalan también las notas de muchas ediciones comentadas: “Prehistoric ‘cannals’ or irrigation discovered by the Italian archaeologist Del Pelo Pardi near Rome” (E. Pound, *New Selected Poems and Translations* (ed. Richard Sieburth), New Directions, Nueva York, 2010, p. 346). Lo que Paz no aclara es la referencia, un tanto obvia para el lector familiarizado con la vida y obra de Pound, de la abreviatura “Muss.” para referirse veladamente al *Duce*, aunque sí menciona en el texto que antecede a la traducción que es uno de los temas presentes en el poema.

En su traducción, Paz es respetuoso de la disposición espacial del texto, la cual reafirma el carácter polifónico del mismo. En uno de los ensayos que dedica a T. S. Eliot, Paz compara el método de composición de *The Waste Land* con el de los *Cantos* de Pound y afirma que “obedece a los mismos principios que habían inspirado a los pintores cubistas: la yuxtaposición de fragmentos destinada a presentar una realidad pictórica nunca vista pero que intercambia reflejos de complicidad con la realidad real” (2: 227-228). El carácter acumulativo del poema en general, y del “Canto CXVI” en particular, se refuerza con la declaración del poeta, casi al final del mismo: “¿Y quién copiará este palimpsesto?” (v. 63). A propósito de la profusión de referencias, Paz escribe en el proemio de su traducción al poema de Pound, al que se refiere, de manera tangencial, como el “testamento espiritual” (2: 219) del estadounidense: “Este impresionante poema recoge casi todos los temas de la obra de Pound, de su juvenil descubrimiento de la poesía de Jules Laforgue a su admiración de hombre maduro por Mussolini, de su visión de amante a su horror ante el matadero que es la civilización contemporánea, de la confusión orgullosa de sus errores a la afirmación serena de su esencial rectitud de ánimo” (2: 218-219). No sólo los temas relevantes para el poeta están presentes, como explica el traductor en su posterior comentario, sino las referencias más dispares: en menos de diez versos conviven el naturalista del siglo XVIII Linneo y el poeta André Spire, Jules Laforgue y Dante, la referencia clásica a Ariadna e inmediatamente la presencia de Walt Disney, sobre quien el traductor apunta que “Pound amaba sus películas y las ardillas evocadas unos versos antes le recuerdan al cineasta” (2: 223). Los versos a los que hace alusión Paz son los siguientes: “¿Cómo vino la belleza a través de esta negrura, / Dos veces belleza bajo los olmos— / Para que la salvaran ardillas y cuervos?” (vv. 32-34). Este fragmento hace referencia a los largos años que pasó Pound en una institución para

enfermos mentales, en donde fue recluido en lugar de terminar en la cárcel a causa de su postura política, considerada prácticamente una traición a la patria: “Se equivocó a veces, pero no estaba loco y tuvo la visión de la belleza en el parque del hospital de locos de Saint-Elizabeth” (2: 223).<sup>84</sup>

El traductor reconoce la gran dificultad que representa la lectura de un texto con una referencialidad tan abundante:

Leemos una sucesión de fragmentos en apariencia desconectados o apenas ligados por el método de la asociación de ideas. Podemos identificar algunas de estas menciones y alusiones, pero otras se nos escapan: pertenecen a la vida íntima de Pound, a sus lecturas, sus experiencias personales, su formación. No obstante, las asociaciones no son arbitrarias y todo de alguna manera, así sea débilmente, concuerda. ¿Es bastante? No lo creo. Él mismo hace la crítica de su poema: *I cannot make it cohere* [v. 56]. Si él no pudo, ¿lo podrá el lector? No es fácil (2: 223).<sup>85</sup>

Si para el lector no resulta fácil identificar los referentes de los distintos niveles de este palimpsesto, puede uno imaginarse la dificultad del traductor para ofrecer una versión fiel del poema. Como es bien sabido, los criterios de fidelidad varían de una época a otra, de una tradición a otra y de un traductor a otro; el término mismo ha sido puesto en tela de juicio a lo largo de los años por los estudiosos de la traducción. Tomás Segovia afirma a este respecto que “lo que una traducción debe buscar intransigentemente es la fidelidad. El traductor pues, en la medida en que no traduce mediante equivalencias preestablecidas, sino buscando lo que las palabras quieren decir en su contexto, está tomando el texto original como una

---

<sup>84</sup> El poema “Visitas a St. Elizabeth”, escrito por Elizabeth Bishop y también traducido por Paz (véase *infra*), hace referencia a las ocasiones en que la autora de “One Art” visitara a Pound en dicha institución.

<sup>85</sup> A pesar de la enorme admiración que Paz siente por Pound, expresa de manera contundente su crítica ante su falta de reconocimiento del mundo hispanoamericano, a pesar de la abrumadora vastedad de sus referencias: “En los *Cantos* de Ezra Pound, ese gran monumento de la voracidad enciclopédica de los Estados Unidos, aparecen todas las civilizaciones y todos los hombres, excepto el mundo precolombino y la América hispano-lusitana: ni los templos mayas ni las iglesias barrocas, ni el Popol Vuh ni sor Juana Inés de la Cruz” (5: 345).

traducción”.<sup>86</sup> Esta última afirmación se condice con la postura de Paz expresada al principio de “Literatura y literalidad”, como se menciona en el apartado correspondiente de este trabajo. El traductor, antes que nada, es un lector especializado, profundamente familiarizado con el texto que traduce, al grado de poderlo transmitir a los lectores de otra lengua y cultura logrando incluso que estos tengan en ocasiones la percepción ilusoria de que el texto que está en sus manos es el original.<sup>87</sup> De ahí que, aunque el que traduce conozca el referente, debe conservar la oscuridad del texto de partida.

El fragmento mencionado, plagado de referencias, según Paz incluso un tanto inconexas si no es por libre asociación, continúa con otra de las presencias constantes en los *Cantos*: “chi crescerà i nostri – / pero acerca de ese terzo / tercer cielo / esa Venera, / otra vez todo es ‘paraíso’ / tierno quieto paraíso / sobre el matadero” (vv. 44-50). La referencia a Dante es evidente por la mención al tercer cielo y al paraíso, y Paz identifica el verso exacto del Canto V del Paraíso<sup>88</sup> con el que termina el pasaje anterior que “prepara la alusión al ‘tercer cielo’, el cielo de Venus, [...] el cielo del amor” (2: 224). Llama la atención que en el comentario, Paz utilice el término “Venus” mientras que en su traducción emplea el término “Venera”, que en español no hace referencia directa a Venus, como sí la hace en italiano, sino, en su

---

<sup>86</sup> Tomás Segovia, “De lengua a lengua”, en Ma. Eugenia Vázquez Laslop *et al.* (eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza: estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, vol. 2, El Colegio de México, Ciudad de México, 2011, p. 789.

<sup>87</sup> Contrarios a esta postura, que acerca el texto al lector sin que este perciba que lo que está leyendo es una traducción, se cuentan los trabajos de Lawrence Venuti sobre la invisibilidad del traductor y de la traductora de obras de Borges, Puig, Cabrera Infante y el propio Octavio Paz, Suzanne Jill Levine, con su obra *The Subversive Scribe*. Para una postura menos radical al respecto, consúltese la obra de Susan Bassnett, *Reflexiones sobre la traducción*, Bonilla Artigas, Ciudad de México, 2017, particularmente el capítulo 39, “El poder de la poesía” (trad. R. Círiga).

<sup>88</sup> Con todo y que dicho verso, tal y como señala Paz en el comentario, es “Ecco chi crescerà *li* nostri amori”; las cursivas son mías para marcar la diferencia con la cita de Pound. El uso del artículo “i”, como lo utiliza Pound, aparece en algunas modernizaciones del texto presentadas en paralelo junto al texto original de Dante, como la de 1881, preparada por el erudito Antonio Lubin.

acepción como sustantivo, a la concha de la vieira o a una insignia militar.<sup>89</sup> El fragmento correspondiente del texto original es el siguiente: “chi crescerà i nostri – / but about that terzo / third heaven, / that Venere, / again is all ‘paradiso’ / a nice quiet paradise / over the shambles” (vv. 44-50). No logro ver la razón de Paz al decidir ser inconsistente en mantener los términos marcados en lengua extranjera, en este caso el italiano, ya que mientras conserva no sólo la cita textual de la Divina Comedia, sino también el término “terzo”, opta por traducir Venere, que no es una palabra en inglés, y “paradiso”, para el cual conserva el uso de las comillas para identificar su heterogeneidad marcada, pero decide traducirlo al español, siendo que la palabra reaparece apenas en el verso siguiente.

La visión de Pound en este fragmento, donde identifica el amor con el Paraíso, se condice así con la de Paz. No es de sorprender que el traductor haya elegido precisamente este testimonio y confesión del poeta norteamericano para darlo a conocer a sus lectores. El propio Paz advierte las inconsistencias y explica que “Pound no tuvo la suerte de contar, como Eliot, con un Ezra que le aconsejase cortar muchas páginas de los *Cantos*” (2: 218);<sup>90</sup> con todo, la revelación de esta visión es fundamental para el desarrollo de la poesía en lengua inglesa, y de ahí, en todas las tradiciones que han abrevado de ella: “El paraíso de Pound es un paraíso histórico y no ultraterreno como el de Dante; la luz que lo ilumina es energía condensada en una esfera transparente: un poema. ¿Quién podrá levantar esa esfera, quién es el heredero, quién lee el palimpsesto?” (2: 222).

---

<sup>89</sup> Una de las complicaciones adicionales del poema de Pound es el uso inconsistente de las cursivas para las citas textuales en otras lenguas, dejándolas muchas veces en redondas, lo que dificulta la identificación de términos marcados por esta peculiaridad.

<sup>90</sup> Al respecto apunta Isabel Fraire que “cuando Eliot le envió el manuscrito de *La tierra baldía*, Pound le metió las tijeras a tal grado que se dice con frecuencia que la mejor obra de Pound es *La tierra baldía* de Eliot” (*op. cit.*, p. 15). El guiño intencionado de la traductora no hace sino apoyar la afirmación, no sólo de Paz, sino de muchos otros críticos.

### 2.2.5. Wallace Stevens (1879-1955)

La traducción de fragmentos de “Esthétique du Mal” es un caso atípico en las traducciones que Paz incluye en *Versiones y diversiones*, ya que presenta el primer apartado del poema como traducción y decide incluir fragmentos de otras secciones en el comentario que acompaña a su versión de los versos del poeta estadounidense. La primera sección del poema de Stevens se concentra en las reflexiones de un personaje no identificado, que alterna la escritura de cartas a quienes dejó en casa con la lectura de una obra, tampoco nombrada, que aborda el tema filosófico de lo sublime: “Seated by Vesuvius near Naples, writing, and contemplating the self-dwarfing threat of a volcano which, for Longinus and Romantics such as Church, had represented a natural force overwhelmingly sublime, the aesthete of this world-weary poem reflects upon the inhumanity of such force, that potential for catastrophe which threatens to overwhelm the ego at a geological whim.”<sup>91</sup> La interpretación de Wilson es que el personaje en quien se focaliza el poema, el cual probablemente lee entretanto fragmentos de la obra de Longino, es el propio Stevens.<sup>92</sup> Sin embargo, en un estudio posterior, sobre Robert Lowell, Henry Hart ofrece otra versión, basada en una declaración explícita de Stevens en una carta dirigida a John Crowe Ransom, editor del *Kenyon Review* y uno de los pilares del *New Criticism*: “What particularly interested me was the letter of one of your correspondents [the soldier] about a relation between poetry and what he called pain. Whatever he may mean, it might be interesting to try to do an esthétique du mal. It is the kind of idea that it is difficult to shake off.”<sup>93</sup> Basándose en lo que el poeta declara en su carta, Hart identifica al hipotético lector de Longino con el joven soldado, con lo que remite al

---

<sup>91</sup> Rob Wilson, *American Sublime. The Genealogy of a Poetic Genre*, University of Wisconsin Press, Madison, 1991, p. 180.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 238-239.

<sup>93</sup> Henry Hart, *Robert Lowell and the Sublime*, Syracuse University Press, Nueva York, 1995, pp. 62-63.

personaje a los horrores de la guerra equiparándolos con el repetido dolor al que hace referencia el poema: “Stevens depicts the soldier reading paragraphs from treatises on the sublime [...], and responding to those, like Ransom at *The Kenyon Review*, who seem to value only charming beauties [...]. Ransom’s correspondent had complained that *Kenyon Review* poets refused to countenance pain, so to spike the guns of his combative critics, Stevens addresses pain five times in the first ten lines and makes the soldier-critic his aesthetic hero.”<sup>94</sup> La identidad del personaje, sin embargo, sigue estando sujeta a interpretación por parte del lector, lo que refuerza su universalidad: si no es por la mención del almuerzo y del café al inicio de la segunda estrofa, el personaje que lee sobre lo sublime en Nápoles, tan cerca del Vesubio que aún se oyen sus gruñidos, bien pudiera ser el propio autor no identificado del tratado (comúnmente nombrado Longino o pseudo Longino), considerando que el texto ha sido datado en la segunda mitad del siglo I y la erupción del Vesubio que acabó con Pompeya ocurrió en el año 79 de nuestra era. Sea Longino, el soldado que escribe a Ransom o el propio Stevens, lo fundamental es la posibilidad del dolor humano ante los acontecimientos trágicos para acercarse a lo sublime y a la experiencia estética, ya sea desde lo hermoso o desde lo terrible.

La traducción de Paz no deja de lado la experiencia del dolor; el traductor es consciente de la importancia medular de este elemento, tanto que, en una estrategia compensatoria ante su decisión de traducir *pain* como pena, probablemente por cuestiones eufónicas añade una sexta aparición del término, en lugar de las cinco identificadas por Hart: “Recordó las frases: pena audible al mediodía, / pena que a sí misma se apena, pena / que

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 64. Es importante recordar que el poema original fue escrito por Stevens durante la Segunda Guerra Mundial; apareció publicado por primera vez en el número de otoño de 1944 en *The Kenyon Review*.

mata penas en el ápice de la pena” (vv. 8-10).<sup>95</sup> Si bien la carga emocional de la palabra pena, aun en su acepción de dolor, podría parecer menor que la de la palabra dolor, se refuerza su significado y su importancia al convertir el verbo *torturing* del poema original en el derivado verbal de la palabra en la que insisten ambos poetas, *pain* para el estadounidense, pena para el traductor mexicano.

Isabel Fraire, quien tradujera a varios de los poetas traducidos por Paz, menciona en el breve estudio introductorio a la sección que dedica a la obra de Wallace Stevens, que éste es “uno de los poetas que menos se prestan a la traducción, debido a la cualidad musical y casi táctil del lenguaje, a su riqueza de juegos fonéticos y de asociaciones que dan a cada palabra una pluralidad de ecos [...], la ambigüedad frecuente en su lenguaje, incluso cuando trata de temas filosóficos que exigirían una terminología rigurosamente aplicada, y a que, por lo mismo, resulta difícil seguir su pensamiento”.<sup>96</sup> No es de extrañar la atracción de Paz hacia el extenso poema de Stevens, dadas las preocupaciones trascendentales que comparten ambos poetas: “Su poesía [de Stevens] es, sí, una poesía propiamente filosófica, en donde recurren los temas fundamentales de la identidad, la naturaleza de la realidad, el problema del conocimiento, el mal, la belleza, etcétera, sin embargo sus poemas no son ensayos, y no hay que tomarlos como tales sino leerlos como poemas.”<sup>97</sup> Las afirmaciones de Fraire bien podrían aplicarse a buena parte de la producción poética de Octavio Paz.

A pesar de que el traductor decide presentar en *Versiones y diversiones* sólo el primer apartado del poema, es evidente que realizó tentativas de traducción de las otras partes, como puede observarse en las notas correspondientes a Stevens al final del volumen. Es el

---

<sup>95</sup> El poema original reza: “*He tried to remember the phrases: pain / Audible at noon, pain torturing itself, / Pain killing pain on the very point of pain*” (vv. 8-10).

<sup>96</sup> Isabel Fraire, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 113.

fragmento más extenso de esta sección, que bien podría haberse extendido a un ensayo en toda forma, como los reunidos por Paz en *Excursiones/incursiones*. El ensayista se encuentra con el traductor al aderezar su comentario sobre el “largo poema compuesto de quince partes y más de trescientos versos” (7: 1240) con frases entresacadas del poema original, distinguibles sólo por el entrecomillado pero cuya ubicación en el poema decide no identificar. Paz dice en las notas: “La razón no le parece a Stevens menos culpable, sobre todo cuando la lógica se vuelve política: ‘La revolución es obra de lógicos lunáticos...’ El revolucionario es ‘el lunático de una sola idea / En un mundo de ideas, que deja a toda la gente / vivir, trabajar, sufrir y morir por una idea / en un mundo de ideas’. El lunático no mira ni al árbol ni a la nube. Mira abstracciones” (7: 1240).<sup>98</sup> Baste este ejemplo para percibir cómo, a no ser por las comillas como marcas de heterogeneidad,<sup>99</sup> y por las señales de final de verso, perfectamente podría tomarse el texto por uno propio en el que Paz hiciese suyas las nociones de Stevens. El traductor incorpora a su propio discurso la palabra poética del poeta estadounidense para abonar a sus propias reflexiones.

#### 2.2.6. e. e. cummings<sup>100</sup> (1894-1962)

Uno de los aspectos que llama la atención al acercarse a las traducciones que hiciera Paz de este poeta estadounidense, quien también fuera pintor e ilustrador de algunas de sus obras,

---

<sup>98</sup> La versión en inglés reza: “*Revolution / Is the affair of logical lunatics [...] He would be the lunatic of one idea / In a world of ideas, who would have all the people / Live, work, suffer and die in that idea / In a world of ideas*”. W. Stevens, “Esthétique du mal”, XIV, vv. 4-5 y 19-22 en *The Collected Poems*, Vintage Books, Nueva York, 1990, pp. 324-325. El poema, como fue publicado en *The Kenyon Review*, vol. 6, no. 4 (1944), está disponible en línea en <http://www.jstor.org/stable/4332542>.

<sup>99</sup> Sobre el concepto de heterogeneidad marcada, consúltese, por ejemplo, la obra de Alejandro Raiter y Julia Zullo, *Lingüística y política*, Biblos, Buenos Aires, 1999; los autores retoman los conceptos medulares de la teoría de J. Authier sobre las marcas de heterogeneidad enunciativa como marca de alteridad (pp. 100 y *passim*).

<sup>100</sup> En el cuerpo del texto se utiliza el nombre del poeta con minúsculas, siguiendo el criterio de Paz en sus ensayos donde lo menciona, en lo cual sigue la voluntad expresada por Cummings en algún momento; sin embargo, en la bibliografía final se respeta la norma tradicional, que, por otra parte, es la empleada por buena parte de la crítica actual, que sostiene que el poeta se retractó de esa idea en una época posterior.

es que el traductor, tan interesado como estuvo siempre en las artes plásticas, y habiendo incursionado en la poesía con elementos visuales como *Topoemas* o *Blanco*, no decidiera trasvasar ninguno de los poemas de cummings que destacan en ese aspecto, cosa que sí hace Isabel Fraire en *Seis poetas de lengua inglesa*.<sup>101</sup> El poeta estadounidense, en sus poemas visuales, al estilo de los caligramas de Apollinaire, daba instrucciones detalladas y precisas a sus editores en cuanto a la disposición en la página de cada verso para poder obtener un efecto plástico que reforzara el contenido del poema, lo cual hizo también Paz en las otras obras ya mencionadas.

En el pequeño ensayo que antecede a los poemas de cummings que se aventura a traducir, Isabel Fraire deja en evidencia “su punto de vista [de cummings] respecto a la sociedad: rechazo a la burocracia deshumanizadora y a la papilla humanoide que compone la mayor parte de la especie, y admiración por el individuo, el ser que propiamente merecía llamarse humano, y que había de encontrar en los momentos y lugares más inesperados y en todos los estratos sociales y morales”.<sup>102</sup> Llama la atención que si, como es reconocido por muchos críticos, la poesía de cummings destaca no sólo por su transgresión de la forma sino por su tratamiento desinhibido de temas sexuales explícitos (en especial para su tiempo), Paz elige para su traducción siete poemas que, si acaso, tratan el tema del amor, pero no del erotismo explícito, como es el caso de “me gusta mi cuerpo cuando está con tu”,<sup>103</sup> texto que, por otro lado, sí elige Fraire para su antología. La traductora establece un interesante paralelismo entre Vallejo y cummings, y afirma que éste, al igual que el peruano, “cambia la

---

<sup>101</sup> El poema que incluye la traductora es el XLV de *ViVa*, poemario de 1931 en el que cummings experimenta con la incorporación de elementos plásticos en su poesía.

<sup>102</sup> I. Fraire, *op. cit.*, p. 86.

<sup>103</sup> Recuérdese que el título por el que se conoce a muchos de los poemas de cummings corresponde al primer verso de los mismos, como en este caso. El segundo verso comienza con la palabra “cuerpo”.

función sintáctica de las palabras, deforma la ortografía y utiliza la tipografía para reproducir con la máxima fidelidad posible los procesos mentales”.<sup>104</sup> Sin embargo, Paz no duda en expresar su entusiasmo ante la poesía de cummings y ante el reto que le representó acercarse a él por medio de la traducción: “Me gusta mucho cummings, hoy visto con cierta indiferencia. Traduje algunos poemas suyos hace años. Fue una gran experiencia, aprendí mucho al traducir esos textos en los que la complejidad sintáctica produce una poesía muy pura y simple. Es la poesía lírica, el chorro poético en toda su frescura sin nada de ese didactismo tan frecuente en la poesía norteamericana” (8: 447-448).

El poema identificado por la crítica como “l(a)” apareció simplemente identificado con el número I (que es como aparece en la traducción de Paz en *Versiones y diversiones* desde la primera edición), siendo el primero del libro *95 poems*, uno de los últimos poemarios de cummings, publicado en 1958, cuando el poeta contaba con más de sesenta años. Este punto podría parecer irrelevante si no se toma en cuenta la estrategia traductora de Paz al enfrentarse a la traducción de un poema que, pese a su brevedad, ha generado múltiples interpretaciones de la crítica: “‘l(a)’ appeared opposite a blank page –thus at once suggesting the loneliness explicit in the poem— whilst all other poems except the last appeared in twos. The twenty-three characters (including the title) seemed lost, overwhelmed by the white space, and one's eyes are automatically drawn to the fragile construction. Metaphorically, then, the poem enacts the vastness of space and the smallness of man within that space.”<sup>105</sup>

I

s (u

na

---

<sup>104</sup> I. Fraire, *op. cit.*, p. 88.

<sup>105</sup> Iain Landles, “Analysis of Two Poems by E.E. Cummings”, *Spring*, núm. 10 (2001), p. 39, consultado en <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/issue10/Landles10.html> el 1 de mayo de 2017.

ho  
ja  
  
ca  
  
e)  
o  
l

edad

La disposición espacial, que Paz elige conservar, transmite entonces la sensación, según la opinión general de la crítica, de una hoja de otoño que se desprende del árbol. Así lo señala Landles en su análisis, donde identifica distintas dicotomías que se contraponen al interior del poema: “the undecided issues of abstract/concrete, female/male ("la" and "le"), the numerical/verbal, and the visual/verbal. Furthermore, as we have seen, there is a metaphysical dimension to the poem that links "a leaf falls" and the "autumn" years of a person's life”.<sup>106</sup> Si bien muchas de estas contraposiciones no pueden mantenerse al hacer la traducción en español, como la cuestión del género gramatical (los primeros dos versos del poema original son “l(a // le”,<sup>107</sup> es notable cómo Paz logra recuperar muchos de los otros aspectos mencionados. El conflicto entre lo visual y lo verbal se mantiene gracias a la disposición de los versos en la página; el otro, entre lo numérico y lo verbal, lo conserva el traductor al asignarle la primera posición en la selección que hace de los poemas de cummings y al optar por presentarlos encabezados por números en orden creciente.<sup>108</sup> Lamentablemente este logro se diluye parcialmente en las dos primeras ediciones de

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>107</sup> Es evidente que, al no existir en inglés un pronombre con marca de género, la contraposición la/le no presentaría problema alguno. Sin embargo, algunos críticos de cummings, entre ellos el antecitado Landles, han identificado dicha contraposición en sus análisis del poema. Quizás esto se justifique por la evidente familiaridad del poeta con la lengua francesa, en parte a causa de su estancia en ese país como voluntario en tiempos de la Gran Guerra, en 1917; su novela *The Enormous Room* está basada en las experiencias durante ese periodo en el país galo.

<sup>108</sup> En la edición de las *Obras completas*, incluso se sustituye el numeral “1” por su correspondiente en números romanos para enfatizar aún más el efecto.

*Versiones...*, ya que en el índice no sólo se omite dicha numeración sino que se emplea como título no el primer verso del poema, “s(u)”, sino que se resuelve el enigma en el índice de la obra, donde aparece como “Soledad”. El otro logro notable de Paz al respecto de este poema es conservar la referencia que identifica Landles a los años “otoñales” de la persona al terminar el poema precisamente con la palabra “edad” para el verso más largo, que representa la hoja que ya ha caído al suelo. Quizá pueda parecer una obviedad y un logro menor, pero no está de más señalar que otros poetas, como Fraire, que han traducido este poema, han llegado a soluciones diversas, como es natural, y quizá no tan afortunadas como la de Paz.

En su traducción de los otros poemas de cummings, por lo general Paz no se atreve a llevar la transgresión sintáctica y formal a los extremos del texto original. Vale la pena traer a colación el comentario de la autobiografía de William Carlos Williams, que incluye Fraire en su libro de traducciones: “Eramos inquietos y nos sentíamos constreñidos, y estábamos estrechamente aliados con los pintores. Impresionismo, dadaísmo, surrealismo se aplicaban tanto a la pintura como al poema. ¡Cómo luchamos simplemente para deshacernos de las mayúsculas al principio de cada verso!”<sup>109</sup> Considerando esto, ya no sorprende tanto que Paz no haya querido (o podido) replicar las osadías de cummings en los poemas que traduce. Por ejemplo, en el poema identificado como [6], donde cummings escribe “*coward, clown, traitor, idiot, dreamer, beast—*”, eliminando el tradicional espacio detrás de la coma para contribuir al efecto acumulativo de la enumeración de insultos, Paz presenta “un cobarde, payaso, traidor, idiota, soñador, bruto”, que, aún en su mayor musicalidad, da tiempo al lector para asimilar cada uno de los epítetos gracias a la pausa a la que obligan las comas que separan la larga secuencia de términos intercalados entre ellas. Sin embargo, en

---

<sup>109</sup> I. Fraire, *op. cit.*, p. 141.

las elecciones sintácticas y semánticas sí logra recrear el efecto de transgresión, como en el poema [5], donde el traductor elimina totalmente la puntuación, mientras que conserva la bajísima densidad léxica del poema, cargando de significado cada repetición de los términos que aparecen a todo lo largo del poema, así como la sintaxis fragmentada:

Esos niños que cantan en piedra un  
silencio de piedra esos  
pequeños hicieron flores  
de piedra que se abren para

siempre esos niños silenciosa  
mente pequeños son pétalos  
su canción es una flor de  
siempre sus flores

de piedra cantan  
silenciosamente una canción  
más silenciosa  
que el silencio esos siempre

niños para siempre  
cantan con guirnaldas de cantantes  
flores niños de  
piedra de ojos

florecidos  
saben si un  
pe queño  
árbol oye

para siempre a los siempre niños  
cantando para siempre  
una canción de silencio de piedra  
de canto

Puede afirmarse inclusive que Paz lleva la estrategia más allá que el poema original. Decide incluso conservar la fragmentación del adjetivo “lit tle” y añade una acumulación mayor del término “flores” y sus derivados. El poema original presenta “blossoms children of / stone

with blossoming / eyes / know if a / lit tle / tree listens” y el traductor transforma el sustantivo “blossom” y su derivado verbal en “flores niños de / piedra de ojos / florecidos”.

El poema [4] destaca en inglés por su agramaticalidad, presentando estructuras que son consideradas incorrectas en la lengua estándar, pero que a veces son empleadas por los niños pequeños: “*love is more thicker than forget / more thinner than recall*”.<sup>110</sup> El uso del doble comparativo es visto como un error, que no es posible reproducir en español, donde los adjetivos no forman su comparativo a manera de declinación: “Amor es más espeso que olvidar / más tenue que recordar”. La dificultad aumenta cuando el poeta decide presentar un comparativo de grado positivo adyacente a uno de grado negativo: “*less bigger than the least begin / less littler than forgive*”, situación que no se da con frecuencia ni siquiera en el habla infantil y que en la traducción resulta simplemente irrecuperable: “menos grande que el comienzo más leve / menos pequeño que perdonar”. Sin embargo, lo que sí logra recuperar el traductor son las aliteraciones de ciertas frases en las que el significado pareciera no tener gran importancia para poder conservar la sonoridad de la misma, aunque teniendo que sustituir unos términos por otros que no son su equivalente semántico. Mientras que en inglés los versos que ofrece cummings son estos: “*it is most mad and moonly*” y “*it is most sane and sunly*”, en la versión de Paz el primero conserva el significado mientras que para el segundo elige un término que mantenga el efecto sonoro, no tanto el contenido léxico: “es más loco y lunar” y “es más solar y soleado”.

---

<sup>110</sup> El poema, con su estructura de repeticiones anafóricas que recuerda las letanías de ciertos textos litúrgicos, evoca también el soneto 116 de Shakespeare con sus definiciones de lo que es y no es el amor: “love is not love which alters when it alteration finds / or bends with the remover to remove” (F. Kermode y J. Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 935). Asimismo, quizá es un eco de las definiciones del amor que da San Pablo en su Epístola a los Corintios: “Love suffereth long, and is kind; love envieth not; love vaunteth not itself, is not puffed up” (1Cor: 13, 4).

Los poemas de cummings deben de contarse entre los primeros traducidos por Paz, si se da crédito a lo que anota al principio del pequeño ensayo, escrito en 1965, que acompaña los poemas: “Hace diez años traduje para mí y unos cuantos amigos los siete poemas de cummings que aparecen arriba. Aunque la imperfección de estas versiones no se me oculta, su relectura me impulsa a escribir unas líneas en memoria del poeta angloamericano” (2: 245). Paz aprovecha esas líneas para reflexionar sobre las peculiaridades formales de la poesía de cummings: “Ninguna de las llamadas ‘extravagancias’ de cummings —tipografía, puntuación, juegos de palabras, sintaxis en la que los sustantivos, los adjetivos y aún los pronombres tienden a convertirse en verbos— es arbitraria. Es un juego que, como todos los juegos, obedece a una lógica estricta. [...] Nada menos gratuito que una composición de cummings; nada más sorprendente” (2: 245). Sin embargo, aunque, como ya se mencionó al principio de este apartado, llama la atención que Paz no se acerque a los poemas más provocadores en cuanto a contenido erótico, sí retoma este aspecto del poeta en su reflexión ensayística: “Conjugación de los cuerpos, copulación de los astros: el lenguaje resuelve todas las oposiciones en la acción metafórica del verbo. La sintaxis es una analogía del mundo y la pareja” (2: 246).

#### 2.2.7. William Carlos Williams (1883-1963)

La edición de *Veinte poemas*, de 1973, incluye, además de la traducción hecha por Octavio Paz, su ensayo que aparece más tarde en *Excursiones/IncurSIONes*, así como los poemas de Williams en su lengua original. Al respecto de esta obra, anota en una entrevista con César Salgado: “Traduje una veintena de poemas de Williams. Es un poeta de una admirable frescura, lo contrario de Eliot. Un antídoto contra la intoxicación mental” (8: 1103). Como

apunta Charles Tomlinson en la introducción a su edición de poemas escogidos de Williams: “His long quest for a completely defenseless simplicity of personal speech produces an idiom identical with that which is the end product of polish, refinement, tradition and revolution.”<sup>111</sup>

Las motivaciones que pudo tener Paz al escoger a qué poetas traducir, ya mencionadas al principio del capítulo, en el caso de Williams son particularmente variadas. El médico estadounidense siente una particular empatía por la cultura de lengua española, provocada en parte por su ascendencia latina: su madre, de origen vasco francés pero puertorriqueña de nacimiento, se había casado con el hijo de una mujer inglesa que al enviudar emigró primero a Nueva York y después a Puerto Rico con su segundo marido, el padre del poeta. Éste narra la historia de su abuela en el primero de los poemas seleccionados por Paz para su traducción: “Consagración de un pedazo de tierra”. Quizás esa conciencia de sus orígenes fuera una de las causas del inveterado interés del poeta en la expresión de la nueva lengua inglesa de América. Esto tal vez reafirmó el interés de Paz por su poesía y lo orilló a traducirlo, dado el interés común por lo americano, como puede verse en obras como *El laberinto de la soledad* y otros ensayos sobre arte y cultura hispanoamericanas. La pasión de Williams por la lengua americana, herencia de pensadores como Noah Webster en el norte del continente y Andrés Bello en tierras meridionales, se ve reflejada en su interés por la cultura latinoamericana y la lengua española, su lengua “materna”. Esto se ve reflejado en uno de sus poemarios tempranos, titulado *Al Que Quiere!* (1913), así como en su interés por traducir al inglés el poema de Paz “Himno entre ruinas”, en 1955. Como apunta Paz en el ensayo que acompaña a su traducción al hacer referencia al libro de Williams *In the American Grain*: “La realidad de América es material, mental, visual y, sobre todo, verbal: hable castellano, inglés,

---

<sup>111</sup> C. Tomlinson, “Introduction”, en W. C. Williams, *Selected Poems* (ed. C. Tomlinson), New Directions, Nueva York, 1985, p. xi.

portugués o francés, el hombre americano habla una lengua distinta a la europea original. Más que una realidad que descubrimos o hacemos, América es una realidad que decimos” (2: 232).

En entrevista con González Echevarría y Rodríguez Monegal, Octavio Paz ubica la poesía de Williams dentro de la tradición norteamericana e identifica la huella que dejó en la poesía de sus contemporáneos y en la nueva generación:

La otra cara del *modernism* angloamericano está representada por William Carlos Williams y continúa la tradición de Whitman: la búsqueda de las raíces norteamericanas. Una búsqueda no menos paradójica que la de Pound de China porque las raíces de los Estados Unidos no están en América, sino en Europa. Entre la tierra y la sociedad norteamericana hay un espacio vacío. [...] En fin, paradójica o no, la tentativa de Williams produjo una poesía excelente y que ha tenido una influencia muy profunda entre los poetas de las generaciones posteriores (8: 447).

Uno pudiera preguntarse la razón de que Paz no incluyera entre sus traducciones de Williams, que son las más numerosas en *Versiones y diversiones*, un fragmento de *Paterson*, cuando sí decide traducir uno de los *Cantos* de Pound. En la misma entrevista, el propio traductor ofrece una posible respuesta a esa pregunta: “He traducido una veintena de poemas suyos. Poemas cortos. *Patterson* [sic], su poema largo, no me interesa tanto como a los norteamericanos. Fue una reducción de los *Cantos* de Pound al formato provinciano. Los poemas cortos, en cambio, me encantan” (8:447). No es Paz el único de esa opinión. En el pequeño prólogo que Tomlinson hace a su selección de poemas de Williams, el poeta inglés apunta, refiriéndose al énfasis que el estadounidense da al contenido de cada uno de sus versos por encima de la prosodia o la métrica: “these emphases are brought to bear most consistently perhaps in relatively short poems. *Paterson* has its incidental finenesses [sic], but there are stretches when one feels, as in other of the more lengthy pieces, that the dance

is broken down”.<sup>112</sup> El calificativo “relatively” empleado por el editor es particularmente pertinente si se piensa en la selección que Paz hace para los veinte poemas que ha de traducir. Si bien “La carretilla roja” cuenta sólo con dieciséis palabras, poemas como “El gorrión” o “Asfódelo” se extienden a lo largo de varias páginas, lo cual para Paz puede aún considerarse relativamente breve considerando sus múltiples composiciones de largo aliento.

La lectura que hace J. Hillis Miller de “Young Sycamore” identifica la presencia de los diferentes sentidos, no sólo de la vista, cuando la voz poética describe el árbol a su interlocutor: “The poem is a characteristic example of Williams’ minimizing of eyesight and his emphasis on the more intimate senses, hearing, tasting, smelling, and above all touch, that *tactus eruditus* which it is proper for a physician to have.”<sup>113</sup> Esta lectura se condice con la que hace Paz en el momento de abordar la traducción de “Joven sicomoro”; si bien ya el original apela al sentido del oído al iniciar dirigiéndose a su interlocutor (“I must tell you”), en español Paz logra subrayar aún más esta llamada de atención mediante el uso de una forma verbal esdrújula (“Tengo que decírtelo”). Sobre todo, la búsqueda de un efecto que apele al oído se percibe en los siguientes versos: “el tronco firme / y liberal / de este joven árbol / entre el mojado / pavimento y la alcantarilla / (glu-glu de agua) / que escurre / se yergue / de cuerpo entero” (vv. 2-8). Llama la atención el uso del adjetivo “liberal” y la presencia de la onomatopeya al comparar la traducción con el texto correspondiente en la lengua original: “*this young tree / whose round and firm trunk / between the wet / pavement and the gutter / (where water / is trickling) rises / bodily*” (vv. 2-8). Si bien los adjetivos como *round*, *firm* y *wet* se dirigen, como señala Hillis Miller, al *tactus eruditus*, dado que

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. xiv.

<sup>113</sup> J. Hillis Miller, *Tropes, Parables and Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*, Duke University Press, Durham, 1991, p. 57.

Paz opta por un adjetivo menos sensorial pero evocador de otras realidades, decide compensarlo dando una mayor carga sensible al sentido del oído.

El crítico también destaca el empleo de verboides más que de verbos activos: “dividing and waning,” “sending out,” “hung,” “knotted,” “bending”: “The sequence of verbal forms also expresses the special way in which ‘Young Sycamore’ takes place in a single moment. The instant for Williams is a field of forces in tension. [...] For Williams the momentary existence even of a static thing like a wheelbarrow contains future and past as horizons of the present.”<sup>114</sup> Este aspecto no escapa a Tomlinson, quien por su parte emplea también con frecuencia este tipo de estructuras verbales en su poesía, solo que con la intención de presentar una especie de instantánea del momento retratado. El poeta inglés señala además en la introducción otra de las características de los poemas de Williams: “the poem [...] ending, as so often in Williams, on a dangling clause that pulls the main clause towards incompleteness and asymmetry. This predilection for the open-ended and asymmetrical leaves Williams free to accept the suggestion of his surroundings with their evidence of overlap and relativity”.<sup>115</sup> Si bien las estructuras abiertas y asimétricas son claramente evidentes en muchos de los poemas de Williams, dicha característica se pierde en algunas de las traducciones que lleva a cabo Paz. Puede observarse, por ejemplo, en “Retrato proletario”, poema seguramente elegido por el traductor en recuerdo de sus años de idealismo juvenil en que partió a la península de Yucatán para ejercer como maestro rural:

Alta grande joven  
sin sombrero con delantal

Pelo restirado hacia atrás  
en mitad de la calle parada

---

<sup>114</sup> *Loc. cit.*

<sup>115</sup> C. Tomlinson, “Introduction”, p. ix.

[...]

Un zapato en la mano  
Lo mira atentamente

Extrae la plantilla de cartón  
Busca el clavo

que la lastima. (vv. 1-4 y 7-11)

Este breve poema ejemplifica en su versión original lo señalado por Tomlinson: los primeros diez versos, organizados en pareados, son bruscamente interrumpidos por un verso suelto que cierra el poema, recurso que sí conserva Paz. Sin embargo, la asimetría es mucho más evidente en el poema original por la alternancia entre los versos impares, más largos, y los versos pares, de sólo dos o tres palabras:

*A big young bareheaded woman  
in an apron*

*Her hair slicked back standing  
on the street*

*One stockinged foot toeing  
the sidewalk (vv. 1-6)*

Lo mismo ocurre en otro de los poemas breves elegidos por Paz para su traducción, “La carretilla roja”, uno de los más antologizados y traducidos de Williams.<sup>116</sup>

cuánto  
depende

de una carre  
tilla roja

barnizada de  
agua de lluvia

---

<sup>116</sup> Entre otros, fue incluido también en la *Antología de la poesía norteamericana*, traducida por Agustí Bartra, y por Fraire en sus *Seis poetas de lengua inglesa*.

junto a blancas  
gallinas

Aunque Paz mantiene la disposición de los versos y llega a tomar decisiones osadas en consonancia con la poética transgresora del estadounidense, como al dividir la palabra “carretilla” en dos versos, como lo hace Williams con “wheelbarrow”, el poema pierde la musicalidad que le otorga el contraste entre los versos 1, 3, 5 y 7, de tres palabras cada uno, y los versos pares, formados por una sola palabra:

*so much depends  
upon*

*a red wheel  
barrow*

*glazed with rain  
water*

*beside the white  
chickens*

El propio traductor reconoce que este es uno de los aspectos que no pudo recuperar en el momento de hacer su traducción: “Las mías no son traducciones literales: la literalidad no sólo es imposible sino reprehensible. Tampoco son (¡qué más quisiera!) recreaciones: son aproximaciones y, a veces, transposiciones. Lo que más siento es no haber encontrado en español un ritmo equivalente al de Williams” (2: 239). Si bien Paz decide no incluir ningún fragmento de *Paterson*, como ya se mencionó, sí se muestra muy interesado en explorar la forma característica de muchos de los poemas más tardíos de Williams, el “triadic line verse”, también conocido como “stepped line verse”, creado por el poeta y médico estadounidense. Al respecto señala Fraire, en el breve estudio introductorio a sus traducciones de Williams, que “en la última década de su vida comenzó a escribir poemas largos que seguían poco más

o menos el desarrollo espontáneo de la idea, para los cuales desarrolló un nuevo tipo de versificación, consistente en versos de longitud variable en grupos de tres, con lo cual obtuvo una forma abierta y elástica apropiada al monólogo”.<sup>117</sup> Esa forma “abierta y elástica” convino también más a Octavio Paz en el momento de emprender sus traducciones. Tanto así que adopta (y adapta) la forma para muchos de sus poemas de creación propia posteriores a su lectura de Williams, como “El balcón” o “Lectura de John Cage”. Al respecto Anthony Stanton señala que “Williams may well have influenced the sudden change in the poetic syntax and versification of Paz’s poetry from *Salamander* (1962) onwards. [...] other texts in *East Slope* and some previous ones in *Salamander* are much closer to Williams peculiar lineation with its dominant triadic pattern or “three-step lines” that spread across the page descending from left to right”.<sup>118</sup>

Un ejemplo de esto lo encontramos en “El gorrión” y en “Asfódelo”, donde la voz poética desarrolla un extenso monólogo. En el primero destacan algunas secciones por un marcado tono conversacional:

Una vez

en El Paso,  
                   hacia el anochecer,  
                                   vi (oí)

a diez mil gorriones.  
                                   Venían del desierto

a dormir.  
                   Llenaron los árboles  
 de un parquecito.  
 [...]

