Octavio Paz traductor

Fabienne Bradu

No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente.
Octavio Paz, "Literatura y literalidad", *El signo y el garabato*.

José Bianco afirmaba que al leer una traducción hecha por Octavio Paz, su primera reacción era resistirse a la propuesta y la segunda, casi inmediata, ceder al encanto con resignada aceptación. "Cuando leí su traducción del *Soneto en ix* —le explica a Danubio Torres Fierro en entrevista[1]— me costaba reemplazar *aboli bibelot* por *espiral espirada*. Se lo escribí a Juan García Ponce. Ahora te diré que prefiero *espiral espirada*. La aliteración me parece más leve, más aérea. Se me ocurre que Mallarmé la hubiese preferido también." Este doble movimiento contradictorio es seguramente el que anima a muchos de los lectores de las traducciones de Octavio Paz. Al menos, reconozco algo de mi propia experiencia en la confesada por José Bianco.

Como suele suceder en la obra de Octavio Paz, la reflexión corre paralela a la práctica. Octavio Paz ha dedicado varios ensayos, conferencias y comentarios al espinoso problema de la traducción poética. Sin embargo, cuando reunió los poemas traducidos de distintas lenguas y tradiciones en el volumen *Versiones y Diversiones*, omitió reproducir, por ejemplo, "Literatura y literalidad" de *El signo y el garabato*, y prefirió sustituirlo por una breve declaración de fe: "...no es un libro sistemático ni se propone mostrar o enseñar nada. Es el resultado de la pasión y de la casualidad."[2] La advertencia es pertinente para entender qué clase de traductor es Octavio Paz. Ante todo, no es un traductor profesional que, a solicitud de una casa editorial, agota la obra de un autor en un trance servil, utilitario y más o menos afortunado. El impulso de traducir responde en él a un accidente y también, a "un deseo, un amor, y junto a este amor, el deseo de compartirlo."[3] Pero, por otro lado, se rehúsa a asimilar la antología que a lo largo de los años van conformando las traducciones realizadas, con una selección únicamente guiada por el gusto. Puede aventurarse que algunos poemas de *Versiones y Diversiones* corresponden efectivamente a una admiración poética, otros a un reto para el arte del traductor y otros más, tal vez los menos, a la voluntad de dar a conocer en lengua española a un poeta poco o mal difundido, proponiendo una muestra que algo rebase lo que el estricto gusto hubiera recogido. "Un amigo, al leer mis versiones de unos cuantos poemas de Williams, me impulsó a traducir otros más para hacer un pequeño libro. Cedí —aunque yo hubiera preferido traducir a Wallace Stevens", explica Octavio Paz en el frontispicio a *Versiones y Diversiones*, para ilustrar su reticencia a la sistematicidad.

El solo título de las traducciones recogidas bastaría para entender el espíritu que rige el trabajo. "Versiones", cuyo plural no indica solamente la suma que ofrece el volumen sino también la multiplicidad de las posibilidades, es otra manera de sostener que "la traducción literal no es traducción". "Diversiones" despoja al resultado de la solemnidad que suele acompañar los juramentos de fidelidad; también introduce una noción de juego, una apuesta lúdica, que da cuenta del goce que inevitablemente interviene en las manipulaciones con el lenguaje. Volvemos a lo mismo: accidente–apuesta/ juego–placer.

Otra omisión es elocuente de la concepción que tiene Octavio Paz de la traducción poética: *Versiones y Diversiones* no reproduce la versión original del poema, como tampoco la ofrecen los capítulos del segundo tomo de las Obras Completas: *Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero*, que baraja antiguos y nuevos ejercicios de traslación. "El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia primera 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"[4], explica Octavio Paz con su habitual claridad para dar cuenta de los complicados nudos de una operación literaria. Y esto lo lleva a asumir el ideal de la traducción poética formulado

por Valéry como "producir con medios diferentes efectos análogos", que equipara en una medida igualitaria traducción y creación. Por lo tanto, un cotejo con la versión original resultaría vana en virtud de la creación de un poema nuevo, independiente, casi autónomo de su soporte inicial, como lo quisieron Baudelaire o Pound antes que Paz. Eso significa que la decisión de omitir los poemas en su lengua original es coherente con la concepción del ejercicio que siempre ha sostenido Octavio Paz en obediencia al linaje de los grandes poetas–traductores.

Sin embargo, porque la curiosidad humana es inconmensurable o porque lo omitido la despierta aún más, he sentido la necesidad de ir a buscar los poemas franceses que inspiraron las versiones de Octavio Paz. En rigor, no existe otra manera de entender cómo se realiza la recreación del poema en el paso de una lengua a otra. Pero, antes que una investigación policiaca, el cotejo debe concebirse como una observación al ralentí del juego de pasa pasa que subyace al traslado. No obstante, hay que reconocer que se nos escamotea esta peculiar duración durante la cual los signos están de nuevo en movimiento en la mente del traductor, antes de volver a fijarse, a congelarse, a inmovilizarse en la versión de llegada. Es decir, que escasamente entrevemos el puente que reúne las dos orillas. Sin embargo, no es imposible describir algo de la madera con la que este puente está construido.