Y todo eso  
                                   ¿para qué?

---

<sup>117</sup> I. Fraire, *op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>118</sup> A. Stanton, “Octavio Paz and Modern English-Language Poetry”, en *Tribute to Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York/ Instituto Cultural Mexicano de Washington/Fundación Octavio Paz, Nueva York, 2001, p. 73.



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

El poema difiere de muchos de los de su autor en que lleva implícita una referencia velada a la mitología clásica, ya que el asfódelo, presente en los Campos Elíseos, era considerada tradicionalmente como la flor que alimentaba a los muertos.

                  Por eso  
                  me alegré  
                  cuando supe  
que también hay flores  
                  en el infierno.

A pesar de la ya reconocida renuencia de Williams a incluir en sus textos referencias intertextuales a otras obras, ya que consideraba que dicha estrategia, empleada en los *collages* poéticos de Pound y Eliot, había significado un deplorable retroceso en la evolución de la poesía estadounidense, no vacila en reconocer en el poema que

Aprendí mucho en mi vida,  
                  en los libros  
                  y fuera de ellos,  
mucho acerca del amor.  
                  La muerte  
                  no acaba con él.

Y se lanza incluso a hacer una referencia explícita a la literatura clásica en los siguientes versos:

                  ¡El mar! ¡El mar!  
                  Siempre,

al pensar en el mar,  
pienso en  
la *Ilíada*  
y en Helena y en su célebre deslíz  
que engendró el poema.

Sin embargo, en muchos otros fragmentos regresa a la temática de lo cotidiano, como si reprodujera una conversación íntima al interior del hogar:

Tuvimos hijos,  
rivales en el asalto general.  
Los cuidé tanto  
(aunque los puse de lado)  
como cualquier hombre  
cuida a sus hijos  
—de acuerdo con mis luces.

En el ensayo que acompaña a su traducción, Paz aprovecha para reflexionar sobre preocupaciones lingüísticas y filosóficas compartidas con la teorización que Williams hace acerca de la realidad de las ideas y las cosas a través del lenguaje: “Para que la sensación acceda a la objetividad de las cosas hay que transformarla a ella misma en cosa. El lenguaje es el agente del cambio: las sensaciones se convierten en objetos verbales. Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas” (2: 234). El contacto con el poeta y su obra no se restringen a lo meramente lingüístico, traductológico o poético, sino que inciden en la concepción vital del traductor. En “La flor saxífraga”, el traductor subraya el interés de Williams por la realidad de América y su entusiasmo por esa lengua de la que “no se cansó de decir que el idioma (norte)americano no era realmente inglés” (2: 233). En la lengua es donde se gestan el arte, la cultura y la civilización de los pueblos, en la lengua de todos los días, la del

mundo cotidiano que rodea al poeta, al obrero y al campesino. La selección de poemas que Paz elige traducir refleja ese interés compartido con el poeta estadounidense, quien también fuera traductor de Quevedo según relata el mexicano en su ensayo, por la esencia de lo americano.

#### 2.2.8. Arthur Waley (1889-1966)

El poeta y académico Arthur Waley es el único autor al que Octavio Paz cita *in extenso* en “Literatura y literalidad” (1: 567-568), lo que da muestra de la profunda admiración que sentía por el estudioso inglés. Las referencias al autor, considerado como el principal introductor de las culturas orientales en Occidente durante el siglo XX, son frecuentes en todos los ensayos que Paz dedica al tema, como los de “Ventana a Oriente” o “Variaciones chinas” con los que acompaña el traductor, según lo asentado en la sección de “Notas”, sus versiones de los poemas del chino y el japonés, las cuales, como ya se mencionó, realizaba muchas veces a partir del cotejo de distintas versiones en francés y en inglés, entre estas últimas, naturalmente, las de Waley.

La traducción de Paz, titulada “Tráfico de sueños” es un fragmento de “Some Far Eastern Dreams”, ensayo de Waley publicado en *The Listener* en 1955 y recogido en varias antologías del sinólogo,<sup>119</sup> un texto de mucha mayor extensión dedicado a la interpretación de los sueños en algunas tradiciones orientales. Tras establecer el vínculo entre la psicología, con los trabajos de Freud y Jung, y los textos sobre dicha práctica provenientes de China, Japón y la India, el autor ofrece la descripción detallada de media docena de relatos de

---

<sup>119</sup> Entre ellas, la registrada en las “Notas” a *Versiones y diversiones*: Ivan Morris (ed.), *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, Walker and Company, Nueva York, 1970, de la cual provienen las citas de este apartado del texto original (p. 370).

experiencias insólitas ocurridas durante el sueño, que muchas veces servían de advertencias premonitorias. En su recuento del último caso, Waley presenta la historia de las dos hijas de un regente del Japón (detalle este último que Paz omite y que quizá algún lector reconstruye gracias a los nombres de los personajes), específicamente en relación con un sueño de la menor de ellas, el cual resulta ser una profecía de que quien lo sueñe llegaría a gobernar aquellas tierras. La hermana mayor, “astuta y ambiciosa”, le ofrece comprarle el sueño tras haberla alertado sobre las terribles consecuencias que el sueño tendría para su dueño.

El texto de Paz es muy cercano al original de Waley. Presenta, sin embargo, varias contribuciones peculiares del traductor, omisiones como la ya anotada sobre el origen geográfico del relato, o adiciones o explicitaciones que contribuyen a la naturaleza narrativa del texto (“Al despertar se dijo” o “mientras oía el relato de su hermana”, ausentes en el texto del sinólogo) o a la caracterización de los personajes, particularmente de la hermana mayor, Masako. El ensayo de Waley la define como “masterful and ambitious”, pudiéndose entender el primer término en el contexto del poema como “mandona” o “autoritaria”, mientras que Paz prefiere utilizar “astuta”, adelantándose a lo que el autor dirá más adelante (“said deceitfully to the younger sister”), mientras que la versión en español ofrece simplemente “le dijo a su hermana”. Paz introduce inmediatamente la respuesta de Masako, en una traducción bastante literal del texto de Waley, pero anteponiendo la frase exclamativa “¡pobre de ti!”, sin ningún referente en el texto original, pero que ayuda al lector a establecer una relación más subjetiva con los personajes de la historia, contribuyendo a la suspensión temporal de la incredulidad postulada por Coleridge, al igual que la frase “no te preocupes”, que Paz pone en boca de Masako al ofrecerle supuestamente su ayuda a su media hermana, explicándole que “los sueños comprados pierden su maleficio”. Este término es también una interpretación del traductor tendiente a incrementar la emotividad del texto, que en el original es

simplemente: “A dream that is bought brings neither fortune nor misfortune”, donde queda en la conciencia de la hermana mayor que no es sólo el maleficio, sino también la buena fortuna, lo que se obtiene con la compra del sueño.

Es interesante destacar la decisión de Paz de incluir este fragmento de ensayo, entre académico y de divulgación, entre todas sus demás traducciones de poesía. En la edición de las *Obras completas*, “Tráfico de sueños” comparte espacio con la traducción del texto de Dorothy Parker (véase *infra*), por razones cronológicas pero muy oportunamente también por cuestiones relacionadas con la tipología textual, al tratarse de los dos únicos casos de adaptación de textos no poéticos. Siendo amigo de Jakobson, es muy probable que Paz estuviese al tanto de los postulados del teórico ruso-estadounidense acerca de los distintos tipos de traducción: intralingüística, interlingüística e intersemiótica. La adaptación de Paz, al transformar un fragmento de un ensayo de Waley y un diálogo de un relato de Parker en poemas, bien podría corresponder a una nueva subdivisión de la categorización de Jakobson: la traducción intergenérica.<sup>120</sup>

#### 2.2.9. Dorothy Parker (1893-1967)

La traducción apareció inserta en un artículo sobre política en el número de febrero de 1976 de la revista *Plural* con el título “La función fática”, el cual se conservó en la última edición de *Versiones y diversiones* recogida en las *Obras completas*. Aunque Parker fue una poeta reconocida, con varios poemarios y antologías poéticas publicados tanto en vida como de

---

<sup>120</sup> El término intergenérico (o transgenérico) es aquí una extensión del término “interlingüístico” en el sentido utilizado por Jakobson en contraste con “intralingüístico”, es decir, traducir de una lengua a otra distinta en lugar de ofrecer una versión diferente del mismo texto en la misma lengua, como ocurre con las adaptaciones para jóvenes lectores. Intergenérica, así, se referiría a una traducción entre dos géneros o tipologías textuales distintos, como el ensayo o el cuento y el poema. Véase, entre otros, los artículos de Pilar Ezpeleta o Steve Jennings en el libro de Isabel García Izquierdo (ed.), *El género textual y la traducción: reflexiones teóricas y aplicaciones*, Peter Lang, Frankfurt, 2005.

manera póstuma, el texto original traducido por Paz no es un poema sino un fragmento de uno de sus cuentos, “Here We Are”, publicado por primera vez en la revista *Cosmopolitan* en 1931. Se trata del diálogo que se entabla entre dos jóvenes recién casados durante el trayecto en tren hacia su luna de miel, y es empleado por la escritora para poner en evidencia la falta de comunicación humana y la tensión entre marido y mujer:

“Well!” the young man said.  
“Well!” she said.  
“Well, here we are,” he said.  
“Here we are,” she said. “Aren't we?”  
“I should say we were,” he said. “Eeyop. Here we are”.  
“Well!” she said.  
“Well!” he said. “Well. How does it feel to be an old married lady?”<sup>121</sup>

El título que Paz le da a su traducción del diálogo, ahora transformado en poema, remite ineludiblemente a la teoría de Roman Jakobson acerca de las funciones de la lengua. Jakobson, amigo cercano de Paz, retoma el diálogo del cuento de la escritora estadounidense para explicar su teoría de las funciones en su conocido ensayo “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, texto con el que cierra las memorias de un congreso multidisciplinario llevado a cabo en la Universidad de Indiana en 1958 con la participación no sólo de literatos y lingüistas, sino también de antropólogos, psicólogos, etc.: “There are messages primarily serving to establish, to prolong, or to discontinue communication, to check whether the channel works (‘Hello, do you hear me?’), to attract the attention of the interlocutor or to confirm his continued attention (‘Are you listening?’ or in Shakespearean diction, ‘Lend me your ears!’ –and on the other end of the wire ‘Um-hum!’)”.<sup>122</sup> Tras citar *verbatim* el intercambio entre los recién casados retratado por Parker, Jakobson afirma, de

---

<sup>121</sup> D. Parker, “Here We Are”, en *The Portable Dorothy Parker*, Penguin, Nueva York, 1976, p. 125.

<sup>122</sup> R. Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, en Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1964, p. 355.

manera contundente y no por entero libre de ironía: “The endeavor to start and sustain communication is typical of talking birds: thus the phatic function of language is the only one they share with human beings. It is also the first verbal function acquired by infants: they are prone to communicate before being able to send or receive informative communication.”<sup>123</sup>

En el texto en el que se encuentra inserto el poema, “El desayuno del candidato”, tras resumir la situación de México recurriendo a la repetición anafórica, a lo largo de más de una docena de párrafos, de la frase “en un país donde”, exponiendo muchos de los males que desde hace más de cuatro décadas y hasta el momento nos aquejan, Paz se pregunta: “¿cuál es la función de los intelectuales? La respuesta está en todos los labios: concurrir al desayuno ritual que se ofrece al Candidato del PRI a la Presidencia de la República”.<sup>124</sup> Inmediatamente después aparece la traducción del texto de Parker con el título antedicho, “La función fática”; el eco de la palabra “función” en la pregunta de Paz muy probablemente todavía resonara en el oído interno del lector al momento de llegar al título del poema, vinculando la inutilidad del intercambio entre los personajes de Parker con la futilidad de la función ceremonial de los intelectuales que Paz critica irónicamente. El autor del artículo explica que, durante la reunión con el candidato, los escritores “no tuvieron el mal gusto de tocar temas políticos y controvertibles” sino que la conversación “fue una inesperada y curiosa ilustración de las ideas del lingüista Jakobson sobre la función fática del lenguaje”. Al comentario irónico de Paz sigue una explicación del término junto con lo que se puede suponer es una traducción propia del texto del lingüista, para concluir con la cita de la crónica del periódico *Excelsior*

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>124</sup> Octavio Paz, “El desayuno del Candidato”, *Plural*, núm. 53 (febrero 1976), pp. 74-75.

sobre el intercambio entre el entonces candidato José López Portillo y un intelectual identificado sólo como XYZ:

- ¿Todo va bien?, interrogó el Candidato.
- Todo va bien, contestó el escritor.
- ¿No ha habido problemas?, volvió a preguntar el Candidato.
- No, no los ha habido, replicó el escritor.<sup>125</sup>

El acercamiento de Paz al texto original de Dorothy Parker contribuye al carácter coloquial que logra otorgarle al poema. Los postulados de muchos poetas estadounidenses del siglo XX que, como William Carlos Williams, proponen retomar el habla y los temas cotidianos para la creación poética —concepto por otra parte vislumbrado por los poetas románticos, como Wordsworth y Coleridge—, son retomados por Paz al elegir este fragmento de conversación, vacía de contenido pero útil para continuar con el intercambio comunicativo, para convertirlo en un poema:

Bueno, dijo el joven.  
Bueno, dijo ella.  
¡Bueno!, ya estamos, dijo él.  
Ya estamos, dijo ella, ¿verdad?  
¡Claro, ya estamos!, dijo él.  
Bueno, dijo ella.  
Bueno, dijo él. (7: 941)

La última parte de la cita del texto de Parker, ““Well! he said. ‘Well. How does it feel to be an old married lady?’”, abre la posibilidad de continuar el diálogo al terminar con una pregunta, como requiere la autora para desarrollar su relato. Tal como lo cita Jakobson en su

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 75. A la vista de un artículo como éste, donde el autor no duda en enumerar muchas de las faltas de los distintos actores políticos del país, donde se atreve a decir: “en un país donde ‘el Partido en el poder’ significa realmente ‘el Poder del partido’, ya que no es sino una agencia del Gobierno, una suerte de Secretaría de la Manipulación Política, [...] ¿a quién le rinde cuentas el PRI?” (*ibid.*, p. 74), es difícil entender que haya abundado la crítica (y abunde todavía) que desacredita a Paz como un intelectual vendido al gobierno, cuando este texto, entre muchos otros, demuestra su compromiso con una postura crítica ante el sistema.

ensayo, el intercambio terminaría de modo más concluyente: ““Well! he said. ‘Well.’””<sup>126</sup>

Según la intención de Jakobson de mostrar un ejemplo práctico de la función fática, valiéndose de la ironía de Parker, conviene más interrumpir la cita en la segunda iteración de la palabra “well”. Sin embargo, al convertir el intercambio entre la pareja en un poema, Paz decide retomar la forma de diálogo para la disposición en la página, deshaciéndose sin embargo de las comillas o guiones característicos de la conversación. Construye así un poema de siete versos en donde los dos últimos son casi imagen especular de los primeros, por lo que requiere eliminar la posibilidad de una segunda aparición de la palabra “bueno” en el último verso, que rompería la simetría del poema. El uso del deíctico en la frase “here we are”, aparentemente vacía de sentido y empleada sólo para llenar el espacio en la conversación, se carga de éste con la reiteración, reforzando la sensación, en el relato original, de encierro de los dos jóvenes, tanto en el espacio restringido del compartimiento del tren, como en su nueva situación personal. El traductor lo resuelve muy oportunamente, retomando las mismas tres reiteraciones de la frase, la cual decide trasvasar como “ya estamos”, la cual también se puede usar en el contexto de sólo llenar un vacío en la plática, pero que además refuerza lo categórico que es el cambio de vida de la pareja a partir de esos momentos, utilizando la interjección “claro”, mucho más económica y adecuada para la simetría del poema que la frase “I should say we were”, y eliminando también la palabra “Eeyop”,<sup>127</sup> empleada por Parker y retomada por Jakobson para enfatizar lo incómodo de la situación en que se encuentran los protagonistas.

---

<sup>126</sup> R. Jakobson, art. cit., pp. 355-356.

<sup>127</sup> Probablemente derivada de la elongación de la vocal inicial en la palabra “yup”, versión informal de “yes”.

### 2.2.10. Hart Crane (1899-1932)

En la obra ensayística de Octavio Paz pueden encontrarse muy contadas alusiones al poeta estadounidense Harold (Hart) Crane. Salvo por unas cuantas ocasiones en las que Paz menciona al autor de *The Bridge* en conjunto con otros poetas del llamado “modernism”, el traductor mexicano lo recuerda, en entrevista con Alfred Mac Adam, al relatar cómo fueron sus primeras lecturas de poetas estadounidenses a su llegada a ese país: “Comencé a leer a los poetas norteamericanos en la antología de Conrad Aiken. Aunque ya había leído a Eliot no sabía nada o casi nada de William Carlos Williams o Marianne Moore. Tenía cierta noción de la poesía de Hart Crane, que vivió sus últimos años precisamente en Mixcoac, pero su nombre evocaba en mí, más que una obra poética, una leyenda” (8: 907). La relación anecdótica con la figura de Crane parece ser con frecuencia indisoluble, tanto para los lectores como para muchos de sus críticos, quienes intentan interpretar su obra a partir de sus complicados vínculos personales y familiares y de su eventual suicidio en las aguas del Golfo de México: “His myth as the *poète maudit*, the doomed, wild, homosexual genius, America’s Rimbaud, had begun; his very name was a warning to the young about the dangers and the delights of poetry. It was a myth that even the seriousness and the immense slow force of his poems and the studious tone of many of his letters would do little to dispel.”<sup>128</sup>

Como puede verse por el comentario de Paz, no es poco frecuente encontrar en muchas opiniones críticas que la vida del poeta eclipsa la apreciación de su obra, bien por lo peculiar de sus circunstancias personales, bien por la dificultad que sus poemas presentan para la exégesis: “He played a language dense with metaphor and suggestion against images

---

<sup>128</sup> Colm Tóibín, “A Great American Visionary”, en *The New York Review of Books*, Nueva York, abril 17, 2008, consultado en <http://www.nybooks.com/articles/2008/04/17/a-great-american-visionary/> el 24 de febrero de 2018.

and rhythms of pure soaring beauty. [...] he managed to make the rhythms –the hidden nervous system in the words and between the words— so interesting, intense, and effortless that they command attention and emotional response despite their verbal density, basic difficulty, and what Crane himself called ‘tangential slants, inter-woven symbolisms’”.<sup>129</sup>

Paz decide incluir desde la primera edición de *Versiones y diversiones* su aproximación a dos poemas de Crane notablemente distintos en lo temático y en lo formal: “North Labrador”, poema temprano al cual no tenía el poeta estadounidense en muy alta estima según declara en sus cartas,<sup>130</sup> y “The Broken Tower”, último poema escrito por Crane sólo unas cuantas semanas antes de su muerte después de un largo periodo de inactividad creativa. Al tratar de explicarse la distancia entre sus primeros poemas y su obra posterior, Langdon Hammer afirma que se debe principalmente a dos razones, una en el ámbito personal y otra a nivel intelectual: su relación con Emil Opffer, a quien conoció en 1923, y la aparición de *The Waste Land*, en 1922.<sup>131</sup> El poema de Eliot surge como una referencia ineludible para Crane; incluso, a la luz de varias de sus cartas, se ha considerado que *The Bridge*, su *opus magnum*, fue concebido como una respuesta a la obra de Eliot. Por ejemplo, al referirse al empleo del poema extenso para plasmar su obra, en una carta a Waldo Frank, el poeta apunta que “*The Bridge* is already much longer than the *Wasteland* [sic], --and it’s only about half done”,<sup>132</sup> y años más tarde, en otra dirigida al crítico y editor Herbert

---

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> “Several [poems in *White Buildings*] I should never have included had I not felt necessary to fill out space. [...] I care little for “North Labrador” and “Legend”, and should have omitted both had Tate not urged the contrary” (carta de Crane a Yvor Winters, 27 de enero de 1927, en Hart Crane, *Complete Poems and Selected Letters*, The Library of America, Nueva York, 2006, pp. 517-518).

<sup>131</sup> Langdon Hammer *et al.*, “Exploring Hart Crane”, documental incluido en James Franco (dir.), *The Broken Tower*, Rabbit Bandini Productions, 2011.

<sup>132</sup> H. Crane, *op. cit.*, p. 481. La reacción de Crane al poema de Eliot puede incluso percibirse mucho antes, en una carta de 1923 escrita al crítico Louis Untermeyer, en respuesta a la reseña del crítico al poema de Eliot. En ella Crane afirma que su poema “Marriage of Faustus and Helen” is “designed to erect an almost antithetical spiritual attitude to the pessimism of *The Waste Land*, although the poem was well finished before *The Wasteland* [sic] appeared” (*ibid.*, p. 310).

Weinstock, Crane afirma, de manera contundente, que “*The Bridge* is at least as complicated in its structure and inferences as the *Wasteland* [sic] –perhaps more so”.<sup>133</sup>

Para sus versiones de los dos poemas de Crane, Paz se aleja más de los textos originales que en muchas otras de sus traducciones, muy particularmente en el caso de “La torre rota”. En “North Labrador”, cuyo título se reduce a “Labrador”, provocando quizá confusión en el lector que no tenga acceso al poema original, además de cambios aparentemente menores como nombrar en grupos de dos elementos lo que en el poema original sería una serie (“ni muerte ni nacimiento, ni tiempo ni sol”, v. 11), el traductor decide incorporar modificaciones más notables como la omisión de las comillas que encierran toda la segunda estrofa, limitando la polifonía del poema a una sola voz en lugar de las dos del texto original, una que describe el paisaje y otra que le habla aparentemente a éste, o a la región a la que dedica el poema: “¿Nadie ha venido para conquistarte / O para dejar un leve beso / Sobre tus senos resplandecientes? / ¿No tienes recuerdos, oh Negra Claridad?” (vv. 5-8). Por otra parte, si bien decide rescatar el oxímoron en el destinatario del apóstrofe en el v. 8, Paz reinterpreta la metáfora “left you with the faintest blush / upon your glittering breasts”<sup>134</sup> mediante una representación metonímica (vv. 6-7).

La traducción de “The Broken Tower” es un caso muy peculiar entre las versiones de Octavio Paz de poetas de habla inglesa. Su trasvase al español del que ha sido considerado por varios críticos como uno de los poemas más logrados de Crane (escrito, como se mencionó antes, tras una larga temporada de inactividad poética debida a la extrema

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 640. Como señala oportunamente Tóibín: “For anyone in those years writing poems that attempted to fuse deliberate and difficult structure with allusion and symbolic meaning, [...] it was obvious that T.S. Eliot was an example to be welcomed and watched. Crane read *The Waste Land* as soon as it appeared. He was deeply alert to the power of Eliot's influence and of his own need both to absorb and evade it” (*loc. cit.*)

<sup>134</sup> H. Crane, *op. cit.*, p. 11.

autocrítica del autor) es en sí mismo un gran poema, con un manejo notable del ritmo y la musicalidad, en el que puede percibirse una gran libertad por parte del traductor. Mientras que en muchos de los poemas traducidos por Paz resulta relativamente fácil ubicar el referente exacto de cada frase o expresión en el texto original, en el caso de “La torre rota” las modificaciones introducidas por el traductor son tantas y tan acusadas que en ocasiones es prácticamente imposible encontrar una razón lógica para dichos cambios a nivel semántico. Las omisiones, reducciones, ampliaciones o compensaciones quizá puedan ser acogidas con mayor facilidad a la luz de las reflexiones del propio Crane sobre su poética, plasmadas en su ensayo “General Aims and Theories”: “The motivation of the poem must be derived from the implicit emotional dynamics of the materials used, and the terms of expression employed are often selected less for their logical (literal) significance than for their associational meanings. [...] The entire construction of the poem is raised on the organic principle of a ‘logic of metaphor,’ which antedates our so-called pure logic, and which is the genetic basis of all speech.”<sup>135</sup> De ahí se desprende la justificación de la decisión de Crane de valerse de toda suerte de figuras retóricas y recursos poéticos para dar expresión a su pensamiento simbólico y a lo que él mismo identificaba como una estética de la intensidad. Tras apenas poco más de una década de práctica y reflexión poéticas, Crane declara tener el derecho de incorporar a su obra aquellos elementos que considere pertinentes de todas las tradiciones de las que ha ido abrevando en esos años: “The deliberate program, then, of a ‘break’ with the past or tradition seems to me to be a sentimental fallacy....The poet has a right to draw on whatever practical resources he finds in books or otherwise about him. He must tax his sensibility and his touchstone of experience for the proper selections of these

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 163.

themes and details however, and that is where he either stands, or falls into useless archeology.”<sup>136</sup>

A lo largo del poema, y particularmente en las primeras cuatro estrofas, predominan las metáforas religiosas, entre ellas las relacionadas al título del poema. Varios de estos elementos son una clara referencia al poema de Mallarmé, “Le Sonneur”, con sus menciones al “Angelus” y a la voz de las campanas, como identifica Helen Abbot al relacionar al autor del “Soneto en ix” con Baudelaire.<sup>137</sup> Mientras que Crane presenta algunas de ellas de manera ambigua, en su traducción Paz prefiere explicitar la figura retórica identificando más claramente el elemento con el que se relaciona: “esos cuerpos de sombras / meciéndose en los hombros de piedra de la torre” (vv. 5-6), donde el traductor deja claro que los “hombros de piedra” pertenecen a la torre del campanario, mientras que en los versos originales, la posibilidad que otorga el uso del posesivo “whose”, carente de marca de género y número, permite que pueda aplicarse a varios sustantivos: “that corps / Of shadows in the tower, whose shoulders sway / Antiphonal carillons”.<sup>138</sup>

En el poema de Crane, a la vez que resalta la discontinuidad por los saltos inesperados entre ciertas ideas o conceptos, es notable al mismo tiempo el empleo de ciertos recursos tradicionales como la rima *abab*, constante a lo largo del poema, así como frecuentes aliteraciones y rimas internas, aunque el ritmo logrado por la acentuación variable le otorga mayor libertad. La traducción de Paz, por su parte, prescinde de la rima y sacrifica la mayor parte de las aliteraciones y rimas internas, sin buscar compensarlas, prestando mayor atención

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 161. Crane no duda en retomar para su obra poética elementos empleados por autores tan diversos como Donne y Whitman, Marlowe y William Carlos Williams: “The expression of [poetic] values may often be as well accomplished with the vocabulary and blank verse of the Elizabethans as with the calligraphic tricks and slang used so brilliantly at times by an impressionist like Cummings” (*ibid.*, p. 162).

<sup>137</sup> Helen Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation and Music*, Ashgate, Farnham, 2009, p. 206.

<sup>138</sup> H. Crane, *op. cit.*, p. 106.

a la métrica y en consecuencia al ritmo y a la musicalidad del poema. Vale la pena comparar en paralelo un par de estrofas, para poder observar con mayor claridad cómo, a diferencia de lo que ocurre en otras de sus traducciones, es más difícil identificar aquí las estrategias de compensación al recuperar un término en un verso adyacente cuando le resulta inconveniente a Paz conservarlo en su ubicación original. En este caso, como ya se mencionó, retoma a veces algún elemento incorporándolo con otra función gramatical o empleando un término que no es sinónimo, sino que sólo guarda con el primero cierta cercanía semántica.

<p><i>And so it was I entered the broken world To trace the visionary company of love, its voice An instant in the wind (I know not whither hurled) But not for long to hold each desperate choice.</i></p> <p><i>My word I poured. But was it cognate, scored Of that tribunal monarch of the air Whose thigh embronzes earth, strikes crystal Word In wounds pledged once to hope - cleft to despair?</i></p>	<p>Al mundo roto entré, tras las huellas fantasmas del amor, y su voz —¿dónde sonó, terrible?— ardió en desesperadas, elegidas imágenes un instante en el viento, sin que pudiese asirlas.</p> <p>Manaron mis palabras, rotas, ya sin designio, ¿mas fueron de la estirpe del monarca del aire que golpea la tierra con su muslo de bronce, palabra de cristal que vuela, herida, al cielo?</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Como puede observarse, la frase verbal “to trace the visionary company of love” se transforma en una preposicional “tras las huellas fantasmas del amor”; la frase parentética se convierte en español en una pregunta y la frase “to hold each desperate choice” aparece antepuesta como “ardió en desesperadas, elegidas imágenes”. En la segunda de estas estrofas, aunque el traductor decide conservar la repetición del término “word”, la versión en español pierde en la resonancia por el empleo del plural en el primer verso de la estrofa; particularmente, el uso de la mayúscula en el tercer verso de la versión en inglés evoca la acepción religiosa del término, el “Verbo”, reforzada por la cercanía de la palabra “wounds”, referencia que desaparece de la traducción española al emplear la minúscula y utilizar “herida” como atributo de “la palabra”.

El poema ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, por ejemplo, religiosas o de género, y se le ha considerado en ocasiones como una metáfora extendida acerca de temas como la creación artística, el erotismo o la vida y la muerte. Cualquiera que haya sido la interpretación del traductor, no sorprende que Paz se haya sentido atraído hacia el poema de Crane. En las estrofas 7 y 8, la versión española regresa sobre el término “latido” y diversas variantes como “repetido golpe” y “pulso”, o “latente”, por la resonancia sonora, con una insistencia ausente en el original:

No respondió el latido confuso de mi sangre  
—¿puede la sangre alzar con la verdad su torre?,  
¿su repetido golpe, que es dulce certidumbre  
de la muerte, despierta mis poderes latentes?

Y cuento los latidos en que me sumo y resto  
y oigo a través del pulso, seguro y renaciente,  
el ángelus de guerra que en mi pecho batalla:  
lo que guardé intocado, ya sin mácula, puro.

La selección léxica en el último de estos versos, cuyo original inglés reza “*What I hold healed, original now, and pure*”, es especialmente oportuna si se considera que al adjetivo “original” del verso de Crane, con ecos del “pecado original” que ha sido resarcido gracias a la naturaleza salvífica del amor presente en el tañer de las campanas del Ángelus, corresponde la frase “sin mácula”, que refuerza a los adjetivos adyacentes “intocado” y “puro”, y que evoca indudablemente el adjetivo “inmaculada”, frecuentemente utilizado para describir a la Virgen María, a quien está dedicado el Ángelus. Asimismo, algunas de las metáforas de las últimas estrofas, que se prestan con mayor facilidad, aunque no exclusivamente, a una interpretación desde el erotismo, son retomadas oportunamente por el traductor en la versión española; otras, sin embargo, como “visible wings of silence sown / In azure circles,

widening as they dip // The matrix of the heart, lift down the eye / That shrines the quiet lake and swells a tower”, pierden ciertas referencias en la versión española: “visibles alas de silencio y de pasmo, / que al tocar en el centro del alma se despliegan / en círculos azules y levantan los ojos / a la quietud del lago y a la torre que asciende...”. El uso del plural “ojos”, en lugar de “eye”, que con frecuencia en la poesía isabelina hace referencia al Sol, así como la elección de la frase “el centro del alma” como traducción de “the matrix of the heart”, limitan el rango de posibles connotaciones de la parte final del poema.

### 2.2.11. Elizabeth Bishop (1911-1979)

De todos los poetas de lengua inglesa que Paz decide incluir en sus traducciones, la única mujer es Elizabeth Bishop.<sup>139</sup> Por eso sorprende aún más el modo en que inicia el ensayo que le dedica a la poeta norteamericana en *Excursiones/Incuriones*:

En América la poesía empezó a hablar con voz de mujer: sor Juana Inés de la Cruz. Desde entonces, con una suerte de regularidad astronómica, de la Argentina al Canadá, en todas las lenguas de nuestro continente, aparecen de tiempo en tiempo ciertos nombres que son verdaderos centros de gravitación poética: Emily Dickinson, Marianne Moore, Gabriela Mistral, Elizabeth Bishop. Cada una de ellas, distinta, inconfundible, única (2: 250)

Y sobre todo sorprende que no se hubiera aventurado el traductor a enfrentarse con alguna de las obras de Dickinson, que destacan por su compleja sencillez polisémica o con alguno de los poemas de Moore, reconocida por Bishop como su mentora. En el caso de Paz, al igual que le ocurre con Tomlinson o cummings, uno de los aspectos que le atrae de la poesía de

---

<sup>139</sup> Digo “decide incluir”, ya que incluso en la edición bilingüe, póstuma pero todavía planeada en vida del poeta (véase *supra* el apartado sobre la historia documental de la obra), la única presencia femenina en lengua inglesa es Bishop. En el volumen de las *Obras completas* correspondiente a la “Obra poética” de Paz, donde, como se comentó al principio de este capítulo, el autor decidió incluir *Versiones y diversiones*, aparece, según consta en la “Advertencia” de ese volumen, un brevísimo poema de Dorothy Parker que, junto con algunas otras traducciones, pasaron a formar parte de la obra gracias a la ayuda prestada por Marie José Paz “en la búsqueda de este material” (7: 10).

Bishop, además de su sensibilidad artística, es su percepción plástica de la realidad y su capacidad para transformarla en palabras: “Los poemas de Elizabeth Bishop son construcciones muy rigurosas y, en apariencia, tradicionales –pero los efectos son turbadores. Una extraña imaginación visual, lo que se llama ‘realismo fantástico’ en pintura. No es accidental que piense en la pintura al hablar de Elizabeth Bishop: sus ojos son ojos de pintor, pero de un pintor fantástico” (8: 443-444). Durante su estancia en Harvard, Paz y su esposa convivieron frecuentemente con Bishop, al grado de entablar una amistad que condujo, entre otras cosas, a la mutua traducción. En un ensayo que dedica a la obra de Marie José Paz, el autor de *Blanco* reitera su opinión sobre la percepción plástica de Bishop: “Elizabeth Bishop fue otro testigo de sus primeras tentativas. Su ojo era certero, visión de poeta y de pintor” (4: 791).<sup>140</sup>

El ensayo antes mencionado, preparado por el traductor para una lectura pública de poesía ante la Academia Americana de Poetas en la ciudad de Nueva York, aparece acompañado, en el volumen correspondiente de las *Obras completas*, de la traducción que hiciera Paz de cuatro poemas de Bishop, de los cuales elige sólo los primeros tres para incluirlos en las primeras ediciones de *Versiones y diversiones*. El cuarto poema, “El fin de marzo, Duxbury”, no aparece sino hasta la versión bilingüe de la obra en el año 2000. Curiosamente el título del texto original en esta edición es “The End of March”, el mismo que en las recopilaciones en lengua original de la obra de Bishop, como *Complete Poems* de la editorial Chatto & Windus o la de The Library of America; este hecho ha llamado la

---

<sup>140</sup> No sorprende que los Paz y Bishop hayan mantenido una estrecha relación, no sólo por las afinidades artísticas, sino por la empatía que sentía la poeta norteamericana con la cultura latinoamericana. Vivió durante muchos años en Brasil y, a partir de dichas estancias, decidió emprender la traducción de poesía de autores de lengua portuguesa del siglo XX, así como diversos relatos de Clarice Lispector, algunos de los cuales fueron publicados en el *Kenyon Review* en 1964.

atención de críticos como Magdalena Edwards, que habla de la alteración hecha por Paz al título del poema;<sup>141</sup> es necesario considerar, sin embargo, que la publicación del poema en *The New Yorker*, en marzo de 1975, aparece con el título “The End of March, Duxbury”.

El poema describe un paseo por la playa del pequeño pueblo costero, probablemente en compañía de aquellos a quienes está dedicado el texto. La traducción de Paz inicia con un epígrafe que antecede a la dedicatoria: “El mes de marzo llega como león, / se va como cordero / —o viceversa: como cordero llega, / se va como león.” Paz decide emplear su traducción de este refrán inglés por su relación con los versos de Bishop al interior del poema: “Con botas de hule, por la arena mojada, seguimos / un rastro de grandes pisadas de perro / (tan grandes que parecían más bien de león)” (vv. 14-16). Uno de los rasgos característicos de la poeta norteamericana es su capacidad para presentar la realidad de las cosas sencillas, cotidianas, bajo la óptica del asombro casi infantil de la visión del artista: “Bishop’s major gift, what might be called the stimulus to the higher and less provisional reaches of her art, was a nakedness of the observing eye, of seeing the world as if the world had never been seen before.”<sup>142</sup> Así puede observarse cuando retrata las huellas en la arena, y aún más claramente en la siguiente descripción del hilo enmarañado de una cometa mientras lo arrastra la marea: “Después, / repetidos sin fin, hallamos unos hilos blancos y mojados / —leguas y leguas de lazos, hasta el filo del agua, / donde comienza la marea. Terminaron al cabo: / una gruesa maraña blanca del tamaño de un hombre / aparecía con cada ola, empapada alma en pena”

---

<sup>141</sup> “The change in title is also connected to a bolder move Paz makes as the translator, presumably meant to help further situate the literary and popular folk-culture context of Bishop’s poem for Spanish-language readers” (Magdalena Edwards, *The Translator’s Colors: Elizabeth Bishop in Brazil and Elsewhere*, tesis doctoral, Universidad de California en Los Ángeles, Los Ángeles, 2007, p. 249). Edwards cita también fragmentos de una carta de Paz a Bishop, de agosto de 1975, donde agradece a la poeta sus comentarios a la traducción.

<sup>142</sup> William Logan, “The Unbearable Lightness of Elizabeth Bishop”, *Southwest Review* (Southern Methodist University), vol. 79, no. 1 (1994), p. 123, consultado en <https://www.jstor.org/stable/43470544> el 13 de abril de 2017.

(vv. 16-21). Es este uno de los aspectos de la poesía de Bishop que más llama la atención de su traductor, quien en el antedicho ensayo subraya: “La operación poética libera a las cosas de sus asociaciones y relaciones habituales. [...] En la poesía de Elizabeth Bishop las cosas vacilan entre ser lo que son o ser una cosa distinta de lo que son. Esta duda se manifiesta a veces como humor y otras como metáfora. En ambos casos se resuelve, invariablemente, en un salto que es una paradoja: las cosas se deciden a ser otra cosa sin dejar de ser la cosa que son” (2: 250-251).

Esta característica une el poema anterior con otro de los elegidos por Paz, “El monumento”:

Allá, ¿ves allá el monumento? Es de madera,  
construido un poco como una caja. No. Construido  
como varias cajas de tamaños decrecientes,  
una sobre la otra  
y cada una dispuesta de tal modo  
que sus esquinas apunten contra los lados  
de la que está abajo y se alternen los ángulos.  
Después, surge del cubo superior  
una suerte de flor de lis de gastada madera,  
largos tablones de pétalos  
—acribillados por extraños agujeros—  
cuadrangulares, tiesos, eclesiásticos. (vv. 1-12)

La mirada poética que descubre lo novedoso y lo presenta bajo una óptica como de hallazgo de algo extraordinario, presente en la imagen de la flor de lis y en términos como “acribillados” o “eclesiásticos”, contrasta con la descripción objetiva y casi prosaica, aparentemente poco poética, de los versos iniciales. La propia poeta escribe en un ensayo cómo éste es uno de los logros más difíciles de alcanzar en su opinión: “Writing Poetry is an unnatural act. It takes great skill to make it seem natural. Most of the poet’s energies are really directed towards this goal: to convince himself (perhaps, with some luck, eventually

some readers) that what he's up to and what he's saying is really an inevitable, *only* natural way of behaving under the circumstances."<sup>143</sup> Este poema es una muestra indiscutible de la capacidad de Bishop para lograr precisamente eso: hacer que la poesía aparezca como algo natural, como una propiedad ineludible del lenguaje. Lo consigue de manera todavía más sutil al mostrar el contraste entre la voz de un personaje interlocutor cuya línea de diálogo interrumpe a la voz lírica, que a ratos resulta difícil dilucidar si se encuentra inmersa en una especie de monólogo interior o si es sólo un fragmento más de su argumentación a favor de la belleza del monumento:

un antiguo señorío cuyo príncipe-artista  
tal vez quiso construir un monumento  
para señalar una tumba, una linde  
o hacer un decorado romántico o melancólico...  
“Pero este mar tan raro parece de madera,  
brilla de un lado como un mar de madera a la deriva.  
El cielo es madera veteada de nubes.  
Un decorado de teatro ¡y todo es tan plano!  
Esas nubes están llenas de astillas centelleantes.  
¿Qué es esto?”

Es el monumento.

“Son cajas apiladas.  
Sus contornos son calados vulgares, medio caídos,  
hendididos y despintados. Un vejestorio.”  
—El sol violento, el viento del mar,  
todo lo que lo rodea,  
tal vez descascaró la pintura, si pintura hubo,  
y lo ha hecho más rústico de lo que fue.  
“¿Por qué me has traído a ver esto?  
Un templo de guacales en un paisaje atestado de guacales,  
¿qué prueba?

---

<sup>143</sup> Elizabeth Bishop, “Writing Poetry is an Unnatural Act...”, en *Poems, Prose and Letters*, The Library of America, Nueva York, 2008, p. 702.

El tono agresivo y despectivo de la voz del interlocutor, cuya heterogeneidad aparece explicitada por el empleo de comillas, contrasta con los versos apologéticos de la voz poética, que en un afán imaginativo, igual que pudo convertir los hilos del papalote en un alma en pena, puede aquí percibir lo que para el otro son un montón de guacales como un túmulo funerario de un notable de la antigüedad.

Los otros dos poemas de Bishop que Paz traduce son tremendamente contrastantes, sobre todo en la versión española: “Sueño de verano” y “Visitas a St. Elizabeth”. El primero, cuyo título hace eco del de la comedia shakespeariana, recuerda en su contenido el tema del viaje a un lugar de fantasía propio de obras como *Alice in Wonderland*: “Al muelle aquel derrengado / apenas llegaban barcos. / La población comprendía / dos gigantes, un idiota, // una enana, un buen tendero / tras su mostrador dormido, / y nuestra amable patrona / —la enana su costurera” (vv. 1-8). Vale la pena comparar la traducción con una muestra del poema original, cuyos primeros versos rezan: “*To the sagging wharf / few ships could come. / The population numbered / two giants, an idiot, a dwarf*” (vv. 1-4). La decisión del traductor de trasvasar el texto en un verso de metro fijo conlleva restricciones que le permiten compensar la pérdida de la rima en los versos 1 y 4 de cada estrofa. La elección del octosílabo resulta particularmente oportuna al tratarse de uno de los metros más comunes de los romances, que, como nos lo recuerda García Lorca, desembocan con frecuencia en rondas infantiles, a veces plagadas de imágenes violentas, tanto en el folklore español como en el inglés.