"En teoría —advierte Octavio Paz—, 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".[5] Como casi siempre sucede en los ensayos de Paz, el ideal se expresa junto con las acotaciones que lo limitan o lo relativizan. El ideal es inseparable de la crítica y la aspiración formulada conlleva su inevitable parte de autocrítica. La elevada aspiración que a menudo expresan los ensayos de Paz no cumplen una función de anticipada exculpación, sino, al contrario, la de subrayar que, pese a la conciencia de lo imposible, se intentará alcanzarlo. Así sucede en los ensayos que desarrollan una teoría de la traducción como en los más que se explayan sobre la teoría poética a secas. De entenderse así, como creo que deben entenderse, resultaría vano tomar a los ensayos de teoría de la traducción como la vara con la que ha de medirse la práctica de la traslación. Precisamente porque advierte y define los riesgos que encontrará el poeta–traductor, Paz no se excluye a sí mismo de los embates compartidos. Por lo tanto, siempre resultará más provechoso estudiar cómo sortea estos distintos riesgos que pretender que los desaparece. Además, ningún traductor digno de este nombre podría rehusarse a correrlos.

En lo que concierne el dominio francés, vuelven a encontrarse los distintos impulsos que mueven al Paz–traductor. El "Soneto en ix" de Mallarmé parece responder al aguijón del reto: ofrecer una posible versión de lo que se antoja imposible. Los poemas de Apollinaire seguramente pasaron al español en virtud de la admiración que el propio Octavio Paz ha reiterado en varias ocasiones hacia el *Enchanteur pourrissant*. Pierre Reverdy, un poeta no muy lejano a Apollinaire, movió al mexicano a ensanchar el coto del secreto: "Aunque Reverdy es poco leído ahora, incluso en su tierra, es un poeta secreto que tiene lectores también secretos. Soy uno de ellos y con mis traducciones quisiera, sin disiparlo, extender ese secreto, compartirlo", le escribía Octavio Paz a Jaime García Terrés, en una carta–preámbulo a la publicación de sus versiones. De André Breton, los tres poemas que aparecen en *Versiones y Diversiones* se antojan una apuesta selectiva. Si bien nadie negaría la importancia del movimiento surrealista en la obra y vida de Octavio Paz, como tampoco podrían obviarse los profundos lazos de amistad que unieron a los dos poetas, creo que el aprecio de Paz por Breton no pasa por un escrupuloso rescate de su obra poética, como, por lo demás, suele sucedernos a muchos de los lectores actuales de Breton. Sólo ciertas de sus creaciones poéticas están a la altura de la honda huella que dejó en el siglo: paradójicamente, la importancia decisiva de Breton en la literatura moderna tal vez haya de buscarse al margen de su obra poética. Por ello, quiero ver en "Girasol", "En la ruta de San Romano" y "Mujer y pájaro", una elección de Octavio Paz, en pocas palabras, la afirmación de un gusto y una manera de mostrar qué privilegiaría del conjunto de la obra poética de André Breton. El puñado de poemas de Paul Eluard, René Char, Henri Michaux que se publicaron en *Versiones y Diversiones* y aparecerán en el tomo XIV de las Obras Completas, junto con el rescatado Georges Schéhadé, Jules Supervielle y Jean Cocteau, serán resultado de esos accidentes a los que aludía Paz, sin menoscabo al gusto poético o al incentivo amistoso en algunos casos. Gérard de Nerval ofrece, al igual que Mallarmé, una conjunción entre el gusto literario y el reto para el traductor. "El Desdichado" y otros sonetos presentan dificultades, si no tan extremas, al menos igualmente espinosas como el "Soneto en IX".

Guillaume Apollinaire

Hay que decirlo muy claramente: Octavio Paz es un traductor audaz y por ello, sus versiones son polémicas. Pero él es su primer y principal contricante. Paz tiene la elegancia de nunca nombrar a los traductores que lo antecedieron en el intento, ni de descalifi-

car los resultados aún cuando bien lo merecerían. Con su propio intento, deja suponer que los anteriores no le resultan satisfactorios. De lo contrario, ¿por qué ensayaría una nueva propuesta? Aunque observe de pasada, en el caso de Apollinaire, "abunda lo malo", la discusión no se establece con los demás traductores sino consigo mismo. Cuando las traducciones se acompañan de un comentario —que a veces da a pensar que el ejercicio de traslado es un mero pretexto para comentar la minucia de un arte poética—, la insatisfacción aflora al mismo tiempo que los argumentos para justificar las decisiones tomadas. Por ejemplo, introduce la versión de "El puente Mirabeau" con las siguientes palabras de desencanto: "No me hago ilusiones: en estas versiones —fotografías en blanco y negro— han desaparecido los colores de los originales y, con ellos, los matices, las armonías, los contrastes velados." Esto es cierto y no lo es, a un mismo tiempo.

La traducción de "El puente Mirabeau" me parece, entre todas las de Apollinaire, la más discutible, pero tal vez no estrictamente por las razones que aduce Octavio Paz. Debo precisar aquí que mi mayor resistencia no proviene del trabajo de traducción propiamente dicho. Al contrario, me admira la búsqueda de armonías y ritmo que persigue la versión española. No me escandalizan las omisiones o los atajos verbales que precisamente tuvieron que cometerse en aras de la restitución armónica. Por ejemplo, Apollinaire anhela que los amantes queden "cara a cara" para construir físicamente la oposición entre la ilusión de eternidad del amor y el tiempo que fluye y pasa en las aguas del Sena. Paz lo resuelve construyendo directamente el puente (eco–*mise en abyme* del puente Mirabeau) que forman los amantes con sus brazos tomándose de las manos. Es cierto que sacrifica palabras y concentra aún más que Apollinaire la expresión del contraste, pero hay que admitir que ni el sentido ni la imagen se traicionan en la versión cambiante al español. En otros momentos del poema, Octavio Paz moderniza el sistema de analogías de Apollinaire suprimiendo, por ejemplo, los "como" que, sin embargo, en el poeta cubista, responden a dos intenciones: el como de la analogía y el como equivalente al "cuan" español. Pero, más allá de la necesidad, discutida y discutible, de actualizar los textos del pasado mediante la traducción, ¿no es una manera de afirmar que Apollinaire sigue siendo resueltamente moderno? Sin traicionarlo, es una manera de prolongar y extremar los extraordinarios atisbos de modernidad que Apollinaire descubrió en los albores del siglo. La "doble e imposible fidelidad: al sentido y al sonido" se verifica esencialmente en el estribillo. En la versión de Paz, el sentido se restituye, pero el sonido se sustituye. "*Vienne la nuit sonne l'heure/ Les jours s'en vont je demeure*" se convierte en: "La noche llega y da la hora/ Se va la hora y me abandona". No pretendo, por supuesto, pedirle peras al olmo, ¡incluso a Octavio Paz!, es decir, pedirle a una lengua que suene como otra. La resistencia, al menos en mi caso como le sucedería a cualquier francés, proviene de la pegajosa música martillada por la fama del poema. Puedo perfectamente valorar y estimar el arte de la sustitución, casi de prestidigitación, que aquí opera el trabajo sobre el ritmo y las asonancias, pero no sabría decir si me están cantando las mismas palabras con una música distinta o si, al contrario, me han cambiado la letra de una famosa tonada. Hay algo mayestático y totalmente irrisorio en el "*je demeure*" de Apollinaire que, a través de la sonoridad abierta como un eco que se repugna a morir, sugiere una heroica resistencia a la usura del tiempo, resistencia que se desvanece, casi se ridiculiza, apenas acaba de enunciarse. (Cuando se escucha a Apollinaire declamar "Le pont Mirabeau", en la única grabación que se conserva de su voz y data de 1913, se aprecia el acento puesto en el *je demeure*, casi como si fuera un gesto físico). La solución de Paz "Se va la hora y me abandona" desactiva el gesto a un tiempo glorioso e irrisorio de Apollinaire: la propuesta de Paz se inclina hacia la pasividad. El hombre es la víctima del tiempo, mientras en el verso de Apollinaire, si bien la conclusión a fin de cuentas es la misma, queda registrada la tentativa efímera, irrisoria y vana, del hombre para rebelarse contra el tiempo. "*Je demeure*" es, por lo demás, el único momento, la única palabra con la que se rompe la lancinante fatalidad del tiempo que Paz mejor alcanza a sugerir en la tercera y cuarta estrofa del poema: el amor se vuelve agua que se vuelve vida en un idéntico fluir, de la misma manera que reúne en un solo verso sin relieves: "días semanas amores" para reforzar la analogía más demorada y entrecortada de Apollinaire entre el paso del tiempo, el fluir de las aguas y lo transitorio del amor.

Apollinaire escribió "*Le pont Mirabeau*" a modo de despedida a Marie Laurencin. Una despedida dolorosa y renuente. El poema es, de algún modo, un poema de circunstancia, pero su fuerza lírica trasciende la identidad, el año y la precisa relación que muere casi a pesar de los dos amantes. Sin embargo, es notable cómo Apollinaire inscribe el recuento de la agonía amorosa en el pasado: "*La joie venait toujours après la peine*" y cómo Paz la transforma en un presente: "tras el goce va la pena", que pareciera sólo recoger la dimensión en que el poema trasciende su circunstancia. Es el único verso en que Apollinaire tuerce la norma que fija el canto al presente y Paz armoniza el tiempo del poema entero para subrayar el poder de la lírica desprendida del anecdotario priva-

do. La versión de Paz corresponde, por lo demás, a la lectura que hoy cualquiera haría de "*Le pont Mirabeau*", es decir, en la ignorancia de las circunstancias biográficas que le dieron nacimiento. A esta lectura se debe gran parte de la fama del poema.

Es aceptable la justificación final de omitir el nombre propio del puente donde se inscribe el poema, y proponer que su situación ya esté dada en el río Sena. Paz confiesa que fueron muchas las dudas que lo asaltaron antes de tomar la decisión, y tan se siente tomada a regañadientes, que inmediatamente ofrece una segunda versión que lo incluye, pero suprimiendo, "falta leve" dice entre paréntesis, la partícula *de*: "Bajo el puente Mirabeau". El uso, que no siempre es del gusto de los académicos de la lengua, nos ha acostumbrado a omitir la partícula, al igual que en francés, y por eso tal vez no se sienta necesaria después de ciertos genéricos como "puente" o "calle". Para mí que Paz tiene toda la razón en suprimirla.