La tradición del *nursery rhyme* está también presente en “Visits to St. Elizabeths”, esta vez de manera más notable en el texto original de Bishop. El poema está organizado como un tipo particular de canción infantil de carácter didáctico que existe en varias literaturas populares europeas: un texto de carácter acumulativo diseñado para ejercitar la memoria de los párvulos o para servir de entretenimiento en los momentos que no permiten otra

distracción, como los viajes o las tardes de lluvia. El único verso de la primera estrofa se repite al final de cada una de estas, añadiéndose en cada vuelta una más al principio del conjunto, para obligar al recitante a recordar toda una cadena de hechos o imágenes. En las canciones tradicionales de este tipo, con un texto relativamente fijo, se busca que los versos, sobre todo los primeros en aparecer (y por lo tanto los más fáciles de olvidarse, por la distancia en el tiempo) sean memorables debido a un cierto sonsonete que se logra gracias a la métrica. En el caso de “Visits to St. Elizabeths”, es posible que una de las fuentes de inspiración de Bishop fuera la rima infantil “This is the house that Jack built”, cuyas primeras versiones datan probablemente de antes del siglo XVIII, ya que aparece recogida en distintas antologías del siglo XIX en el auge del rescate de las rimas populares propio del Romanticismo.<sup>144</sup> En el poema original de Bishop, esto se logra de manera muy clara por la elección de un verso de tres pies yámbicos para el último verso de cada repetición (vv. 3, 6, 10, etc.): “This is the house of Bedlam. // This is the man / that lies in the house of Bedlam. // This is the time / of the tragic man / that lies in the house of Bedlam” (vv. 1-6).<sup>145</sup> El poema está inspirado en las visitas de Elizabeth Bishop a Pound durante su reclusión en el hospital psiquiátrico de St. Elizabeth, como ya se comentó en el apartado de este trabajo dedicado a

---

<sup>144</sup> El inicio de la rima reza: “This is the house that Jack built. // This is the malt / That lay in the house that Jack built. // This is the rat, / That ate the malt / That lay in the house that Jack built”, para continuar acumulando repeticiones por al menos una decena de estrofas (James Orchard Halliwell (ed.), *The Nursery Rhymes of England*, Collected Chiefly from Oral Tradition, John Russell Smith, Londres, 1846, pp. 175-178) La presencia de este *nursery rhyme*, incluido en el *Roud Folk Song Index* con el número 20584 (<https://www.vwml.org/rouddata/20584>), en el imaginario popular es innegable. Pueden encontrarse numerosas versiones actuales en discos infantiles, ha sido interpretada como canción por cantantes como Aretha Franklin y este año (2018) da título a un largometraje del director Lars Von Trier. Nada más alejado del contexto en el que espera alguien encontrarse con una rima infantil, y quizá más cercano a los horrores del psiquiátrico donde estuviera recluido Pound (véase infra). Pueden encontrarse varios recursos interesantes al respecto en la página del Prof. D. L. Ashliman de la Universidad de Pittsburgh dedicada a esta rima infantil en <https://www.pitt.edu/~dash/type2035.html>. Agradezco profundamente al Dr. James Valender por su atinada orientación sobre este punto.

<sup>145</sup> “Bedlam” es el nombre con que se conoce popularmente al hospital psiquiátrico Bethlem Royal Hospital de Londres, fundado en el siglo XIII y al cual se hace referencia en múltiples obras literarias, como *King Lear* de Shakespeare, por mencionar sólo uno de los ejemplos más notables.

Ezra Pound. William Logan se pregunta: “Is there any prose [...] that more adequately portrays the absurdity and tragedy of the ruin of Ezra Pound than Bishop’s nursery rhyme, ‘Visits to St. Elizabeths’?”<sup>146</sup> Es probable que Paz, al tratarse de la anécdota de una situación tan delicada de la vida del poeta, escogiera ser más fiel al contenido en esta ocasión, con el propósito de recuperar el tono cansino de la repetición casi alucinante de los yambos del verso final durante todo el poema: “Éste es el reloj-pulsera / que da la hora / del hombre locuaz / que está en la casa de los locos. // Éste es el marinero / que usa el reloj / que da la hora / del hombre tan celebrado / que está en la casa de los locos” (vv. 7-15). Como se comentó arriba y puede observarse en los versos anteriores, en cada estrofa se suma un nuevo primer verso que contribuye muchas veces con una nueva imagen, mientras que los que vienen acumulándose de las estrofas anteriores, a excepción del último, van sufriendo leves modificaciones al pasar a una nueva “visita”: “once an image is used several times in a manuscript, each usage resonates with the prior usage, stacking meaning upon meaning upon meaning”.<sup>147</sup> El poema está formado por doce estrofas, evocando las horas del reloj y con ello el paso del tiempo, motivo principal que se repite obsesivamente a lo largo del texto. Las visitas de Bishop a Pound se repiten periódicamente, como el paso de las horas del reloj. Cada visita es igual y al tiempo es distinta. Visita el mismo lugar y a la misma persona pero cada vez éstos son distintos a los ojos del visitante. Cada visita se hace más larga, más cansada y cansina:

Éste es un muchacho que golpetea el piso  
por ver si el mundo está allí y si es plano

---

<sup>146</sup> Logan, art. cit., p. 131.

<sup>147</sup> Katie Ford, “Visibility Is Poor: Elizabeth Bishop’s Obsessive Imagery and Mystical Unsayings”, abril 2007, en <https://www.poets.org/poetsorg/text/visibility-poor-elizabeth-bishops-obsessive-imagery-and-mystical-unsaying>, consultado el 12 de abril de 2017. A esto añade Ford que “Bishop’s challenge to the concept of fixity, [...] joins a long tradition that finds its uncertainty growing as its intensity of observation grows. Alongside that uncertainty, the need to undo or correct prior statements becomes prominent”.

para el viudo judío con un gorro de papel periódico  
que baila llorando por el dormitorio  
valsando sobre una tabla ondulada  
cerca del marinero mudo  
que oye el reloj  
que puntúa las horas  
del hombre fastidioso  
que está en la casa de los locos (vv. 46-55).<sup>148</sup>

El conocimiento que va adquiriendo la visitante de la casa/hospital así como de sus residentes se va construyendo conforme avanza el tiempo, conforme transcurren las visitas, al igual que la personalidad del hombre (Pound) va evolucionando (¿involucionando?): el “talkative man” de la cuarta estrofa se convierte en el “honored man” de la quinta, en el “old, brave man” de la sexta, y así sucesivamente hasta llegar al “wretched man” de la doceava visita. Las peculiaridades de cada lengua ofrecen un nuevo reto al traductor, ya que una frase casi hecha, como es “old man”, adecuadamente traducido por Paz como viejo, y que se presta a agregar un segundo adjetivo antepuesto o pospuesto a “old” sin ninguna dificultad en inglés, en español ocasiona una pérdida prácticamente inevitable, ya sea al traducir palabra por palabra para poder conservar el término repetitivo “hombre” o sacrificándolo para poder conservar la sonoridad en vez de terminar con una frase nominal forzada, que es la opción por la que se decanta el traductor.

Paz logra recrear un poema memorable y transmitir la desolación ante la desesperanza de llegar a un lugar que para muchos es como cruzar la puerta del Infierno de Dante: “lasciate

---

<sup>148</sup> En la estrofa anterior, el primer verso del poema en inglés reza: *This is a world of books gone flat*, mientras que la traducción de Paz es “Éste es un universo de libros desinflados” (v. 37). Así, al llegar al verso 46, el universo de libros desinflados ya no hace eco (ni se carga de significado) con el “mundo plano” que se sigue repitiendo hasta el final del poema. Asimismo, el empleo del término “dormitorio”, traducción de “ward” en el original, tiene una carga semántica mucho más suave, al poderse aplicar a una habitación perteneciente a una casa, un internado, etc., mientras que “ward” remite casi de inmediato a un pabellón psiquiátrico o de algún tipo de reclusorio. Paz compensa oportunamente ese cambio al traducir “cranky man” por un término más fuerte como es “maniaco” (v. 27).

ogne speranza, voi ch'intrate” (Canto III, v. 9).<sup>149</sup> Como ya se ha mencionado, parafraseando a Cernuda, el traductor y el crítico son los lectores más minuciosos de una obra. La experiencia de traducir un poema tan poderoso como “Visitas a St. Elizabeth” debe haberle otorgado a Paz un conocimiento privilegiado de la sensibilidad poética de Bishop, presente en su obra: “Hemos olvidado que la poesía no está en lo que dicen las palabras sino en lo que se dice entre ellas: aquello que aparece fugazmente entre pausas y silencios. [...] Oírla [la poesía de Bishop] no es oír una lección: es un placer –verbal y mental—tanto como una experiencia espiritual” (2: 252).

#### 2.2.12. A. R. Ammons (1926-2001)

Una de las características recurrentes en muchos comentarios sobre la obra de Ammons es el contraste entre la brevedad de muchos de sus poemas, como el que forma parte de *Versiones y diversiones*, y poemas como *Garbage*, poema de “2’217 versos prácticamente ininterrumpidos,”<sup>150</sup> mecanografiados en un rollo papel para calculadora, a la manera de *On the Road* de Kerouac. Su obra, con frecuencia calificada de minimalista, captura la relación de la naturaleza con la subjetividad del individuo. Harold Bloom, al referirse al poeta como heredero de Emerson y Whitman, declara que “Ammons is, as I think, the central poet of my generation, because he alone has made a heterocosm, a second nature in his poetry”.<sup>151</sup>

Dicha interrelación entre el exterior, ya sea en la naturaleza o en un tiradero de basura, y la percepción individual, queda representada en el poema elegido por Octavio Paz para

---

<sup>149</sup> Dante Alighieri, *The Divine Comedy, Inferno* (edición bilingüe, trad. al inglés de Allen Mandelbaum), Bantam, Nueva York, 2004, p. 20.

<sup>150</sup> Daniel Aguirre, introducción a A.R. Ammons, *Basura y otros poemas* (trad. Daniel Aguirre y Marcelo Cohen), Lumen, Barcelona, 2013, p. 2.

<sup>151</sup> Harold Bloom, “A. R. Ammons: ‘When you consider the radiance’”, en David Burak y Roger Gilbert (eds.) *Considering the Radiance: Essays on the Poetry of A. R. Ammons*, Norton, Nueva York, 2005, p. 50 (el ensayo de Bloom fue publicado originalmente como parte de su libro *The Ringers in the Tower*, de 1971).

formar parte de la nómina de *Versiones y diversiones*. Bloom establece una relación directa entre “Reflective” y *Saliences*, una de las primeras obras destacadas del poeta estadounidense: “The whole meaning of it is in ‘I found’, for *Saliences* records a finding, and a being found”.<sup>152</sup>

*I found a  
weed  
that had a*

*mirror in it  
and that  
mirror*

*looked in at  
a mirror  
in*

*me that  
had a  
weed in it*<sup>153</sup>

El eje de simetría del poema de Ammons es, oportunamente, la palabra “mirror”, la única bisílaba en un poema integrado sólo por monosílabos (al menos fonéticamente, dado que la pronunciación característica de la forma del verbo *look* en pasado es /lukt/), situada casi en el centro del poema (v. 6) y equidistante de las otras dos repeticiones de la palabra (vv. 4 y 8). El número de palabras de cada estrofa gira también en torno al centro del poema: dos estrofas de siete que abrazan las dos estrofas centrales de seis palabras cada una. En su estudio introductorio al volumen de poesías de Ammons, David Lehman subraya la insistente

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 143. En opinión de Bloom, que el poeta haya decidido iniciar de esta forma el poema enfatiza “Ammons’s notion of quest. If all that is separate from him, the ‘you’ is found, the finding will be assimilated at the final cost of going on out ‘into the unseasonal undifferentiated empty stark,’ a resolution so far as to annihilate selfhood” (*ibid.*, p. 138).

<sup>153</sup> *The Anthology of Contemporary American Poetry* (ed. Helen Vendler), I. B. Tauris, Nueva York, 2003, p. 141.

repetición de la preposición “in”,<sup>154</sup> enfatizada por su aislamiento en el verso 9, especialmente notable por el encabalgamiento entre estrofas. En su traducción, Paz tiene que sacrificar el extrañamiento que produce la preposición al final de la tercera estrofa, pero cuida que el número de palabras por verso se encuentre también en el rango entre una y tres, e intenta recuperar el recurso, aunque con menor fuerza, al aislar el artículo indefinido (v. 11).

Encontré  
una cizaña  
que tenía

un espejo  
en ella  
y el espejo

miraba  
en mí  
un espejo

que tenía  
una  
cizaña

La naturaleza distinta de la lengua de partida y la lengua de llegada impide que los monosílabos del poema original puedan encontrar un equivalente en la traducción de Paz. Sin embargo, al mantener la decisión del autor de ubicar la segunda iteración de la palabra “espejo” en el último verso de la segunda estrofa, el traductor se condice con el esfuerzo de simular, mediante el equilibrio y la simetría, una imagen especular *ad infinitum*, en el que la persona poética es el espejo en el que se ve reflejada la naturaleza.

---

<sup>154</sup> D. Lehman, introducción a A. R. Ammons, *Selected Poems*, The Library of America, Nueva York, 2006, p. 12.

### 2.2.13. Mark Strand (1934-2014)

Son muchos los vasos comunicantes que vinculan a Paz con Mark Strand, entre ellos su pasión por la poesía y por la crítica de arte, así como por la traducción. El poeta canadiense, traductor de Rafael Alberti, a su vez profundamente admirado por Paz,<sup>155</sup> vivió en México durante algunos años y editó una antología de poesía mexicana, *New Poetry of Mexico*, versión traducida al inglés y condensada de *Poesía en movimiento*, con poemas del propio Paz, así como de José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero.<sup>156</sup> Sin embargo, a pesar de alcanzar una posición notable como poeta gracias a premios como el Pulitzer o el National Prize of Poetry y a ostentar el nombramiento de Poet Laureate, durante largas temporadas de su vida se alejó de la creación poética para dedicarse a la narrativa y a las artes visuales, tanto en la práctica como en su obra ensayística sobre el tema. Quizá eso dé razón de por qué entre las escasas menciones de Paz al poeta, son más frecuentes las relacionadas con su apreciación plástica, como en el ya mencionado texto sobre la obra de Marie José Paz (véase *supra*, el apartado sobre Elizabeth Bishop).

Con frecuencia la crítica ha apuntado al carácter surrealista del canadiense. Algunos rasgos pueden percibirse en la selección que Paz hace para presentarlos junto a sus traducciones reunidas en *Versiones y diversiones*, como ocurre con “Keeping Things Whole”, uno de sus poemas incluidos con mayor frecuencia en antologías poéticas y que el

---

<sup>155</sup> Baste recordar su emotivo “Saludo a Rafael Alberti”, publicado en 1990 en la revista *Vuelta*, donde el traductor mexicano declara su deuda con el español al ser uno de los primeros poetas en lengua española que leyera en su juventud temprana y cuya presencia poética lo acompañaría a lo largo de su vida, en México, durante su estancia en España en 1937, en el festival de Spoleto donde Paz conociera por fin a Charles Tomlinson, etc. (O. Paz, “Rafael Alberti, visto y entrevistado” [2: 932-938]).

<sup>156</sup> Al respecto apunta José Emilio Pacheco: “Mark Strand partió de *Poesía en movimiento* (Siglo XXI, 1966) para hacer un libro que es enteramente suyo. [...] Para comenzar, Strand hizo que de cuarenta y dos poetas que figuran en *Poesía en movimiento*, sólo quedaran veinticuatro en *New Poetry of Mexico*” (Arnaldo Orfila y Octavio Paz, *Cartas cruzadas (1965-1979)*, intro. y notas de Adolfo Castañón, Siglo XXI, 20016, p. 590).

autor declaró en algún momento haberlo escrito en menos de un minuto,<sup>157</sup> lo cual remite fácilmente a la escritura automática de los seguidores de Breton.

En un campo  
soy la ausencia de campo.  
Siempre  
sucede así.  
Dondequiera que esté  
soy aquello que falta.

Si camino  
parto del aire  
mas siempre  
vuelve el aire  
a llenar los espacios  
donde mi cuerpo estuvo.

Todos tenemos razones  
para movernos: yo me muevo  
por mantener  
enteras las cosas.

Llama la atención la decisión de Paz de traducir el título del poema reduciéndolo a una frase nominal, “Las cosas enteras”, quizá por considerar que el del poema original resulta redundante al reaparecer en el último verso, quizá por la dificultad inherente de la traducción, de manera poética, del gerundio como verboide. Sin embargo, esta elección aleja el poema del *perpetuum mobile* y la mutabilidad spenseriana. Asimismo, no resulta sencillo encontrar una justificación para el cambio introducido por el traductor en los versos 8 y 9, al principio de la segunda estrofa, que en el original de Strand reza: “When I walk / I part the air / and always / the air moves in / to fill the spaces / where my body’s been”.<sup>158</sup> El uso de la adversativa y particularmente la sustitución del artículo “el” por la preposición que implica

---

<sup>157</sup> <https://www.poetryfoundation.org/poets/mark-strand>. Consultado el 26 de febrero de 2018.

<sup>158</sup> Mark Strand, *Collected Poems*, Knopff, Nueva York, 2014, p. 78.

el origen del movimiento “del”, por estar acompañado del verbo partir, provocan una incongruencia notable, ya que en el sentido del poema original la acepción de partir sería la de dividir o separar, para que tras el paso de la materialidad de la voz poética, las partículas del aire regresen a su estado original, es decir, mantengan su integridad: “In ‘Keeping Things Whole,’ to prevent nature from having to adapt to his presence, the speaker does the adapting. He is a liminal, a perpetual and constant outsider, and he moves to get out of nature’s way, thus preserving nature’s integrity.”<sup>159</sup>

Asimismo, otro de los puntos que parece atraer al traductor al momento de hacer su elección, es la cercanía de los “Seven Poems” con las formas breves de la poesía japonesa con las que venía trabajando desde sus primeros acercamientos a la traducción. Su versión, muy próxima a los pequeños poemas de Strand, se aleja sin embargo en ocasiones, como para abandonar algún recurso retórico presente en el original, como sucede con la repetición en el poema 6 (“I say everything / is everything.”):

6  
Si hablo con la ventana  
digo que cada cosa  
es todas las cosas.

Por el contrario, como sucede en el poema 7, el traductor se aleja del original para introducir cambios que le dan al poema una fuerza retórica mayor que la del poema en inglés:

7  
Tengo una llave

---

<sup>159</sup> James F. Nicosia, *Reading Mark Strand. His Collected Works, Career, and the Poetics of the Privative*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2007, p. 27. Podría pensarse que el uso de la frase “parto del aire” se tratase de una errata y no de una decisión del traductor; la errata (si lo es) se repite en las distintas ediciones que incluyen las traducciones de Strand (la bilingüe de Galaxia Gutenberg y la que forma parte de las *Obras completas*, que es la citada en este trabajo).

y abro la puerta: entro  
y está obscuro; entro  
y está más obscuro. Entro.

El texto original del poema de Strand reza: *“I have a key / so I open the door and walk in. / It is dark and I walk in. / It is darker and I walk in”*.<sup>160</sup> En su traducción, Paz decide obviar la conjunción de valor consecutivo transformándola en una acumulación de acciones. El traductor opta por agregar una repetición anafórica que le otorga una mayor fuerza temática, en lugar de la reiteración de la frase “and I walk in” al final de cada verso del texto original. Asimismo, el efecto se refuerza gracias a la repetición del verbo “entro” en la misma posición que en los versos de Strand, pero con una diferencia importante: el uso de la puntuación. Paz trasvasa el poema empleando una puntuación distinta en cada uno de los tres últimos versos, reservando para el final el uso del punto, dejando así aislado el verbo, lo que hace que el cierre sea más contundente.

La sensación de impermanencia presente en “Keeping Things Whole” está también presente en los demás poemas elegidos por Paz; en ellos se realza lo transitorio de la condición humana, como en “Los restos”: “Me vació de los nombres de los otros. Vacío mis bolsillos. / Vacío mis zapatos y los dejo al lado del camino / En la noche retraso los relojes; / abro el álbum de familia y me veo de niño // ¿Para qué sirve? Las horas ya hicieron su quehacer. / Digo mi propio nombre. Digo adiós” (vv. 1-6). Como apunta John Bensko respecto al carácter introspectivo de muchos de los poemas de Strand: “The reflexivity allows Strand to objectify psychological processes which are artistic but also are intimately connected with our lives. Because the reflexive narration breaks up the experience and reflects the perspectives of subject and subject-as-artifice on each other, it expands the poetic

---

<sup>160</sup> M. Strand, *op. cit.*, p. 111.

space of the narrational surface.”<sup>161</sup> Al contemplarse a sí mismo desde fuera, desde la otredad, la voz poética logra tomar distancia de la percepción propia y de la que los demás puedan tener de él. Renuncia no sólo a sus posesiones sino a su propia identidad ante la imposibilidad de la permanencia. La fascinación de Paz por la otredad, una presencia constante en su obra, desde “Poesía de soledad y poesía de comunión”, pasando por *El arco y la lira*, y constituyéndose en elemento central para todo su acercamiento poético y ensayístico al erotismo, encuentra así un eco en la poesía del escritor estadounidense que da razón de su interés como traductor.

#### 2.2.14. Czeslaw Milosz (1911- 2004)<sup>162</sup>

Como sucede con frecuencia en el caso de los autores elegidos por Octavio Paz para aproximarse a su obra por medio de la traducción, son muchas las coincidencias y puntos de contacto que unen a ambos autores. En “Saludo a Czeslaw Milosz”, texto escrito cuando Milosz recibió el Nobel en 1980, Paz describe cómo conoció al poeta tres décadas antes durante su estancia en París y aclara: “Vi a Milosz varias veces y así pude reconocer su rectitud moral y política, su inteligencia y su pasión metafísica [...] Me dijo también que había participado en la resistencia contra la ocupación alemana, que había colaborado al principio con el régimen comunista y, en fin, que su poeta moderno preferido era el mío: Eliot” (2: 486). Además de la admiración por el autor de *Four Quartets*, ambos poetas

---

<sup>161</sup> John Bensus, “Reflexive Narration in Contemporary American Poetry”, en Harold Bloom (ed.), *Mark Strand*, Chelsea House, Broomall, 2003, p. 27.

<sup>162</sup> En las “Notas” al final de *Versiones y diversiones* el año de muerte del poeta aparece erróneamente registrado como 1999.

compartían también el amor por la traducción. Entre los trabajos del polaco como traductor sobresale su versión de *The Waste Land* así como la de varios libros de la Biblia.<sup>163</sup>

El recuento laudatorio de Paz por la obra del poeta europeo fue publicado en *Sombras de obras*, donde aparece acompañado de la traducción de dos de sus poemas, “Carta a Raja Rao”, escrito originalmente en inglés por Milosz, y “El premio”, traducido a partir de la versión al inglés hecha por el propio autor, según declara el traductor en las notas aclaratorias al final de *Versiones...* Para dar razón del nacimiento del primero, Paz explica cómo se reencontraron veinte años después en los Estados Unidos, país donde el poeta europeo se había establecido, durante un encuentro de poetas en la Universidad de Texas: “Esos pocos días pude ser testigo —e incluso participar en ellas con un poco de escepticismo pagano— de las encarnizadas discusiones entre el cristiano Milosz y el hindú Raja Rao. Meses después Milosz escribió un ‘poema-carta’ dedicado a Raja Rao, en el que alude a esas conversaciones. Nos enseña mucho sobre Milosz —sobre el poeta y sobre el hombre” (2: 487).

El poema retoma las características de los textos epistolares, como la narración en segunda persona, dirigiéndose desde el primer verso, y repetidamente durante el poema, al interlocutor (“Raja Rao, cómo quisiera saber / la causa de esta enfermedad”)<sup>164</sup> y empleando

---

<sup>163</sup> “Es también muy importante la labor de Milosz como traductor de poesía. Entre los poetas traducidos por él figuran: Oscar Milosz, William Blake, Walt Whitman, William B. Yeats, T.S. Eliot, Carl Sandburg, D.H. Lawrence, W.H. Auden, Robinson Jeffers; hay también algunos poemas de Federico García Lorca, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Jorge Carrera Andrade. Hace poco, después de varias traducciones ya existentes, Milosz decidió dar una versión más de los libros del Antiguo Testamento. Ya aparecieron *Libro del Ecclesiastés* (1978) y *Libro de los salmos* (1979), en revistas se publicaron *Libro de Job*, *Los proverbios* y *Evangelio según San Marcos* que seguramente saldrán en breve. Son traducciones de suma precisión y hermosura” (Jan Zych, introducción a la antología de poemas de Milosz, *Material de lectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2011, p. 9).

<sup>164</sup>En el original: “Raja, I wish I knew / the cause of that malady” (vv. 1-2). Quizá pudiera sorprender la decisión del traductor de incluir el apellido del interlocutor, cosa poco común en el contexto de una supuesta carta, sobre todo por aparecer inmediatamente después del título que incluye también el nombre completo del escritor hindú. Sin embargo, la naturaleza distinta de las lenguas de partida y de llegada, dado que las palabras inglesas suelen ser más breves, probablemente llevó a Paz en esta dirección para tratar de conservar el ritmo de los versos. Agradezco al Dr. James Valender su orientación en este punto.

imperativos, mientras se vale del intercambio simulado para exponer sus reflexiones personales y su visión del mundo. Tras situar los orígenes de las epístolas en verso en la antigüedad clásica, con las Epístolas de Horacio y las Heroidas de Ovidio, Aleksander Fiut destaca la presencia de un buen número de este tipo de poemas en la producción del autor eslavo y aclara: “Milosz clearly erases the barrier between the epistle and other variants of the lyric of appeal. The personal tone of the outpourings, the questions directed toward an addressee, and references to times experienced together [...] in Milosz’s works the epistle is transformed into a discourse that combines philosophical reflection with a settling of accounts with himself, and intimacy of tone with the need to generalize his own experiences.”<sup>165</sup> Así lo apunta Seamus Heaney al afirmar que la poesía de Milosz “cumple con la vieja expectativa de que la poesía debe deleitar al tiempo que instruir. [...] La aguja se mantiene firme entre el principio de realidad y el principio de placer: Próspero y Ariel se afanan en poner su peso a ambos lados del argumento. Milosz habita en el medio, a veces trágica y a veces deliciosamente, pues no reniega jamás de sus vislumbres del cielo en la tierra ni de la certeza de que este mundo es un valle de lágrimas.”<sup>166</sup>

*Link, if you wish, my peculiar case  
(on the border of schizophrenia)  
to the messianic hope  
of my civilization.*

*Ill at ease in the tyranny, ill at ease in the republic,*

---

<sup>165</sup> Aleksander Fiut, *The Eternal Moment. The Poetry of Czeslaw Milosz* (trad. Theodosia S. Robertson), Universidad de California, Berkeley, 1990. Respecto al uso de la segunda persona en este grupo de poemas epistolares de Milosz, el crítico añade: “A description of the internal changes in the speaker takes the place of the dynamic of mutual relations between partners in a dialogue. The ‘you’ consequently fulfills two functions at the same time: it characterizes the addressee and is a means for the speaker to characterize himself” (*ibid.*, p. 177).

<sup>166</sup> Seamus Heaney, “Czeslaw Milosz” (trad. Jordi Doce), *Letras Libres*, núm. 12 (septiembre 2002), consultado en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/czeslaw-milosz> el 21 de febrero de 2018.

*in the one I longed for freedom, in the other for the end of corruption.*<sup>167</sup>

La traducción de Paz recupera la duplicidad de la esquizofrenia, presentada por los paralelismos de la siguiente estrofa (vv.16-19) que en el poema original se presentan en sólo dos versos, destacándola gracias a la repetición anafórica posible al dividir los versos originales:

Infeliz bajo la tiranía,  
infeliz en la república:  
en una, suspiraba por la libertad,  
en otra, por el fin de la corrupción.

El poeta reconoce su anterior descontento y su falta de pertenencia a sus dos realidades, la que lo acompañaba en la juventud en Europa, antes de “escoger la libertad”, y la que lo recibió en el Nuevo Continente. Es una duplicidad paralela a la que percibe entre la filosofía que Raja Rao intenta presentarle frente a la que lo ha acompañado toda su vida: “Al fin aprendí a decir: ésta es mi casa, / aquí, ante la lumbre del crepúsculo marino, / en esta orilla frente a la orilla de tu Asia, / en esta república moderadamente corrompida” (vv. 22-25). El autor eslavo enfatiza la separación, mediante la referencia geográfica y el uso de deícticos, entre la filosofía del autor indio y la heredada por Milosz, idea que continúa elaborando en los siguientes versos en los que subraya, frente al paralelismo entre ambas visiones del mundo, su decisión de aproximarse a ellas desde su propia trinchera:

Te oí hablar de liberación:  
idéntica a la de Sócrates  
la sabiduría de tu *guru*.

No, Raja, yo debo empezar  
desde lo que soy.  
Soy los monstruos que habitan mis sueños,

---

<sup>167</sup> Czeslaw Milosz, *Selected and Last Poems 1931-2004*, Ecco, Nueva York, 2011, p. 104.

los monstruos que me enseñan quién soy yo.

Si estoy enfermo, ¿quién puede decir  
que el hombre es una criatura sana?

Grecia tenía que perder, su pura inocencia  
tenía que hacer más intensa nuestra agonía.

Necesitábamos a un Dios que nos amase,  
no en la gloria de la beatitud: en nuestra flaqueza. (vv. 38-50)

Los momentos en que el traductor decide alejarse del texto original en estos versos sirven para destacar las afirmaciones de la voz poética otorgando así mayor fuerza a sus argumentos. Entre estos casos se encuentra la repetición casi anafórica de la frase “los monstruos”, inexistente en el poema original: “*I am those monsters which visit my dreams / and reveal to me my hidden essence*”,<sup>168</sup> o en el verso 47 de la traducción, en que Paz decide traducir *consciousness* por inocencia, término más contrastante con la palabra “agonía” del siguiente verso, y relacionada más de cerca con la caída, con la “flaqueza” que mencionará poco después. El poeta se sabe imperfecto y necesitado de la gracia divina para poder librar el tránsito por este mundo. Como subraya Heaney: “Su poesía reconoce la inestabilidad del sujeto y nos muestra una y otra vez la conciencia humana como un ámbito de discursos contendientes, mas no permite que esta concesión niegue el mandato inmemorial que nos conmina a la firmeza moral y de espíritu.”<sup>169</sup>

En un emotivo texto laudatorio escrito tras la muerte de Milosz, el poeta y traductor irlandés evoca la capacidad de asombro casi infantil, aunada a la profundidad del hombre

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>169</sup> S. Heaney, *loc. cit.* El escritor irlandés abunda al respecto, subrayando la importancia de la conciencia histórica del polaco: “La figura del poeta como alguien encargado de una misión secreta y que custodia verdades vitales le resulta muy atractiva. La memoria cultural, viene a decir la obra de Milosz, es necesaria para la dignidad y la supervivencia humanas.”

sabio, con la que el autor eslavo se relaciona con el mundo que lo rodea y se maravilla ante las cosas cotidianas: “exultaba en cuanto a la certidumbre de que le correspondía, como poeta, ‘glorificar las cosas simplemente porque son’ [...]. En pos de este ideal, llevó la poesía más allá del círculo de gis dibujado por la forma significativa, y abrió su alcance a inmensos panoramas y pequeñas domesticidades”.<sup>170</sup> Así puede observarse en el segundo poema traducido por Paz, en el que puede percibirse a un Milosz más reconciliado con las incertidumbres de la vida gracias a las cosas sencillas que puede disfrutar en sus años de madurez:

Qué día feliz.  
La niebla se disipó temprano.  
Me puse a trabajar en el jardín.  
Colibríes quietos sobre la madre selva.  
Nada sobre la tierra que yo quisiese tener,  
nadie sobre la tierra que yo pudiese envidiar.  
Había olvidado todo lo que sufrí,  
no tenía ya vergüenza del hombre que fui.  
No me dolía el cuerpo.  
Al enderezarme, vi el mar azul y las velas.

Nuevamente las elecciones del traductor contribuyen a reforzar lo propuesto por el poema original. Los cuatro versos con los que comienza el poema cobran mayor fuerza gracias a la contundencia de las cuatro oraciones independientes, separadas por puntos, en lugar de las dos del texto de Milosz: “*A day so happy, / Fog lifted early, I worked in the garden. / Hummingbirds were stopping over honeysuckle flowers*”. Esto ocurre particularmente en el primer verso, gracias al uso del adverbio exclamativo, y el cuarto, transformado en una frase nominal carente de verbo, como abundan en algunos poemas de

---

<sup>170</sup> Seamus Heaney, “Czeslaw Milosz (1911-2004) —Lo pronunciado se fortalece” (trad. P. López Colomé), *Letras Libres*, núm. 70 (octubre 2004), p. 73.

Paz. Otro recurso empleado por el traductor que da mayor énfasis a lo expresado por el poeta polaco es la transformación de los versos 5 y 6 en una estructura paralela inexistente en los correspondientes en inglés, de naturaleza menos retórica: “*There was no thing on earth I wanted to possess. / I knew no one worth my envying him*”. Esto sobresale especialmente por la decisión del traductor de emplear infinitivos al final de cada verso, antepuestos por la forma más marcada del pretérito imperfecto, “quisiese” y “pudiese”.

Mención aparte merece el título que el traductor decide darle a su versión del poema de Milosz. Como ya se mencionó (véase *supra*), Paz escribió su texto, posteriormente recogido en *Excursiones/Incuriones*, a raíz de que su colega y amigo recibiera el premio Nobel en 1980. Ahí explica cómo las penurias sufridas por el poeta polaco y por su pueblo se veían compensadas, aunque fuera en parte, por el reciente nombramiento del primer Papa no italiano en varios siglos, por los avances logrados por los trabajadores en aquel país gracias al trabajo de Lech Wałęsa y *Solidarność*, y ahora con el premio recibido por el autor de “The Gift”: “Estamos, diría Milosz, ante la misteriosa operación de la justicia divina. O como dirían los estoicos: ante la economía cósmica, patente en la rotación de las desdichas y las dichas. [...] Aunque el Nobel es un gran premio, hay otro más puro, que nos dan las potencias sin nombre y que consiste en vivir, así sea por unos pocos minutos, reconciliados con los elementos terrestres, con el tiempo, con nuestros semejantes y con nosotros mismos” (2: 489). Inmediatamente después el mexicano añade: “Un pequeño poema de Milosz, escrito hace poco, expresa esta armonía espiritual. Se llama significativamente *El premio*. Haberlo escrito es el verdadero premio.”

Me parece muy probable que el traductor le hubiera dado un título distinto, más cercano al significado original, de no haberlo traducido para esta ocasión particular, ya que el significado de la palabra “premio” lleva consigo la carga de alguna participación activa

por parte del receptor, como el esfuerzo de años de labor creativa como en el caso del Nobel, para obtener dicha recompensa o galardón. En cambio, la palabra “gift”, en sus diferentes acepciones, implica siempre algo que se recibe gratuitamente, sin que se haya hecho un esfuerzo por haberlo ganado. El título que el poeta polaco da a esta pieza se condice con su manera de relacionarse con el Creador y su creación, como observa con agudeza Heaney al referirse precisamente a este poema: “A fin de cuentas, Milosz aseveraba, ‘uno puede creer en Dios sólo por gratitud por todos los dones’.”<sup>171</sup>

#### 2.2.15. Lysander Kemp (1920-1992)

Lysander Kemp representa otro de los múltiples casos de traducción mutua que se dan de manera recurrente en la vida y obra de Paz. Fue traductor de *El laberinto de la soledad*, además de *Pedro Páramo* y de la obra del antropólogo Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote*; asimismo, Kemp se desempeñó como editor en jefe en la University of Texas Press, donde colaboró con Paz, entre 1966 y 1975. El interés del poeta y traductor en la tierra natal del poeta de Mixcoac, a la cual dedicó buena parte de su obra, no es sorprendente, dado que vivió en México por más de una década, en el poblado de Jocotepec, a orillas del lago de Chapala, justo antes de sus colaboraciones con Paz en la Universidad de Texas.

Otra de las obras de Kemp durante sus años en México es la temprana traducción de *Visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla, apenas tres años después de la publicación del texto original. La cercanía con el tema gracias a la traducción lleva al autor a componer un breve poemario, *The Conquest and Other Poems*. El estilo escueto de las *Cartas de Relación* y textos de la época, en que los conquistadores o los primeros frailes conjuntan la

---

<sup>171</sup> *Loc. cit.*

narración de sus vivencias con la descripción de los paisajes, a veces inhóspitos y siempre novedosos del nuevo continente, es capturado por Kemp en “The Conquest”, familiarizado como tiene que haber estado, no sólo con el texto de León-Portilla, sino con textos paralelos y con los que constituyen las fuentes primarias de la investigación histórica y antropológica del discípulo del padre Garibay: “Llenamos nuestros yelmos enmohecidos con bayas doradas, / Recogidas no lejos de la cumbre, en una hondonada. / Eran agrias, pero no nos dañaron. / Vimos después sangre en el agua: el sol y su / agonía” (vv. 2-5). Al contrastarlo con el poema de Kemp, puede observarse una estrategia de Paz que se repite más adelante: la intención de retrasar la identificación de cierto elemento, anteponiendo su descripción para reforzar un efecto de sorpresa. El poema de Kemp está integrado por cinco secciones, identificadas por números romanos, a excepción de la primera, que comienza *in medias res*, incluso a mitad de una frase que inicia con puntos suspensivos: “...and halted there, My Lord, to gather wood” (v. 1).<sup>172</sup> Tras las correspondientes secciones encabezadas por los números romanos XXII-XXV, el poeta decide repetir el recurso, terminando la sección XXVI después de sólo cuatro versos al emplear de nuevo el mismo signo de puntuación para indicar que la narración se interrumpe abruptamente. El texto original menciona las angustias del sol desde un principio, por lo que el color rojizo del agua no causa asombro en el lector, mientras que en la versión de Paz, la voz poética describe una escena que bien podría interpretarse como consecuencia de una muerte a la orilla del lago, sólo para explicar la causa del tono del agua en el siguiente verso: “And to fill our rusting helms with the gold berries / We found in a little swale under the ridge. / They were tart but harmless. Later we saw the throes / Of the dying sun as it dripped blood on the water” (vv. 2-5). Como se mencionó, este cambio no es

---

<sup>172</sup> L. Kemp, *The Conquest and Other Poems*, University of Texas Press, Austin, 1970, p. 45. Todas las citas del poema se toman de esta edición.

accidental. El traductor repite su estrategia en el penúltimo fragmento del poema: “Murió de mordedura de serpiente. La Muerte, / Lo sabemos, acecha siempre: son muchos y sutiles / Sus disfraces. Señor, aquí acecha ataviada de galas delirantes. / Es fría y cruel. Es una serpiente” (XXV, vv. 13-16). Paz espera hasta el final de la descripción para aclarar que se refiere a la serpiente, aunque se puede anticipar porque la narración aclara que el soldado murió por esa causa.<sup>173</sup>

Paz, como traductor, está consciente de las restricciones que impone la lengua de llegada en el momento de querer trasvasar el poema. Esto lo lleva, por ejemplo, a la reformulación de los versos de Kemp: “*All the beauty, My Lord, and our full bellies, / Consoled us for having found no human trace, / No gems, no precious metal, nothing at all*” (XXIV, vv. 13-15). Mientras que la lengua inglesa permite sin ningún problema la enumeración de varias frases negativas consecutivas, como en este caso iniciando con la palabra “no”, equivalente a “ninguno”, la acumulación en español que resultaría al hacer una traducción literal resultaría, si no chocante, al menos mucho más marcada que el texto original. Sin embargo, la solución de Paz regresa su fluidez casi coloquial al poema recreado: “Señor, tanta hermosura, y las barrigas llenas, / Nos consolaban de no hallar traza de hombres, / Traza de joyas o metal precioso, traza de nada” (XXIV, vv. 13-15).

Ese elemento de sorpresa, aunado a una expresión más directa y enfática por parte de la voz poético-narrativa, permite que el lector experimente, de manera más vívida, aunque siempre a través de un tercero, las frustraciones de los expedicionarios durante la Conquista: “Señor, sabéis lo padecido, la sed, el hambre, / También los logros malogrados, pero estas

---

<sup>173</sup> “*We buried Castellanos, / Who was bitten by a snake. It is known, My Lord, / That Death can lurk in many subtle disguises, / And here he lurks as a serpent, cold and cruel, / Though decked in delirious finery*” (XXV, vv. 12-16). La edición bilingüe de Galaxia Gutenberg contiene una errata en el último verso, donde aparece “docked” en lugar de “decked”, como en el poema incluido en la edición original.

llamas verdes / Que se retuercen y se levantan de la tierra de brasas / Son... Señor, ¡estamos en el Infierno!” (XXV, vv. 8-11). Para esta última frase, el texto original emplea una cláusula para introducir lo que Paz declara directamente: “*You know, My Lord, how we have suffered from thirst / And hunger, and failure too: but the green flames / That twist and tower out of this flame-red soil / Are... Oh, My Lord, I fear we are in Hell!*” (XXV, vv. 8-11).<sup>174</sup> Mientras que en inglés puede presentarse una enumeración de más de dos elementos incluyendo la repetición de la conjunción sin que sea considerado agramatical o como una licencia poética, no es ese el caso en español. En inglés la frase “*from thirst and hunger, and failure too*” es gramaticalmente correcta, aunque enfática; así, para recuperar esa carga semántica de mayor énfasis, el traductor pone esa carga en la frase nominal, “los logros malogrados”, que resalta por su aparente contradicción.

#### 2.2.16. Charles Tomlinson (1927-2015)

La relación de Octavio Paz con Tomlinson, más allá de la profunda amistad que los unió, abarca numerosos aspectos del ámbito artístico en general y literario en particular. Escribieron en colaboración *Airborn/Hijos del aire* y antes habían compuesto, junto con Jacques Roubaud y Edoardo Sanguineti, el poema multilingüe *Renga*. Se tradujeron y se retroalimentaron mutuamente, sirviendo la poesía de cada uno de inspiración para la creación de nuevos poemas del otro, como en el caso de “Assassin” de Tomlinson, poema sobre el asesinato de León Trotski. “Una historia de cofraternidad intelectual y poética, de escrituras

---

<sup>174</sup> Conviene anotar que, en el último fragmento, el XXVI, mientras que el original reza “On the ninth day we came to a glaring beach / Where a sea-turtle was laying eggs in the sand. / We ate her, ate her eggs, and then marched east” (XXVI, vv. 1-3), la última frase la traduce Paz como “Los comimos, a ella y sus huevos, y seguimos al sur” (XXVI, vv. 1-3). A lo largo del poema la orientación geográfica forma parte de los elementos narrativos de los que se vale el autor para “conducir” al lector por el mismo camino que los protagonistas; sin embargo, sólo en este punto se aparta el traductor del original, sustituyendo un punto cardinal por otro distinto.

y lecturas, discusiones y celebraciones fecundas”,<sup>175</sup> como la describe atinadamente Guillermo Sheridan. Entre estas lecturas compartidas estaba naturalmente William Carlos Williams; en 1985 Tomlinson publica una antología de los poemas del autor de *Paterson: Selected Poems*. Compartieron asimismo el interés por la reflexión teórica acerca de la traducción además de la práctica de ésta; mientras Paz escribe su ensayo sobre traducción, “Literatura y literalidad”, el cual ha sido incluido en varias antologías sobre temas de traductología, Tomlinson escribe *Metamorphoses*, obra que reúne ensayos sobre poesía y traducción, entre los cuales destacan sendos textos dedicados a Eliot y Pound. Tomlinson fue además el editor de una antología de traducciones vertidas a lo largo de la historia hacia la lengua inglesa, el *Oxford Book of Verse in English Translation* (1980).