Sobre las palabras extranjeras en traducciones, Paz aconseja que se usen con parsimonia. La decisión tomada para "El puente Mirabeau" asimismo rige "En la prisión" que, en francés, se titula "*A la Santé*", nombre de una de las más famosas cárceles de París. Efectivamente, basta saber que el poema alude a la estancia de Apollinaire en la cárcel a consecuencia del robo de *La Gioconda* y otras fechorías similares cometidas por un amigo suyo poco escrupuloso, para situar la atmósfera del poema. Nada le hubiera dicho a un hispanohablante el equívoco e intraducible nombre de esta particular cárcel. Pero, como Paz no especifica los casos en los que se vale romper la parsimonia, encontramos en un mismo poema: "El rizo", y en una misma estrofa, dos soluciones encontradas: "Bulevar de la Capilla" y "el lindo Montmartre" cohabitando en sus respectivos idiomas. Si bien "Montmartre" es más conocido e intraducible, ¿por qué sí traducir *Boulevard de la Chapelle*? Tal vez la parsimonia sea un puro problema de oído, difícilmente explicable y perceptible para un extranjero. No obstante, para terminar sobre el punto de los nombres propios, aparece en "El músico de Saint–Merry" una alusión al habla popular parisina que acorta el "boulevard Sébastopol" en un arrabelero y encantador "*Sébasto*". Apollinaire lo recoge, no sólo para disminuir la longitud del verso, sino, principalmente, para introducir una tonalidad canallesca que recrea un cierto París que tanto amó Apollinaire y fatigó con sus paseos nocturnos. Las exigencias de comprensión —finalmente Paz nunca pierde de vista que traduce para los que no pueden leer francés— lo obligaron a sacrificar el delicioso "*Sébasto*" y restituirlo por la correcta nomenclatura de "avenida Sébastopol" (que, por cierto, es "bulevar" y no "avenida"). La solución era inevitable si no se pierde la conciencia de que el traductor es un transmisor de sentido. Estoy segura de que Paz habrá reparado en la divertida irrupción del "*Sébasto*" en un poema cargado de misterio, pero también que habrá escogido distinguir entre el misterio necesario y la prescindible complicación que nace, para el lector, de vocablos enigmáticos.

"El músico de Saint–Merry" encabeza por igual las distintas traducciones de Apollinaire y los comentarios acerca de las revoluciones poéticas que el poeta cumplió a través de su obra. En un temprano artículo de 1917, es decir un año antes de la muerte de Apollinaire, Breton también cita el poema en frontispicio a sus reflexiones. A Octavio Paz le gusta dejar constancia del hilo que trenza la amistad a partir de la poesía. Si bien no menciona la coincidencia entre su propia apuesta y la de Breton en el caso de "El músico de Saint–Merry", sí trae a cuento a su amigo a propósito de "La gitana", "este misterioso poema que tanto intrigaba a André Breton. (Una noche, un poco antes de su muerte, ya tarde, caminando rumbo a su casa, me lo recitó con voz grave, apasionada.)"[6] El impulso de la traducción puede nacer del contagio de la amistad estrechada por la pasión de la poesía. Pero también es curioso cómo Paz introduce a la mujer amada en el transcurso de sus comentarios sobre la traducción de "El músico de Saint–Merry". Hay que recordar que la versión está fechada en "Dehli, 21 de agosto de 1965", es decir, poco después de su matrimonio con Marie–José Tramini. Paz se pregunta: "¿qué significa *mordonnantes*?" Y comienzan las tentativas respuestas: "Nada me han aclarado ni los diccionarios ni los amigos franceses a quienes he consultado sobre el punto. Para mí es una palabra compuesta por dos mitades de palabras, a la manera de Lewis Carroll: *mort* y *donnantes*, donadoras de muerte. Así, habría que traducir *mordonantes* o *donamuerte*. Deseché otra posible interpretación: el adjetivo y sustantivo *mordoré*. Designa el color bronce cálido con reflejos dorados. ¿La tez de las vecinas de Saint–Merry tendría ese color? No es plausible y menos después de la mención del barquero que cruza el río que separa al mundo de los vivos del mundo de los muertos. Hay otra hipótesis: Marie–José Paz supone que *mordonnantes* es un compuesto de *mortes* y *bourdonnantes* (zumbantes). Las merianas muertas zumbarían como moscas. No es descabellado: el ruido que hacen los espíritus de los muertos ¿no es un zumbido ininteligible?..." Aunque prosiga con los argumentos que legitimarían la hipótesis de su esposa, Paz finalmente opta por "mordonantes" en la versión publicada. Sin embargo, quiero ver en esta digresión sobre una palabra inventada por Apollinaire, la voluntad de incluir a la presencia amada en los trabajos