Los unió no sólo su actividad poética y traductora, sino el interés compartido por las artes plásticas. Es sabido que Paz dedica buena parte de su obra ensayística a su estudio, como puede verse en el volumen de las *Obras completas* titulado *Los privilegios de la vista*. En este incluyó Paz un poema, en la sección “Tributos”, dedicado a su amigo inglés: “Desde la ventana de un dudoso edificio oscilando sobre arenas movedizas, / Charles Tomlinson observa, en la estación del deshielo del calendario, la caída de los días” (4: 387). Tomlinson, por su parte, repartió su actividad creadora entre la poesía y la pintura. Ambos poetas contribuyeron a la obra de creación del otro relacionada con este ámbito: Tomlinson revisó y ofreció a Paz comentarios detallados y precisos a la traducción de *Blanco*, mientras Paz escribió “En blanco y negro: Charles Tomlinson”, texto introductorio para *In Black and White*, obra que presentaba la faceta de artista plástico de Tomlinson. Este ensayo, en el que Paz intercala tres de sus traducciones de poemas del autor inglés, ensalza las virtudes de la

---

<sup>175</sup> G. Sheridan, “My dear Charles. Paz le escribe a Tomlinson”, *Letras Libres*, núm. 180 (diciembre 2013), p. 48.

obra gráfica y poética de Tomlinson e identifica paralelismos y puntos de convergencia entre ambas: “Desde que leí por primera vez un poema de Charles Tomlinson, hace ya más de diez años, me impresionó la poderosa presencia de un elemento que, después, encontré en casi todas sus composiciones, aun en las más reflexivas e introvertidas: el mundo exterior” (2: 123). El inglés, desde su propia introspección, va más allá; partiendo de la observación del mundo que lo rodea, se da cuenta de lo inabarcable del mundo limitado de las sensaciones y cómo éstas son sólo la puerta para algo más trascendente: “Soy un poeta para el que el mundo exterior existe, y, como dice Octavio Paz, el mundo de mi poesía no es una realidad independiente, es una zona de interpenetración. Las imágenes nos ayudan a conocer este mundo, pero sólo hasta cierto punto. El mundo concierne a nuestra existencia, pero se nos escapa y desafía nuestro egoísmo.”<sup>176</sup>

Con todo, para el artista inglés, poeta y pintor, la percepción visual del mundo exterior es uno de los ejes de su obra. “Un poeta de los ojos, pensó Paz, pero de ‘ojos que piensan’ [...] Esa virtud predomina en la elección de los varios poemas que Paz le tradujo a lo largo de los años.”<sup>177</sup> Su segundo poemario recibió por título la elocuente frase *Seeing is Believing* (1958), resaltando la importancia del sentido de la vista en el contacto del individuo con el mundo que lo rodea.<sup>178</sup> La poesía, al igual que la pintura, le permiten ese contacto: “Mi idea

---

<sup>176</sup> C. Tomlinson, “Una poesía de la mirada”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17 (2002), p. 56.

<sup>177</sup> G. Sheridan, “My dear Charles...”, p. 48.

<sup>178</sup> El título escogido por el poeta provoca un eco, quizás involuntario, de la necesidad de Santo Tomás de la experiencia sensorial a través de la vista para poder dar crédito a la buena noticia de sus compañeros: “tú crees porque has visto, dichosos los que creen sin haber visto” (Jn 20, 29). Quizá para él, como para muchos artistas, la relación con el mundo exterior a través de los sentidos y trascendido en el arte, es un elemento indispensable para la experiencia de lo trascendente. En algún momento comenta con humor, respecto a una visita a México, que “parece que visito más iglesias que un verdadero creyente” (C. Tomlinson, “Una poesía de la mirada”, p. 58).

de la poesía es de un arte misterioso, un modo de relacionarse con el mundo, de hallar un cierto equilibrio con él, mi poesía es, muchas veces, una poesía del lugar.”<sup>179</sup>

No es de extrañar que el pintor declare su afinidad con dos de los grandes maestros de la pintura impresionista, ni que Paz elija incluir entre sus traducciones los poemas que a ellos dedica: “Admiro al pintor Cézanne como pintor del lugar: ‘Cézanne at Aix —mont saint—Victoire, le jas de buffon [*sic*], le chateau noir.’ [...] Admiro también al pintor Van Gogh, hasta un [*sic*] cierto punto. Lunes sí, martes tal vez.”<sup>180</sup> Al holandés le dedica Tomlinson el poema “Farewell to Van Gogh”, traducido también por Paz, en el que muestra claramente ese gusto variable. En los primeros versos sobaja el poder del pintor, “Ni una de las hojas / Del ya en sombra, cabal y bien cumplido / Eminente castaño, te hará caso” (vv. 1-3),<sup>181</sup> mientras que, en la última estrofa, la más breve y contundente de las tres que integran el poema por la concisión de sus frases, siempre en diálogo con el pintor impresionista, se despide de él agradeciéndole, y, quizá en un gesto simbólico, marcando distancia de su propia obra pictórica: “Adiós. Y gracias por tu furia / Instructiva” (vv. 12-13). El principio del poema en su versión original en inglés reza:

*The quiet deepens. You will not persuade  
One leaf of the accomplished, steady, darkening  
Chestnut-tower to displace itself  
With more of violence than the air supplies  
When, gathering dusk, the pond brims evenly  
And we must be content with stillness.*

---

<sup>179</sup> C. Tomlinson, “Una poesía de la mirada”, p. 53

<sup>180</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>181</sup> Mientras que en inglés la acumulación de adjetivos sin mediación de alguna partícula como una conjunción es un fenómeno común, en la versión en español resulta poco natural, en particular al estar antepuesto al sustantivo que califica, en este caso el “castaño”.

Llama la atención que Paz, que en otros momentos de sus traducciones decide respetar la disposición espacial de los textos originales (véanse los casos de Pound y Cummings, *supra*), en “Adiós a Van Gogh” decide pasarla por alto, a pesar de que es uno de los rasgos que caracterizan a gran cantidad de poemas de Tomlinson a lo largo de sus más de cincuenta años como poeta.

En el caso del pintor francés, la pequeña rima que elabora el poeta-pintor citada en su ensayo “Una poesía de la mirada” (véase *supra*) ofrece una pista para poder identificar el referente temático del poema: el monte Sainte Victoire, recurrente motivo central de varias docenas de cuadros del pintor francés, avecindado a temporadas, durante varias décadas, en la población de Jas de Bouffan, al pie de la montaña, y en el así nombrado Castillo Negro en las cercanías.<sup>182</sup> Es esa la presencia que se yergue majestuosa como centro del poema: “Y el monte: cada día / Inmóvil como fruto” (vv. 1-2). El inicio del poema en una conjunción copulativa podría interpretarse al menos de dos maneras: la primera, como continuación del título, como si el pintor y el monte que éste contempla compartieran el protagonismo, al ser observados, *mise en abîme*, por otro pintor, el poeta que los retrata mediante la palabra; la segunda, como si fuese el poema parte de una reflexión, tomada *in medias res*, sobre la permanencia, ejemplificada en el monte “innato, inalterable” (v. 9). Estos dos aspectos parecen llamar la atención del traductor: la acumulación de atributos en la descripción de la montaña, representada en una especie de polisíndeton, y la reiteración de la negación, constante a lo largo del poema. El primero de estos aspectos resulta mucho más perceptible en la traducción de Paz gracias a la organización de los versos que logra al reformular las imágenes descritas por Tomlinson. De los dieciséis versos (quince en el poema original),

---

<sup>182</sup> <https://www.theculturium.com/paul-cezanne-la-montagne-sainte-victoire/> consultado el 20 de abril de 2017.

cuatro inician con la misma conjunción “y”; en la primera mitad del poema aparecen al inicio de todos los versos impares, mientras que en el texto original esto sucede sólo en dos versos. Para reforzar este efecto, el traductor incluso repite la conjunción en el último de los versos que así inician: “(Y por esto discutible) ni distraído. / Como el modelo, por su pose. / Y por esto, y doblemente, / Ser discutido: no fue colocado” (vv. 5-8). El último de estos versos, en el texto original, introduce el primero de un par de términos en relación anafórica: “*Untaught / Unalterable, a stone bridgehead / To that which is tangible / Because unfelt before*” (vv. 9-12), mientras que Paz, como ya se mencionó, reformula los mismos para poder presentar ambos atributos en un solo verso (v. 9, véase *supra*), lo que resulta particularmente oportuno por la mención, un par de versos antes, del adverbio “doblemente”. Esto le permite al traductor compensar el efecto de la reiteración de adjetivos morfológicamente marcados como negativos (mediante prefijos como un-, im-, o -irr), comunes en la lengua inglesa y de fácil formación, fenómeno mucho menos frecuente en el español. Los versos que cierran el poema, aunque ya no presentan ninguna de estas características, se destacan por su musicalidad, gracias a la aliteración, de manera contundente en la versión de Paz, de nuevo por recurrir a la reorganización de los mismos. En el poema original la aliteración se concentra al principio de estos versos: “*There / In its weathered weight / Its silence silences, a presence / Which does not present itself*” (vv. 12-15). La fuerte aliteración en “w” y en “s” se diluye al llegar al verso final por la distancia y el encabalgamiento que media entre “presence” y “present”, palabra cuya sílaba tónica es la última, al ser su acepción verbal, con lo que conserva la musicalidad del yambo. La versión de Paz al español reza: “Allá, / En su molde curtida, Su silencio silencia: / Presencia que no se presenta” (v. 13). En primer lugar, el traductor decide partir en dos el verso original para aislar el adverbio de lugar resaltando así la separación con el objeto que se contempla, la montaña, estrategia muy poco frecuente

en las traducciones aquí estudiadas. Para compensar la pérdida de la primera aliteración, el traductor separa las frases, reforzándolo mediante la puntuación, lo que enfatiza aún más el verso final, “Presencia que no se presenta”, en la que resuenan muchos versos de Paz y que recuerdan su gusto por los opuestos.

La imagen de la montaña es retomada en otros dos de los poemas que Paz elige traducir del pintor inglés: “Montaña de Ute” y “La caverna”, el cual también incluye en su ensayo “En blanco y negro...”. El primero evoca la presencia de un guerrero que se convierte en monte, un pico en el estado de Colorado también llamado “Sleeping Ute”: “*Después que me haya ido, / dijo el viejo cacique, / si me necesitan, me llaman. / Y se echó a lo largo, vuelto piedra*” (vv. 1-4). Resuena en la leyenda norteamericana del pueblo Ute, nativo del lugar, un eco de la leyenda mexicana de Iztaccíhuatl, la “Mujer dormida” y Popocatépetl, su amante guerrero. La descripción antropomorfizada del monte se condice con la historia que relata: “Desde la cabeza roqueña / la copiosa, espesa cabellera india / se esparció, desmarañada, / por ingles y barrancos” (vv. 9-12). Y más adelante: “Al descifrarla, el ojo / abarca la gran masa / de la montaña patiabierta, / inclusive codos, rodillas, pies” (vv. 21-24). En ambos casos llama la atención la imbricación de los términos de ambos campos semánticos, el orográfico y el anatómico: “*behind the rocky head / in groins, ravines*” (vv. 11-12).

No es sorprendente, entonces, la presencia de elementos humanos al tratarse de un jefe indio que se convierte en montaña. Sin embargo, Tomlinson (y con él Paz, al escoger precisamente estos dos poemas y presentarlos en yuxtaposición, uno inmediatamente después del otro en su volumen de traducciones) extrapola esta relación a un caso en que ésta es más inesperada, al menos en un primer acercamiento: una excursión espeleológica: “desciende más, / lejos de lo familiar, / hacia lo más oscuro, donde / el sexo velado / el arco del

contrafuerte húmedo / son ya la innominable / casa en gestación de la criatura” (vv. 27-33). El paralelismo entre la cueva y el vientre materno ha aparecido en numerosas tradiciones literarias, la inglesa entre ellas, en obras como *Beowulf*: “A cave is –as Freud pointed out— a female place, a womb-shaped enclosure, a house of earth, secret and often sacred. To this shrine, the initiate comes to hear the voices of darkness, the wisdom of inwardness.”<sup>183</sup> Así entonces, Tomlinson dota nuevamente de características humanas a la caverna a la que desciende la voz lírica: “Ásperos al tacto, / estos musgos no de musgo: / fosas nasales, hoyos / de ojos, caras / en fuga, huellas de pies / donde no pisó planta alguna” (vv. 17-22). El relieve de las paredes internas de la montaña se convierte en los distintos rasgos de un ser humano sin nombre y de proporciones gigantescas; el sonido de las gotas de agua que al paso de los siglos van formando las estalactitas y estalagmitas de la cueva se convierten en las pulsaciones de la sangre humana: “Pulse of the water-drop, / veils and scales, fins / and flakes of the forming / leprous rock” (vv. 10-13). En una estrategia de compensación de las aliteraciones de los versos en inglés en “f” y “s”, Paz elige un término de mayor carga semántica por estar más limitado a los seres animados: “latido” en vez de “pulse”, que puede referirse a una vibración repetitiva cualquiera, aplicable al campo de la física, de la música, etc.: “Latido del gotear de agua, / húmeros y escamas, aletas / y copos de la leprosa / roca en gestación / ¿cómo todo esto, / inhumano, se vuelve, / con tan escalofriante afinidad, humano?” (vv. 10-16).

Paz es testigo de ese interés en lo humano que está presente tanto en el disfrute de los placeres simples de la vida como en la observación penetrante de los fenómenos de la naturaleza: “En muchos de sus poemas Tomlinson nos presenta las alteraciones de la mota

---

<sup>183</sup> Sandra M. Gibert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2a ed., Yale Nota Bene, New Haven, 2000, p. 93.

de polvo, las peripecias de la mancha al extenderse en el trapo, el funcionamiento del aparato de vuelo del polen, la estructura del torbellino de aire. La experiencia satisface una necesidad del espíritu humano: imaginar lo que no vemos, dar forma sensible a los conceptos, *ver las ideas*” (2: 127). Con su mirada aguda de artista plástico y su poder para transformar esa visión en palabras, Tomlinson captura en “Event” la maravilla de un paseo en el que no sucede nada memorable (resulta por otro lado muy oportuna la traducción de Paz del título, “Acontecimiento”) y la capacidad de asombro del artista: “Nada / No pasa nada // Una gota de agua / Se dispersa sigilosa / Una araña se disipa [...] Al regreso / Un poco borracho / De aire // Saber que / Nada / Está pasando” (vv. 1-5 y 13-18).

El poder de Tomlinson para retratar los “acontecimientos” de la naturaleza, y su interés por ir más allá de capturar una instantánea y hablar del proceso más que del estado de las cosas llama la atención de su traductor, quien en el ensayo que dedica a la confluencia entre su obra plástica y poética apunta: “Trátense de piedras, vegetales, arena, insectos, hojas, pájaros o seres humanos, el verdadero protagonista, el héroe de cada poema, es el cambio. Tomlinson oye crecer la yerba” (2: 128).<sup>184</sup> Otro de los poemas que Paz elige traducir, “What It Was Like”, cuyo título en español es el muy literal y quizá poco poético “A qué se pareció”, posee imágenes de gran fuerza dinámica: “Fue como el acercamiento de la llama / al caminar sobre la mecha: en rápida / cascada se cobró su porción de árboles / al pie de la colina se detuvo / y luego, en un *crescendo* sin esfuerzo, / cubrió al sembrado enjuto” (vv. 1-6). La violencia de la tormenta y la inundación que provoca se realzan por la comparación de esta con la llama que enciende la mecha, sorprendente por la presencia de los contrarios, el agua

---

<sup>184</sup> Frente a la frase de Paz resulta inevitable la evocación de Whitman: “I hear you whispering there O stars of heaven, / O suns—O grass of graves” (W. Whitman, “Song of Myself”, 49, vv. 11-12, en *Leaves of Grass*, Bantam, Nueva York, 1990, p. 71).

y el fuego. Al final del poema, la furia del fuego se diluye en la calma del agua, ya no de la lluvia torrencial sino del bautismo: “Al bautismo / de la casa resplandeciente / siguió esa calma que alberga / una nave de iglesia: / sabor a incienso, espacio, piedra” (vv. 16-20). La introducción del campo semántico de lo eclesiástico se destaca por la presencia de lo sensorial, el oído ante el silencio característico del templo y la inesperada aparición del sentido del gusto relacionado con sustantivos que no suelen vincularse con él, “*tasting of incense, space and stone*”, aún más marcado cuando Paz lo traduce como “sabor a incienso...” en lugar de “un gusto a incienso...”.

El agua es otro de los motivos que se repiten en la selección del traductor: otros tres de los once poemas están directamente relacionados con ella en sus distintas manifestaciones: “Surco”, “Sobre agua” y “Mientras llueve”, hermoso poema que describe cómo se desprenden poco a poco las gotas del agua acumulada entre los tablones de una banca del parque. Se percibe aquí con toda nitidez el porqué de la admiración de Paz por la creación de su amigo y colega: “En la poesía de Tomlinson es exquisita y precisa la percepción del movimiento” (2: 128). Por su parte, uno de los temas recurrentes en la poesía del artista inglés es la presencia de otras artes, mediante representaciones efrásticas (o en un sentido más amplio, intermediales); esto sucede no sólo en poemas inspirados en la pintura, como “*Ceci n’est pas une pipe*”, sobre el famoso cuadro de Magritte, sino en la música y las artes escénicas, en poemas como “The Sisters”, relacionado con el trío para piano Op. 67 de Shostakovich, o “Consolations for Double Bass”, así como en las otras artes plásticas como la escultura, que Paz retoma en su selección, en “Cabeza tajada con un hacha”: “El suave bloque, en seis golpes / Profanado. La luz / Restaña sus heridas” (vv. 13-15). No resulta en absoluto extraño que el traductor incluyera en su selección este poema si se considera que,

como ya se señaló, uno de los puntos de confluencia más evidentes entre los dos poetas era el interés de ambos por estas manifestaciones artísticas.<sup>185</sup>

Los intereses y empeños que comparten los dos poetas cristalizan en una amistad profunda, a pesar de las posibles diferencias entre ellos, y en la colaboración en distintos proyectos creativos. La figura de Tomlinson acompaña a la *persona* traductora de Paz en las diferentes obras a las que se dedica esta investigación: a través de la traducción mutua entre ambos poetas, producto de la admiración que cada uno profesa por la obra del otro, como ya se revisó en el último apartado de este capítulo, y en las dos obras de creación colectiva en que participan, y en los que la traducción cobra una importancia fundamental: *Renga* y *Airborn/Hijos del aire*.

---

<sup>185</sup> La presencia del interés de Paz por la pintura no se limita a sus traducciones de los poetas-pintores, como ya se mencionó. Es bien sabido que uno de los temas recurrentes en su obra ensayística es su acercamiento a las artes plásticas. Éste encuentra un eco importante en su producción poética, como puede verse en varios poemas de *Árbol adentro*, cuyo tema son precisamente la figura de varios pintores y sus obras, o en la sección XX de *El mono gramático*, en el que describe minuciosamente el cuadro de Richard Dadd, *The Fairy Feller's Master-Stroke*. Para un análisis detallado de este fragmento puede consultarse el texto de Anthony Stanton "Octavio Paz en la Universidad de Cambridge: su amistad con Charles Tomlinson y una lectura de *El mono gramático*" ya mencionado en la introducción de este trabajo (y su versión ampliada en "El golpe maestro del leñador, del hada, de Richard Dadd, de Octavio Paz", en el catálogo "*En esto ver aquello*". *Octavio Paz y el arte*, ed. Mauricio Montiel Figueiras, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2014, pp. 264-274. Agradezco a la Dra. Helena Dunsmoor su orientación sobre la posible confluencia de intereses de Paz en su análisis del cuadro de Dadd, presentes en la elección del traductor de los poemas de Elizabeth Bishop, como son la locura y el folklore (en las rimas infantiles y los cuentos de hadas) y su fascinación por la pintura.

## CAPÍTULO 3. EJERCICIOS DE CREACIÓN COLECTIVA PLURILINGÜE Y TRADUCCIÓN

### 3.1. PROLEGÓMENOS

#### 3.1.1 LA TRADICIÓN DE LA POESÍA COLECTIVA Y LA POESÍA PLURILINGÜE EN OCCIDENTE.

El *renga* es, por antonomasia, uno de los géneros orientales representativos de la poesía creada por dos o más autores que intervienen en su génesis a lo largo de toda la obra, que bien puede extenderse por cientos de versos, como se detallará más adelante. *Renga* no es en absoluto el primer ejemplo de creación poética colectiva en este hemisferio. Andrés Sánchez Robayna propone que los poemas de transmisión oral en realidad podrían ser considerados en todo derecho como poemas colectivos, dado que son modificados a lo largo del tiempo por los diferentes individuos que los retoman. Asimismo, subraya el caso de los textos continuados o completados por otro poeta como un caso más de creación colectiva, concluyendo que “la co-autoría [...] se halla también en pleno nudo de la tradición de Occidente, empezando por la lírica popular y el cuento folklórico y continuando por la poesía cortesana. [...] se trata de una modalidad creadora con hondo arraigo en la tradición literaria europea y que conoció a lo largo de los siglos muy sutiles transformaciones”.<sup>186</sup> En un contexto más tardío, el poeta y traductor español apunta la colaboración de Schiller y Goethe en la escritura conjunta de una colección muy extensa de epigramas, respecto a la cual el autor de *Fausto* insistía en que era imposible distinguir qué versos había compuesto uno o el otro. Sobre ésta señala Sánchez Robayna que “a diferencia de otros poemas colectivos

---

<sup>186</sup> A. Sánchez Robayna, “*Renga* en la tradición del texto colectivo”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud (eds.), *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de la Sorbona, París, 2017, p. 32.

(*Renga* de 1971 entre ellos) en los que queda perfectamente identificado en todo momento el trabajo de cada cual —sin que se llegue a verificar, en rigor, una crítica del yo o una crisis de la idea de autor—, *Xenia* es, se diría, un paradigma de escritura en colaboración, sin duda uno de los más aleccionadores en la tradición occidental”.<sup>187</sup> Continúa el poeta su recorrido por las creaciones colaborativas de Verlaine y Rimbaud, Max Jacob y Huidobro, además de un soneto y un romance, publicados en 1926 en *Martín Fierro* y compuestos en colaboración por Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, César Vallejo, Ricardo Güiraldes y Evar Méndez, concluyendo con *Les Champs magnétiques* de Philippe Soupault y André Breton.<sup>188</sup> Por último, apunta cómo desde hace unos años se ha venido desarrollando una tendencia a la creación literaria comunitaria bajo el nombre de “shared writing”, lo que ha confirmado la vigencia en la época actual de una forma como el *renga*.

La existencia de textos poéticos en los que conviven varias lenguas está también muy lejos de ser una novedad del siglo XX. Todo lo contrario: durante la Edad Media era un fenómeno bastante frecuente, por múltiples razones. Los textos en lengua vernácula que eran interpretados por los trovadores se comunicaban por transmisión oral y viajaban de una región a otra, incorporando muchas veces fragmentos en las variantes de cada región por la que pasaban. En estos casos las lenguas estaban emparentadas de manera muy cercana, como ocurre en el “descordo políglota” de Raimbaut de Vaqueiras que intercala fragmentos de gallego-portugués y aragonés.<sup>189</sup> Al respecto añade Roland Béhar: “De Rambaut de

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 34. *Xenia* es una colección de seicientos epigramas escritos al alimón por Goethe y Schiller: “Es conocida la protesta de Goethe cuando le interrogaron acerca de qué dísticos eran suyos y qué dísticos de Schiller” (*loc. cit.*)

<sup>188</sup> “*Les Champs magnétiques* ofrece la particularidad de que en su composición se dieron las tres modalidades fundamentales de los textos escritos en colaboración: la redacción independiente con posterior confrontación de lo realizado por cada cual, la escritura alternada de frases y párrafos y la composición simultánea” (*ibid.*, p. 37).

<sup>189</sup> Guillermo Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1949, vol. 1, p. 567.

Vaqueiras, on pourrait encore citer d'autres combinaisons linguistiques, notamment la *canso* en cinq langues (occitan, italien, français, gascon et gallego-portugais), qui est celle que mentionne Curtius —et que Paz a pu avoir en tête —: 'Eras quan vey verdeyar'<sup>190</sup>. Asimismo, no era extraño encontrar ejemplos de canciones populares que incluyeran texto en latín y en lenguas vernáculas en los que convivieran los temas sagrados y profanos, como el célebre "Summer is icumen", uno de los primeros textos que se conservan en inglés medio, obra del siglo XIII en el que la línea melódica se repite a manera de canon: mientras que una voz interpreta un texto que inicia con el verso que le da título, y que celebra la llegada del verano con el canto del cucú y el regreso del verdor a la naturaleza, la otra voz en canon, iniciando con el verso "Perspice Christicola" invita a los fieles cristianos a considerar el sacrificio de Jesús en la cruz.

Dumitrescu aclara que "por extraño o novedoso que pueda parecer esto hoy en día, la mezcla (o alternancia) de lenguas en una misma obra es un procedimiento estilístico muy antiguo. [El plurilingüismo] era corriente en la poesía europea medieval y renacentista de los trovadores. En la época moderna persiste con fines estilísticos bien definidos en autores propensos al cosmopolitismo artístico-literario"<sup>191</sup>. Como se detalla más adelante, Jacques Roubaud, primer cómplice del proyecto de Paz, estaba profundamente involucrado con la poesía de los trovadores como crítico y traductor, de donde se infiere que tendría presentes dichas obras al momento de discutir las distintas facetas de la obra que planeaban emprender.

---

<sup>190</sup> Roland Béhar, "'Convergentes transparencias...' *Renga* à la lumière de la tradition européenne du poème plurilingue", en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud (eds.), *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de la Sorbona, París, 2017, p. 47. Béhar añade que "Curtius évoque les compositions poétiques plurilingues des Provençaux, témoins privilégiés d'un sentiment de commune appartenance de ceux qui parlent les langues romanes". Los postulados del autor de *Literatura europea y Edad Media latina*, a quien Paz retoma como parte de su fundamentación para componer "Centro móvil", están en el corazón de su visión de la literatura europea como una unidad, expresada en diversos textos como "Literatura y literalidad" o en el prólogo al primer volumen (*La casa de la presencia*) de las *Obras completas*, donde éste se recoge.

<sup>191</sup> D. Dumitrescu, "Traducción y heteroglosia...", p. 247.

Asimismo, Dumitrescu apunta la presencia de interferencias de la lengua francesa en alguna obra de Darío, pero señala que resulta un procedimiento poco común, antes de Paz. En realidad, se trata de un recurso empleado con bastante frecuencia entre algunos modernistas hispanoamericanos; a este respecto quizá fuera pertinente considerar el uso frecuente de breves frases o expresiones en dicha lengua en la prosa de varios autores latinoamericanos a consecuencia de considerársele lengua de prestigio durante parte del siglo XIX y principios del XX.

Para Paz, sin embargo, el recurso a la lengua extranjera no es una cuestión elitista o de prestigio, sino de universalidad de las preocupaciones poéticas, que él vislumbraba como compartidas por los creadores de una cierta época y así lo propone desde las primeras páginas de *El arco y la lira*. Así lo apunta atinadamente Béhar, al celebrar: “un esprit de fraternité des peuples, manifestée par la cohabitation des langues dans le texte du sonnet. Le sonnet cesse dès lors d’être une simple acrobatie de versification pour redevenir l’expression d’un humaniste universaliste, selon une ligne qui, sous certains aspects, pourrait annoncer celle d’Octavio Paz au moment de la conception de *Renga*”.<sup>192</sup>

En sus reflexiones ensayísticas sobre la poesía, el autor de *Piedra de sol* volvió continuamente al postulado sobre la ausencia de una tradición poética nacional, al insistir en una tradición que corresponde a las distintas etapas canónicas de la historia literaria. Como propone Dumitrescu: “Paz subraya que este tipo de escritura poética plural difiere del automatismo surrealista. Mientras que éste disuelve la noción de obra en beneficio del acto poético, en el renga los autores se anulan como individuos en beneficio de la obra común.

---

<sup>192</sup> R. Béhar, “‘Convergentes transparencias...’...”, pp. 52-53.

[...] Para Paz no hay –ni hubo tampoco—una poesía francesa, italiana, española, inglesa, sólo una poesía renacentista, barroca, romántica.”<sup>193</sup>

### 3.1.2 EL SONETO Y SUS DIFERENTES TRADICIONES

#### EL SONETO COMO FORMA

“Les genres passent, le sonnet demeure.”<sup>194</sup> La frase con la que abre Jost la introducción a su libro sobre la historia del soneto desde Petrarca hasta Baudelaire podría parecer demasiado contundente. Sin embargo, no cabe duda que el soneto ha sido una de las formas más perdurables y de mayor penetración geográfica, al menos en Occidente. Pueden ser muchas y muy variadas las causas de la permanencia del soneto en el gusto de lectores y poetas de manera casi universal. “The fundamental act of a Shakespearean poem [...] is to unfold itself in a developing dynamic of thought and feeling marked by a unifying play of mind and language.”<sup>195</sup> Esta aseveración de Helen Vendler acerca de la calidad unitaria del soneto shakespeariano en realidad puede aplicarse al soneto en general. Es probablemente una de las razones fundamentales del éxito y la pervivencia de dicha forma: su concisión y su condición de pequeño universo lírico o descriptivo encerrado en tan solo catorce versos.

Antes de abordar el estudio de las distintas manifestaciones del soneto en las distintas lenguas de trabajo de esta investigación, es pertinente hacer el intento de fijar dos tentativas de definición del mismo dentro del paradigma histórico de esta forma poética en lengua española. Estos están representados por Juan Díaz de Rengifo, cuya *Arte Poética* marcó,

---

<sup>193</sup> D. Dumitrescu, “Traducción y heteroglosia...”, p. 248. Béhar refuerza lo postulado por la investigadora rumana y lo extrapola a tres de los poetas fundamentales para Paz, dos de los cuales incluye en su nómina de autores traducidos: “cette quête des origines, qui en est aussi une, de caractère nettement romantique, du ‘langage’ de la poésie, Paz se donne des compagnons. Il les trouve dans la littérature américaine : T. S. Eliot, W. Stevens et surtout E. Pound” (“Convergentes transparencias...’...”, pp. 56-57).

<sup>194</sup> François Jost, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Peter Lang, Berna, 1989, p. 7.

<sup>195</sup> Helen Vendler, *The Art of Shakespeare’s Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1998, p. 5.

junto con los comentarios de Herrera y del Brocense, toda la crítica y los estudios sobre poesía durante varios siglos, y Tomás Navarro Tomás, cuyas obras son fundamentales para la crítica de poesía. Estos dos autores ejemplifican reflexión poética en los extremos cronológicos de más de tres siglos de evolución de las formas en su contenido y en su métrica, rima y otros recursos formales.

Del primero apunta Isabel Paraíso, glosando y citando a Rengifo:

El Soneto es “la mas graue composicion que ay en la Poesia Española: y por esso este nombre que parece comun a todo genero de copla, se dá por Antonomasia a esta. De ordinario no lleua sino vn solo concepto, y esse dispuesto de tal manera, que no sobre, ni falte nada.” El soneto puede recibir toda clase de figuras retóricas y modos de enunciación: “comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas”. Sirve además para todos los tonos y situaciones retóricas: “para alabar, o vituperar: para persuadir, o disuadir: para consolar, y animar.”<sup>196</sup>

Rengifo ofrece una clasificación detallada del soneto que ocupa varios apartados de su obra. De estos sólo haré referencia a los dos que son relevantes para el tema: el soneto simple y el soneto de dos lenguas. Sobre el primero, explica la autora al retomar a Rengifo: “Este tipo es ‘el que comúnmente se usa en España’. Se compone ‘de Pies, y de Bueltas. Los ocho versos primeros son los Pies, y los seys vltimos se hazen las Bueltas, de cada tres una Buelta. Los pies han de concertar (primero, cuarto, quinto y octauo) (segundo, tercero, sexto y septimo). Las dos Bueltas no han de lleuar alguno de los consonantes que van en los Pies, sino es en el Soneto continuo: y pueden trauarse de vna de nueue maneras.”<sup>197</sup> Por último, en lo que atañe a esta investigación, otro tipo de soneto es relevante: el soneto en dos lenguas. Sobre él menciona la investigadora: “Este curioso tipo de soneto testimonia la permeabilidad cultural

---

<sup>196</sup> Isabel Paraíso, “Fundación del canon métrico: el Arte poética española, de Juan Díaz Rengifo”, en Isabel Paraíso (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (Siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, p. 66.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 67.

del Renacimiento. Se realiza el soneto en dos lenguas ‘componiendo parte de los versos en una, y parte en otra, o (lo que es mas dificultoso) componiéndolos en tales dicciones que juntamente pertenezcan a ambas lenguas.’”<sup>198</sup>

Navarro Tomás, por otra parte, ofrece de manera esquemática elementos importantes para una definición del soneto que tome en cuenta su evolución y las distintas características a las que se ha abierto al paso de los siglos:

Soneto. En su forma ordinaria, desde el renacimiento al romanticismo, los dos cuartetos endecasílabos que constituyen la primera parte del soneto se han ajustado a las mismas rimas abrazadas, ABBA:ABBA. Los dos tercetos que forman la segunda parte se han combinado de varios modos, CDE CDE, CDC, DCD, CDE DCE, CDE DEC, etc. [...] En otros idiomas, el soneto admite en los cuartetos rimas cruzadas. El modernismo introdujo en español esta práctica y añadió nuevas combinaciones a los tercetos [...] El ingenio métrico se ejercitó en el Siglo de Oro en componer sonetos con estrambote, con versos de cabo roto, con versos enlazados, y con rimas dobladas, alternas, derivativas. [...] El modernismo por su parte se esforzó en componer el soneto en toda clase de metros, desde los más breves, de dos sílabas, hasta los de veinte.<sup>199</sup>

Muchos estudiosos han propuesto diversos modos de clasificación del soneto, ya sea según la forma como se puede ver desde Rengifo, ya sea según los temas tratados y el modo de abordarlos, tanto al hablar del soneto en general como al limitar esta clasificación a la producción de un solo autor. Así ocurre, por ejemplo, en los comentarios a los sonetos de Góngora o de Garcilaso. Una de estas clasificaciones la retoma Rivers, quien en uno de sus apartados señala: “El soneto como símil clásico, que es la forma de muchos sonetos de Petrarca mismo, también tiene raíces en la poesía de Ausias March, de imaginaria no mitológica sino realista o casera [...]. Aquí, los cuartetos, que empiezan con la palabra

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>199</sup> Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, 2ª ed., Compañía General de Ediciones, Ciudad de México, 1964, pp. 134-136.

‘como’, evocan el plano imaginativo, mientras los tercetos, que empiezan con la palabra ‘así’, llevan al lector al plano real; el soneto entero se convierte de este modo en una sola imagen.”<sup>200</sup> Resulta interesante comprobar cómo la unidad del poema se busca o se restituye por diversos medios, ya sean temáticos, formales o retóricos, a pesar de la inherente tensión por la dualidad de su forma, como lo han identificado varios críticos, Gicovate entre ellos: “La división en dos partes desiguales es esencial [...]. El pie y la vuelta, netamente separados e íntimamente relacionados, responden a ciertas necesidades de la mente que ha desembocado en una especie de silogismo poético. [...] constituye la esencia interna de la forma, puesto que el sexteto con su inesperada abreviación suministra un desarrollo de sorpresa, contradicción o superación [...] a la idea adelantada en el pie.”<sup>201</sup>

#### EL SONETO HISPÁNICO

“Si desde el siglo XIII, cuando se inventó, ha habido pocos cambios en la forma del soneto, lo único historiable parecería ser el contenido, o sea, las ideas y palabras diferentes con las cuales los distintos poetas han sabido rellenar la forma. [...] La historia del soneto es la historia del juego combinatorio hecho posible por una forma que no rechaza a priori ningún aspecto de la realidad humana.”<sup>202</sup> La afirmación de Rivers, aunque comprensible dentro del contexto de su libro, que incluye una amplia variedad de temas en la poesía de la época que estudia, parece demasiado contundente. Como se intentará mostrar en este apartado, el soneto ha sufrido numerosos cambios, tanto en fondo como en forma a lo largo de su historia, a lo largo de varios siglos y latitudes. Me parece más oportuno el postulado de Jost: “Qu’un

---

<sup>200</sup> Elías L. Rivers (ed.), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 1993, p. 11.

<sup>201</sup> Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica*, UNAM, Ciudad de México, 1992, p. 18.

<sup>202</sup> E. Rivers, *op. cit.*, p. 5.

contraste de fond doive être étayé ou rehaussé par un contraste de forme n'est pas un principe universel de poésie, mais certainement une loi du sonnet."<sup>203</sup> Es importante establecer un recorrido histórico de la tradición de una forma que, como se dijo, subsiste de manera invariable en el gusto de lectores y poetas por igual, a fin de poder establecer con mayor precisión los parámetros para un análisis puntual de las dos series de sonetos de creación colectiva emprendidas por Paz y sus colegas.

Parece haber acuerdo entre la crítica en cuanto al origen italiano del soneto, dentro del cual se identifica a Dante y especialmente a Petrarca como los responsables de su posterior difusión: "La tradición global más influyente es, por supuesto, la del *Canzoniere* o *Rime sparse* del propio Petrarca; casi cada soneto de esta colección, dividida entre *in vita* e *in morte*, podría constituir la fuente de una subtradición diferente en la larga secuencia de imitaciones y variaciones antipetrarquistas de los siglos siguientes."<sup>204</sup> Sus predecesores, sin embargo, son más oscuros. El consenso general adscribe el mérito de dar inicio a la forma a poetas como Giacomo de Lentino o Pier della Vigna, que en el siglo XIII comenzaron a componer poemas amorios de catorce versos cuyos patrones de rima motivaban su división en dos cuartetos y dos tercetos: abab/abab/acd/acd, abab/abab/cdc/dcd o el que sería establecido como uno de los patrones clásicos, abab/abab//cde/cde.<sup>205</sup> Como puede observarse, ya desde el principio los sonetistas recurren a variantes en la segunda parte del poema y esta tendencia se extiende a distintas épocas y lugares, dando origen a las variedades que caracterizan a las diversas tradiciones literarias de Occidente en las que halló cabida.

---

<sup>203</sup> F. Jost, *op. cit.*, p. 148.

<sup>204</sup> E. Rivers, *op. cit.*, p. 8.

<sup>205</sup> Aunque son los primeros autores reconocidos, recuérdese que durante la Edad Media muchos de los trabajos no eran identificados como obra de un autor en particular: "it is not unlikely that some earlier Provençal poet put together an octave and a sestet in a manner which later was to be called the Italian or Petrarchan sonnet" (Willis Barnstone, *Six Masters of the Spanish Sonnet*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1993, p. 1).

El primer cambio notable vino muy pronto, a finales del siglo XIII, con Guido d'Arezzo, "qui fut le véritable législateur du Sonnet",<sup>206</sup> como lo denomina Jost. "Guittone d'Arezzo (1230-1294) cambió en ABBA / ABBA las rimas de la octava, o sea, de los cuartetos; y el esquema del sexteto, o sea de los tercetos, llegó a ser a veces CDC / DCD."<sup>207</sup> Sin embargo, el influjo del soneto, aunque con diferencia de muchas décadas, arraigó en las grandes tradiciones literarias europeas a partir del siglo XIV: "Fueron los sonetos de Dante y de Petrarca, casi todos amorosos, los que llegaron a influir estéticamente en los poetas de Italia y de Europa entera; fueron los que tradujo e imitó el marqués de Santillana."<sup>208</sup> Íñigo López de Mendoza, con sus cuarenta y dos sonetos compuestos "al itálico modo" en la primera mitad del siglo XV, es justamente considerado como el introductor de la forma del soneto en lengua española. Sin embargo, no fue hasta casi un siglo después cuando lograra establecerse con firmeza en el territorio español: "Santillana copia el endecasílabo italiano, con sus dos formas estrictas: la de acento en sexta sílaba y la de acento en cuarta; pero sus sonetos no tienen imitadores."<sup>209</sup>

Juan Boscán y Garcilaso continúan el camino marcado por el marqués de Santillana. Boscán, ignorante de los logros de Santillana, decide embarcarse en la aventura poética que constituyó la aclimatación de la forma italiana a la poesía española por invitación del embajador italiano Andrea Navagiero, en 1526. Junto con Garcilaso cumple una función preponderante en el establecimiento del soneto en España: "Ce dernier a joué un rôle décisif, avec Boscán, non seulement dans l'histoire de la naturalisation espagnole du Sonnet, mais

---

<sup>206</sup> F. Jost, *op. cit.*, p. 44.

<sup>207</sup> E. Rivers, *op. cit.*, p. 6.

<sup>208</sup> *Loc. cit.*

<sup>209</sup> Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, p. 57.

dans celle de la fixation de sa forme.”<sup>210</sup> Su obra, publicada de manera conjunta, recibió gran atención por parte de comentaristas como Herrera y el Brocense, que con sus anotaciones eruditas que vinculaban la obra de los poetas españoles a sus fuentes clásicas y a Petrarca, contribuyeron en gran medida al fortalecimiento del soneto dentro de la tradición hispana.

Durante el Siglo de Oro se desarrolló una muy natural preferencia por el soneto junto con otras formas fijas. “En éste como en otros géneros sintetiza Lope toda la producción de un país en su desbordada capacidad, y se han contado unos tres mil sonetos en su obra, más que en toda la época de la reina Isabel en Inglaterra. [...] su soneto tiene dos funciones: la lírica, primero, y la segunda en su obra dramática, como explica en el *Arte nuevo*, donde se lo emplea para detener la acción y expresar los sentimientos de un personaje en soliloquio.”<sup>211</sup> Junto con la abrumadora obra de Lope, destacan en el periodo la de Quevedo, principalmente en la secuencia de los sonetos a Lisi (v. *infra*) y la de Góngora, si bien estos se ven con frecuencia eclipsados por las obras mayores y de mayor complejidad, como el *Polifemo* o las *Soledades*. Gicovate apunta que “de los poetas españoles muy pronto es Quevedo el que se elige para equipararlo con John Donne”,<sup>212</sup> lo cual es muestra de la cercanía y mutua influencia entre muchos poetas de la época. Sobre Góngora, vale la pena destacar la variedad de temas que trata (amatorios, religiosos, funerarios, satíricos, de rechazo a la vida de la corte

---

<sup>210</sup> F. Jost, *op. cit.*, p. 55. Sobre este punto, Jost remite a la obra de Benedetto Croce, *Intorno al soggiorno di Garsilaso de la Vega in Italia*, s. ed., Nápoles, 1894.