literarios. Para Octavio Paz, traducir la poesía francesa es también, más allá de la genuina estimación literaria, una manera de apropiarse de la lengua de su pareja, de compartir con los demás algo de la conquista del otro, que en parte se expresa a través de la lengua. No es una mera coincidencia que la mayoría de sus traducciones del francés daten de la época de su encuentro con Marie–José Paz. La coincidencia es meramente biográfica, pero elocuente, no del conocimiento de la tradición francesa, muy anterior al encuentro amoroso, sino del impulso que también pudo haber animado a Paz en su vocación de traductor, a la par del contagio amistoso que ya señalamos. Una última observación–pregunta acerca de los lazos secretos que se tejen a través de la traducción: la iglesia de Saint–Merry que aparece en el poema de Apollinaire, ¿es la misma donde fue bautizado Gérard de Nerval? El poeta de las Quimeras nace en la rue Saint–Martin, es decir cerca de la iglesia de Saint–Merry, donde se dice que fue bautizado al día siguiente de su nacimiento. Sin embargo, a veces la ortografía varía de un caso a otro: la iglesia de Nerval es *Saint–Merri* y la de Apollinaire *Saint–Merry*. Ignoro si un simple cambio de ortografía los separaría o los reuniría, pero me parecería una milagrosa coincidencia que la simultánea presencia de "lo ya visto" y "lo nunca visto", para retomar los términos de Paz, en el poema de Apollinaire tenga como escenario la misma iglesia donde fue bautizado el poeta vidente Gérard de Nerval. De ser cierta la coincidencia, ¿algo se "explicaría" acerca del regreso de Apollinaire a la iglesia, atraído por el fantasma de Gérard de Nerval? Octavio Paz reune a los dos poetas, pero a propósito de otro poema: "Clotilde" de *Alcools*, cuando recuerda el parentesco que los une a través de la palabra *ancolie*. Hasta se sospecharía que Paz escogió traducir "Clotilde" por el puro placer de redactar el comentario que hermana a dos de sus poetas de devoción a través del accidente de una flor.

No volveré aquí a repetir la inmejorable lección poética a la que da pie la traducción de "El músico de Saint–Merry". No haría sino mal repetir lo que Paz expone con su claridad y elegancia acostumbradas. A la red de lazos amistosos o amorosos que revelan los comentarios, se suma el mapa de los linajes poéticos, una especie de hermandad secreta entre poetas, que pasa esencialmente por las coincidencias y divergencias entre determinados poemas. De Mallarmé a Apollinaire, de Apollinaire a Reverdy, se precisan las intersecciones y las bifurcaciones. Por ejemplo: "El método de Mallarmé colinda con la música; el de Apollinaire con la pintura, especialmente la cubista"[7] y más adelante: "En el poema de Apollinaire el tiempo transcurre, está en marcha; en el de Reverdy está fijo, inmovilizado: es una relación que une a dos o más realidades".[8] Así, con extraordinaria economía, Paz retraza los pasos que lo conducen de un poema a otro, de un poeta a otro, de un modo de traducir a otro para dar cabal cuenta de lo común y lo propio. De allí que tal vez el conjunto de las traducciones pueda verse asimismo como un recorrido guiado por una tradición extranjera, donde los poemas fueran los altos que mejor permitieran apreciar las características y las variantes de cada arquitectura poética. No es un afán didáctico lo que animaría al traductor, sino más bien un ojo certero para detectar los fragmentos de la arquitectura sobre los cuales vale la pena atraer la atención del visitante. En este sentido, conocimiento y gusto se conjugarían felizmente a través del ojo de Octavio Paz.

Ignoro la razón por la que Paz decidió abandonar a "La linda pelirroja" de *Versiones y Diversiones* y compensar su momentánea ausencia en el tomo II de las Obras Completas con varios poemas breves de Apollinaire y el polémico "Pont Mirabeau". Algo explica al respecto cuando observa: "Me sorprendió la superioridad de las versiones de los poemas extensos en verso libre sobre las de las composiciones breves, en metros regulares y rimadas. Confieso que esos poemas me gustan tanto como *Zone*, *Le Musicien de Saint–Merry* y *La Jolie Rousse*, aunque sean menos "importantes". Por lo demás, ¿qué significa, en materia de poesía, términos como *importante*, *grande* o *mayor*? Si lo único que cuenta es la perfección: ¿el elefante es más perfecto que la pulga?" El argumento no puede ser más contundente. Sin embargo, no puedo dejar de lamentar la momentánea ausencia de "La linda pelirroja", ni el hecho de que Paz nunca haya intentado una versión de "Zone". Además, de un verso de "La linda pelirroja", proviene el título de uno de los más hermosos poemarios de Paz: "Ya viene el verano la estación violenta".

Los poemas breves de Apollinaire le ofrecen a Paz la mejor oportunidad para alcanzar la anhelada perfección formal. Las soluciones son particularmente felices en la medida en que se acorta y se concentra el poema. Hasta le dan pie para jugarle una broma a Apollinaire: convertir las "Carpas" de *Bestiario* en un haikú. "Creo que le habría divertido a Apollinaire ver su epigrama latino transformado en un haikú", comenta Paz como un niño precozmente armado de erudición para cometer sus travesuras. En otro caso, la libertad se vuelve arbitrariedad: al traducir "En la cárcel", Paz se salta la parte IV (y no la V, como indican las Obras Completas) y confiesa al final del comentario correspondiente: "Eliminé el poema IV, que no me gusta". Al menos, no se va con rodeos para "explicar" las omisiones y asegurar así que nada bueno sale de lo que se hace por obligación. Pero, ¿qué hay en el poema IV que le disgustó hasta el pun-