<sup>211</sup> B. Gicovate, *op. cit.*, p. 94.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 112. Sobre los puntos de contacto entre ambos autores, Gicovate remite a la obra de L. Elaine Hoover, *John Donne and Francisco de Quevedo. Poets of Love and Death*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1978. Al respecto, véase la tesis doctoral de Gabriela Villanueva, *El barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*, El Colegio de México, 2015, donde la autora defiende la existencia de un vínculo muy estrecho y de una interrelación profunda entre varios poetas del Siglo de Oro español y sus contemporáneos en la literatura de los poetas metafísicos ingleses.

y alabanza de la vida sencilla del campo) y la diversidad de tonos y recursos retóricos de los cuales se vale.

Naturalmente, la tradición del soneto se arraiga en las tierras de la Nueva España, con autores como Francisco de Terrazas, Bernardo de Balbuena y, por supuesto, Sor Juana Inés de la Cruz. Respecto a su posterior desarrollo en estas tierras, Pedro Henríquez Ureña declara en el capítulo que dedica a “La métrica de los poetas mexicanos en la época de la Independencia”, que “el soneto sólo se usa en endecasílabo, sin que nadie recuerde el caso aislado del soneto alejandrino de Pedro Espinosa; pero poco después, hacia 1830, Joaquín María del Casillo y Lanzas escribió un interesante soneto eneasílabo”.<sup>213</sup> De la contundente afirmación del erudito dominicano, se colige cómo en este país la introducción de innovaciones no esperó hasta la llegada del modernismo y posteriormente las vanguardias, sino que hubo una exploración desde los primeros años de la época independiente.

Durante el modernismo, la forma del soneto cobra gran auge, aunque adopta diversos cambios en la rima y la métrica, como la transformación de rima consonante en asonante en numerosas composiciones, así como la prevalencia del endecasílabo y el alejandrino que habían de permanecer aún en las composiciones de corte clásico de muchos poetas del siglo XX. Pedro Henríquez Ureña presenta ejemplos de esta mayor flexibilidad formal cuando da cuenta de la presencia de sonetos alejandrinos en *Azul* de Rubén Darío así como de dos sonetos en dodecasílabos de seguidilla, dedicados respectivamente a Díaz Mirón y a Whitman.<sup>214</sup> Mientras que en el modernismo se deja sentir la influencia de poetas franceses

---

<sup>213</sup> P. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 368.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 237. El autor cita asimismo las declaraciones del poeta nicaragüense sobre el soneto “Caupolicán”, del que afirmaba que a su entender era el primer soneto alejandrino en lengua española, a lo que el crítico replica dando el mérito de esto al poema “Como el triste piloto que por el mar incierto” del mexicano Pedro Espinosa en el siglo XVII (*ibid.*, p. 236).

como Verlaine y Mallarmé, en la Generación del 98 esta presencia se amplía a Shakespeare y otros autores de lengua inglesa, que dejan su impronta en la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La presencia de Alfonso Reyes destaca por su acercamiento a Mallarmé, de quien tradujera varios poemas; de esta experiencia derivó, en parte, su teorización sobre los procesos traductivos.

En esta etapa el soneto va cobrando cada vez mayores libertades, empleando diversas métricas incluso dentro del mismo poema y absteniéndose del uso de la rima, mientras que otros autores, entre ellos algunos de la Generación del 27, recurren nuevamente a los patrones tradicionales provenientes del Siglo de Oro. En el uso de las formas clásicas destacan también Miguel Hernández y los del grupo de Contemporáneos, como Villaurrutia y Gorostiza mientras que, en el otro extremo de la escala, autores como César Vallejo buscan innovaciones temáticas –como el tratamiento de temas políticos— o formales. Por último, no puede dejar de mencionarse a Neruda, quien alternó en su producción las formas clásicas con usos peculiares de metros mixtos, como el alejandrino y el endecasílabo, y a Borges, quien adopta y adapta los distintos modelos del soneto inglés.

Los intercambios entre las diferentes tradiciones europeas desde los primeros sonetos, de carácter más bien didáctico y formalmente rígidos, fueron constantes y muy variados. El resultado ha sido un mutuo enriquecimiento que ha propiciado la aparición de las manifestaciones poéticas más diversas que, sin embargo, se mantienen con cierta flexibilidad, dentro de los límites cada vez más amplios de esta forma poética: “A los catorce endecasílabos simétricamente ordenados de antaño responden hoy catorce versos rimados de

maneras diversas o sin rima. El eco se transmite de siglo a siglo y lo recibimos en tarea nueva que requiere tanto el oír y repetir como la renovación constante.”<sup>215</sup>

#### EL SONETO INGLÉS

Tras la aparición de los poemas de Dante y Petrarca, el soneto se extendió por toda Europa, y de ahí a las colonias que algunos países de ese continente formaron en todo el orbe, aunque, como ya se dijo, con distintos ritmos de apropiación y características diversas. En opinión de Elías Rivers, “apenas hay cambio en la forma métrica del soneto español, que estaba más cercano siempre al soneto italiano de lo que estaban el soneto francés y el soneto inglés. [...] la historia del soneto español tendría que ser eventualmente una historia conjunta del soneto italiano y español, porque, después del ímpetu originario que vino de Italia, los influjos entre los dos países siguieron durante dos siglos”.<sup>216</sup> La separación, sin embargo, se enfatiza con el advenimiento del modernismo y las vanguardias (*v. supra*). François Jost presenta un vasto panorama del desarrollo del soneto en las distintas lenguas, desde el italiano de origen y el castellano, hasta lenguas que tardaron más en adoptar la forma y muchas veces se alejaron de ella desde los primeros años de sus respectivas tradiciones.

Un ejemplo de este alejamiento y subsecuente apropiación temática y formal es el soneto inglés y sus distintas variantes. Charles Tomlinson (no el coautor de *Airborn*, sino un homónimo de la era victoriana) afirma en el prefacio de su tratado sobre el soneto: “I seek to prove that while the Italian Sonnet of the best writers, taking Petrarch as their exponent, is made up of several organic parts, each of which has its determinate function, and the result of the whole is a logical, consistent structure, the English form is generally more loose and

---

<sup>215</sup> B. Gicovate, *op. cit.*, p. 266.

<sup>216</sup> E. Rivers, *op. cit.*, p. 8.

inaccurate.”<sup>217</sup> La aseveración del tratadista da testimonio claro de una de las posturas ante las innovaciones y libertades que Shakespeare y otros autores se toman al aclimatar la forma del soneto a una nueva sensibilidad. Es claro que la postura de Tomlinson, en defensa del soneto italiano tal y como se heredara de Dante y Petrarca, está en confrontación directa con la de los autores que pugnan por una naturalización de la forma y una consecuente adaptación pletórica de elementos innovadores.

Helen Vendler, al explicar la función del pareado en los sonetos shakespearianos, retoma la distinción metafórica de Rosalie Colie entre la miel de la poesía amorosa y la sal del epigrama, mientras señala: “The distance from one’s own experience necessitated by an analytic stance is symbolized most fully by the couplet, whereas the empathetic perception necessary to display one’s state of mind is symbolized by the quatrains.”<sup>218</sup> Si bien muchos poetas ingleses echan mano de recursos poco frecuentes en los sonetos españoles, como la aliteración o la métrica acentual además de la silábica, debido al predominio del verso blanco, otros mantienen su apego a las formas heredadas de la tradición italiana. Poetas como Wyatt, reconocido como el introductor del soneto en la tradición inglesa, Surrey o Milton siguen más de cerca el modelo propuesto por Dante y Petrarca, con la división en dos cuartetos y dos tercetos. Por su parte, Shakespeare y Spenser experimentan con nuevos patrones en la rima y divisiones estróficas, como puede observarse en la separación en tres cuartetos y un pareado final que con frecuencia da un giro total a lo propuesto por las estrofas iniciales. Por lo general, sin embargo, predomina el empleo del pentámetro iámbico en ambas tendencias.

---

<sup>217</sup> Charles Tomlinson, *The Sonnet. Its Origin, Structure, and Place in Poetry, with Original Translations from the Sonnets of Dante, Petrarch, etc. and Remarks on the Art of Translation*, John Murray, Londres, 1874, s/p.

<sup>218</sup> H. Vendler, *op. cit.*, p. 25.

## LOS CICLOS/SECUENCIAS DE SONETOS

La composición de ciclos o secuencias de sonetos es un elemento recurrente en la historia de la forma, incluso en tiempos anteriores a los autores causantes de su prestigio e influencia, Dante y Petrarca. Los temas de los ciclos, al igual que los del soneto como unidad, se fueron ampliando al paso de los siglos, comenzando con las secuencias de sonetos dedicadas a la alabanza de la mujer amada, como ocurre con la *Vita Nuova* de Dante, obra considerada autobiográfica, consagrada a cantar su amor por Beatriz, y el *Canzoniere* de Petrarca, donde el poeta dedica más de trescientos sonetos y otras composiciones celebratorias del amor idealizado a la Madonna Laura, antes y después de la muerte de esta. El modelo es importado junto con el soneto en tradiciones como la española. Sobre las secuencias de sonetos, afirma Gicovate en relación con Quevedo: “Además de una visión en sonetos aislados que se leen como hitos de su personalidad y reflejos de sus sentimientos, nos legó Quevedo la posibilidad de un conjunto de ellos, relacionados en un todo, una serie única por su grandeza en la lengua española y comparable a cualquier serie en otras lenguas.”<sup>219</sup> Este conjunto de más de 70 poemas dispersos entre *El Parnaso español* y *Las tres últimas musas castellanas*, ha presentado numerosas dificultades a sus estudiosos, quienes, como señala Walters, tienen opiniones divididas en cuanto al ordenamiento de los sonetos, problemática evidente en las distintas ediciones, como la de José Manuel Blecua, Astrana Marín o Florencio Janer.<sup>220</sup> Otro ciclo relevante en Quevedo es el *Heráclito cristiano*, conjunto de salmos, silvas y sonetos compuestos tras su crisis de conciencia.

---

<sup>219</sup> B. Gicovate, *op. cit.*, p. 113.

<sup>220</sup> D. Gareth Walters, “Una nueva ordenación de los poemas a Lisi, de Quevedo”, *Criticón*, núm. 27 (1984), p. 56, disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/027/027\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/027/027_057.pdf). La edición de Astrana Marín, que es muy probablemente la que leyó Octavio Paz en su juventud, mezcla sin razón aparente las ediciones anteriores, de González de Salas y de Aldrete, como lo señala Anthony Stanton en “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, pp. 184-185.

La producción entera de sonetos de Shakespeare, 154 en total, ha sido analizada por la crítica como dos o más secuencias de sonetos, dedicadas a diferentes personas. Sin importar si tienen o no carácter autobiográfico, la división entre la primera parte de los sonetos, dedicada a un joven cuya belleza impulsa al Bardo a animarlo a preservar la especie, y la segunda parte, en que el objeto de alabanza o vituperio es una misteriosa “Dark Lady”, es muy clara.

Con el advenimiento de la renovación formal del soneto, como se ha señalado, llega también una más amplia variedad de asuntos tratados. El ciclo de sonetos, ya abierto a las múltiples temáticas que ofrece la libertad adquirida después de varios siglos de paulatinas transgresiones, reaparece en la Generación del 98 con Manuel Machado, quien además de muy numerosos sonetos individuales, compuso en 1911 *Apolo*, serie en la que ofrece la descripción de un conjunto de pinturas en un museo,<sup>221</sup> en un esfuerzo que recuerda el trabajo de Mussorgsky en *Cuadros de una exposición*. Los ciclos o secuencias de sonetos no se restringen a una época, lengua o país; han sido compuestos sobre diversos temas a lo largo de toda la historia de esta forma poética. Sólo en inglés destacan los escritos por Shakespeare, los más de cien sonetos de *Astrophel and Stella* de Sir Phillip Sidney, los Holy Sonnets de Donne (musicalizados por Benjamin Britten) y los de Spenser, Elizabeth Barret Browning, etc., además de los ya mencionados en italiano (Dante y Petrarca), español (Quevedo y Lorca), francés (Pierre de Ronsard) y alemán (Rainer María Rilke).

### 3.2. *RENGA*: EL PRIMER EJERCICIO

#### 3.2.1. ANTECEDENTES: OCTAVIO PAZ Y LOS AFLUENTES DE *RENGA*

---

<sup>221</sup> B. Gicovate, *op. cit.*, p. 210.

Una obra con la complejidad de *Renga* sólo puede explicarse tomando en cuenta los distintos afluentes que llevaron a Octavio Paz a concebir un proyecto de tal naturaleza. Si bien Paz no concibe su propio *Renga* como una adaptación del género que le da nombre, sino como una manera de hacer poesía, como se verá más adelante, no puede negarse la influencia del género en la concepción de la obra. Sin embargo, no es la única fuente de influencia. Antes de embarcarse en dicho proyecto, ya el poeta se había acercado a las distintas vertientes que años más tarde desembocarían en la obra de los cuatro poetas. Aurelio Asiain, en el prólogo a *Japón en Octavio Paz*, apunta cómo la admiración de Paz hacia el género japonés se consolidó a partir de su traducción de *Sendas de Oku* e identifica lo que para él son ejemplos de solo renga (poesía encadenada de un solo autor) en la producción paciana anterior al proyecto multilingüe colaborativo.<sup>222</sup>

El interés de Paz en la poesía japonesa parece provenir de su descubrimiento de la obra de José Juan Tablada, particularmente de su recreación del haikú en español. La brevedad de la forma, al mismo tiempo cargada de evocaciones,<sup>223</sup> atrajo su atención, según Santí, desde la década de los cuarenta, pero fue hasta la siguiente década, durante su estancia en Japón, cuando el poeta comenzó a profundizar en la forma y la historia del haikú. Una de las primeras muestras de la impresión que causó la poesía de aquel país puede encontrarse en

---

<sup>222</sup> Aurelio Asiain (ed.), *Japón en Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 45-53. Resulta interesante la afirmación del investigador acerca de la posible conexión causal entre *Renga* y un posterior resurgimiento del género entre los poetas de Japón, donde había caído en desuso desde finales del siglo XIX (*ibid.*, p. 47).

<sup>223</sup> “La lengua del haikú convoca realidades y señala correspondencias para que, al volver a esas realidades, se nos presenten cargadas de sentido [...] Es, entonces, una invitación al descubrimiento, un apunte con el que el poeta nos hace partícipes de su sutil percepción de la realidad y posibilita la ampliación de la conciencia del lector en oleadas de asociaciones” (Virginia Rodríguez Cerdá, “La tradición del haikú en Octavio Paz”, p. 153).

su ensayo “Tres momentos de la literatura japonesa”, de 1954, aunque pueden encontrarse rastros en varios poemas previos. Aquí demuestra no sólo un interés temprano en Basho y en el renga, sino un vasto conocimiento de la historia y la literatura nipona: “Basho no rompe con la tradición, sino que la continúa de una manera inesperada; [...] aspira a expresar, por medios nuevos, el mismo sentimiento concentrado de la gran poesía clásica. Así, transforma las formas populares de su época (el *haikai no renga*) en vehículos de la más alta poesía” (2: 275). En 1955, antes de la publicación de aquel ensayo como parte de *Las peras del olmo* (1957), Paz emprendió la traducción de *Oku no Hosomichi*, el libro de viajes de Basho, de la mano y a instancias de su amigo Eikichi Hayashiya, como lo explica en “La tradición del haikú”, ensayo escrito quince años después y publicado como parte de *El signo y el garabato* en 1973. Para ese momento ya había incorporado lo aprendido de Tablada y la experiencia en Japón, primero en algunos de los poemas de *Semillas para un himno* (1950-1954), con el haikú que abre el poemario, y más tarde en *Piedras sueltas* (1955), conformado íntegramente de poemas breves al estilo del género japonés introducido en México por el autor de *Li-Po y otros poemas*. Santí asevera que “la culminación de estos proyectos fue su traducción (con Eikiri [*sic*] Hayashiya) del *Oku no hosomichi* de Matsuo Basho. Sin embargo, esta traducción no puede verse realmente como antecedente directo de nuestro *renga*”.<sup>224</sup> Quizá no sea el único antecedente directo, pero ciertamente es uno de los más importantes, tanto para el futuro proyecto de creación colectiva que sería *Renga*, como para avivar el interés de Octavio Paz en la traducción (presente ya en su lectura de los autores de lengua inglesa) y como acicate para atreverse a incursionar en la práctica traductora. Naturalmente, el interés del poeta en los textos de Basho y en el haikú en general no se refleja únicamente en una cuestión

---

<sup>224</sup> Enrico Mario Santí, “*Renga*: la escritura en el sótano”, en *El acto de las palabras...*, p. 406.

formal, sino en todo aquello que subyace en los poemas de los que se había nutrido: “ese yo poético que percibe se autoexcluye de la enunciación, desaparece por completo en la mayor parte de los textos y, por eso, la imagen no se presenta mediatizada por un individuo, sino que busca ser por completo autónoma, plena, verdadera. El haikú, por otra parte, funciona como redescubrimiento de la capacidad evocadora de lo cotidiano”.<sup>225</sup> Los dos elementos que apunta Rodríguez Cerdá, la desaparición de la persona poética y la posibilidad de evocar la maravilla de los elementos de la vida diaria a través de la poesía, constituyen dos de los puntales en los que se sostendrá posteriormente la construcción de *Renga*:

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 haikú 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 (2: 298).

Otro de los afluentes importantes para el diseño y la creación de la obra es indudablemente el surrealismo, presente de manera particular en Paz, quien lo cuenta entre las poéticas que más influyeron en él, junto con la obra de los poetas de lengua inglesa.<sup>226</sup> Como señala Giraud, “la experiencia de esta escritura colectiva organizada por Paz en abril de 1969 recuerda ciertas obras surrealistas, como *Les Champs magnétiques* (1920) de André Breton y Phillipe Soupault. Incluso, *Renga* está dedicado a André Breton”.<sup>227</sup> Es difícil no

---

<sup>225</sup> V. Rodríguez Cerdá, art. cit., p. 153.

<sup>226</sup> Véase al respecto la declaración de Paz en el apartado de este trabajo sobre la historia editorial de *Versiones y diversiones*.

<sup>227</sup> Paul-Henri Giraud, *Octavio Paz. Hacia la transparencia*, p. 469.

traer a la mente el *cadavre exquis* de Breton, Jacques Prévert y Péret, entre otros, al pensar en la dinámica de creación de *Renga*, como se verá más adelante.

*Renga* no fue sólo creación de Paz, sino una obra colectiva de cuatro poetas hablantes de cuatro lenguas europeas, las cuales se emplean a veces alternadamente y a veces en combinaciones sorprendentes. En otro apartado se analiza en más detalle el fenómeno de la poesía plurilingüe en Occidente. Sin embargo, aquí vale la pena anotar algunos detalles sobre la presencia del plurilingüismo en la poesía de Paz, fenómeno que analiza *in extenso* uno de los ensayos que Dumitrescu dedica al tema. La investigadora afirma que “en Paz, la intertextualidad heteroglósica es una forma de mezcla lingüística en la que el poeta mexicano experimenta con la pluralidad idiomática, sin cambiar de código él mismo. [Paz] acude a una ingeniosa solución que no le obliga al abandono de su lengua materna, ofreciéndole al mismo tiempo las deleitosas ventajas de una polifonía plurilingüe de inhabitual poder expresivo”.<sup>228</sup> Según la autora, esto puede observarse claramente en muchos de los poemas del autor de *Blanco*, en ocasiones desde el título, como ocurre con “Seven PM”, de *Calamidades y milagros*, cuya única interferencia del inglés aparece en la frase que da nombre al poema, o en “Nocturno de San Ildefonso”: “Apariciones, / el tiempo se abre: / un taconeo lúgubre, lascivo: / bajo un *cielo de hollín* / la llamarada de una falda. *C’est la mort –ou la morte...*” (7: 569). Llama la atención el empleo de las cursivas no sólo en la frase en francés sino en la frase anterior y en parte de la que antecede a aquella; parecería implicar una intencionalidad de borramiento de las fronteras lingüísticas. En “Lectura de John Cage”, de *Ladera este*, la interferencia del inglés es constante, desde el principio del poema, a pesar de que aquí Paz sí decide marcar la heterogeneidad de los fragmentos en esa lengua: “Leído / desleído: / *Music*

---

<sup>228</sup> Domnita Dumitrescu, “Traducción y heteroglosia...”, p. 247.

*without measurements, / Sound passing through circumstances. / Dentro de mí los oigo / pasar afuera, / fuera de mí los veo / pasar conmigo. / Yo soy la circunstancia. / Música: / oigo adentro lo que veo afuera, / veo dentro lo que oigo fuera”* (7: 386).

Se sabe que *Ladera este* debe mucho a la estancia de Paz en India. De hecho, muchas de sus obras fundamentales fueron gestadas en dicho país, como observa Santí:

[...] la década de entre 1962, cuando Paz va a la India como embajador de México, y 1972, cuando se publica *Renga*, es quizá la más prolífica en su obra: produce nada menos que 13 libros, tres de poemas y 10 de prosa. Entre ellos se encuentran algunos de sus más conocidos: *Blanco*, *Ladera este* y *El mono gramático*, los ensayos sobre Lévi-Strauss y Duchamp, su importante colección *Corriente alterna*, así como sus ensayos especulativos *Postdata* y *Conjunciones y disyunciones*. *Renga* forma parte de esta misma década.<sup>229</sup>

En su análisis de *Renga*, el investigador cubano identifica en “Los signos en rotación”, ensayo de Paz publicado como texto independiente en la editorial Sur y que luego pasaría a formar parte de la segunda edición de *El arco y la lira*, un momento importante en la reflexión del autor sobre lo que es la poesía, que lo llevaría a experimentar con recursos innovadores que transformarían su futura producción poética y ensayística: “Visto retrospectivamente, [dicho ensayo] aparece como el anuncio del tipo de poesía que Paz estaba a punto de emprender a mediados de la década de los sesenta [...] “Vrindaban”, *Blanco*, *Topoemas*, *Discos visuales* o *El mono gramático*- [...] Existen de hecho varios puntos de contacto entre el ensayo de 1965 y la introducción de Paz a *Renga*; en especial, su concepto de la poesía como práctica.”<sup>230</sup> La influencia de *Blanco* en la concepción de *Renga* es indudable, como puede evidenciarse, entre otros puntos, en la posibilidad de seguir distintos itinerarios de

---

<sup>229</sup> E. M. Santí, *op. cit.*, p. 406.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 408.

lectura, así como en algunos de los temas y motivos presentes en ambas obras, como se verá más adelante en el análisis de los sonetos.<sup>231</sup>

En entrevista con Honig, Paz apunta cómo su experimento de escritura colectiva podía ser visto tanto como un juego cuanto como una ceremonia:

A game, because it was subject to rules and was a gratuitous activity; a rite, because we were doing something very old: trying to reactualize a Japanese practice of a poetry commune. And then, the idea behind that was that we were only the instruments of another author. This author was language itself –the language which was also changing as we wrote, changing with the tongue of each poet. It could be summed up as game, experiment, joke, rite, mystification, ceremony.<sup>232</sup>

En los distintos avatares que Paz emplea en esta descripción de *Renga* podrían resumirse muchas de sus influencias previas: la importancia ritual de la poesía japonesa y su búsqueda de la desaparición del autor, búsqueda compartida, aunque por distintos medios, por los surrealistas franceses que tanto influyeron en él; la posibilidad de imbricar diversas lenguas en una misma creación poética, dado que el lenguaje es el que crea al poema y el poeta es sólo el instrumento; la decisión de experimentar con recursos novedosos como la poesía combinatoria y el poema abierto a distintas travesías.

#### EL RENGA COMO GÉNERO.

El renga fue uno de los géneros con mayor vigencia en la literatura japonesa. Su historia, a partir del tanka, puede rastrearse a lo largo de varios siglos, en los que evolucionó, como ya se dijo antes, de ser una forma de poesía popular que se practicaba en reuniones familiares

---

<sup>231</sup> Empleo el término “soneto” por conveniencia para referirme a cada uno de los poemas que integran *Renga*, por extensión y siguiendo la costumbre de muchos de los críticos que han estudiado la obra. Esto sin embargo es inexacto, como lo detallo más adelante, en el apartado correspondiente a la estructura del poema.

<sup>232</sup> Edwin Honig, *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*, Universidad de Massachusetts, Amherst, 1985, p. 161.

como un entretenimiento informal, hasta llegar a constituir un género practicado por poetas en las cortes imperiales: “Linked-verse of a simple kind became in the eleventh and twelfth centuries a popular court pastime. [...] linked-verse became essentially a co-operative enterprise, and as such, was popular among soldiers, priests and ordinary citizens as well as courtiers, who found that an evening of linked-verse making was pleasantly spent.”<sup>233</sup>

En “La tradición del renga”, su correspondiente prólogo a la obra colectiva, Jacques Roubaud traza una historia sucinta del género y de sus principales representantes. Asimismo ofrece una de las definiciones más claras de la forma: “Los principios de base del renga [...] son sencillos: estrofas desiguales (eslabones) de tres versos (5-7-5 sílabas) y dos versos (7-7) se preparan (o improvisan) sucesivamente por dos o varios poetas; el poema así compuesto presenta la peculiaridad esencial siguiente: un eslabón cualquiera del renga forma con el que lo precede un poema y este poema es diferente del que forma con el eslabón que lo sigue” (7: 754). La poesía eslabonada o *linked poetry* por lo general involucraría la participación de dos o más poetas que siguieran las restricciones métricas establecidas, aunque hay contados ejemplos de renga compuestos por un solo autor. Probablemente esta era la única característica relevante mientras el género se practicaba al interior de las familias y era muchas veces compartido por transmisión oral de generación en generación. Sin embargo, al paso de los años y con el refinamiento de la forma, fueron incorporándose condiciones adicionales para demostrar la maestría de los poetas que lo practicaban: “Muy pronto, con la multiplicación del renga, las limitaciones se vuelven tan numerosas, tan difíciles de dominar, que se multiplican también desde principios del siglo XIV las colecciones de reglas donde están dadas, junto con ejemplos, las indicaciones sobre la manera de componer un renga” (7:

---

<sup>233</sup> Donald Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, Grove Press, Nueva York, 1955.

754). Roubaud detalla entonces algunas de las reglas contenidas en dichos *shikimoku* o colecciones de reglas, que evocan, así sea de lejos, las múltiples retóricas que, como las de los filósofos antiguos o las de Pinciano en el Renacimiento, intentan proponer rigurosas preceptivas para la composición poética. En el caso del *renga*, Roubaud explica cómo algunas palabras o conceptos debían mencionarse en unas estrofas y cómo estaba prohibido que se repitieran en otras, especificando el número de eslabones que debían transcurrir hasta que pudiera repetirse dicho concepto. Como detalla Earl Miner: “The relation, the interdependence and dependence, are founded on sequential presence (two stanzas in the same sequence). The relation also depends on such things as rules of continuance and discontinuance, sheets of paper and sides, moon and flower stanzas, timely appearance of love stanzas and much else.”<sup>234</sup> En *Renga*, esta es una de las razones detrás de la recurrencia de términos dentro de ciertos campos semánticos y también de la distancia entre repeticiones cuando se elige un itinerario de lectura distinto.

Por su parte, Octavio Paz destaca en su propio prólogo algunos de los puntos esenciales del *renga* como género, con los que tanto él como Roubaud, primeros entre los cuatro poetas en empezar a fraguar el proyecto de la obra, identificaban varias de sus preocupaciones creativas. Frente al cuestionamiento hipotético acerca de la elección del *renga* por encima de otras formas poéticas pertenecientes a otras tradiciones literarias, además de subrayar los distintos puntos de acercamiento entre Oriente y Occidente, Paz afirma que “el *renga* es, ante todo, una práctica. Destaco dos afinidades: la primera, el elemento combinatorio que rige al *renga*, coincide con una de las preocupaciones centrales del pensamiento moderno, de las especulaciones de la lógica a los experimentos de la

---

<sup>234</sup> Earl Miner, *Japanese Linked Poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1979, p. 144.

creación artística; la segunda, el carácter colectivo del juego, corresponde a la crisis de la noción de autor y a la aspiración hacia una poesía colectiva” (7: 744). Los rasgos que subraya Paz, entonces, van más allá de las restricciones formales, aunque no deja de abreviar en ellas para adoptar las que le interesan y adaptarlas a su concepción creadora. Al referirse a la decisión de los cuatro poetas involucrados en el proyecto de adoptar dicha forma de la poesía japonesa, Paz lo explica como una consecuencia lógica del interés compartido por los autores de *Renga* en la práctica traductora: “Inmersos en el mundo de la traducción o, más exactamente, en un mundo que es en sí mismo una traducción de otros mundos y sistemas, es natural que hayamos intentado trasplantar en Occidente una forma oriental de creación poética. [...] no nos propusimos apropiarnos de un género sino poner en operación un sistema productor de textos poéticos” (7: 743).

LOS COAUTORES DE *RENGA*. Con particular agudeza, en su ensayo introductorio a la obra, “Al unísono: retrospectiva”, Charles Tomlinson ofrece una posible explicación sobre cómo las particularidades de cada uno de los participantes contribuyeron a evitar la potencial confrontación de egos entre los cuatro poetas autores de *Renga*: “Octavio Paz ha vivido muchos años en la India; Edoardo Sanguineti viene de una nación en donde el sentimiento familiar es una de las fuerzas más poderosas; Jacques Roubaud es matemático; uno mismo pertenece a un país en donde las escuelas enseñan a los niños (o enseñaban hasta hace una generación) a no escribir jamás la palabra yo” (7: 757). Si bien la explicación más detallada sobre las condiciones peculiares de Sanguineti o las suyas propias es lo suficientemente explícita, resulta curioso cómo la estancia en la India del mexicano o la cercanía con las matemáticas del francés constituyen para Tomlinson razones suficientes para que estos poetas no entraran en conflicto ante el reto de la creación conjunta.

Al reflexionar sobre la dificultad de reconciliar, después del romanticismo, el concepto del poeta como un ser único, inspirado y profético con el del poeta como representante de la voz de todo un pueblo o de la humanidad, Paz asegura en su prólogo que “el Homero de Nietzsche no es ni el pueblo de los románticos ni el formidable poeta ciego de la tradición; más que un autor con nombre propio, es una consecuencia de la perfección y unidad de los poemas. Nietzsche da a entender que no es el poeta el que hace a la obra sino a la inversa” (7: 745). Este concepto es particularmente válido y relevante en la traducción de poesía, donde el traductor es, para Paz, un re-creador y co-creador, ceñido por las restricciones impuestas por el texto original.

Vale entonces la pena recordar que los cuatro poetas participantes en el proyecto fueron a su vez connotados traductores por cuenta propia. Para el momento de gestación de *Renga*, Paz ya había publicado varias traducciones, entre ellas las de la obra de Basho y de John Donne; la antología bilingüe de las traducciones de poesía de los trovadores provenzales de Roubaud aparecería sólo dos años después de que escribieran *Renga*, además de sus traducciones de Lewis Carroll y del *El divino Narciso* de Sor Juana, con prólogo de Paz; Sanguineti era ampliamente reconocido como traductor de textos dramáticos de autores clásicos como Esquilo, Aristófanes o Séneca, así como de poesía de Shakespeare y Goethe en su *Quaderno di Traduzioni*; Tomlinson, por su parte, además de traducir a Paz, también prestó su voz a César Vallejo y Antonio Machado, además de ser el editor de *The Oxford Book of Verse in English Translation*.

En su introducción a *Renga*, no recogida en el volumen de *Obra poética* de Paz, Claude Roy resume de manera elocuente la colaboración de los cuatro poetas al final de su introducción: “la suma de las partes es a veces mayor que su total: un todo. Sabíamos bien que se habla de las cuerdas de un violín, pero también de su *alma*, que no se reduce nada más

a ellas”.<sup>235</sup> Es particularmente oportuna la metáfora empleada por el francés, al ser cuatro las cuerdas del violín y cuatro también los poetas implicados en la creación colectiva del “primer *renga* de occidente”.

### 3.2.2. *RENGA*: CREACIÓN, ITINERARIOS Y ANEXOS

DEL *RENGA* A *RENGA*. Como se señaló arriba, el *renga* ha sido considerado como una evolución del *tanka*. Como puede verse por la siguiente afirmación de Edward Hirsch, al referirse al *tanka* como forma poética, no es de extrañar que los cuatro autores de *Renga* hayan optado por el soneto para recrear su homónimo oriental en sus lenguas europeas: “In English translation, the *tanka* is customarily divided into a five-line form. [...] The upper unit is the source of the *haiku*. The brevity of the poem, and the turn from the upper to the lower lines, which often signals a shift in or expansion of subject matter, are two features that make the *tanka* comparable to the sonnet. Like the sonnet, the *tanka* is also conducive to sequences.”<sup>236</sup> Todos ellos tuvieron una cercanía notable con dicha forma poética, de una u otra manera. Si bien en la producción en verso de Charles Tomlinson no es muy frecuente encontrar sonetos, por lo general sí hay abundancia de poemas breves; además, tanto en su labor de traductor como en la de antologador no perdió oportunidad de incluirlos en su trabajo. Acerca de Roubaud apunta Jost en su erudita obra: “Celui-ci publia des sonnets en

---

<sup>235</sup> Claude Roy, “Introducción” (tr. Salvador Elizondo), en O. Paz *et al.*, *Renga*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1972, s/p. En su texto, el francés caracteriza de manera muy contrastante a la empleada por Tomlinson el temperamento de los cuatro autores: “El mexicano es fuego, sol, carnicería, amor y cenizas. Tomlinson es el fruto clásico, británico y moderno de los grandes ‘estetas’ ingleses [...] Inglés que América fue la primera en descubrir, comparte con sus tres cómplices de aquí una extrema admiración por Pound [...] Edoardo Sanguineti le prende fuego a la biblioteca, el fuego de un análisis marxista-leninista alimentado por todos los libros de Babel. Jacques Roubaud realiza los esponsales amorosos del *trobar clus* y de las matemáticas” (*loc. cit.*).

<sup>236</sup> Edward Hirsch, *A Poet's Glossary*, Houghton Mifflin, Nueva York, 2014, p. 63.

prose, à bribes, à syntaxe cassée, en phrases incohérentes, sans logique ni grammaire. Son libre porte un titre à symbole personnel: *E. C'est violer le sonnet.*”<sup>237</sup> El propio Jost incluye en su análisis la antología de Contini, Giovanni Getto y Edoardo Sanguineti de 1957, *Il Sonetto. Cinquecento sonetti dal duecento al novecento*. Paz, por último, acudió a él o a formas cercanas, con mayor frecuencia en una etapa temprana de su obra poética, como en los primeros poemas de *Bajo tu clara sombra*, aunque regresa a él en varios de sus poemarios, particularmente *Árbol adentro*.

Son notables las diferencias entre el renga tradicional japonés y los poemas que integran la obra políglota que aquí se presenta. Como ya se mencionó, la intención de Paz al proponer el primer renga de Occidente no era tanto reproducir o aclimatar el poema japonés, sino tomarlo como base para un nuevo sistema de creación poética que involucrara distintas lenguas y varios autores. En “Centro móvil”, su prólogo a la obra, es él quien señala varias de las divergencias entre ambos: “En el *renga* japonés triunfa la sucesión lineal: el poema transcurre: en el renga de Occidente la sucesión es zigzag, oposición y reconciliación de términos: el poema se vuelve sobre sí mismo y su modo de transcurrir es la negación dialéctica” (7: 750). Sin embargo, como afirma Clark, no es fácil trasplantar una forma tan ajena, al menos hasta esos momentos, a la manera de hacer poesía en Occidente: “The first thing one notes is the difficulty of *Renga*, not just a certain linguistic obscurity not unknown in modern poetry but a perplexity as to the very mode of reading –symbolic, surrealist?—one ought to try to perform. European literature has no established rubric for the reading of a chain-poem and one cannot, overnight, hope to internalize the conventions at work when a Japanese reads a renga, even assuming that would be one pertinent solution.”<sup>238</sup> Las

---

<sup>237</sup> F. Jost, *op. cit.*, p. 148.

<sup>238</sup> Timothy Clark, *The Theory of Inspiration...*, p. 230.

dificultades para la lectura pública se comentan más en detalle en el apartado sobre la estructura de la obra.

GÉNESIS DE *RENGA*. Buena parte del texto contenido en los diversos prólogos de la obra, así como de varios de los propios poemas destacan por su carácter anecdótico, al describir escenas o narrar situaciones vinculadas con el proceso de creación de las cuatro secuencias de sonetos. En la primavera de 1969 los cuatro poetas se recluyeron monásticamente en un salón del sótano de un hotel parisino para poder llevar a cabo su proyecto de creación poética colectiva heteroglósica. Fue Roy quien, a su decir, sirvió de enlace entre Paz y Roubaud en los inicios de la gestación del proyecto: “Hablando con Octavio Paz de poesía y de filosofía, del Japón y de China, de México y de la India, era natural que el nombre de otro poeta importante, amigo mío, viniera entre nosotros, el de Jacques Roubaud, que trabajaba entonces en sus poemas ‘prestados’ del japonés.”<sup>239</sup> El autor de *Le grande Incendie de Londres* no sólo tradujo poesía japonesa sino que la incorporó a su propia obra de creación, la cual incluye decenas de ejemplos de *tanka*. Roy continúa su relato sobre el primer germen de *Renga*: “Cuando fuimos a explicar el proyecto a Claude Gallimard, no pareció del todo reticente, ni, mucho menos, asustado. [...] Algunas semanas después, los ‘cuatro oficiantes’ entraban ‘en retiro’ en la Rue Saint-Simon. La que iba a ser su aventura común, la narran ellos mismos.”<sup>240</sup> Esto es muy cierto; en los tres otros textos que anteceden al poemario, los tres poetas introducen algún comentario anecdótico (sobre todo Paz) acerca del desarrollo del experimento, pero, sobre todo, son los propios sonetos los que van dando pistas sobre muchos

---

<sup>239</sup> C. Roy, art. cit., s/p.

<sup>240</sup> *Ibid.*, s/p.

de los detalles alrededor de los días que pasaron sepultados componiendo los sonetos y acerca del entorno que los rodeaba.

Como explican Roy y Paz en sus correspondientes paratextos, Roubaud fue el encargado de llevar a cabo el diseño del poema. Sus profundos conocimientos de matemáticas, así como su trabajo previo con obras de poesía combinatoria, le permitieron planear de manera sumamente creativa y detallada los patrones que debían seguir las distintas intervenciones de los participantes. Apenas tres años antes de la creación de *Renga*, el matemático francés había ingresado en las filas de *OuLiPo*, la agrupación fundada por Raymond Queneau y el también matemático François Le Lionnais como un seminario de literatura experimental en el que se empleaban restricciones formales derivadas del ámbito científico para incorporarlas a la creación literaria.<sup>241</sup> Esto le da a Roubaud las herramientas necesarias para poder diseñar lo que, al analizar las estructuras estróficas y las combinaciones en la alternancia de los participantes, surge claramente como una red de formaciones matriciales que evidentemente no es aleatoria.<sup>242</sup> En “Centro móvil”, Paz hace alusión a la serie de restricciones que decidieron autoimponerse para escribir los poemas: “Aunque el *renga* está regido por reglas que no son menos estrictas que las de la etiqueta, su objeto no era imponer un freno a la espontaneidad personal sino abrir un espacio libre para que el genio de cada uno se manifestase sin herir a los otros ni herirse a sí mismo” (7: 746). Como ocurría con frecuencia en el caso de los sonetos barrocos, isabelinos y petrarquistas, las restricciones formales no hacen sino servir de acicate a la creatividad de los poetas. El ejemplo de Quevedo, Donne, Arnaut y Dante no se aleja de las conciencias de los autores de *Renga* al

---

<sup>241</sup> *OuLiPo* es el acrónimo con el que se designa al *Ouvroir de Littérature Potentielle*, creado por Queneau a principios de la década de los sesenta, y al que pertenecieron, entre otros, Italo Calvino y Georges Perec.

<sup>242</sup> Véanse los diagramas incluidos como anexo al final de este trabajo.

momento de darse a la tarea de componer sus propios versos. Sin embargo, también tienen presente la dificultad añadida de involucrar la raigambre de cada uno de ellos tratando de evitar que el autor colectivo devenga en una hidra de cuatro cabezas: “Los poetas entran en juego precisamente porque ya no son poetas singulares sino autor colectivo que intenta propiciar desde su esfuerzo anónimo, y a partir de un cálculo riguroso, la aparición del azar.”<sup>243</sup> La combinación de ambos elementos es una constante en el pensamiento de los autores de *Renga*, quizá a raíz precisamente de las conversaciones previas entre Paz y Roubaud sobre Mallarmé y las distintas opciones creativas que ofrece la poesía combinatoria. Tomlinson, en un texto en homenaje póstumo a Paz, se refiere a *Renga* precisamente en esos términos: “un poema escrito por un grupo de poetas que prosiguen cada uno la obra de otros. La renga [*sic*] es pues una forma en la que el azar y la elección entran en una relación sorprendente, la renga progresa —su naturaleza es continuarse— cuando desarrolla y aprovecha la facultad de hacer descubrimientos afortunados por casualidad”.<sup>244</sup>

En su prólogo, Paz describe las diferentes etapas por las que pasaron los poetas al someterse al experimento de la creación comunitaria, pasando por el desamparo, la opresión, o el voyeurismo. Identifica como una “sensación de vergüenza” el hecho de escribir en compañía de sus colegas: “escribo ante los otros, los otros escriben frente a mí. Algo así como desnudarnos en el café o defecar, llorar ante extraños. Los japoneses inventaron el renga por las mismas razones y de la misma manera que se bañan desnudos en público. Para nosotros el cuarto de baño y el cuarto en donde escribimos son lugares absolutamente

---

<sup>243</sup> Evodio Escalante, “El entramado final: de *Renga* a *Pasado en claro*”, en *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones Sin nombre, Ciudad de México, 2014, p. 167.

<sup>244</sup> C. Tomlinson, “Elección y azar, recuerdos de Octavio Paz,” *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York, Nueva York, 2001, p. 20.

privados” (7: 747).<sup>245</sup> Tras los cinco días de encierro, los poetas debían regresar a sus actividades en sus correspondientes lugares de origen, y ya ahí concluir con la secuencia que cada uno había iniciado con un soneto (o *quasi* renga, en el caso de Roubaud, sin el componente colaborativo) de manera personal. Sin embargo, como señala Santí, esto no fue exactamente lo que sucedió: “Cada uno de los poetas (la excepción fue Sanguinetti [*sic*], el colega italiano, quien se negó a hacerlo) remata la secuencia con un soneto en un solo. Por tanto, el idioma italiano, madre de las secuencias líricas originales en Occidente, brilla por su ausencia.”<sup>246</sup> Por otra parte, como pretendo explicar en el siguiente apartado sobre la estructura de la obra, quizá la ausencia del soneto final del italiano no obedezca sólo a su negativa a seguir con el plan trazado, sino tal vez a un diseño alternativo que omitiera de manera intencional la presencia de ese último poema.