to de suprimirlo en la traducción? Hay una invocación a Dios y un Apollinaire quejumbroso, desesperado, casi lloriqueante, que implora la conmiseración divina. Cuando la mayoría le reprocha a Apollinaire sus festejos al uniforme militar y a la repoblación, en fin, sus acentos patrioteros, parecería que, en cambio, a Paz le molestan las escasas muestras de misticismo en Apollinaire. (Sin embargo, como sumándose al coro de los reclamos, en "La linda pelirroja", Paz baja las mayúsculas de la "artillería" y la "infantería" que corresponden en Apollinaire a un gesto de enaltecimiento del ejército francés). La misma sospecha despierta la traducción de otro poema breve: "El adiós", en el que el verso: "*Nous ne nous verrons plus sur terre*" cobra en español un leve matiz, que añade un verso al poema, así como una misteriosa vuelta de tuerca. Paz descompone el verso en estos dos: "nunca más sobre esta tierra/nos veremos con los ojos". Me resisto a creer que la sola exigencia musical haya ocasionado la precisión que Paz introduce en el segundo verso: "nos veremos *con los ojos*". ¿A quién se refiere Apollinaire en el verso final: "recuerda que yo te espero"? Pese o gracias a su brevedad, el poema resulta enigmático en cuanto al destinatario de los "recuerda". ¿Está hablando a la mujer amada? Si así fuera, Apollinaire, sin afirmarlo, deja entrever que tal vez exista la posibilidad de un reencuentro en el más allá para los amantes. Si después de cancelar cualquier reencuentro *en esta tierra*, Apollinaire concluye "recuerda que yo te espero", ¿habrá que deducir que cree en la posibilidad de otro reencuentro? Paz es más radical de Apollinaire: no hay más vida que la que se cumple en esta tierra, es decir, para los amantes, no existe la posibilidad de verse de otra manera que "con los ojos", o sea, en la realidad del cuerpo, como en múltiples ocasiones lo ha expresado en su poesía. No creo que se trate de buscarle tres pies al gato, sino de entender las intenciones que puedan subyacer a los matices que cobran una traducción. No todo es cuestión de sonido, también el sentido resulta levemente corregido por las profundas convicciones del poeta–traductor.

De manera general, Paz activa los poemas breves de Apollinaire con una tendencia a una mayor presencia de verbos (en lugar de adverbios, por ejemplo) y también a pasarlos al presente, marcando así una mayor normatividad, que refuerzan los plurales convertidos al singular. Con esta tendencia que resume los cambios más reiterados, los poemas parecen más transparentes e inmutables que en la versión original, como si el español de Paz los hubiera blanqueado en sucesivas aguas depuradoras. El presente, el singular y la activación de los verbos tienden a emparentar la poesía de Apollinaire con la de Paz, sobre todo en los formatos breves, donde la claridad y la luminosidad emanan del afán de inmovilizar el tiempo.

Entonces, ¿se cumpliría la fatal advertencia de Paz: "pocas veces los poetas son buenos traductores (...) porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema"? *Stricto sensu*, sí se cumpliría, sobre todo si se comete la imprudencia de echar un ojo a otras traducciones de los mismos poemas. Es evidente que, en el transcurso de la traslación, Paz recubre el poema con un velo inconfundible, tejido con una trama muy parecida a la de su propio tejido poético. Es como si le pegara sobre el rostro del poema una máscara que, a un mismo tiempo, reprodujera las facciones originales y le confiriera una tez distinta. La singularidad de Paz —y en eso consistiría también su singular maestría —es que procede por depuración y no por añadidura de las marcas de su propio estilo. (Es significativo, por lo demás, que la mayoría de sus modificaciones se cumplan por omisión y no por tergiversación). El problema de un "buen" traductor de poesía no reside, a mi juicio, en el solo argumento que aduce Paz. Su propio caso mostraría que, a pesar de "pacianizar" a Apollinaire, no lo traiciona. A lo sumo, a veces lo prolonga en ecos personales que reactualizan el poema en una nueva creación. El problema más bien parece estar en el desastroso contraste entre un "buen poeta de partida" y un "mal poeta de llegada", como lo demostrarían esas otras traducciones, más fieles a la letra que al espíritu de origen. Podemos efectivamente discutir las versiones de Paz, haciéndole coro a sus propios desencantos, pero, más allá de la distancia o de la cercanía que las versiones conservan hacia el original, debemos de admitir que nunca suenan mal, ni suenan desafinadas con respecto a la melodía primeriza. El aire de familia que recogen las *Versiones y Diversiones* es doble: las versiones de Paz se parecen a los poemas de Apollinaire y las versiones de Apollinaire se van pareciendo a los poemas de Paz. Pero siempre las reúne un idéntico espíritu de juego con el lenguaje: la estruendosa risa de Guillaume Apollinaire vuelve a sonar en las acrobacias verbales de Octavio Paz.