Como una de sus conclusiones, Santí señala de manera contundente, que “*Renga* lleva a cabo una ceremonia de muerte y resurrección”.<sup>247</sup> En las páginas que siguen a dicha aseveración, el investigador desarrolla las causas que lo llevan a considerar tal hipótesis: la frase de Claude Roy “desaparecieron bajo tierra”; el mito de Ceres y Perséfone; la referencia de Tomlinson en su correspondiente prólogo a que los cuatro poetas emergieron del mundo subterráneo al sexto día, en lugar de al tercer día como Jesús en la resurrección: “Salimos de nuestro mundo subterráneo no en el tercer día sino en el sexto, cada uno de regreso a su medio y para componer el soneto final de la secuencia por él comenzada. Ese soneto debería

---

<sup>245</sup> Sobre este punto, Clark reflexiona en su ensayo acerca de la importancia de *Renga*, no solo como un parteaguas para la creación poética, sino también como un fenómeno digno de estudio desde la sociología o la psicología de la literatura. “*Renga* is an experiment, one that even offers itself as an object of study to the ethnologist –this is how Western poets write and behave under these unaccustomed conditions. For instance, *Renga* breaks the taboo that, in the West, tends to associate writing with privacy and interiority” (T. Clark, *The Theory of Inspiration...*, p. 225).

<sup>246</sup> E. M. Santí, *op. cit.*, p. 405.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 410.

ser la ‘obra personal’ de cada uno –pero cada uno, aunque separado ahora de las otras voces, estaba todavía bajo la influencia de las circunstancias que habían dado a ese trabajo su forma” (7: 757).

ITINERARIOS Y ESTRUCTURA. En uno de los contados textos de la época que se ocupan de *Renga*, Salvador Elizondo, quien había hecho la traducción de los prólogos de Claude Roy y Jacques Roubaud, escritos originalmente en francés para la edición de Gallimard, amén de celebrar la creación de un texto de naturaleza tan peculiar, presenta a sus lectores uno de los aspectos más inusuales hasta ese momento en la creación poética: la opción, abierta al lector, de emprender distintos itinerarios de lectura, propuestos de antemano por los autores:

El poema está escrito por cuatro poetas en cuatro lenguas muy parecidas: español, inglés, francés e italiano; cuatro lenguas cuyo sistema de régimen es absolutamente idéntico y cuyas palabras difieren poco morfológicamente. [...] Dispuestos cartesianamente los sonetos que forman el poema pueden ser leídos horizontal o verticalmente: sucesivamente los cuatro primeros sonetos de cada serie o los siete sonetos de cada serie en orden, aunque de acuerdo a esa disposición serial otras muchas formas de lectura son también posibles, como, por ejemplo, por lenguas según órdenes diferentes o por partes de sonetos: la primera cuarteta de los primeros sonetos de cada serie, luego la primera de los segundos sonetos de cada serie, etc.<sup>248</sup>

Además de llamar la atención la cercanía que percibe Elizondo entre las cuatro lenguas en que está compuesta la obra, es notable cómo parecen no bastarle las dos rutas propuestas por los autores al aprestarse a proponer nuevas opciones de lectura. La dificultad inherente a la elección de uno de los dos itinerarios, o más si se sigue la propuesta del autor de *Farabeuf*, está íntimamente relacionada a la obligada participación por parte del lector,

---

<sup>248</sup> Salvador Elizondo, *Contextos*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1973, p. 170. Al respecto de la recepción crítica de la obra, Santí anota: “El libro recibió poca atención crítica. En México, a pesar de una buena distribución editorial y de las inteligentes notas por parte de Salvador Elizondo y Severo Sarduy, el libro se reseñó poco. En otras partes su recepción no fue la que verdaderamente merecía” (E. M. Santí, *op. cit.*, p. 403).

quien se ve orillado a realizar una lectura activa, ya no pasiva como había sido frecuente, que requiere de su participación al menos para decidir cuál de las dos vías ha de elegir: “Como las cuatro secuencias se escribieron todas al mismo tiempo, sólo cambiando de poeta con cada cuarteto o terceto, la lectura en secuencia o vertical se apoya en otra horizontal, que atraviesa las secuencias. De no haber sido por un obstáculo de tipo editorial, las dos lecturas, que no son evidentes a primera vista, habrían salido a relucir mucho más.”<sup>249</sup>

La obra está integrada entonces por veintisiete poemas distribuidos en cuatro secuencias; las tres primeras formadas por seis sonetos escritos de manera conjunta entre los cuatro poetas, una estrofa cada uno, y el último escrito enteramente por el autor de la estrofa con la que inicia cada secuencia. La cuarta y última, cuyo primer terceto fue escrito por el poeta italiano, consta sólo de los seis sonetos compuestos de manera colectiva: “Es también significativo el hecho, escuetamente señalado en una nota de pie de página, de que el último soneto ‘no fue escrito.’ Esta omisión acentúa el carácter abierto del poema [...]; apertura por la que los demás tienen la puerta franca para continuar su elaboración.”<sup>250</sup>

En cuanto a la elección del soneto como forma para la creación de la poesía eslabonada, apunta Clark: “The European *Renga* translates the Japanese form into a series of *quasi-sonnets*. Why the sonnet? Firstly, it is a pan-European form, still alive in the four literary cultures involved in *Renga*. Secondly, the sonnet, in most of its varieties, articulates or divides itself in ways that recall the Japanese *renga*, principally in the relation of octave to

---

<sup>249</sup> E. M. Santí, *op. cit.*, p. 405. Clark lleva el cuestionamiento más allá, al tratar de buscar una coherencia temática y formal entre las diferentes partes de los poemas, entre las distintas secuencias, y en la obra como un todo: “Does one read each section, one at a time, as a self-contained unit, and then move on to the next one, seeing, for example the French section above as an answer of some sort to the Italian section before it, then the Spanish as an answer to those two and so on? Alternatively, does one assume the whole poem here forms a coherent whole such that one can read the first section with reference to the last, to which it might seem to be leading, although one might remember that the last section did not yet exist when the first was written?” (T. Clark, *op. cit.*, p. 230).

<sup>250</sup> *Loc. cit.*

sestet. *Renga's sonnets are actually of varying length.*<sup>251</sup> La descripción de Clark de los poemas que integran *Renga* es, si acaso no incorrecta, al menos imprecisa, por lo que es necesario ver más en detalle la conformación de cada uno de los poemas. Si bien es cierto que los poemas no siguen un patrón fijo en cuanto a la rima y la métrica, sí cumplen con la división estrófica, y en cierta medida temática, característica de las distintas variantes de soneto.

La mayor parte de los críticos que se han ocupado en detalle de la obra no abundan en la cuestión. La longitud variable, a la que alude Clark, no es tal, sino que cada secuencia cumple con ciertas particularidades que no comparten las demás. Los seis primeros sonetos de la secuencia I, compuestos por los cuatro autores, siguen la estructura tradicional del soneto italiano, formado por dos cuartetos y dos tercetos. El poema de Paz que cierra dicha secuencia está integrado por dos estrofas, la primera de ocho y la segunda de seis versos, completando los catorce reglamentarios. La cuarta secuencia invierte solamente el orden de los tercetos y los cuartetos, agrupando los versos en dos estrofas de tres seguidas de dos estrofas de cuatro. Esta cuarta secuencia, como ya se mencionó, queda aparentemente inconclusa al no contar con el séptimo poema que debiera haber sido escrito por Sanguineti, quien compone el primer terceto con el que da inicio la misma. La tercera secuencia inicia con un cuarteto de Tomlinson y termina con un soneto escrito íntegramente por él. Los otros seis poemas que la integran son sonetos también, pero todos a la usanza del soneto isabelino, conformado por tres cuartetos y un dístico final. Por último, la segunda secuencia, la que más se aleja de la distribución estrófica del soneto, inicia con un terceto compuesto por Roubaud y termina con el poema que él escribiera ya por entero una vez concluido el experimento.

---

<sup>251</sup> T. Clark, *op. cit.*, p. 224. Las cursivas son mías.

Los seis poemas escritos por los cuatro autores alternan estrofas de dos o tres versos: los poemas “nones” con una ordenación 3-3-2-3, y los poemas pares 3-2-3-3, con lo que se forma un eslabonamiento perfectamente regular que se repite entre cada par de poemas. La elección del número de versos correspondientes a cada estrofa evoca mucho más cercanamente la del renga tradicional japonés, con sus estrofas desiguales de tres y dos versos. La elección de la distribución estrófica para cada una de las secuencias es claramente intencional, dedicando las que más recuerdan al soneto italiano (4-4-3-3 y su inversión, 3-3-4-4) para los dos poetas más ligados a dicha tradición, Paz y Sanguinetti, mientras que la secuencia que abre y cierra Tomlinson es la que está más relacionada con el soneto inglés (4-4-4-2) y la segunda secuencia, que evoca la estructura original del renga (3-3-2-3 y 3-2-3-3) es retomada por Roubaud, quien en esos momentos trabajaba con la poesía japonesa dentro de su propia producción poética.

LOS PARATEXTOS DE *RENGA*. En su publicación original en Gallimard de 1971, así como en sus correspondientes ediciones en inglés y español, con las traducciones de los poemas realizadas por Tomlinson y Paz, publicadas un año después, *Renga* incluye cuatro prólogos: la antecitada “Introducción” de Claude Roy, “La tradición del renga” de Jacques Roubaud, “Al unísono: retrospectiva” de Tomlinson, y “Centro móvil” de Paz, el cual además de aparecer junto con *Renga* en el volumen de *Obra poética* de las *Obras completas*, se repite como parte de los textos dedicados a la literatura japonesa en el volumen que incluye *Excursiones e incursiones*.

El prólogo de Claude Roy comienza con una frase que delata el eurocentrismo imperante en buena parte de la crítica hasta épocas muy recientes: “En el mes de abril de

1969, cuatro poetas *europesos* desaparecieron bajo la tierra durante una semana.”<sup>252</sup> Apenas al principio del siguiente párrafo Roy se desdice tácitamente de su generalización: “A decir verdad, el mundo subterráneo donde estuvieron reclusos durante esos días de primavera el mexicano Octavio Paz, el italiano Edoardo Sanguineti, el inglés Charles Tomlinson y el francés Jacques Roubaud no era sino el sótano de un pequeño hotel de la Ribera Izquierda en París.”<sup>253</sup> Su texto va de la anécdota sobre el nacimiento del proyecto a la reflexión sobre las posibles motivaciones de la atracción genuina de Paz por las culturas de Oriente contraponiéndola a las modas que buscan en ellas un consuelo más acomodaticio a la incertidumbre. Roy captura también la inquietud de Octavio Paz porque se repitiera el experimento de creación colectiva, situación que el mexicano llegó a comentar con varios amigos poetas, como con Gimferrer, de lo cual queda testimonio en sus cartas.<sup>254</sup> Roy afirma que Octavio Paz “sueña con la continuación del proyecto, que otras voces se mezclen en él, las de otros poetas y de otras lenguas. Que cada año, tal vez, los que vengan vuelvan a tomar el hilo que aquí se comienza a trenzar. Que la poesía renuncie regularmente a los *solí*, para, de vez en cuando, concertarse, acordarse y pasar de las monodías a las polifonías, o cuando menos del soliloquio a la conversación”.<sup>255</sup>

El texto de Roubaud discurre, con gran sencillez y erudición, acerca de la historia de la literatura japonesa, en particular del haikú y el renga; habla de sus principales

---

<sup>252</sup> Claude Roy, “Introducción”, s/p (las cursivas son mías). Como ya se apuntó arriba, el texto de Roy no fue incluido dentro del volumen 7 de las *Obras completas* de Paz.

<sup>253</sup> *Loc. cit.* De hecho, en su brevísimo comentario introductorio, Tomlinson plantea la misma situación sin caer en el tropiezo de Roy: “¿Cómo podrían cuatro europeos –Octavio Paz es mexicano y europeo—suprimir sus diferentes personalidades en vista de un fin literario común?” (7: 757). Llama la atención el empleo del término “europeo” cuando lo que destaca en Renga es el encuentro de Oriente y Occidente.

<sup>254</sup> Paz discute con el poeta catalán sus proyectos de varios rengas futuros, entre diversas variantes del español, entre varias lenguas romances o incluso un “renga plástico” con la participación de Gunther Gerzso. Al respecto véase O. Paz, *Memorias y palabras...*, pp. 60 y *passim*.

<sup>255</sup> C. Roy, art. cit., s/p.

representantes, describe las características del género, así como sus crecientes restricciones retóricas. Al final de su ensayo introductorio, Roubaud ofrece al lector algunas citas del *Sasamegoto*, tratado sobre la escritura de renga compuesto en el siglo XV. De entre ellas, una destaca por capturar lo que los tres poetas, cada cual con su peculiar estilo, dicen del renga en sus correspondientes prólogos: “El arte del renga no es el arte de componer poemas o las estrofas de un poema, sino un ejercicio del corazón para penetrar el talento y la visión de otro” (7: 756).

El inglés, por su parte, del modo sucinto y evocador que caracteriza su estilo, ilumina el camino de los lectores para la interpretación del abstruso conjunto de poemas, dando pistas sobre algunas de las interpolaciones intertextuales subyacentes en el texto: “Los fantasmas literarios entraban sin tocar a la puerta: Baudelaire desde las cuatro primeras líneas, Rimbaud, Lautréamont y, testigos de nuestra herencia compartida, Arnaut Daniel, Dante, Donne, Quevedo, Góngora... Los amantes inmóviles de *The Ecstasy* de Donne se convirtieron en la pareja etrusca de la Villa Giulia: encarnación de la vertiente erótica de nuestro poema, celebraban lo personal y al mismo tiempo lo traducían en escultura” (7: 757).

Acerca del título del prólogo de Paz, Giraud apunta: “en el *Renga* que nos ocupa, la palabra ‘centro’ aún podría remitirnos a la lengua, fuente perenne y anónima de la poesía que cambia sin cesar, a merced del uso de la palabra por parte de cada uno de los poemas”.<sup>256</sup> Si bien es cierto que el prólogo de Paz resulta tremendamente iluminador en relación con el proceso de gestación del poema, con la filosofía de creación que subyace a él, así como con algunas de las referencias inter e intratextuales poco explícitas, sigue quedando mucho abierto a la interpretación del lector: “Si el poema *Renga* no cesa de referirse a su proceso de

---

<sup>256</sup> P-H. Giraud, *op. cit.*, p. 472.

escritura –conforme al principio enunciado por Roubaud según el cual ‘un texto escrito bajo una limitación habla de esta limitación’—, el texto introductorio de Paz desemboca a veces en el poema en prosa. No sólo presenta *Renga*: lo completa y desentraña su significado profundo.”<sup>257</sup>

En “Centro móvil”, cuyo título identifica Giraud con el sol, presente desde el inicio del primer soneto de la obra y cuya imagen cierra el sexto poema de la cuarta secuencia, Paz resalta, como uno de los ejes de la obra, la importancia de la traducción, no sólo como procedimiento sino como algo que nos acompaña de manera permanente y nos permite establecer un vínculo biunívoco con las distintas tradiciones y que a su vez da paso simultáneamente al cambio y a la permanencia: “Nuestro siglo es el siglo de las traducciones [...] al traducir, cambiamos aquello que traducimos y, sobre todo, nos cambiamos a nosotros mismos. Para nosotros traducción es transmutación, metáfora: una forma del cambio y la ruptura; por tanto, una manera de asegurar la continuidad de nuestro pasado al transformarlo en diálogo con otras civilizaciones” (7: 743).<sup>258</sup>

Como ya se señaló anteriormente, existen al menos dos itinerarios posibles para la lectura del poemario. Los poemas carecen de título individual y en todas las ediciones aparecen identificados solamente por dos números, un romano seguido de un arábigo, por ejemplo, II<sup>4</sup> o IV<sup>6</sup>: el numeral romano indica el número de la secuencia mientras que el arábigo señala el orden de cada poema dentro de su correspondiente serie. Durante el breve periodo de composición de *Renga*, los cuatro poetas emprendieron su labor de manera simultánea: Paz inicia el primer cuarteto de la secuencia I, Roubaud la primera estrofa de la

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>258</sup> Paz no desaprovecha la oportunidad para traer a colación la importancia de Eliot y Pound para la traducción: “los poetas de lengua inglesa, en particular Eliot y Pound, han mostrado que la traducción es una operación indistinguible de la creación poética” (7: 743).

II, Tomlinson el cuarteto inicial de la III y Sanguineti el correspondiente terceto de la serie identificada como IV, sólo para después intercambiar con otro de los creadores para que contribuyese con la siguiente estrofa. Por lo tanto, los poetas compusieron de manera simultánea las cuatro secuencias; sin embargo, en todas las ediciones aparecen con la disposición de un poemario tradicional, es decir, primero la serie I, seguida de la II y la III para concluir con la IV. El lector puede entonces aproximarse a una lectura del poema de manera vertical, siguiendo como hilo conductor una misma secuencia de sonetos, es decir, I<sup>1-7</sup>, II<sup>1-7</sup>, etc., o de manera horizontal, leyendo sucesivamente el primer poema de cada una de las cuatro secuencias, luego los siguientes cuatro, etc., hasta llegar a los tres últimos sonetos escritos enteramente por cada uno de los autores, a excepción del correspondiente al poeta italiano. La dificultad de considerar ambos caminos en el momento de la lectura se ve potenciada al pretender analizar el texto.

Podría argumentarse que los autores eligieron presentar de esta manera el texto no sólo por las limitaciones tipográficas, como señala Santí. Como se mencionó, en todas las versiones se sigue la convención de nombrar los sonetos mediante la combinación de un número romano entre I y IV primero, y después, como subordinado a éste, un numeral arábigo a manera de subíndice o superíndice, dependiendo de la edición. Presentarlo primero, pero sobre todo el marcarlo como subíndice o superíndice deja abierta la puerta a verlo como subordinado. La elección de presentar los sonetos en el libro en el orden I<sup>1-7</sup>-IV<sup>1-7</sup> y no I<sup>i-iv</sup>-7<sup>i-iv</sup>, así como el hecho de identificarlos tipográficamente de esta forma, forzosamente conducen a que se privilegie una lectura sobre la otra. Este argumento podría calificarse de simplista si no se acompañara de otros elementos que constituyen pruebas de cómo, al menos para Roubaud al momento de diseñar los patrones, el arreglo vertical tiene preeminencia sobre el arreglo horizontal. En el Anexo 1 pueden apreciarse dichos patrones, formados por

las distintas recurrencias de los poetas y por coincidencias en el número de versos de los distintos poemas cuasi-sonetos.<sup>259</sup> Como puede verse, la lectura horizontal y la vertical tejen distintas tramas; mientras que los ecos están más cercanos en IV: 1-7,<sup>260</sup> esos mismos ecos son recurrentes, pero a mayor distancia si se hace la lectura horizontal; la mención a los números y los colores (que se transforma en mención a colores y letras en IV: 5, con la referencia al soneto de Rimbaud) llegaría, de manera periódica, al hacer la lectura del correspondiente soneto IV, como el oleaje que regresa repetidamente. Esto es esencial al tratarse, como en este caso, de un renga, cuyo rasgo fundamental —y aquél que los autores decidieron privilegiar de entre los del género tradicional japonés al integrarlo a su obra—es que se trata de poemas eslabonados. Así lo aclara Dumitrescu en otro de sus trabajos dedicados a *Renga*, al explicar que “la poesía eslabonada realiza, pues, simultáneamente, un efecto de conexión e inconexión que la hace ser a la vez una misma y otra diferente, variando su significado según sus estrofas se lean en el contexto que las precede inmediatamente, en el que las sigue, o fuera de su entorno verbal contiguo”.<sup>261</sup>

Al explorar el contenido de la obra, puede verse que las cuatro series de poemas están llenas de referencias intra e intertextuales, las cuales muchas veces pueden resultar sorprendentes y oscuras: “Es tan marcada la densidad de estos ecos y alusiones intertextuales que Paz quiso incluir una lista de notas, aclaraciones y referencias, cosa que no se hizo. Esta

---

<sup>259</sup> La tesis de Carbó incluye algunos diagramas parecidos a los que presento en el anexo, los cuales no había tenido yo oportunidad de consultar al momento de elaborar una primera versión de los diagramas, en una etapa temprana de la elaboración de este trabajo. Me parece notable que ambos llegáramos a conclusiones similares a más de cuarenta años de distancia; desgraciadamente, ni Carbó ofrece mayores detalles interpretativos sobre sus diagramas, ni puedo yo extenderme en demasía sobre el particular, partiendo de que el enfoque de esta investigación consiste en aproximarse a *Renga* principalmente como un antecedente indispensable para la posterior creación de *Airborn/Hijos del aire*. Quedan abiertas las puertas a futuras investigaciones (propias o ajenas) más detalladas al respecto.

<sup>260</sup> Considero el empleo de este sistema de notación que he encontrado en varios textos críticos recientes sobre *Renga*, separando los numerales romanos de los arábigos mediante “:”, más práctico y más consecuente con la propuesta de las dos formas posibles de lectura.

<sup>261</sup> Domnita Dumitrescu, “A los 35 años de *Renga...*”, p. 136.

poética, sistema ‘*d’ images citationnelles*’, para emplear la frase de Roubaud, recuerda la práctica de Eliot y Pound, dos poetas-traductores-colaboradores, defensores de la existencia simultánea de la literatura occidental y mundial como tradición viva.”<sup>262</sup> Abundan en el texto, como ya se mencionó, rastros de la presencia de otros poetas, en ocasiones totalmente explícitos mediante la cita textual, incluso destacadas mediante marcas de heterogeneidad como las comillas o las cursivas; sin embargo, en muchas otras ocasiones los autores eligen glosar algunos versos de otros poetas o emplear imágenes que remiten al lector enterado a ciertas obras. Aparecen también guiños a sus propias personalidades o a sus demás obras. En buena parte, *Renga* podría destacarse por su autorreferencialidad, ya que lo anecdótico priva a lo largo de los poemas: “tanto el entorno como el momento influyen en el contenido de la composición. Las fechas del calendario cristiano provocan naturalmente la aparición del tema de la muerte y la resurrección mientras la presencia física en el subsuelo da lugar a referencias a ‘la cámara subterránea’, ‘la gruta’ y ‘la cripta’”.<sup>263</sup> Los cuatro escritores incluyen en su participación frecuentes alusiones al proceso de escritura de esta obra, lo cual no es de extrañar si se toman en consideración las características peculiares de la gestación del texto, así como el hecho de que, como Paz aclara, no están aclimatando el género sino proponiendo un nuevo método de creación: destaca el proceso por encima del producto o, más bien, logran que el proceso forme parte del producto.

Durante el recorrido por los 27 poemas, cualquiera que sea el itinerario elegido por el lector, es difícil que escape a su atención la presencia constante de ciertos campos semánticos

---

<sup>262</sup> A. Stanton, “Hacia *Renga* o la poesía como colaboración y traducción”, pp. 7-8 (texto inédito presentado en El Colegio de México durante la lectura de la obra con motivo de la celebración por el centenario del natalicio de Octavio Paz en 2014).

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 3-4. Recuérdese que el poema fue compuesto, como ya se mencionó, en uno de los salones del sótano del Hotel Saint-Simon en París del 30 de marzo al 4 de abril de 1969, que en ese año fueron precisamente los días anteriores a la Semana Santa.

que atraviesan la obra de manera recurrente, en ocasiones en contraposición, como lo explica Tomlinson en su texto introductorio, “Al unísono: retrospectiva”:

Luz solar de abril sobre la piedra lavada; obsidiana y maderas petrificadas en el escaparate de una tienda; estatuas de Maillol aquí y allá en los prados de las Tullerías; las cabezas de los Hermes sobre la estación del Quai d’Orsay (azulosas en la luz de la tarde, sus vagos cascos como cascadas de cabelleras); el busto de Le Nôtre, “autor de este jardín”, junto al Juego de Pelota; los árboles matemáticos de Henri Rousseau echando apenas hojas; todo esto, en su proximidad y vecindad, parecía pedir entrar en nuestra común divagación (7: 757)

Luz, piedra, cuerpo, árbol, elementos recurrentes que reaparecen una y otra vez a lo largo de los 27 sonetos. Sin embargo, en medio de todos estos motivos, temas y figuras que vuelven a surgir conforme se desarrollan los poemas, el que más destaca entre ellos es el de la escritura, como lo plasma Paz en su ensayo introductorio: “Hermosa, aterradora promiscuidad del lenguaje. El abrazo se vuelve pelea; la pelea, danza; la danza, oleaje; el oleaje, bosque. Dispersión de signos. Concentraciones de insectos negros, verdes, azules. Hormigueros sobre el papel. Volcanes, archipiélagos desparramados. Tinta: astros y moscas. Escritura-estallido, escritura-abanico, escritura-marisma” (7: 748).

### 3.3. *AIRBORN/HIJOS DEL AIRE*

#### 3.3.1. *AIRBORN: UN NUEVO EXPERIMENTO*

Una decena de años media entre los dos experimentos de creación colectiva en que estuvieron involucrados Octavio Paz y Charles Tomlinson. Como se señala en el apartado dedicado a *Renga*, la escritura de esta obra por parte de los cuatro poetas, por las circunstancias particulares de su composición, dio lugar a una obra de gran complejidad y tensión. Sin

embargo, en parte a causa de las fricciones generadas entre los autores, el mexicano y el inglés no quedaron completamente satisfechos con la experiencia: “this awareness of not having achieved the original goals explains why Paz and Tomlinson looked for a stricter and more intimate form of experimentation”.<sup>264</sup> Efectivamente, ambos autores coinciden al señalar que, aunque el soneto fuera de nuevo la forma elegida para esta nueva empresa, buscaron ceñirse a un patrón más riguroso y apegado a la tradición: “Charles Tomlinson y yo no quedamos del todo satisfechos con este experimento y decidimos explorar otra vía. Se nos ocurrió escribir dos series de poemas, cada uno en torno a un tema. Tomlinson escogió *Casa* y yo *Día*. La forma elegida fue de nuevo el soneto, más estricto que el de nuestro renga, aunque también sin rima. [...] Al mismo tiempo que componíamos nuestros poemas los traducíamos” (7: 805-806).<sup>265</sup>

Desde la primera edición, los poemas que integran *Hijos del aire* aparecen precedidos por sendas introducciones de los dos autores. Sin embargo, al igual que sucedió con los textos introductorios a *Renga*, las aportaciones de ambos no podían ser más dispares: apenas un párrafo del inglés frente a más de dos páginas del mexicano. El contenido también es diverso. Mientras que Paz aprovecha la ocasión para reflexionar sobre la condición poética y las dificultades de la traducción, Tomlinson se concentra en describir de manera concreta la peculiaridad de la creación de *Airborn* mientras apunta al tema central, aunque no explícito,

---

<sup>264</sup> A. Stanton, “Octavio Paz and Modern English-Language Poetry”, en *Tribute to Octavio Paz*, Mexican Cultural Institute of New York/Mexican Cultural Institute of Washington/Fundación Octavio Paz, Ciudad de México, 2001, p. 76.

<sup>265</sup> Tomlinson, por su parte, apunta lo siguiente en su texto en homenaje a Paz: “Yo escribí las primeras cuatro líneas de ‘casa’ y se las envié a Octavio para que las continuara, Octavio escribió las cuatro primeras para ‘día’ y me las envió a su vez. Escribimos ocho sonetos, cuatro para cada palabra, y luego los tradujimos a nuestros respectivos idiomas” (C. Tomlinson, “Elección y azar: Recuerdos de Octavio Paz”, en *Homenaje a Octavio Paz*, p. 22). Pareciera no haber un consenso completo en cuanto al orden de los factores, sobre si la traducción se desarrollaba de manera simultánea a la composición de la estrofa subsecuente del soneto o si, como pareciera afirmar Tomlinson, la traducción propiamente dicha se llevó a cabo una vez concluida la labor poética.

del libro: “Después de pensarlo y hablarlo mucho, escogimos *casa* y *día* como las palabras que nos servirían de punto de partida para una futura meditación postal en forma de sonetos. [...] Creo que *tiempo* fue nuestra general y secreta preocupación y que *día* (tiempo que pasa) vino así a enlazarse naturalmente con *casa* (tiempo medido por un lugar)” (7: 805).

En su alícuota de la nota introductoria, tras hacer una sucinta descripción de lo que es el *renga* y una brevísima mención del compuesto por los cuatro poetas en 1969, Paz señala la motivación inicial para la escritura de *Airborn* —la insatisfacción con *Renga* y la inquietud por intentar un nuevo trabajo polifónico en colaboración— y apunta a una de las diferencias fundamentales entre ambas, la dinámica de creación poética: “La verdadera innovación consistió en escribir los sonetos por correspondencia. *Renga* en cámara lenta. Cartas cruzadas: Charles escribió el primer cuarteto de *Casa*, me lo envió, yo escribí el segundo, se lo envié y así hasta completar cuatro sonetos. Seguimos el mismo procedimiento con *Día*. El último soneto de *Casa* fue escrito enteramente por mí y el último de *Día* por Tomlinson: cada uno terminó la serie comenzada por el otro” (7: 806).

En dicha introducción, Paz ofrece al lector dos breves reflexiones acerca de los correspondientes temas que dan título a los dos ciclos de cuatro sonetos que integran *Hijos del aire*. Acerca del primero comenta el poeta:

En el primer cuarteto de *Casa*, Charles alude a su *cottage* en Gloucester, un rústico pabellón campesino del siglo XVII que él, con sus propias manos, ha reconstruido. [...] Dos temas surgidos espontáneamente se entrelazaron: la casa construida y la destruida. Dos tipos de poeta, el que vive en un *cottage* en el campo, aunque ese campo sea la civilizada campiña inglesa, y el que vive en un apartamento de la ciudad, aunque esa ciudad sea la selva urbana que es México (7: 806).

A continuación, Paz glosa brevemente las escenas retratadas en la segunda secuencia, que representa cuatro momentos distintos del día pero que, sorpresivamente, no inicia al alba y

termina con la llegada de la noche, sino que comienza con la puesta del sol y concluye, como explica el poeta, en un mediodía bullicioso en el centro de la Ciudad de México: “A mí me tocó comenzar *Día* y lo comencé con una evocación de un día de verano en Cambridge. Charles contestó con perfecta afinación. Después, el día inglés se volvió noche, a la noche sucedió la madrugada y a la madrugada un mediodía mexicano de hace quince años [...] entre el tráfigo y el gentío” (7: 806).

Por último, para concluir la presentación del poemario, Paz ofrece al lector una explicación sugerente sobre el título del libro: “Una vez terminado nuestro pequeño libro buscamos un título. Brenda Tomlinson nos sugirió *Air born* [*sic*]. Título exacto: nuestro libro es hijo del aire. Charles puntualizó que la expresión tiene otros sentidos: transporte aéreo, un “aire” es una tonada y todo poema está hecho de aire. [...] Desde su origen la poesía ha sido el arte de enlazar los ecos de las palabras: cadenas de aire, impalpables pero irrompibles” (7: 807). La elección del título se ve reforzada por la cita de Calderón con la que los poetas deciden cerrar el ciclo, como se detalla más adelante.

La obra, producto del intercambio epistolar entre los dos autores, tuvo que ser compuesta entonces a lo largo de un extenso periodo durante el cual los poetas tenían oportunidad de reflexionar, revisar y reescribir las distintas estrofas que les correspondían según el diseño acordado por ambos antes de volver a poner el poema en circulación para que se fuera completando con las aportaciones de ambos. El proceso llegó incluso a verse interrumpido en alguna ocasión durante más de un año, como señala Paz en el texto introductorio.

Como ya se ha señalado, tanto *Renga* como *Hijos del aire* son obras que han recibido, hasta el momento, una atención limitada por parte de la crítica, posiblemente por la dificultad implícita del trabajo con obras que se caracterizan por la coexistencia de dos o más lenguas,

y por tener un autor en cierta medida colectivo. Entre ambas, *Airborn* podría ser visto como un trabajo menor por su relativa sencillez si se compara con la obra que le diera origen. Sin embargo, no ha dejado de ser percibida más bien como una evolución, como un paso más en el perfeccionamiento de la obra de autoría compartida: “Less ambitious than *Renga*, this two-way creation is also less disperse and more intimate: what it loses in polyphonic extension it gains in vertical depth.”<sup>266</sup> En uno de los pocos trabajos de crítica dedicados a estas dos obras, Dumitrescu no duda en afirmar que *Airborn* “representa la culminación de los experimentos de Paz tanto con la traducción vista como creación, como también con la poesía plural y plurilingüe de tipo combinatorio”.<sup>267</sup>

Si, como afirma David Huerta, frente a la avalancha de comentarios críticos en torno a la obra ensayística de Paz y a su persona por cuestiones que escapan totalmente al ámbito literario, su poesía ha recibido, proporcionalmente, una atención mucho menor,<sup>268</sup> esto resulta particularmente cierto al hablar de las obras que se analizan en esta tesis. Sin embargo, como es bien sabido, el propio Paz se veía a sí mismo más como poeta; en sus primeras décadas otorga a la poesía una importante función transformadora de la Historia, postura que evoluciona al paso del tiempo hacia una visión menos utópica, aunque una no llega a desvincularse de la otra. En cuanto a *Airborn*, aunque reconoce su escasa difusión, no subestima por eso la obra y, en una carta a Pere Gimferrer, valorando la posibilidad de incluir *Hijos del aire* como anexo a un poemario de próxima publicación, Paz escribe: “Se trata de ocho sonetos que, hace años, escribimos Tomlinson y yo. Podríamos publicar únicamente la versión en español. A mí me gustan esas composiciones. Apenas si son conocidas pues sólo

---

<sup>266</sup> A. Stanton, “Octavio Paz and Modern English-Language Poetry”, p. 76.

<sup>267</sup> Domnita Dumitrescu, “Traducción y heteroglosia...”, p. 249.

<sup>268</sup> David Huerta, “Un árbol esbelto y fuerte”, *Letras Libres*, núm. 183 (marzo 2014), pp. 10-13.

hubo una edición en México, limitada a unos trescientos ejemplares.”<sup>269</sup> Testigo de que Paz no tenía en poco estos poemas es el hecho de que se dedicara a revisarlos y hacerles correcciones para su inclusión en las *Obras completas*, como se detalla en el apartado correspondiente a su análisis.

Al igual que sucediera en *Renga* años atrás, los autores de *Airborn* decidieron emplear la forma del soneto para su aventura creativa. No es sorprendente, pues desde su trinchera cada uno abreva de su propia tradición, y en ambas está bien asentada esta forma. Los sonetos, con su tradicional división en dos cuartetos y dos tercetos, son prácticamente inexistentes en la obra de Tomlinson. En casi todos sus poemarios, sin embargo, es posible encontrar con frecuencia poemas de dimensiones similares (de doce a dieciséis versos) entre una vasta diversidad de otras formas. En la obra de Paz, sin embargo, si bien no es una forma predominante, sí se advierte una predilección mucho más marcada por este tipo de poema; esto no es de extrañar si se recuerda que dentro de las principales influencias del poeta, ya sean declaradas por él mismo o apuntadas por la crítica, sin duda se cuentan los más grandes sonetistas de la lengua española, como Quevedo, Sor Juana y Machado, entre otros.<sup>270</sup> Las diferencias entre ambos poetas, evidentes al comparar sus versiones de los sonetos de *Airborn*, emanan no sólo de una cosmovisión distinta que se refleja en la poética individual de ambos autores, sino también de las características particulares del soneto en ambas lenguas y de su evolución en las dos tradiciones literarias, la hispánica y la de lengua inglesa.

---

<sup>269</sup> Carta de Paz a Gimferrer del 10 de febrero de 1986, en O. Paz, *Memorias y palabras...*, p. 299. En una carta escrita casi un lustro antes, el 28 de junio de 1982, refiriéndose a un festival de poesía en la ciudad de Morelia, Paz no duda en confesar al poeta catalán que “entre los poetas que asistirán [...] está uno que es, contigo, uno de mis mejores amigos: Charles Tomlinson” (*ibid.*, p. 222).

<sup>270</sup> Sobre la presencia de Quevedo en la poesía de Paz, véase, entre otros, el artículo de A. Stanton, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, pp. 196 y ss.

### 3.3.2. UNA LECTURA DE *HIJOS DEL AIRE* EN LA CLAVE DE SU COMPOSICIÓN

La dinámica peculiar de escritura de *Hijos del aire*, al compararla con el proceso creativo de *Renga*, conlleva consecuencias importantes en el resultado final de este segundo experimento de creación colaborativa emprendido por Paz y Tomlinson. Al respecto apunta Michael Edwards: “The initial intention was presumably to print them bilingually with a facing translation, like *Renga*: the sonnet that first appeared in the review *Prospice* was in that form.”<sup>271</sup> Sin embargo, la decisión final de los autores se inclinó por ofrecer los poemas completos en inglés frente a su correspondiente versión/traducción en español: “The multilingual effect of *Renga* has been sacrificed in favor of securing an effect of cooperation, where either Tomlinson joins Paz to speak Spanish or Paz with Tomlinson to speak English.”<sup>272</sup> Al principio del capítulo se describieron las condiciones peculiares de composición de esta secuencia de sonetos. La naturaleza reposada de este intercambio daba lugar a que cada poeta asimilara la nueva propuesta del coautor y, a partir de esta y del efecto total del poema hasta ese momento, tomara la decisión acerca de los nuevos derroteros que seguiría la obra. Considero, por tanto, que una de las lecturas posibles es aquella que sigue el camino zigzagueante de la creación de cada soneto que integra el ciclo. Al igual que *Blanco*, al estar integrado por varias partes interrelacionadas, aceptaría sin duda otros acercamientos; esto puede verse, incluso, en la disposición del texto en la página al comparar las distintas ediciones. La edición del Taller Martín Pescador, de 1979, elige alternar el orden de presentación de los sonetos, presentando del lado izquierdo el soneto en la lengua correspondiente al cuarteto que fuera compuesto primero y del lado derecho el poema en la lengua de traducción del primer cuarteto.

---

<sup>271</sup> Michael Edwards, “Collaborations”, en K. O’Gorman, *Charles Tomlinson: Man and Artist*, p. 123.

<sup>272</sup> *Loc. cit.*

Así, el primer soneto de *Casa* se presenta en el orden inglés-español, mientras que el segundo aparece en el orden inverso, español-inglés, y así sucesivamente. Este orden se invierte en la segunda secuencia, ya que, como se mencionó, esta inicia con el primer cuarteto de Paz como lengua de partida. Por otra parte, la disposición en las *Obras completas* es distinta ya que el criterio editorial es el de unificar la presentación y, por tanto, presentar los sonetos en inglés siempre del lado izquierdo y en español del lado derecho, sin importar el orden en que fueron compuestos. La experiencia de lectura, entonces, es distinta dependiendo del camino que el lector elija tomar y dependiendo de la edición empleada, ya que las decisiones en cuanto a tipografía y disposición propician una primera lectura de una u otra forma. Michael Edwards apunta que “since the English and Spanish versions have the same status in the book, they alter even more than *Renga* the relationship of ‘original’ to ‘translation.’ They are not internal prolongations of the poem: they are the poem. They are the two facets of the original work –the two versions, precisely, of a work only existing in forms that are both creative and derived”.<sup>273</sup> Para el análisis de los poemas se empleará la versión incluida en las *Obras completas* por corresponder esta a la última voluntad de uno de los dos autores. Sin embargo, al cotejar ambas versiones (la primera de Martín Pescador y la última) se encontraron divergencias interesantes que vale la pena revisar.<sup>274</sup>

La secuencia está formada por dos ciclos de cuatro sonetos con un epígrafe al inicio de cada ciclo: uno de Góngora representando a la tradición hispánica, uno de Herbert — poeta metafísico inglés— para representar la tradición en esa lengua, y un tercero que cierra el libro, tomado de una comedia de Calderón. Cada poeta escribió seis cuartetos y seis

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>274</sup> Como se explicará en más detalle, la mayor parte de los cambios que no son erratas corresponden a decisiones de traductor tomadas por Paz. Sería interesante revisar las ediciones inglesas para comprobar si se da una situación similar por parte del poeta de Gloucestershire.

tercetos en total en su propia lengua, que aparecen alternados con la aportación del otro, así como un soneto completo para cerrar cada uno de los ciclos. Así, el primer soneto del primer ciclo inicia con un cuarteto de Tomlinson, continúa con un cuarteto de Paz y así sucesivamente hasta llegar al cuarto soneto, que escribe completo el poeta mexicano. En balance y simetría perfectos, el primer soneto del segundo ciclo inicia con un cuarteto de Paz seguido por un segundo cuarteto de Tomlinson, hasta llegar al último soneto, escrito por el poeta inglés y traducido por el mexicano. La autoría de cada una de las estrofas y de los sonetos que cierran cada ciclo, como se aclara en la “advertencia” que cierra el comentario introductorio, queda explicitada gracias a la tipografía, ya que los textos originales de Tomlinson aparecen en cursivas —así como las correspondientes traducciones de Paz— y los de Paz en redondas —al igual que las estrofas paralelas en traducción del inglés—. Esta indicación se sigue también en la edición de las *Obras completas* y permite al lector seguir distintos recorridos, ya sea vertical, en una sola lengua y alternando las autorías y pasando de texto original a texto traducido, ya sea en zigzag, alternando las lenguas y siguiendo la huella de creación (o de traducción, respectivamente) del intercambio epistolar original entre ambos poetas, ya sea horizontal comparando ambos textos. Si bien esta resulta la menos productiva en cuanto a lectura poética, es interesante para analizar las decisiones de traductor de ambos poetas. No hay que olvidar que la amistad entre los dos poetas nace precisamente de su trabajo como traductores de la poesía que admiraban en el otro. Las diferencias, en poética y en visión del mundo, tanto como las semejanzas, fueron factores que contribuyeron a afianzar la estrecha relación entre ambos, como se manifiesta en el producto de su

colaboración: “Una cercanía que parece estrecharse por el talante disímulo de las maneras de ser de los corresponsales”,<sup>275</sup> apunta Sheridan.

CASA. El primer ciclo, construido alrededor de la palabra “casa”, es oportunamente introducido por un epígrafe de la *Soledad primera* de Luis de Góngora: “¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora!”<sup>276</sup> Esta frase de Góngora es la primera de un himno en alabanza al hogar sencillo de los cabreros que reciben al peregrino (vv. 94-135); esta se repite dos veces más en el espacio de estos versos, sólo para cerrar con una última repetición, cuatro en total, como el número de sonetos que integran la primera sección dedicada a la casa. Naturalmente, cada repetición va cargando la frase de nuevo sentido, al igual que las recurrentes menciones a la palabra “casa” y a las imágenes con ella relacionadas. Los dos heptasílabos unidos en el epígrafe evocan al oído la métrica de los dos hemistiquios del verso alejandrino, metro predominante en varios de los sonetos en español de *Hijos del aire*, como se verá en el análisis de cada soneto, y que sirve de vínculo, entre otros recursos retóricos y temáticos, con la tradición de más de cuatrocientos años de poesía española.

I. El primer soneto de *Casa*, iniciado por el poeta inglés, presenta predominantemente versos de cuatro y cinco acentos, entre ellos tetrametros iámbicos como el primer y tercer verso, y pentámetros totalmente regulares como el verso seis; en español aparecen tres variedades

---

<sup>275</sup> Guillermo Sheridan, “My dear Charles...”, p. 49.

<sup>276</sup> La edición inglesa de Anvil Press retoma para el epígrafe la traducción de E. M. Wilson. En esta, la palabra “albergue” es traducida como “hermitage”, que aunque comparte con “albergue” el significado de “sitio apartado para habitar”, lleva ineludiblemente la marca etimológica del término “ermitaño”, que le otorga una significación más restrictiva, ausente en el original español. Sin embargo, la connotación espiritual del término no está del todo alejada del tema del poema, especialmente en los versos de Paz (Casa, IV, v. 12; Día, IV, v. 8).

métricas, entre once y catorce sílabas con una clara preferencia por el alejandrino, seguido en número por endecasílabos.<sup>277</sup>

Está dedicado a las casas de los dos poetas: el *cottage* de Gloucestershire que el propio Tomlinson reconstruyera, como lo aclara Paz en la introducción, y la casa de Mixcoac donde creciera Octavio con su madre y su abuelo, de la cual habla en sus ensayos y poemas, una casa que ya desde su infancia iba quedando poco a poco en ruinas. Una casa que se construye en el campo y otra que se va destruyendo en la ciudad. En distintos aspectos —temáticos, léxicos, métricos— cada intervención alternada de los poetas responde a los impulsos establecidos por el otro, mientras que dialogan con sus correspondientes tradiciones.

El primer cuarteto propone un paralelismo fundamental entre el tiempo y el espacio como elementos con los que el poeta contribuye para la construcción de la casa (y, en representación metafórica, para cualquier acto creativo): “*Space into its time, time to its space*” (v. 4).<sup>278</sup> Se vale de la materia prima preexistente y la transforma aprovechando lo que puede aportar: su tiempo y su dedicación para la creación de un espacio habitable. La contribución del poeta para transformar aquello que ya existe se refuerza mediante el paralelismo sintáctico —“*One builds a house of what is there / [...] / And of what one brings*” (vv. 1 y 3)— que se establece entre lo que pertenece al lugar y lo que el poeta/constructor

---

<sup>277</sup> En la edición de Taller Martín Pescador, el v. 6 es decasílabo, por lo que en esta versión se amplía la variedad a cuatro metros distintos en un solo soneto (véase infra). Recuérdese que cada tradición se manifiesta de maneras distintas; como ya se anotó en el apartado sobre las generalidades de esta forma poética, mientras que en español prevalece la métrica silábica, los poetas ingleses suelen recurrir a una métrica acentual, además de la silábica.

<sup>278</sup> Las referencias a los versos de *Airborn* son a la versión incluida en las *Obras completas* cuando no se indique lo contrario. Para facilitar la identificación del autor de los versos originales frente a los traducidos, se respeta el uso de cursivas o redondas como en el poemario en las versiones españolas; la edición inglesa oportunamente invierte la selección tipográfica, asignando la cursiva a los versos escritos en español por Paz y traducidos por Tomlinson. Me parece que la nota aclaratoria de esta edición es la más explícita en cuanto a los criterios de empleo de la tipografía: “The passages in italic type are those written in Spanish by Octavio Paz, and translated by Charles Tomlinson. The passages in roman type are those written in English by Charles Tomlinson, and translated by Octavio Paz.” (O. Paz y C. Tomlinson, *Airborn/Hijos del Aire*, Anvil Press Poetry, Londres, 1981, p. 8).

trae consigo: “*con lo que ahí encontramos / (con crin ligaban la argamasa: había caballos) / y con lo que traemos*”. En el único comentario sobre las dificultades de la traducción que ofrece en la introducción, Paz hace referencia a este cuarteto y a la importancia de estar familiarizado con el referente: Tomlinson hace una anotación parentética para dar un ejemplo de lo que ya está ahí, de su materia prima, “*horsehair bonded the plaster when horses were*” (v. 2) y esto provoca la confusión del traductor: “La casa de los Tomlinson había sido la caballeriza de un antiguo *manoir* [...]. Entendí que, en los trabajos de reconstrucción, Charles Tomlinson había encontrado crines pegadas a la mezcla. Traduje en consecuencia: *crines en la argamasa de la caballeriza*. Charles me desengañó; no, en la era preindustrial se acostumbraba ligar la argamasa con crines de caballo” (7: 806-807), de donde surge la traducción de Paz: “Como me había prometido no pasar de las catorce sílabas, se me ocurrió esta línea elíptica: *con crin ligaban la argamasa —había caballos*” (7: 807). Valga la aclaración de Paz para reflexionar sobre las restricciones autoimpuestas por los poetas.

En el prefacio a *Itinerary*, al referirse a la dinámica de composición de la obra, Tomlinson apunta: “Octavio and I wrote together a sequence of poems called *Airborn*. The form we chose was the Sonnet with its traditional fourteen lines, ten syllables per line in English and eleven in Spanish (the sequence was to be in two languages).”<sup>279</sup> Parece por tanto no haber un total acuerdo entre lo apuntado aquí por Tomlinson y la aclaración de Paz acerca de su decisión de traducir el verso en no más de catorce sílabas, esto a pesar de las reglas más

---

<sup>279</sup> C. Tomlinson, “Foreword”, en Octavio Paz, *Itinerary. An Intellectual Journey* (trad. Jason Wilson), Harcourt, Orlando, 1999, p. 2. En un diálogo-entrevista desarrollado entre ambos poetas, al referirse a la publicación de la obra de Paz traducida al inglés, Tomlinson aprovecha para lanzar un comentario acerca de las dificultades de la traducción que es pertinente recordar: “traducir del español al inglés es complicado, porque ambos idiomas se mueven de forma muy diferente. Hay un ritmo y un empuje en la poesía española que en inglés suena excesivo, excitado, mientras que en español la música del lenguaje tiende a corregir o matizar ese efecto” (O. Paz y C. Tomlinson, “Conversación en Cambridge”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 585 (marzo 1999), p. 113).

estrictas que ambos poetas deciden seguir pero que ya en la realidad son mucho más flexibles, como puede verse al comparar los versos 12 y 13 de la versión inglesa de este primer soneto: “Time unmakes and builds the house again: / and rhyme, a sun brought, echo by echo, to birth.” Podría pensarse que esto se debe a la dificultad añadida de la traducción, pero tal idea se ve refutada precisamente por el original de esos mismos versos escritos por Paz, quien se siente con la libertad de emplear un endecasílabo seguido por un verso de mayor longitud – sensación que se percibe aún más por la puntuación elegida—, a fin de poder crear un eco del verso final del primer cuarteto: “la rima, sol que nace de eco en eco, / la ilumina: ya no es espacio sino tiempo.” El poeta mexicano incluso establece, unos años más tarde en la conversación en Cambridge con el otro autor de *Airborn*, un paralelismo entre la poesía y el tiempo, cuando afirma que “en cierto sentido la poesía es tiempo. Más aún: el poema es un fragmento de tiempo, pero también trata de ser un objeto autosuficiente”.<sup>280</sup>

Como apunta Tomlinson, la presencia del tiempo como eje de toda la secuencia queda de manifiesto desde el primer soneto, no sólo por el paralelismo transformador entre el tiempo y el espacio sino por la reiteración de la aparición del primero a lo largo de los poemas y particularmente en este que abre la obra: seis menciones en el poema en inglés y otras tantas en el poema en español, aunque con disposiciones distintas. Quizás en el de Paz es aún más notable ya que aparece tres veces en el último terceto: “El tiempo la deshace y el tiempo la rehace; / la rima, sol que nace de eco en eco, / la ilumina: ya no es espacio sino tiempo.” Esta reiteración refuerza la imagen del nacimiento diario, repetido, del sol (“de eco en eco”), que el propio Paz introduce en el segundo cuarteto: “el sol desenterradas imágenes revuelve / y me devuelve aquella casa en ruinas” (vv. 7-8). La ausencia de la mención explícita del tiempo

---

<sup>280</sup> O. Paz y C. Tomlinson, “Conversación...”, p. 115.

en ese cuarteto, en que Paz evoca la casa de la infancia (no la casa paterna en la que naciera, a pesar de lo dicho en el poema, “Mas nacemos en casas que no hicimos” (v. 5), justa licencia para poder generalizar) se compensa en la traducción de Tomlinson, ya que la elección del verbo “revolve” en esas líneas: “The sun revolves its buried images / to restore to mind that ruined house once more”. Mientras que el verbo revolver es exclusivamente transitivo y no implica una dirección específica, en inglés el verbo *revolve* puede ser transitivo o intransitivo; uno de los usos más frecuentes es para hacer referencia a un movimiento giratorio alrededor de un centro, como en el caso del movimiento de los planetas alrededor del sol. Esa revolución alrededor del sol marca el paso del tiempo y periódicamente, “once more”, le devuelve a la mente “aquella casa en ruinas”. La introducción del adversativo “mas” con el que inicia el segundo cuarteto, y con él la intervención creativa de Paz, pone de manifiesto desde un principio la presencia de elementos contradictorios en la colaboración de ambos autores. Al igual que en la música, el elemento discordante, el que evidencia que la armonía no es perfecta, es el que otorga un mayor interés a la creación artística.

La “rima” es, junto con el “tiempo”, el otro elemento constante en este soneto. En ambas versiones aparece como el otro hilo conductor a lo largo de las cuatro estrofas. En el primer cuarteto “*anda escondida*” (v. 3), “*concealed*”, para regresar en el segundo como “puente entre las líneas” (v. 6),<sup>281</sup> “a bridge between the lines”. Lo que Tomlinson oculta es recuperado por Paz para establecer un puente entre las cuatro partes del poema. La rima se descubre en su tránsito en el tiempo, como la música, como la palabra: “*the rhyme revealed / only by the unheard pace of time*” (vv. 9-10); protagoniza el espacio del primer terceto y ya

---

<sup>281</sup> En la edición de Taller Martín Pescador, el verso completo reza: “(vuelve la rima, puente entre líneas)”; aunque el oído entrenado pudiera resentir el verso de sólo diez sílabas que se completaría agregando el artículo determinado (“puente entre las líneas”) para formar el endecasílabo, el verso de Paz en esa primera edición ofrece, por otra parte, un verso de dos hemistiquios paralelos en cuanto a longitud y patrón acentual.

junto con el tiempo, el otro pilar del poema, confluyen en la casa: “El tiempo la deshace y el tiempo la rehace; / la rima, sol que nace de eco en eco, / la ilumina: ya no es espacio sino tiempo” (vv. 12-14). Es el tiempo quien destruye la casa, pero también el tiempo quien la reconstruye, metonímicamente; la rima la ilumina en su tránsito a través del tiempo, alrededor del sol, y entre ambos llevan a cabo la transmutación del espacio en tiempo, de la casa como lugar y objeto a la casa como metáfora del paso de los años.

Paz decide reescribir su traducción del primer terceto para la edición de las *Obras completas*. En la primera edición aparece de la siguiente manera: “*no por mí: por el tiempo deshecha—se revela / en su marcha la rima, la inoída, / frágil contra su espacio—y disonante.*” Es más cercana al texto en inglés, particularmente por conservar el equivalente a *dissonant* y *unheard*; sin embargo, la elección de una palabra tan marcada como “inoída” rompe innecesariamente la musicalidad del texto, que en inglés sí establece cierta coherencia en la segunda parte del poema con la construcción, mucho más natural en el inglés, de negativos mediante el prefijo “un-”: *unmade, unheard, unmakes, unspaces*. Por otra parte, aunque la combinación de un verso alejandrino con dos endecasílabos no es para nada inusual, el primero pierde la cadencia por las pausas obligadas por los signos de puntuación. El traductor sale airoso del problema en la revisión para la nueva edición, en la que lo resuelve como sigue: “*no por mí, por el tiempo derruida:/ en sus pasos callados se revela la rima, / sí frágil, vencedora del espacio*”.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> Valdría la pena preguntarse si la intención del poeta fuera que el último verso del terceto iniciara como lo hace o si sólo es una errata que se ha mantenido en el tiempo: el uso del “sí” como condicional es mucho más cercano al “yet” en *fragile yet dissonant* que el “sí” con acento diacrítico que, por otra parte, en esa lectura quizá no tendría razón de ser al no haber una contraposición entre dos calificativos de la rima, uno que le correspondiera y otro que no, amén de que rompe con la cadencia del verso, que por otra parte se mantiene de usarse el “sí” átono. Sin embargo, conservando la interpretación del “sí” tónico, la afirmación subraya el carácter frágil de la rima y con ello el hecho de que, a pesar de esa condición, se yergue “vencedora del espacio”.

II. El segundo soneto de *Casa*, que da inicio con esa misma palabra tanto en el cuarteto compuesto por Paz como en la traducción de Tomlinson, presenta menor variación métrica que el anterior. El poeta mexicano recurre solamente al endecasílabo y al alejandrino, en proporción muy equilibrada, con ocho versos endecasílabos y seis alejandrinos.

Pueden identificarse tres hilos conductores: uno evoluciona a lo largo de todo el soneto, cruzando las intervenciones de ambos poetas, mientras que el segundo y el tercero probablemente permitirían distinguir las aportaciones de cada uno de los autores aun si no se estuviera consciente de la disposición alternada y de las diferencias tipográficas. El primer cuarteto y el primer terceto, escritos por Paz y traducidos por el inglés, son de carácter más filosófico y reflexionan, de manera más racional, sobre la conciencia del poder presente en el hecho de nombrar las cosas y con ello dotarlas de existencia: “casa que dura el tiempo de decirla” (v. 4), “construida / por un murmullo en busca de sentido” (vv. 10-11).

Las estrofas escritas por Tomlinson, por otra parte, parecieran evocar las primeras páginas del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce: sus versos son un cúmulo de recuerdos entrañables y de percepciones sensoriales del mundo que el poeta rememora de su infancia. Los sentidos son los que permiten a Tomlinson traer a la memoria el mundo infantil de la seguridad del hogar: “*house, you began in milk, in warmth, in eating: / words must re-tongue your first solidities / and thought keep fresh your fragrance of bread baking*” (vv. 5-7). La mención de la leche en el verso 5 encuentra un eco en el último terceto: “*where, in a hive of words, time’s honeying / flavours and fills with momentary savour / this mouth and mind, this citadel of cells*” (vv. 12-14). La aliteración en “f” contribuye a establecer un vínculo sonoro entre las dos figuras, ya de por sí relacionadas en significado: el pensamiento es quien mantiene vivos el olor del pan recién horneado y el sabor de la miel, que no colma sólo el gusto sino la mente del poeta, que lo enfatiza nuevamente con el empleo reiterado de

la aliteración, ahora en “m” y “c”, esta con la metáfora de la mente como *citadel of cells* que Paz traduce como “ciudadela de células”, realzando aún más el efecto sonoro con la repetición de las tres consonantes, c, d y l. Los efectos sonoros de esta estrofa son anticipados por la frase de Paz “un murmullo en busca de sentido”, que se refuerza con la imagen doble de la metáfora antes señalada, donde además de la referencia a las redes neuronales hay un eco de las celdillas que forman el panal del que emerge el zumbido de las abejas.

El tono familiar de los versos de Tomlinson, presente en muchos de sus poemas, en los que aparecen objetos cotidianos a los que, sin embargo, les concede un gran valor poético, se ve resaltado en el principio del primer cuarteto por la forma en que, a manera de apóstrofe, dirige su discurso a la casa, personificándola, lo cual es aún más fácilmente identificable por la decisión del poeta de comenzar cada una de las tres primeras estrofas con la palabra *house*. La primera estrofa de las versiones inglesa y española, aunque empiezan con la palabra “casa”, bien podrían ser sólo descripciones de la casa como objeto observado por la mirada del poeta. Es hasta el segundo cuarteto del soneto cuando se aclara que la voz poética está interpelando al mismo tiempo a la morada que es motivo de sus cavilaciones. Es más contundente este cambio en el poema en inglés que en su traducción al español, ya que el verso en inglés “house, you began in milk, in warmth, in eating”, comienza con la palabra que es, a su vez, el destinatario de su reflexión; en español, en cambio, este giro es menos violento: “en leche tú comienzas, en calor y comida”, aunque adquiere fuerza gracias a la aliteración en “c”. Ambas versiones, en particular la española, permiten otra lectura en la cual el destinatario en lugar de la casa pudiera ser el lector o el otro poeta; esta recurre menos a la personificación de la casa, ya que ese “tú” genérico (ya sea el lector, el coautor o el uso impersonal de la segunda persona singular), al tratarse de un ser humano, es más factible que comience su vida al amparo del alimento y el calor del hogar, mientras que la casa preexiste

a la llegada de quienes la habitan. Los dos últimos versos de esta estrofa fueron modificados por Paz para la edición de las *Obras completas*: en la edición de Martín Pescador escribió “*el pensamiento guarda tu olor de pan intacto / flotando en el estanque de sus recordaciones*”, mientras que en la versión corregida los mismos versos cambian a “*guarda la mente, intacto, tu olor de pan dorado / o lo ahoga en el limo de sus recordaciones*”, frase más intensa que la correspondiente de la versión anterior y más cercana también a la propuesta por el inglés. Estos cambios permiten conservar la fuerza del paralelismo sintáctico establecido por Tomlinson, “*words must re-tongue... and thought keep fresh... or drown...*”, además de evitar la ambigüedad en la que inevitablemente caía el tercer verso de este cuarteto; “*el pensamiento guarda tu olor de pan intacto*” permite ambas lecturas: que el olor que guarda el pensamiento sea de pan que no ha sido tocado, o que el recuerdo que guarda el pensamiento sobre el pan recién horneado se mantenga intacto, de acuerdo con lo expresado por el mismo verso en inglés: “*thought [must] keep fresh your fragrance of bread baking*”.

El primer cuarteto, escrito por Paz, marca la temática de todo el soneto: la casa es edificada por el recuerdo y ese recuerdo evoluciona en palabras: “Casa por la memoria edificada / —blancos intermitentes—, más pensada / que vivida y más dicha que pensada” (vv. 1-3). En el primer terceto, también de Paz, dicha evolución del pensamiento a la palabra va más allá hasta reformularse en escritura, factor común entre los dos poetas: “Casa en la conjunción de dos pasados / y de dos escrituras, construida / por un murmullo” (vv. 9-11). El empleo de la forma participial “construida” en esta estrofa, refuerza el vínculo con el cuarteto con el que inicia el poema, en el que el poeta mexicano decide incluir, empleando dicha forma verbal, “edificada”, “pensada”, “vivida”, “dicha”, la secuencia para la construcción de esa casa creada por la unión de los acervos de vida y escritura de ambos autores.

En el segundo terceto, Paz responde a las aliteraciones del original de Tomlinson con varios juegos fonológicos como rimas internas y sílabas que hacen redes sonoras. Entre ellas, además del juego ya señalado en “ciudadela de células”, con el eco del segundo sustantivo subrayado por la esdrújula, puede identificarse otro más entre la primera palabra del terceto, “colmena”, y el verbo “colma” del siguiente verso.

III. El tercer soneto de la primera serie inicia con el cuarteto de Tomlinson. En inglés hay un muy marcado predominio del verso de cinco acentos con diferentes patrones prosódicos, mientras que en español prevalece el endecasílabo, que se emplea dos veces por cada alejandrino. En esta ocasión sí hay una separación muy clara entre los cuartetos y los tercetos, tanto sintáctica como semánticamente. La casa y el tiempo (aunque representado en otros términos) no aparecen claramente sino hasta la última estrofa del poema, a diferencia de los dos sonetos anteriores: “tracé, no con ideas ni con piedras / con aire y luz, la forma de mi tránsito: / las casas son encuentros, despedidas” (vv. 12-14). Subraya Paz con esto la importancia no tanto de la casa como ente material, sino de las relaciones que en ellas se establecen con familiares, amigos, y hechos que dan forma al transcurrir por el tiempo que es la vida de los dos poetas.

La figura del trazo como participación activa del individuo en el diseño de su existencia es un eco de la primera mitad del poema, donde la voz poética deja su huella en la corteza del árbol: “*atrás dejé, grabadas en un olmo, / iniciales y fechas –las marcas no se borran: / allá quedó mi infancia y una guerra en España*” (vv. 2-4). Las marcas dejadas por el poeta en el tronco del árbol se transforman en las marcas que el caos de la guerra y sus secuelas dejaron en la mente del poeta: “no en el tronco del olmo imaginario: / adentro de mi frente, la roja orografía / de sus escombros, su palabra rota” (vv. 6-8). La referencia a la

Guerra Civil española, aunque surge en la estrofa propuesta por Tomlinson, puede más fácilmente relacionarse con la persona de Paz, por la mucho mayor proximidad de este con el conflicto. No sólo era el mexicano mucho más cercano cronológicamente al hecho (Tomlinson no era aún adolescente en la época del conflicto), sino que estuvo vinculado con aquel país por su familia materna, y por haber participado en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas en 1937. La rima interna entre los dos sustantivos que cierran cada hemistiquio en el último verso (infancia-España) contribuye a reforzar el vínculo entre la infancia del poeta mexicano y la patria de la madre, introducido por el posesivo que no está presente en el original inglés, apropiándose de esta manera del recuerdo. Es curioso que Tomlinson optara por traer a la memoria la guerra en España pudiendo haber recurrido a referencias más cercanas para él como la Segunda Guerra Mundial o inclusive las heridas dejadas en su patria a causa de la Gran Guerra en la Batalla del Somme. En vez de esto, tras la réplica de Paz ya mencionada, el inglés busca regresar a la tranquilidad de la evocación de la casa familiar, retomando la referencia a las percepciones sensoriales, en el gusto y el aroma del pan ya empleado en el soneto anterior: “*So that to taste again my hope’s true fragrance, / leaven of that miraculous first bread, / to hope, yet hope without extravagance*” (vv. 9-11). La casa, y todo lo bueno y bello que ella abriga —refugio, encuentros, simplicidad, el tránsito del hombre por la vida—, lo reconcilian con la existencia y le dan una auténtica esperanza, a pesar de los horrores de la historia. El terceto propuesto por Tomlinson encuentra su contraparte en la respuesta de Paz, que decide traducir así: “*Por gustar otra vez su aroma de verdad / —levadura del pan milagroso y primero— / y esperar, ya sin extravagancia, a la esperanza*” (vv. 9-11). Ante la repetición triple de la palabra *hope*, Paz propone dos formas morfológicas diferentes, el verbo y el sustantivo abstracto, aunque subraya la presencia de

este último, con su distinta carga semántica, mediante una rima interna que destaca por la proximidad con el sustantivo “extravagancia”.

A la propuesta de Tomlinson que encuentra un asidero material para los recuerdos — al dejar su huella en el árbol— y para la esperanza —en el aroma del pan—, Paz replica ubicando sus recuerdos en la mente, no en el exterior; de igual manera, en este último terceto, se identifica con materias más abstractas, “con aire y luz”. Dialoga asimismo con las anteriores intervenciones de su interlocutor, al afirmar que si bien queda una marca imborrable de su paso por la casa, ésta no representa sólo un factor de acogida, como podrían representarlo las referencias domésticas más familiares de Tomlinson; no hay sólo encuentros sino también separaciones.

IV. Es evidente el cuidado con que se expresa Paz en el soneto que cierra el primer ciclo y que él compone por entero para que fuese posteriormente traducido por Tomlinson. Si bien sigue siendo un soneto sin un patrón de rima establecido de antemano, aparecen varias rimas asonantes y es el único soneto de toda la obra cuya métrica se mantiene a lo largo del poema: los catorce versos son endecasílabos; el primero y el último comparten rima consonante (frente-presente), además de los versos cuatro y siete, y los que cierran la segunda y la tercera estrofas, caso más evidente aún por ser palabras esdrújulas (página-ánima). Por otra parte, la traducción de Tomlinson conforma también uno de los más poemas más trabajados, como puede observarse en la presencia constante de aliteraciones; aunque sigue predominando el metro de cuatro y cinco acentos, Tomlinson extiende el último verso del poema a dos tetrámetros.

La densidad léxica del poema, salpicado de vocablos recurrentes en los poemas de Paz —“párpados”, “reflejos”, las “semillas” y la “lámpara” de sus textos homónimos

correspondientes (“Lámpara” en *Salamandra* y “Semillas para un himno”)— enriquece el sentido del poema otorgándole una musicalidad y una cadencia excepcionales frente a otros poemas de esta misma secuencia, quizá debido a que su ritmo varía a causa de la presencia de los esdrújulos, si bien el metro se mantiene constante: “lámpara soy en sus cuartos vacíos / y me enciendo y apago como un ánima. // La memoria es teatro del espíritu / pero afuera ya hay sol: resurrecciones” (vv. 10-13)

La presencia del sol, frecuente también en la poesía de Paz, y la mención del término “resurrecciones”, devuelven el poema a su relación con el paso del tiempo, y de ahí con la segunda parte del poemario, *Día*. El último poema de la primera serie, *Casa*, inicia precisamente con esa palabra, para hacer referencia a las casas, reales y metafóricas, por las que han transitado los poetas. Sin embargo, el último verso remite más bien a la relación entre ambos elementos que se prefiguró en el primer soneto de esta parte, la conjunción del tiempo y el espacio: “En mí me planto, habito mi presente” (v. 14). El verbo “me planto” recuerda la semilla, la raíz, por lo tanto el espacio material, aunque el locativo “en mí” indica que el recorrido por las distintas casas lleva al poeta a un destino de introspección y reposo: “habito mi presente”.

La traducción de Tomlinson acude a la aliteración de manera más marcada y frecuente que en los sonetos anteriores. Este recurso, que aparece de manera casi natural en la poesía en lengua inglesa, es uno de los elementos retóricos que la distinguen de otras literaturas. Al hacer un uso tan marcado de él, Tomlinson se afirma como heredero de una tradición que llega desde los cantos épicos en inglés antiguo, como el *Beowulf*. Las aliteraciones están distribuidas, con mayor o menor intensidad, prácticamente en los catorce versos del soneto, como puede apreciarse en la segunda parte del poema: “moving through them I enter my own self, / I am the lamp inside their empty rooms / and like a soul I kindle and extinguish. //

Memory in the mind's own theatre. / Outside: the resurrections of the sun: / myself I plant within myself: this present is my habitation" (vv. 9-14). La aliteración en "m", la más frecuente en todo el soneto, es aún más evidente gracias a la repetición, dentro del mismo verso, del pronombre reflexivo en primera persona para subrayar la importancia de la culminación del viaje en la introspección.

## DÍA

El epígrafe con que inicia la segunda secuencia, "Sweet day, so cool, so calm, so bright. / The bridal of the earth and sky" corresponde a los dos primeros versos del poema de George Herbert, "Vertue", de *The Temple*. Aunque la relación con el tema del segundo ciclo de *Airborn* es explícita, la revisión de todo el poema de Herbert, ya no sólo de sus líneas iniciales, arroja nueva luz sobre la intertextualidad con los cuatro sonetos. Como se explorará más en detalle al revisar el último soneto de la serie, si bien el tiempo es un elemento esencial, el culmen del poema es la exaltación de la amistad entre los dos poetas. En el texto de Herbert se puede observar cierto paralelismo formal ya que está integrado también por cuatro estrofas: las tres primeras explican como la muerte alcanza todo (el día, la rosa, la primavera que abarca a las dos estrofas anteriores, "full of sweet dayes and roses") y la cuarta concluye con la única excepción, el alma virtuosa que prevalece por encima de las adversidades: "Onely a sweet and vertuous soul, / Like season'd timber, never gives; / But though the whole world turn to coal, / Then chiefly lives."<sup>283</sup> De la misma manera, el soneto que cierra la secuencia de *Airborn* es una apología de la amistad como algo permanente, incesante y más real que los recuerdos o las imágenes que los provocan.

---

<sup>283</sup> <https://www.ccel.org/h/herbert/temple/Vertue.html>

I. El primer soneto de la segunda secuencia se inicia con el cuarteto escrito por Paz. En español es uno de los que cuentan con mayor número de metros distintos, seis, sólo superado por el que cierra el ciclo en la traducción de Paz. Como ocurre en casi todos los sonetos, hay un leve predominio del endecasílabo (sólo cinco versos) y, en este caso, la presencia de un heptasílabo, como si fuera un hemistiquio suelto, en el último terceto.

Como ya se mencionó, la elección del sustantivo “árbol” para abrir el poema es muy acertada, ya que permite relacionarlo con el último verso de la primera secuencia, conectando así ambas mitades de la obra para concederle mayor homogeneidad al texto. La mención del referente temporal permite que el lector se sitúe en un día de verano, en el que las noches son tan largas, y captura el paso paulatino del tiempo al anochecer: “Árbol copioso cada día. Éste / (cinco de julio) hora a hora se vuelve / invisible: árbol que se borra / y en follajes futuros se vuelca” (vv. 1-4).

Tomlinson responde, tomando otros elementos de su paleta poética para emparentarlas con el día: “*Coming to terms with day–light, water, stone— / our words extend a world of objects / that remains itself*” (vv. 5-7). Lo reconcilia también con el árbol antedicho, al que se vuelve a hacer referencia en los tercetos, mediante la mención de los brotes que nacen, o, en palabras de Paz, “*esos renuevos / no por designios suyos nos alegran // sino por ser exclamaciones vegetales, / onomatopeyas de celebración / de la química resurrección anual*” (vv. 7-11).<sup>284</sup> La nueva mención del término, de por sí marcado fuera de un contexto religioso, extiende la metáfora de la secuencia anterior con la diaria resurrección del sol, a la renovación del ciclo, ahora anual, en los renuevos de las plantas. Esto es aún más

---

<sup>284</sup> Hay una errata en la versión en inglés en la edición de las *Obras completas*, que podría pensarse, inopinadamente, como intencional del traductor inglés: “onomato poeias [sic] of celebration”.

notable ya que el poeta mexicano otorga a las plantas atributos de seres animados que pueden proferir exclamaciones que, como onomatopeyas, hacen eco del renacimiento de la naturaleza con el cambio de estaciones. En el diálogo entre los dos poetas con ocasión de la visita de Paz a Cambridge (v. *supra*), el mexicano afirma: “Uno de los aspectos interesantes de la ciencia moderna es que poco a poco vamos entendiendo que la naturaleza tiene una historia, que la naturaleza es tiempo. De hecho, cuando vemos un árbol, vemos una parte de la historia de la naturaleza, una historia de la materia, de las estrellas...”<sup>285</sup>

Nuevamente el poeta-pintor toma la palabra para describir la puesta del sol y cómo el follaje se tiñe con los tonos del atardecer: “*where evening already stains the finished page / and shadow absorbing shadow, day / is going down in fire, in foliage*” (vv. 12-14). La elección del sustantivo “fire” para captar las tonalidades vespertinas hace eco de “finished” [page] y abre el camino a “foliage”, el término central por su vínculo con el árbol, y en él, con la secuencia anterior. Atinadamente, Paz opta por traducir el fuego con el término “llamas”, que también hace eco con la “ll” del sustantivo “follaje”.

II. Tomlinson inicia el segundo soneto de *Día*, en el cual hay distintas combinaciones prosódicas. Paz, en la versión en español, alterna exclusivamente entre los versos de 11 y 14 sílabas. Avanzando en el tiempo, al poema anterior que presentaba la entrada del día en la noche, con los colores del anochecer, le sigue este, donde habita la noche cerrada, territorio de los sueños, hasta llegar al alba.

En el primer cuarteto, el poeta inglés introduce al lector al ambiente oscuro del nacimiento de la palabra, el cual puede ser penetrado por el poeta, que descubre lo que los

---

<sup>285</sup> O. Paz y C. Tomlinson, “Conversación...”, p. 115.

otros no pueden percibir gracias a las cualidades de intérprete que le permiten cumplir esa misión casi profética que hereda de los poetas del pasado: “*Scholiasts of dreams, we are the heirs / of the rediscovery of night: return / to origins of the word, dark syllables / from leaves unseen, from selves unheard*” (vv. 1-4). El último verso de esta estrofa es particularmente efectivo, al romper la monotonía del endecasílabo con un octosílabo que es asimismo un tetrametro yámbico que forma una estructura en la que se reúnen varios paralelismos: sintáctico, en las dos frases preposicionales equivalentes; morfológico, por la presencia de los dos adjetivos participiales negativos; incluso fonético no sólo en la repetición de la preposición y de la partícula negativa, sino en las consonantes de los sustantivos que forman una imagen especular entre sí (*leaves-selves*). Paz recupera ese paralelismo con dos frases nominales de estructura similar que ocupan, cada una, uno de los hemistiquios del alejandrino: “oscuras sílabas / de frondas invisibles y seres inauditos” (vv. 3-4).

En el segundo cuarteto, Paz desarrolla el tema de la madrugada como lugar idóneo para el nacimiento de la palabra, que en ese momento no se manifiesta todavía. En la oscuridad de la noche, en ese reino de las sombras, el lenguaje no es aún palabra, sino un agolpamiento de fragmentos todavía inconexos cuyo movimiento, sin embargo, no cesa: “Rompe la madrugada en oleaje / promiscuo –consonantes y vocales— / golpeando los diques del lenguaje / y estalla sin llegar a ser palabra. // *Presencia toda ausencia hasta que al fin revienta / contra muro y ventana*” (vv. 5-10).<sup>286</sup>

A la profusión de aliteraciones empleadas por Tomlinson, a ese oleaje de consonantes y vocales, responde Paz en su traducción del primer terceto con una rima interna triple (presencia-ausencia-revienta) que logra merced a la reorganización de los versos. Mientras

---

<sup>286</sup> En la edición del Taller Martín Pescador: “hasta que no revienta”.

que el original inglés reza “*This presence is all absences until / we hear it wash against our panes, our walls / and shadows shape the architecture light must fill*” (vv. 9-11), Paz focaliza la acción, no en el sujeto paciente sino en el fenómeno para alcanzar un efecto acumulativo; asimismo, este ajuste favorece el uso de “mientras” con un valor que bien puede ser adversativo o temporal, en lugar de la conjunción “and”: “*Presencia toda ausencia hasta que no revienta / contra muro y ventana —mientras entre las sombras / brotan arquitecturas que han de poblar la luz*” (vv. 9-11).<sup>287</sup>

En el terceto final, Paz retoma dos elementos presentes con frecuencia en su poesía y que ya había introducido en sonetos anteriores de la obra, los “párpados” y la “memoria”. “Amanece, con dedos impalpables / despega párpados la madrugada, / llueve, no afuera, adentro, en la memoria” (vv. 12-14). La puntuación empleada por Tomlinson, los dos puntos introductorios después de “It dawns”<sup>288</sup> y nuevamente antes del último verso, deja más clara (o quizá interpreta) la relación de causalidad entre el amanecer y la acción de la madrugada quien, personificada, hace que el poeta despierte y pueda distinguir entre percepción y realidad: es en su memoria y no en el mundo exterior donde la lluvia (antes el movimiento constante de las olas) habita la mente del poeta.

III. Este soneto es uno de los que fueron revisados y modificados por Paz para la edición de las *Obras completas*. Además de hacer varias correcciones menores pero significativas en la puntuación, el autor reescribe su traducción del segundo cuarteto casi en su totalidad. Las

---

<sup>287</sup> En la edición del Taller Martín Pescador el último verso termina “que ha de poblar la luz”, cambio importante en el significado, ya que el plural del verbo “haber” provoca que el sujeto de la subordinada se traslade de “luz” a “arquitecturas”.

<sup>288</sup> La edición de las *Obras completas* publicada en 2014 por el Fondo de Cultura Económica tiene aquí una errata: “whit [*sic*] fingerings impalpable”; la errata es distinta en la edición de Galaxia Gutenberg: “wiht [*sic*] fingerings impalpable”. Esta variante en las erratas demuestra que puede haber diferencias aún no identificadas entre las ediciones, por lo que se debe proceder con cuidado al momento de trabajar con ellas.

modificaciones se detallan y analizan más adelante; de momento baste señalar que estos cambios afectan también al patrón métrico del soneto. Mientras que la primera versión en español tiene tres variantes (once, doce y catorce sílabas), la segunda logra mayor uniformidad, reduciendo la variedad a los dos metros preferidos por Paz en esta obra: el endecasílabo (en dos terceras partes del poema) y el alejandrino.

Con la llegada del día, la memoria se aleja del lugar idílico en el campo o a la orilla del mar, donde ha pasado las últimas horas. En la ciudad la luz no es suave, sino violenta; violencia que inflige contra sí misma y contra la memoria, a la que arranca el tiempo que se ha pasado cerca de la naturaleza y el lenguaje, que ahí puede nacer más fácilmente: “La ciudad amanece con ruido de cadenas, / la luz se rompe el pecho en las esquinas / y, ciega, en la memoria desarraiga / los árboles, los días, su follaje de sílabas” (vv. 1-4). La enumeración del cuarto verso es mucho más efectiva que la propuesta inicial de Paz en la edición de Martín Pescador, “de follajes de sílabas”, aunque la puntuación fuera más elocuente en esa versión. En ella, la primera estrofa concluye con dos puntos en lugar de punto y aparte —puntuación que se conserva en la versión en inglés—, como invitando a Tomlinson a abundar sobre el tema del ruido matutino en la ciudad: “*crossing Bolivar and Carranza Street / in search of the Fuente de la Rana / and the Turkish clock –post-card civilities— / under a sky of fifteen years ago:*” (vv. 5-8). El inglés responde con la imagen, casi como una instantánea fotográfica, del escenario de una de las visitas que hiciera años atrás con su esposa a la Ciudad de México: “Después el día inglés se volvió noche, a la noche sucedió la madrugada, y a la madrugada un mediodía mexicano de hace quince años bajo cuya luz Charles y Brenda caminan por la calle Venustiano Carranza y descubren, entre el tráfago y el gentío, una fuente de quietud. Treguas y misericordias del tiempo en el pozo de agua potable de la memoria poética” (7: 806). El recurso a la heteroglosia por parte de

Tomlinson al nombrar los referentes espaciales enriquece el poema al reforzar su carácter bicultural.

Paz, al reescribir su traducción de este cuarteto años más tarde, no sigue tan de cerca la propuesta de Tomlinson como al principio. El primer texto es casi una traducción palabra por palabra, mientras que la segunda versión gana en musicalidad y calidad poética, por una parte gracias a una mejor comprensión de la intención del inglés, por otra gracias a la libertad que le da la distancia desde el momento de composición. La primera versión de la traducción de Paz es como sigue: “*por las calles Bolívar y Carranza / en busca de la Fuente de la Rana / y el Reloj Turco —urbanidades postales— / bajo un cielo de hace quince años ya*” (vv. 5-8). Los dos últimos versos se sienten forzados, para poder mantenerse tan cercanos como sea posible al cuarteto original. Es, sin embargo, uno de esos casos en que esa cercanía atenta precisamente contra la fidelidad, como lo apuntó el propio Paz en varias ocasiones respecto a las libertades que tenía que tomarse al traducir. La nueva versión reza: “*Por las calles Bolívar y Carranza / en pos del Reloj Turco, la Fuente de la Rana / —una carta postal impone ritos— / bajo un cielo de ayer que guardo indemne*” (vv. 5-8). Esta reformulación, a pesar de los cambios, es mucho más fiel al carácter poético y a la musicalidad del texto; quizá incluso al sentido, en la interpretación del ritual del intercambio de las tarjetas postales, al que están tan cercanos los dos co-autores/interlocutores, y que implica cortesía y urbanidad. El reacomodo de los elementos y la explicación de una frase que pudiera parecer más críptica son herramientas reconocidas y justificadas en cualquier proceso traductivo. Sin embargo, la modificación en el último verso del cuarteto sería inaceptable para muchos críticos de no tratarse de un texto poético, en el que la forma no tiene menos valor que el sentido y donde la impronta sensorial y estética tiene mayor importancia que una reproducción *verbatim* sólo trasladada a la otra lengua. Convertir el “cielo de hace quince años” en el “cielo de ayer”

parecería una osadía, pero esta se neutraliza con el resto del verso, “que guardo indemne”, que permite al lector interpretar que se trata de un uso laxo y poético de la temporalidad y no de un referente inamovible.

Es muy interesante la decisión de Paz al hacer ese cambio, pues refuerza la imagen, expresada por ambos poetas en los tercetos, de la relatividad del tiempo: “daba el reloj la hora, filósofo cortés, / no sin escepticismo pero exacto: // —*cuenta que es fidedigna pero falsa: / dentro del tiempo —tregua, dádiva de las horas— / hay una fuente. En ella yo bebo todavía*” (vv. 10-14). El tiempo, al ser medido por el reloj, aunque sea exacto, no refleja la realidad del mundo; es una convención útil pero no auténtica. Más real es esa fuente que da tregua al poeta y con él al lector, sobre todo en la visión de Tomlinson: “*true to the count and yet false to the fact / of that well within time —time’s truces, time’s mercies— / even, at this waste hour, still tasted here*” (vv. 12-14). Esa fuente que habita el tiempo y que ofrece alivio al que pasa, es un hecho, no un espejismo; otorga a quien bebe de él reposo y alivio, como logra destacar el poeta por el empleo de frases nominales que hablan en paralelo de los atributos que regala el tiempo real, no contabilizado, a quien abreva del agua de la vida, presente quizás en el poema, como podría pensarse por el uso del deíctico “here”.

IV. El último soneto de Día, que también cierra la obra, fue escrito totalmente por Tomlinson y traducido por Paz. De esta traducción también hizo el mexicano dos versiones, aunque en ambas la variedad métrica se conserva. Es el poema que más metros distintos presenta en español, oscilando desde los de once hasta los de diecisiete sílabas pasando por todas las combinaciones intermedias, en la versión de la primera edición. En ambas versiones al español, el metro predominante es el alejandrino. Casi resulta arriesgado mantener la denominación de soneto (aunque las definiciones de varios teóricos lo permitan), ante la

decisión de los poetas de concluir el ciclo con un poema de quince versos, agrupados según la manera tradicional: 4, 4, 3, y cerrando con un tercer cuarteto.

Inicia Tomlinson el poema retomando los dos hilos conductores de sendas secuencias: el día y la casa: “*Days that haunt the poem’s single day / are like the air revisiting this house / of vocables that you and I designed*” (vv. 1-3). La casa está hecha de las palabras de los dos poetas amigos. Como señala en el segundo cuarteto, las palabras contenidas en las cartas cruzadas entre ambos, son las piedras con las que fueron levantándose los muros que forman el recinto que es ahora un referente para ambos: “*letters are stones that fly / to settle in a wall of which the line / traces an hour, a where, a place of thought*” (vv. 6-8). Mientras que el inglés opta por una enumeración tripartita para ese referente, en su traducción se inclina por un binomio en el cual la primera parte rescata el elemento espacio-temporal y la segunda la implicación del significado, el cual va más allá del elemento cognitivo, el pensamiento, para adentrarse en el ámbito de lo espiritual; ese lugar en el tiempo y el espacio en el que coinciden las almas gemelas y que ofrece la oportunidad de comunión: “*un ahora y un donde, un lugar del espíritu*” (v. 8).