Pierre Reverdy

Mientras los poemas escogidos por Paz en la obra de Apollinaire se reparten bastante equitativamente entre *Alcools* y *Calligrammes*, los que selecciona de Pierre Reverdy pertenecen casi todos al volumen titulado: *Les ardoises du toit*, de 1918. (Paz nunca menciona de qué libros saca los poemas). Son, en su mayoría, poemas breves y hasta brevísimos. Después de precisar lo que reúne y diferencia a Reverdy de Apollinaire, Paz trabaja en la traducción, exagerándola en algunos casos, lo que más caracteriza a Re-

verdy: "...en su mundo, más intenso que extenso, las eternidades se llaman instantes y el infinito es una mancha de tinta vista a la luz de una lámpara".[9] Tanto en la selección como en la traslación, Paz enfatiza la dimensión temporal de la poesía de Reverdy que, salvo en sus tonalidades más bien opacas, se acerca a la búsqueda de Paz por cautivar los instantes. Además del nexo con Apollinaire, Paz restablece el que la enemistad destruyó entre Reverdy y Huidobro. "El genio poético es irascible", apunta Paz como el amigo neutro y ecuánime que tercia entre dos amigos preciados, a los que dedica su arte de traductor en un caso y de ensayista en el otro, como si así pudiera atenuar los insultos, los golpes y las infamias que mutuamente se depararon. La base de partida es la misma para Reverdy y Huidobro, pero los efectos son diametralmente opuestos: "...Huidobro nos cansa a fuerza de brillo y exageraciones, Reverdy nos llega a parecer opaco, monótono en sus repeticiones."[10]

Pocas alteraciones intervienen en las versiones de Reverdy. Tal vez haya que atribuirlo a la mayor estaticidad o estabilidad de la poesía de Reverdy. A diferencia de Apollinaire que inaugura un nuevo "espacio temporalizado" — "Algunos nos hemos aventurado por ese nuevo espacio que, vuelto tiempo, camina, gira, se disgrega y se reúne consigo mismo", señala Paz en otra ocasión[11] —, Reverdy tiende a concentrar y congelar el tiempo en la serie de instantes que forman su eternidad. También en el caso de Reverdy, la mayoría de las alteraciones se verifican por pecado de omisión. Desde las más nimias, como en el poema "Sol", donde Paz elimina la redundancia del "césped *verde*" y presupone el color contenido en la sola palabra "césped", hasta las podas un poco más atrevidas. En "Luz", uno de los dos poemas provenientes de *Sources du vent* (1929), Paz suprime las escasas referencias espaciales del poema: "las cortinas de la cama" se quedan en "las cortinas", como si no importara la ubicación de las mismas para construir la imagen del viento formando arrugas en la tela, y un verso entero desaparece: "*On peut regarder dans la chambre*", otra precisión espacial, que, es verdad, entorpece la delicada cascada final en la que todo simula desvanecerse. Aquí, la poda tiene una clara intención: fortalecer la expresión del instante cautivado, es decir, apostarle a la dimensión temporal sobre la espacial o circunstancial. El resultado —me duele decirlo en virtud de la admiración que le tengo a Reverdy— gana enormemente en transparencia, delicadeza, y le confiere una relampagueante nitidez que la versión francesa algo diluía con estas referencias un tanto estorbosas para la idea matriz del poema.

En "Salida", es la inminencia del misterio, lo que Paz activa a través de un solo cambio de tiempo. El augurio de Reverdy: "*Une autre porte va s'ouvrir*" ya se cumple en la versión de Paz: "Se abre otra puerta", y así se refuerza la simultaneidad de los distintos sucesos. Podríamos decir: se refuerza y se perfecciona. Una vez más, gana el arte de Reverdy con las pinceladas que Paz le añade por omisión. Otra manera de mejorar el cuadro gracias a puntuales y precisas pinceladas, se observa en "Secreto": aquí, la supresión de los artículos tiende a torcer las circunstancias en atmósferas, en la mera entrada al poema: "Campana vacía/ Pájaros muertos" sugiere una mayor desolación, como si la indeterminación buscada a través de la ausencia de artículos le añadiera un poco de vacío alrededor de la escena. Es como subrayar el secreto rodeándolo de una bruma un poco más densa.

Confieso que el poema "Jugadores" me plantea, desde el título, un problema de comprensión. Pareciera que en el plural del título, Reverdy aluda a dos clases de "jugadores": a los tahúres reunidos en el cuarto de un edificio y al músico que toca el violín en el patio. Entre los primeros, uno se asoma a la ventana: "Tras los visillos una figura roja" y ve: "En el patio el violín rechina como una llave". Esto indicaría que se trata de dos clases de personajes que el francés puede reunir bajo el mismo vocablo de *joueur*: el tahúr y el que toca un instrumento. De allí también la posibilidad del plural del título. Pero, en español, la fusión no puede realizarse. Gracias al plural que permite el francés, Reverdy puede crear una ambigüedad o una simultaneidad en el verso que reza: "*Il pleut sur la tête du joueur*". En realidad, no sabemos a cuál de los dos alude: si al tahúr que se asoma a la ventana o al músico que toca en el patio. Una misma lluvia parece caerles a los dos sobre la cabeza, gracias al extraño singular de la palabra "*joueur*", que, sin embargo, el título duplica, indicándonos, por lo tanto, que bien se trata de dos personas. Desgraciadamente, el simultaneísmo es imposible en español y hay que concluir que la versión de Paz es dificiente porque incluye bajo el plural "Jugadores" al músico que no tiene cabida bajo la voz española. Tampoco alcanza a recrear el simultaneísmo del verso mencionado, porque "Llueve sobre la cabeza del jugador" no sugiere, como en francés, la doble posibilidad del sujeto.