El primer terceto retoma el contraste entre realidad y percepción presente desde la primera secuencia entre las casas reales o imaginadas, en la lluvia que no está en el mundo sino en la mente, en el segundo soneto de *Día*, o en el tiempo como convención del soneto anterior: “*What is more palpable, the thing we saw / or the images its recollection brought / into the mind to ask us what we are?*” (vv. 9-11). Esta pregunta, y con ella el empleo del término “recollection” en vez de “memory” o “thought”, que entran en el mismo campo semántico y que el inglés venía usando a lo largo de la obra, evoca la admiración de ambos poetas por Wordsworth: “*But for those first affections, / those shadowy recollections / which, be they what they may, / are yet the fountain-light of all our day, / are yet a master-light of*

*all our seeing.*”<sup>289</sup> Paz en diferentes ocasiones, entre ellas en la entrevista que dio a Honig y en el prefacio a la edición revisada de *Versiones y diversiones*, no dudó en confesar su admiración por el poeta romántico inglés y su interés en traducir algunos de sus poemas. Por otra parte, puede suponerse que Paz y Tomlinson identificaban un cierto paralelismo con la relación que uniera a Wordsworth con Coleridge, el otro autor de las *Lyrical Ballads*, parteaguas en la literatura inglesa, texto fundacional del romanticismo de ese país.

Tras preguntarse qué es más real, si el recuerdo o el objeto que lo provocó, Tomlinson llega a la conclusión de que la amistad, en este caso entre los dos escritores, cómplices en la creación de este experimento poético, es más palpable, y que sólo se ve reafirmada con las mutuas colaboraciones y con el paso del tiempo: “*Friendship is more palpable than both, / the day that founded it, and time its confirmation: / we go and stay, knowing in that pulsation / we are the measure of its music flowing*” (vv. 12-15). Como sucede con frecuencia al comparar distintas versiones de un texto traducido, el cotejo de las dos que hace Paz del último cuarteto del poema deja ver cómo la decisión de modificar un fragmento del poema conlleva necesariamente otros cambios, con las correspondientes pérdidas y ganancias. La versión publicada por el Taller Martín Pescador es la siguiente: “*Más real que ambas es la amistad, / el día que la funda, los días que la confirman: / en su latir pasamos y quedamos. Lo sabemos: / sólo somos medidas de su música*” (vv. 12-15). Años después, en las *Obras completas*, aparece en su lugar el siguiente cuarteto: “*La amistad es más real: un día la fundamos, / los otros la confirman. Lo sabemos: / pasamos, nos quedamos y somos la medida,*

---

<sup>289</sup> William Wordsworth, “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, en *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions, Londres, 1994, p. 589, vv. 152-156. Recuérdese la definición de poesía esbozada por el autor de *The Prelude*: “poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility” (W. Wordsworth y S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, Routledge, Nueva York, 2005, p. 307).

*/los latidos que ritman el fluir de su música*” (vv. 12-15). Como puede observarse, los versos de la versión corregida, ganan notablemente en ritmo y sonoridad, fluyen sin dificultad, mientras que en la primera versión, particularmente los versos nones del cuarteto parecieran detenerse a causa de la irregularidad en la prosodia. Sin embargo, al reformular pierde la aliteración que embellecía el último verso con este recurso no tan frecuente en español como en inglés.

Por último, la obra concluye con un último epígrafe, una cita de la obra de Pedro Calderón de la Barca *La hija del aire*, correspondiente a la protagonista, Semíramis: “Hija fui del aire, ya / en él hoy me desvanezco”. No encuentro un vínculo formal o temático entre la obra de Calderón y el ciclo de sonetos: como puede observarse, el texto dramático está compuesto en octosílabos mientras que *Airborn* lo está, predominantemente, en versos de diez y once sílabas —según se considere la versión en inglés o en español—,<sup>290</sup> la temática general de los sonetos es la amistad y, en palabras de los autores, el tiempo, mientras que la obra teatral retoma un tema mitológico: la historia de la reina de Babilonia. Si, como ya se mencionó, el título fue sugerido por la esposa del poeta inglés para hacer referencia a su génesis, la cita de Calderón pareciera ser sólo un eco entre ambos títulos para vincular el poemario dentro de la tradición literaria. Esta cita pareciera romper con la simetría perfecta lograda por el diseño cuidadosamente planeado por ambos poetas: una participación estrictamente balanceada entre traducción y creación; una presencia totalmente equitativa de los dos autores; un epígrafe para dar inicio a cada ciclo y que representa cada uno a la tradición literaria de las lenguas de los dos poetas. ¿Por qué cerrar entonces con una nueva

---

<sup>290</sup> En palabras del propio Tomlinson, la versión inglesa estaría formada de “those ten syllables to be counted out on the fingers (though in Spanish you need an extra finger)” (C. Tomlinson, “Foreword”, en *Itinerary*, p. 2). Sin embargo, como se ha comentado en el análisis de cada uno de los poemas, si bien ese es el metro predominante, hay una gran multiplicidad de variaciones métricas en los ocho sonetos.

cita que rompe con esa perfección en las proporciones? Quizá como referencia a la falta de simetría de *Renga* ocasionada por la ausencia del soneto final de Sanguineti, quizá porque esa irregularidad introduce un elemento de inestabilidad y, con ella, la posibilidad de mutabilidad que, como reconocía Spenser, es lo único inmutable.



## CONCLUSIONES

Al comenzar la investigación para este trabajo, me planteaba distintas interrogantes respecto a la relación de Octavio Paz con la traducción, ya sea desde la teoría a través de ensayos como “Literatura y literalidad”, que conocía bien por mis estudios previos de traducción, ya sea desde la práctica traductora, ejemplificada en una obra de carácter antológico como *Versiones y diversiones*, o en poemas de creación colectiva que además sobresalían por el atractivo adicional (y la dificultad consecuente) de la coexistencia de diversas lenguas en una sola obra, como *Hijos del aire*, y su antecedente directo, *Renga*. Me preguntaba cómo cristalizarían sus postulados en los poemas traducidos y cuáles serían los motivos que habían conducido al traductor a la selección de ciertos poemas o autores por encima de otros con los que quizá tuviese más cercanía o por los cuales sintiese una admiración declarada, como es el caso de T. S. Eliot. Asimismo, consciente por mis estudios previos de la acusada separación entre el proceso que lleva a cabo el traductor y el producto terminado, me interesaba aproximarme a los procesos de producción tan distintos en los que se sumergió Paz para la traducción de dichas obras.

En su entrevista con Edwin Honig, Paz declara enfáticamente, y lo reitera en diversas ocasiones, que las razones principales que lo impulsaron a traducir los poemas que recopiló en *Versiones y diversiones* fueron la admiración por esas obras y la voluntad de darlos a conocer en nuestra lengua. En el mismo sentido, como lo destaca Jordi Doce retomando las afirmaciones de Paz, el interés del poeta por la traducción es una permanente curiosidad que lo lleva a descubrir a determinados autores, que posteriormente lo lleva a apropiarse de lo descubierto (y muchas veces incorporarlo de diversas maneras a su propia obra), y que resulta en el afán de compartir esos hallazgos; de ahí que muchas veces acompañara sus traducciones

de sendos ensayos sobre el autor de los poemas originales, como en el caso de Williams, Cummings y Donne, por solo mencionar algunos. En la nómina de poetas traducidos pueden encontrarse con frecuencia a amigos y colegas creadores, académicos y traductores, muchos de los cuales no eran conocidos en su momento en México y en los demás países de habla hispana, pero que al paso del tiempo se han constituido como auténticos pilares de la literatura universal, como es el caso de Milosz; entre estos se cuentan también otros que a su vez fueron traductores de la obra poética de Paz, como Charles Tomlinson, o que fungieron como agentes importantes en la divulgación de la obra de Paz en otras lenguas, como sucede con Ivar Ivask.

Las contribuciones teóricas a la traductología que hiciera Octavio Paz, mientras se nutría del mismo clima que daría como fruto el *Cultural Turn* de los Estudios de traducción, son inestimables, entre otras cosas porque dan lugar a la toma de conciencia sobre la omnipresencia de la traducción en todas las latitudes y todas las épocas. Una de las tareas pendientes es la de arrojar mayor luz sobre una obra tan importante como “Lectura y contemplación”, para que pueda restituirse su posición privilegiada al lado de “Literatura y literalidad” ante los ojos de los estudiosos de la traducción.

La relevancia que cobra para el autor de *Piedra de sol* su propia práctica traductora se revela en su comprensión más abarcadora de la poesía de su tiempo, la cual, según postula en “Centro móvil”, su prólogo a *Renga*, así como en “Literatura y literalidad”, es en realidad una sola, aquella que rodea al poeta y dentro de la cual se injerta; no una tradición nacional o de determinada lengua, sino una poesía de su época. Paz propone un postulado contradictorio y lo justifica detalladamente en sus ensayos sobre el tema, al sostener que, por una parte, todo texto original es en sí mismo una traducción, ya sea de otro texto, ya sea de la realidad de la que surge, y, por la otra, que toda traducción tiene el valor de texto original,

ya que es una recreación, y por lo mismo comparte el carácter individual del poema en la lengua de partida. De esa condición de texto único e irrepetible deriva su acercamiento a la práctica traductora. La aseveración de Adrián Muñoz acerca de las traducciones de Paz a los poemas en sánscrito, bien puede extrapolarse a la obra traductora de Paz en lenguas europeas: “Los epigramas de Paz acusan su peculiar estilo: el uso recurrente de dos puntos, la concisión, los paralelismos. Realmente, uno tiene la legítima impresión de estar leyendo a Paz más que a los autores indios que intenta difundir. [...] Lo que pretende Paz es traducir el espíritu del texto, no el cuerpo.”<sup>291</sup>

Tras la comparación de sus poemas traducidos con los correspondientes textos fuente, se pudo observar que las estrategias de traducción por medio de difieren enormemente, no sólo de un autor a otro, sino entre distintas obras de un mismo poeta, como en el caso de William Carlos Williams, Hart Crane o John Donne. En el caso de los autores de quienes traduce más de un poema, que son mayoría entre su nómina de poetas traducidos, existen diferencias notables en el grado de cercanía semántica o sintáctica entre el texto de partida y el texto de llegada, así como en los recursos retóricos y en los procedimientos de traducción (como son la explicitación, la amplificación o la compensación) que se emplean. Paz incluso cae en lo que Antoine Berman identifica como “embellecimiento”, al valerse de medios que le permiten crear un poema que pareciera incluso poseer un valor estético y literario mayor que el del poema original. Como se mencionó en la introducción, el acercamiento del traductor a poemas tan diversos, cuyos autores se encuentran separados por varios siglos y enarbolan posturas poéticas muy distintas, no podía ser homogéneo, como tampoco lo podía

---

<sup>291</sup> Adrián Muñoz García, “Vislumbres del Oriente, o la India traducida por Paz”, en Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno (coords.), *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*, Instituto Politécnico Nacional, Ciudad de México, 2017, p. 135.

ser la aproximación crítica al analizarlos, en especial si se considera que uno de los propósitos declarados de Paz al traducir es la creación de un nuevo poema, pero con las restricciones impuestas por el poema original.

Uno de los propósitos principales que declara Paz para llevar a cabo la traducción de algún poema es dar a conocer a su autor en otras latitudes. Esta intención cobra particular interés si se contempla desde la perspectiva de André Lefevere, quien sostiene que las funciones del traductor, el antólogo o el crítico, por mencionar sólo las que involucran a Octavio Paz, están interrelacionadas por su impacto en la manipulación de los textos en cuanto a su posición privilegiada en la divulgación de las obras. La importancia de un libro como *Versiones y diversiones* o, en su momento, de los soportes materiales (periódicos, revistas o partes de otros libros) en que fueron publicadas por primera vez las traducciones ahí incluidas, es fundamental para poner bajo el reflector la obra de los autores ahí reunidos, ya sea para atraer la atención del lector lego o la del crítico especializado.

El interés reciente por un experimento de creación como lo fue *Renga*, una obra que durante muchos años quedó relegada, quizá por su carácter vanguardista y por la dificultad inherente a la multiplicidad de lenguas, es muestra de la vigencia de la obra en esta época. Dicha obra reviste una importancia particular al estudiar la figura de Octavio Paz como traductor, no sólo por la oportunidad que ofrece de aproximarse a un proceso de traducción particularmente interesante por la presencia de las distintas lenguas y por la inmediatez que requería el ejercicio para poder continuar con el ciclo de creación poética, sino también por la trascendencia de este ejercicio de colaboración políglota como detonador de dos vertientes distintas en la obra del poeta, ensayista y traductor: la primera, la propia reflexión traductológica por parte de Octavio Paz, como se puede ver en la composición de “Literatura y literalidad” como ensayo fundamental para los Estudios de traducción; la segunda, como

provocador de una obra más reflexiva, pausada, y por lo tanto más perfeccionada como lo es *Hijos del aire*.

En “Lectura y contemplación”, texto profundo y luminoso que Octavio Paz dedica a la reflexión sobre distintos aspectos de la traducción y que ha sido injustamente dejado en el olvido por la mayor parte de los estudiosos de esta disciplina, el poeta y traductor propone la siguiente reflexión: “Uno de los santos más venerados del Tíbet, el famoso Marpa, maestro del aún más famoso Milarepa, ostenta un sobrenombre significativo: Traductor. ¡Marpa el Traductor! ¿Alguno de nuestros filósofos y poetas soportaría que se le llamase así: Sartre el Traductor, Beckett el Traductor, Neruda el Traductor?” (1: 542). La pregunta que se plantea el autor de *Versiones y diversiones* puede reformularla su lector al aplicársela al propio Paz: ¿El brillante ensayista, merecedor del Nóbel, poeta de insondables profundidades y claridades sublimes soportaría que se le llamase así: Octavio Paz el traductor? Pregunta inútil por reduccionista; sin embargo, tras el encuentro que he tenido estos años con Octavio Paz el traductor, y luego de haber observado a la distancia, vía la exégesis, la seriedad y la pasión con que reflexionó sobre el tema y con que puso esas cavilaciones e innumerables intuiciones en práctica al trasvasar los poemas de sus colegas y amigos (vivos y difuntos) y al nutrir con ellos su propia lengua y su obra de creación, me atrevería a pensar que quizá no vería el título de traductor como un sobrenombre peyorativo.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### A) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- , *Versiones y diversiones*, 1ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1974. 2ª ed. corregida, Joaquín Mortiz, México, 1978. 3ª ed., bilingüe, revisada y aumentada, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000. 4ª ed. en *Obras completas*, vol. 7, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.
- , *Excursiones/Incuriones, dominio extranjero*, en *Obras completas*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 11-521.
- , “Lectura y contemplación”, en *Obras completas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 531-561.
- , “Literatura y literalidad”, en *Obras completas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 562-572.
- , *et al.*, *Renga. A Chain of Poems*, George Braziller, Nueva York, 1971.
- , *et al.*, *Renga*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1972.
- , *et al.*, *Renga*, en O. Paz, *Obras completas*, vol. 7, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.
- , y C. Tomlinson, *Airborn/Hijos del Aire*, Taller Martín Pescador, México, 1979
- , y C. Tomlinson, *Airborn/Hijos del Aire*, Anvil Press Poetry, Londres, 1981.
- , y C. Tomlinson, *Airborn/Hijos del Aire*, en O. Paz, *Obras completas*, vol. 7, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.

### B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ABBOTT, Helen, *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation and Music*, Ashgate, Farnham, 2009.
- AGUIRRE, Daniel, introducción a A. R. Ammons, *Basura y otros poemas* (trad. Daniel Aguirre y Marcelo Cohen), Lumen, Barcelona, 2013.
- ALIGHIERI, Dante, *The Divine Comedy, Inferno* (edición bilingüe, trad. al inglés de Allen Mandelbaum), Bantam, Nueva York, 2004.
- AMMONS, A. R., *Selected Poems*, The Library of America, Nueva York, 2006.
- APARICIO, Frances R., “Epistemología y traducción en la obra de Octavio Paz”, *Hispanic Journal*, vol. 8, núm. 1 (1986), pp. 157-167.
- ARMAND, Octavio, “Octavio Paz o el traductor no traiciona”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 343-345 (1979), pp. 732-738.
- ASIAIN, Aurelio (ed.), *Japón en Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.

- ATALA GARCÍA, Lili, *Las traducciones de Balbino Dávalos en la Revista Moderna*, tesis de maestría, El Colegio de México, Ciudad de México, 2013.
- BARNSTONE, Willis, *Six Masters of the Spanish Sonnet*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1993.
- BASSNETT, Susan, *Reflexiones sobre la traducción* (coord. trad. Martha Celis), Bonilla Artigas, Ciudad de México, 2017.
- BASSNETT, Susan y A. LEFEVERE, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1986.
- BÉHAR, Roland, “‘Convergentes transparencias...’: Renga à la lumière de la tradition européenne du poème plurilingüe”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud, *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de La Sorbona, París, 2017, pp. 41-58.
- BENSKO, John “Reflexive Narration in Contemporary American Poetry”, en Harold Bloom (ed.), *Mark Strand*, Chelsea House, Broomall, 2003, pp. 25-28.
- BISHOP, Elizabeth, “Writing Poetry is an Unnatural Act...”, en *Poems, Prose and Letters*, The Library of America, Nueva York, 2008, pp. 702-706.
- BLOOM, Harold, “A. R. Ammons: ‘When you consider the radiance’”, en David Burak y Roger Gilbert (eds.), *Considering the Radiance: Essays on the Poetry of A. R. Ammons*, Norton, Nueva York, 2005, pp. 45-88.
- BRADU, Fabienne, “Octavio Paz, traductor”, *Vuelta*, núm. 259 (junio 1998), pp. 30-37.
- , *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, UNAM/Universidad Veracruzana, Ciudad de México, 2004.
- , “Versiones y tergiversaciones de Octavio Paz”, *Estudios de Traducción*, vol. 3 (2013), pp. 229-236.
- CARBO, Nicholas Andrew, *The Poets of Renga: Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, and Charles Tomlinson*, tesis doctoral, New York University, Nueva York, 1976.
- CELIS, Martha “Samuel Beckett, traductor de cuatro siglos de poesía mexicana” (texto inédito), *Congreso Internacional en conmemoración de los 25 años de la muerte de Samuel Beckett: Obra y pensamiento*, Guanajuato, 2014.
- CLARK, Timothy, “‘Renga’: Multi-Lingual Poetry and Questions of Place”, *SubStance*, vol. 21, núm. 2 (1992), pp. 32-45.
- , “Octavio Paz and Renga: the Dispersal of Inspiration”, en *The Theory of Inspiration, Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and Post-Romantic Writing*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1997, pp. 222-237.
- , “‘Babel, Babble and Beginning Place’: Renga, an Experiment in Multi-Lingual Poetry”, *English Studies in Africa*, vol. 41, núm. 1 (1998), pp. 77-88.
- Colloque sur la traduction poétique*, Gallimard, París, 1978.
- CRANE, Hart, *Complete Poems and Selected Letters*, The Library of America, Nueva York, 2006.
- CUMMINGS, E. E., *Selected Poems* (ed. Richard S. Kennedy), Norton, Nueva York, 2007.

- DE BEAUGRANDE, Robert y Wolfgang U. DRESSLER, *Introducción a la lingüística del texto* (trad. e introducción de Sebastián Bonilla), Ariel, Barcelona, 2005.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. 1, Barna, Barcelona, 1949.
- Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*, vol. 6, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2000.
- DOCE, Jordi, “Transformaciones y correspondencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 615 (2001), pp. 105-111.
- , “Detrás de *Renga*: las cartas sobre la mesa”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud, *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de La Sorbona, París, 2017, pp. 171-183.
- DONNE, John, *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne: The Elegies* (ed. Gary Stringer), Indiana University Press, Bloomington, 2000.
- DUMITRESCU, Domnita, “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, *Hispania*, vol. 78, núm. 2 (1995), pp. 240-251.
- , “A los 35 años de *Renga*: Octavio Paz y la universalidad del lenguaje poético”, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Fondo de Cultura Económica/Asociación Internacional de Hispanistas/Tecnológico de Monterrey/El Colegio de México, Ciudad de México, 2007, pp. 135-144.
- , “La búsqueda de la poesía plural y plurilingüe en Octavio Paz”, en R. Cantú, *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 233-243.
- DUNSMOOR, Helena Amber, *Las obras compartidas de Octavio Paz: práctica y poética de la colaboración*, tesis doctoral, University of Calgary, Calgary, 2013.
- , “Octavio Paz y *Renga*: ¿Experiencias de la conjugación”, en R. Cantú, *The Willow and the Spiral: Essays on Octavio Paz and the Poetic Imagination*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2014, pp. 212-232.
- EDWARDS, Magdalena, *The Translator’s Colors: Elizabeth Bishop in Brazil and Elsewhere* (tesis doctoral), University of California in Los Angeles, Los Angeles, 2007.
- EDWARDS, Michael, “Collaborations”, en K. O’Gorman, *Charles Tomlinson: Man and Artist*, University of Missouri Press, Columbia, 1988, pp. 110-124.
- ELIOT, Thomas Stearns, reseña de Herbert J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler. Selected and edited, with an Essay*, Clarendon Press, Oxford, 1921 en *Times Literary Supplement*, Octubre, 1921, consultado en [http://www.uwyo.edu/numimage/eliot\\_metaphysical\\_poets.htm](http://www.uwyo.edu/numimage/eliot_metaphysical_poets.htm)
- ELIZONDO, Salvador, *Contextos*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1973.
- ESCALANTE, Evodio, “El entramado final: de *Renga* a *Pasado en claro*”, en *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones Sin nombre, Ciudad de México, 2014, pp. 163-177.

- FIUT, Aleksander, *The Eternal Moment. The Poetry of Czeslaw Milosz* (trad. Theodosia S. Robertson), Universidad de California, Berkeley, 1990.
- FORD, Katie, “Visibility Is Poor: Elizabeth Bishop’s Obsessive Imagery and Mystical Unsayings”, abril 2007, en <https://www.poets.org/poetsorg/text/visibility-poor-elizabeth-bishops-obsessive-imagery-and-mystical-unsayings>, consultado el 12 de abril de 2017.
- FRAIRE, Isabel (ed. y trad.), *Seis poetas de lengua inglesa*, Secretaría de Educación Pública, Ciudad de México, 1976.
- GARCÍA ÁVILA, Celene *et al.*, “Octavio Paz, traductor de poetas”, *Mutatis Mutandis*, vol. 6, núm. 1 (2013), pp. 84-95.
- GARCÍA ÁVILA, Celene y Luis Juan SOLÍS CARRILLO, “Octavio Paz, traducción y relaciones literarias”, *La Colmena*, núm. 83 (2014), pp. 9-18.
- GARCÍA IZQUIERDO Isabel (ed.), *El género textual y la traducción: reflexiones teóricas y aplicaciones*, Peter Lang, Frankfurt, 2005.
- GIBERT, Sandra M. y Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2a ed., Yale Nota Bene, New Haven, 2000.
- GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica*, UNAM, Ciudad de México, 1992.
- GILLESPIE, Gerald, “Theoretical Dreamwish and Textual Actuality: The Polyglot *Renga* by Paz, Roubaud, Sanguineti and Tomlinson”, en R. A. PRIER, *Countercurrents. On the Primacy of Texts in Literary Criticism*, State University of New York Press, Albany, 1992, pp. 52-70.
- GIRAUD, Paul-Henri, *Octavio Paz. Hacia la transparencia*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2014.
- HALLIWELL, James Orchard (ed.), *The Nursery Rhymes of England*, Collected Chiefly from Oral Tradition, John Russell Smith, Londres, 1846
- HAMMER, Langdon *et al.*, “Exploring Hart Crane”, documental incluido en James Franco (dir.), *The Broken Tower*, Rabbit Bandini Productions, 2011.
- HART, Henry, *Robert Lowell and the Sublime*, Syracuse University Press, Nueva York, 1995.
- HEANEY, Seamus, “Czeslaw Milosz” (trad. Jordi Doce), *Letras Libres*, núm. 12 (septiembre 2002), consultado en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/czeslaw-milosz> el 21 de febrero de 2018.
- , “Czeslaw Milosz (1911-2004) —Lo pronunciado se fortalece” (trad. P. López Colomé), *Letras Libres*, núm. 70 (octubre 2004), pp. 71-74.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961.
- HINA, Horst, “Octavio Paz como traductor de poesía inglesa,” *Brispania*, núm. 1 (1982), 81-105.
- HIRSCH, Edward, *A Poet's Glossary*, Houghton Mifflin, Nueva York, 2014.

- HOLMES, James, "The Name and Nature of Translation Studies", en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres, 2004, pp. 172-185.
- HONIG, Edwin, "Conversación con Octavio Paz", *Revista de Occidente*, 3ª época, núm. 18 (1977), pp. 4-9.
- , *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*, Universidad de Massachusetts, Amherst, 1985.
- HUERTA, David, "Un árbol esbelto y fuerte", *Letras Libres*, núm. 183 (marzo 2014), pp. 10-13.
- ISNARDI, Graciela, "El hacedor de milagros, Octavio Paz, maestro de traductores", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 343-345 (1979), pp. 720-731.
- JAKOBSON, Roman, "Closing Statement: Linguistics and Poetics", en Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge, 1964, pp. 350-377.
- JOST, François, *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire. Modes et modulations*, Peter Lang, Berna, 1989.
- KEENE, Donald, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, Grove Press, Nueva York, 1955.
- KEMP, Lysander, *The Conquest and Other Poems*, University of Texas Press, Austin, 1970.
- LAFARGA, Francisco y Luis PEGENAUTE (eds.), *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2012.
- LANDLES, Iain, "Analysis of Two Poems by E. E. Cummings", *Spring*, núm. 10 (2001), pp. 31-43, consultado en <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/issue10/Landles10.html> el 1 de mayo de 2017.
- LATHEM, Edward Connery (ed.), *Interviews with Robert Frost*, Jeffrey Norton, Guilford, 1997.
- LEFEVÈRE, André, *Translating Poetry*, Van Gorcum, Amsterdam, 1975.
- , *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londres, 2016.
- LEHMAN, David, introducción a A. R. AMMONS, *Selected Poems*, The Library of America, Nueva York, 2006.
- LOGAN, William, "The Unbearable Lightness of Elizabeth Bishop", *Southwest Review* (Southern Methodist University), vol. 79, no. 1 (1994), pp. 120-138, consultado en <https://www.jstor.org/stable/43470544> el 13 de abril de 2017.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, 1996.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Pablo, *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Pérec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Universidad de Granada, Granada, 2012.
- MASSON, Jean Claude, "Une traduction (im)possible: La versión espagnole du Sonnet en X par Octavio Paz", *Meta*, vol. 31, núm. 3 (1986), pp. 314-320.

- MÉNDEZ HERNÁNDEZ, Ariadna Ixchel, *Entre literatura y política: las traducciones en la revista Plural (1971-1976)*, tesis de maestría, El Colegio de México, Ciudad de México, 2016.
- MILLER, J. Hillis, *Tropes, Parables and Performatives, Essays on Twentieth-Century Literature*, Duke University Press, Durham, 1991.
- MIŁOSZ, Czesław, *Selected and Last Poems 1931-2004*, Ecco, Nueva York, 2011.
- MINER, Earl, *Japanese Linked Poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1979.
- MORRIS, Ivan (ed.), *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, Walker and Company, Nueva York, 1970.
- MUÑOZ GARCÍA, Adrián, “Vislumbres del Oriente, o la India traducida por Paz”, en Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno (coords.), *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*, Instituto Politécnico Nacional, Ciudad de México, 2017, pp. 113-153.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, 2ª ed., Compañía General de Ediciones, Ciudad de México, 1964.
- NAVAS FORERO, Ángela Liliana, “Reflexiones de Julio Cortázar y Octavio Paz con respecto a traducción desde su punto de vista como escritores”, *Mutatis Mutandis*, vol. 3, núm. 2 (2010), pp. 293-303.
- NETTEL, Guadalupe, “Renga”, en *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (trad. Eduardo Berti), Taurus/El Colegio de México, Ciudad de México, 2014, pp. 191-194.
- NICOSIA, James F., *Reading Mark Strand. His Collected Works, Career, and the Poetics of the Privative*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2007.
- PACHECO, José Emilio, “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, (sel., pról. y notas de Saúl Sosnowski), vol. 3, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, pp. 114-118.
- , “Paz y los otros”, *Letras Libres*, núm. 47 (noviembre 2002), pp. 20-21.
- PARAÍSO, Isabel, “Fundación del canon métrico: el Arte poética española, de Juan Díaz Rengifo”, en Isabel Paraíso (coord.), *Retóricas y poéticas españolas (Siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 47-93.
- PARKER, Dorothy, “Here We Are”, en *The Portable Dorothy Parker*, Penguin, Nueva York, 1976.
- PAZ, Octavio, “El desayuno del Candidato”, *Plural*, núm. 53 (febrero 1976), pp. 74-75.
- , *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*, ed. Pere Gimferrer, Seix Barral, Barcelona, 1999.
- , “Cuatro o cinco puntos cardinales”, entrevista con R. González Echevarría y E. Rodríguez Monegal, en *Obras completas*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 438-450.
- , *El arco y la lira*, en *Obras completas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 31-295.

- , “La espuma de las horas: Marie José Paz”, en *Obras completas*, vol. 4, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 789-793.
- , “La pintura mural”, en *Obras completas*, vol. 4, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 567-637.
- , *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 301-442.
- , “Octavio Paz: poesía y metafísica”, entrevista con María Embeita, en *Obras completas*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 421-437.
- , “Poesía de soledad y poesía de comunión”, en *Obras completas*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 228-239.
- , “Poesía de circunstancias. Conversación con César Salgado”, en *Obras completas*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 1091-1110.
- , “Prólogo”, en *Obras completas*, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.
- , “Rafael Alberti, visto y entrevistado”, en *Obras completas*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 932-938.
- , “Tiempos, lugares, encuentros”, entrevista con Alfred Mac Adam, en *Obras completas*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 896-925.
- , “Tintas y calcomanías”, en *Obras completas*, vol. 4, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, p. 387.
- PAZ, Octavio y Arnaldo ORFILA, *Cartas cruzadas (1965-1979)*, intro. y notas de Adolfo Castañón, Siglo XXI, 2016.
- PAZ, Octavio y Charles TOMLINSON, “Conversación en Cambridge”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 585 (marzo 1999), pp. 105-124.
- POUND, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions, Nueva York, 1996.
- , *New Selected Poems and Translations* (ed. Richard Sieburth), New Directions, Nueva York, 2010,
- PIQUER DESVAUX, Alicia, “Las relaciones entre traducción y creación en la obra ensayística y poética de Octavio Paz”, en LAFARGA, F. *et al.* (eds.), *La traducción, metodología, historia, literatura: ámbito hispano-francés*, Barcelona, PPU, 1995, pp. 327-332.
- RAITER, Alejandro y Julia ZULLO, *Lingüística y política*, Biblos, Buenos Aires, 1999.
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo, “Renga: de la combinatoria al sentido poético”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud, *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de La Sorbona, París, 2017, pp. 95-128.
- RAY, Robert H., *An Andrew Marvell Companion*, Routledge, Nueva York, 1998.
- RIVERS, Elías L. (ed.), *El soneto español en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 1993.
- RODRÍGUEZ CERDÁ, Virginia, “La tradición del haikú en Octavio Paz”, *Arrabal*, núms. 5-6 (2007), pp. 151-162.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José María, “John Donne After Octavio Paz: Translation as Transculturation”, *Dispositio/n*, vol. 21, núm. 48 (1996), pp. 155-182.

- ROY, Claude, “Introducción” (tr. Salvador Elizondo), en O. Paz et al., *Renga*, Joaquín Mortiz, Ciudad de México, 1972.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Renga en la tradición del texto colectivo”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Paul-Henri Giraud, *Lecturas/Lectures de Renga*, Colloquia, Universidad de La Sorbona, París, 2017, pp. 29-39.
- SANTÍ, Enrico Mario, “Renga: la escritura en el sótano”, en *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2016, pp. 403-412.
- SCHULTE, Rainer y J. BIGUENET (eds.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- SHAKESPEARE, William, “Sonnet CXVI”, en F. Kermode y J. Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. I, Oxford University Press, Nueva York, 1973, p. 935.
- SHERIDAN, Guillermo, “My dear Charles. Paz le escribe a Tomlinson”, *Letras Libres*, vol. 15, núm. 180 (diciembre 2013), pp. 48-53.
- SEGOVIA, Tomás, “De lengua a lengua”, en Ma. Eugenia VÁZQUEZ LASLOP et al. (eds.), *De la lengua por sólo la extrañeza: estudios de lexicología, norma lingüística, historia y literatura en homenaje a Luis Fernando Lara*, vol. 2, El Colegio de México, Ciudad de México, 2011.
- SOBERÓN, Socorro, *Visión de traductor, visión de crítico. Luis Cernuda y la poesía inglesa del siglo XIX*, tesis de maestría, El Colegio de México, Ciudad de México, 2013.
- STANTON, Anthony, “Octavio Paz y la sombra de Quevedo”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, Ciudad de México, 1998, pp. 179-204.
- , “Salvador Novo y la poesía moderna”, en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, Ciudad de México, 1998, pp. 148-176.
- , “Octavio Paz and Modern English-Language Poetry”, en *Tribute to Octavio Paz*, Mexican Cultural Institute of New York/Mexican Cultural Institute of Washington/Fundación Octavio Paz, Ciudad de México, 2001, pp. 68-77.
- , “Octavio Paz”, en *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Francisco LAFARGA y Luis PEGENAUTE (eds.), Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2013, pp. 334-338.
- , “El golpe maestro del leñador, del hada, de Richard Dadd, de Octavio Paz”, en el catálogo “*En esto ver aquello*”. *Octavio Paz y el arte*, ed. Mauricio Montiel Figueiras, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2014, pp. 264-274.
- , “Hacia *Renga* o la poesía como colaboración y traducción” (texto inédito presentado en El Colegio de México, 2014).
- , “Octavio Paz en la Universidad de Cambridge: su amistad con Charles Tomlinson y una lectura de *El mono gramático*”, en *Octavio Paz y el Reino Unido*,

- Conaculta/Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2015 (edición electrónica).
- STEVENS, Wallace, *The Collected Poems*, Vintage Books, Nueva York, 1990.
- STRAND, Mark, *Collected Poems*, Knopff, Nueva York, 2014.
- The Anthology of Contemporary American Poetry* (ed. Helen Vendler), I. B. Tauris, Nueva York, 2003.
- The Kenyon Review*, vol. 6, no. 4 (1944), disponible en <http://www.jstor.org/stable/4332542>, consultado el 2 de febrero de 2017.
- The Oxford Anthology of English Literature*, (F. Kermode y J. Hollander eds.), Oxford University Press, Nueva York, 1973.
- TÓIBÍN, Colm, “A Great American Visionary”, en *The New York Review of Books*, abril 17, 2008, consultado en <http://www.nybooks.com/articles/2008/04/17/a-great-american-visionary/> el 24 de febrero de 2018.
- TOMLINSON, Charles, “Introduction”, en W. C. Williams, *Selected Poems* (ed. C. Tomlinson), New Directions, Nueva York, 1985, pp. vii-xviii.
- , “Foreword”, en Octavio Paz, *Itinerary. An Intellectual Journey* (trad. Jason Wilson), Harcourt, Orlando, 1999, pp. 1-4.
- , “Elección y azar, recuerdos de Octavio Paz”, en *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York/Fundación Octavio Paz, Ciudad de México, 2001.
- , “Una poesía de la mirada”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. vol. 17 (2002), pp. 53-60.
- , *New Collected Poems*, Carcanet, Manchester, 2009.
- TOMLINSON, Charles, *The Sonnet. Its Origin, Structure, and Place in Poetry, with Original Translations from the Sonnets of Dante, Petrarch, etc. and Remarks on the Art of Translation*, John Murray, Londres, 1874.
- VÉLEZ, Nicanor “Nota del editor”, en O. Paz, *Versiones y diversiones* (ed. bilingüe), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2000
- VENDLER, Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1998.
- VERANI, Hugo, *Bibliografía crítica de Octavio Paz (1931-2013)*, 3ª ed. en 3 vols., El Colegio Nacional, Ciudad de México, 2014.
- VILLANUEVA, Gabriela *El barroco hispánico en Inglaterra: proyección, presencia e influjo de la literatura de España en el siglo XVII inglés*, tesis doctoral, El Colegio de México, Ciudad de México, 2015.
- WALTERS, D. Gareth, “Una nueva ordenación de los poemas a Lisi, de Quevedo”, *Criticón*, núm. 27 (1984), disponible en [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/027/027\\_057.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/027/027_057.pdf).
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, Bantam, Nueva York, 1990.
- WILLIAMS, William Carlos, *Selected Poems* (ed. C. Tomlinson), New Directions, Nueva York, 1985.

- WILLIAMSON, George, *The Donne Tradition. A Study in English Poetry from Donne to the Death of Cowley*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1930.
- WILSON, Rob, *American Sublime. The Genealogy of a Poetic Genre*, University of Wisconsin Press, Madison, 1991.
- WOOD, Michael, “Puntos en el tiempo”, en *Octavio Paz y el Reino Unido*, Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 2015 (edición electrónica).
- WORDSWORTH, William, “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”, en *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions, Chatham, 1994, pp. 587-590.
- WORDSWORTH, William y S. T. COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, Routledge, Nueva York, 2005.
- YEATS, William Butler, *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Wordsworth, Ware, 2008.
- ZYCH, Jan, introducción a la antología de poemas de Czeslaw Milosz, *Material de lectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2011, pp. 3-9.

# ANEXOS

Diagrama 1. Distribución horizontal de los sonetos de *Renga*

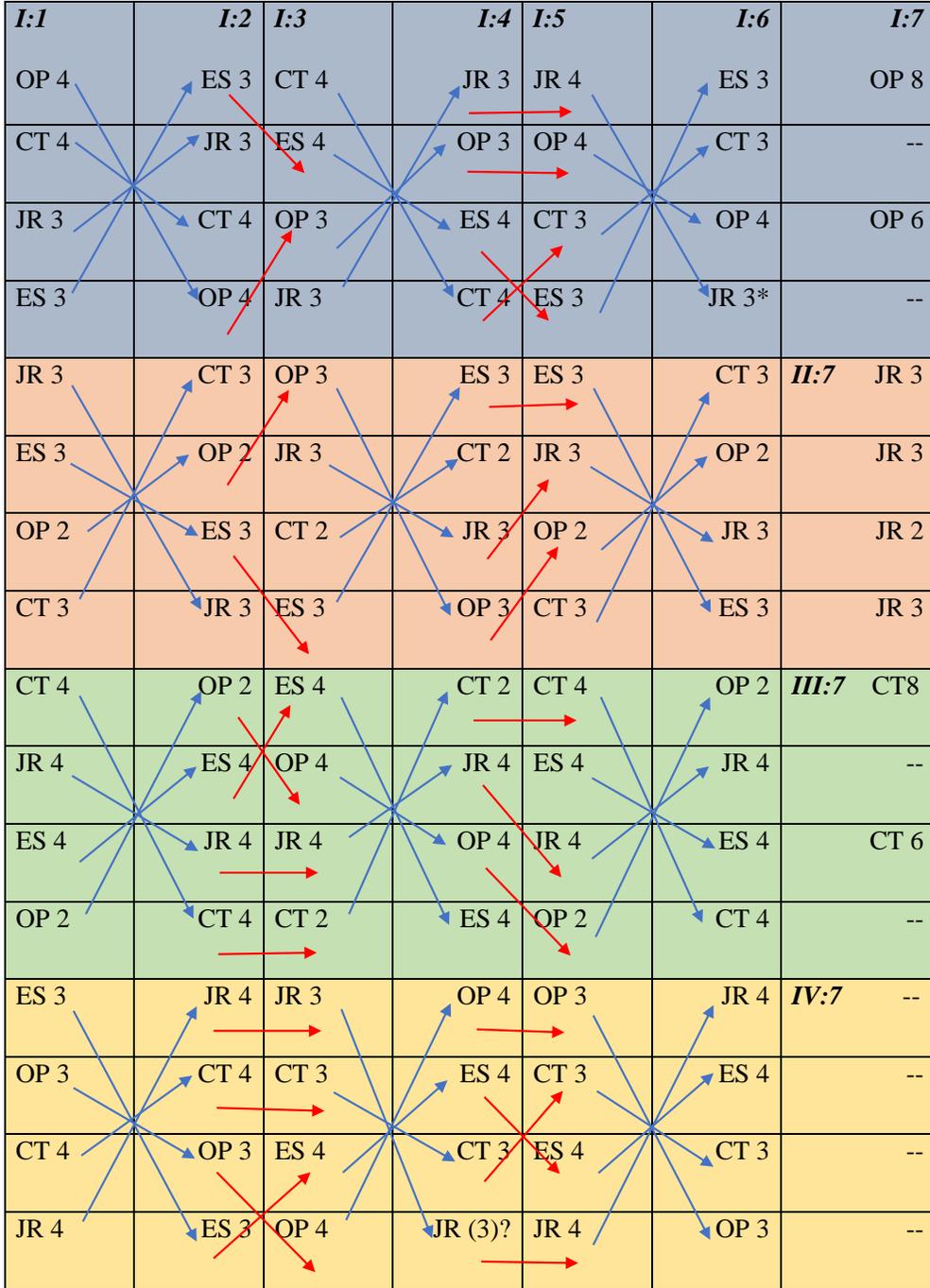


Diagrama 2. Distribución vertical de los sonetos de *Renga*

<b>I:1</b>	OP 4	<b>II:1</b>	JR 3	<b>III:1</b>	CT 4	<b>IV:1</b>	ES 3
	CT 4		ES 3		JR 4		OP 3
	JR 3		OP 2		ES 4		CT 4
	ES 3		CT 3		OP 2		JR 4
<b>I:2</b>	ES 3		CT 3		OP 2		JR 4
	JR 3		OP 2		ES 4		CT 4
	CT 4		ES 3		JR 4		OP 3
	OP 4		JR 3		CT 4		ES 3
<b>I:3</b>	CT 4		OP 3		ES 4		JR 3
	ES 4		JR 3		OP 4		CT 3
	OP 3		CT 2		JR 4		ES 4
	JR 3		ES 3		CT 2		OP 4
<b>I:4</b>	JR 3		ES 3		CT 2		OP 4
	OP 3		CT 2		JR 4		ES 4
	ES 4		JR 3		OP 4		CT 3
	CT 4		OP 3		ES 4		JR (3)?
<b>I:5</b>	JR 4		ES 3		CT 4		OP 3
	OP 4		JR 3		ES 4		CT 3
	CT 3		OP 2		JR 4		ES 4
	ES 3		CT 3		OP 2		JR 4
<b>I:6</b>	ES 3		CT 3		OP 2		JR 4
	CT 3		OP 2		JR 4		ES 4
	OP 4		JR 3		ES 4		CT 3
	JR 3*		ES 3		CT 4		OP 3
<b>I:7</b>	OP 8	<b>II:7</b>	JR 3	<b>III:7</b>	CT8	<b>IV:7</b>	--
	--		JR 3		--		--
	OP 6		JR 2		CT 6		--
	--		JR 3		--		--