En "Tal vez nadie", el segundo poema de *Sources du vent*, contrariamente a la tendencia general a actualizar los pasados en presente, Paz realiza la operación inversa en los dos versos finales del poema: remite el presente de Reverdy a un pasado que parece ser, estrictamente, el tiempo cumplido del poema. "No se sabía qué pasaba/ Tal vez no había nadie". En el poema de Reverdy, la alternancia de los tiempos es constante para desembocar en el presente final, sorpresivo, misterioso, que abre el poema a una dimen-

sión más enigmática que el simple enunciado de "Tal vez no había nadie". Curiosamente, entonces, Paz escoge que el pasado cierre el poema, restándole así la pizca de misterio que el francés le inyectaba, y alejándose también de su propia tendencia general a reforzar con presentes la ilusión del tiempo que se cumple en el momento preciso en que se cumple el poema.

La composición más breve del conjunto : "Minuto" ofrece un interesante espectáculo de prestidigitación. A sugerencia del título, podría decirse que, tanto en francés como en español, el poema es una pieza maestra de relojería poética. La brevedad nos permite citarlo in extenso en sus dos versiones. En francés: "*Il n'est pas encore revenu/ Mais qui dans la nuit est entré/ La pendule les bras en croix/ S'est arrêté*"; en español: "No ha regresado todavía/ Pero ¿quién entró en la noche?/ El péndulo los brazos cruzados/ se ha detenido". Para quien pueda apreciar las dos versiones, resultará evidente la idéntica y extraordinaria sonoridad de los dos poemas. Ahora bien, no estoy segura de que el segundo verso sea una interrogación, sino, simplemente una falsa oposición marcada por un "pero", que no parece oponer una duda verdadera: tal vez sólo fuera una duda retórica. Quien no ha regresado es quien ha entrado en la noche, o sea, a la muerte. En todo caso, la prestidigitación ocurre en el verso siguiente. El reloj de Reverdy abre los brazos en cruz y, si quisiéramos ser prosaícos, diríamos que marca cuarto para las tres. Paz recoge el sonido de la palabra "*pendule*", que no es sino un reloj de pared, pero cambia la imagen en español, a partir del vocablo "péndulo". El registro no varía: seguimos hablando de un instrumento directamente relacionado con el tiempo. Además, un péndulo sidéreo es, en astronomía, "un reloj magistral para marcar el tiempo sidéreo". Pero, en el uso común, el péndulo evoca el hilo suspendido de un punto, que oscila de un lado a otro. Al tiempo que no abandona el registro temporal de la palabra, Paz la sustituye y se ve obligado a modificar la naturaleza de la imagen: "El péndulo los brazos cruzados" significa que el hilo que se duplica en la aceleración óptica del movimiento, cruza sus dos brazos, en lugar de abrirlos como en la imagen de Reverdy, para finalmente coincidir en el verso final del tiempo detenido. Es una verdadera maroma verbal, tan imperceptible como un acto de magia, que busca una máxima cercanía sonora al tiempo que conserva una conciencia cabal de las exigencias a las que obliga la construcción de la imagen. "El lenguaje es un sistema de signos móviles y que, hasta cierto punto, pueden ser intercanjeables: una palabra puede ser sustituida por otra y cada frase puede ser dicha (traducida) por otra. Parodiando a Peirce podría decirse que el significado de una palabra es siempre otra palabra", afirma Paz en su ensayo "Literatura y literalidad"[12], como para ilustrar nuestro preciso ejemplo. En este tipo de pinceladas, prodigiosas y perspicuas, se revelan la maestría y el arte del traductor.

La mayor fidelidad a la versión francesa, ¿significaría una mayor cercanía entre la poesía de Reverdy y la de Paz? Podría ser que en parte Paz reconozca en el poeta de Solesmes un similar afán por cautivar las epifanías en la ilusión de la palabra relampagueante, porque esto es precisamente lo que privilegia y recalca en sus versiones al español. El poema "Pausa" que Paz le dedica a Pierre Reverdy en *Días hábiles*[13], precisamente recoge este rasgo del parentesco: "¿va o viene este instante?", se pregunta Paz en eco a las obsesiones de Reverdy. Pero, también demasiadas cosas los separan como para equipararlos en la coincidencia de este solo punto. Sólo por momentos la poesía de Paz se acoge al amparo de la lámpara del espacio íntimo. Sus incursiones en la plaza pública, en la historia, al aplomo del sol y a plena luz de la vida, lo apartan definitivamente de las atmósferas enrarecidas de Reverdy.

Notas

[1] Entrevista a José Bianco por Danubio Torres Fierro, *Plural*, enero de 1976, p. 26

[2] Cf. Introducción a *Versiones y Diversiones*, México, 1973, Joaquín Mortiz, p. 7

[3] Entrevista con Edwin Honig, en *Pasión crítica*, Barcelona, 1985, Seix Barral, p. 129.

[4] Cf. "Literatura y literalidad", recogido en Obras Completas, tomo II, *Excursiones/Incursiones, Dominio extranjero*, Barcelona, 1991, Círculo de lectores, p. 72.

[5] Idem, p. 70.

[6] Cf. Obras Completas, tomo II, op. cit. p. 128

[7] Cf. Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 119

[8] Cf. Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 455

[9] Cf. Obras Completas, tomo II, op. cit., p. 456.

[10] Idem, p. 456.

[11] Ensayo de Octavio Paz para la exposición de Roberto Matta en el Centro Pompidou (1985), recogido en *Obra poética (1935–1988)*, Seix Barral, 1990, p. 823.

[12] Op. cit., p.71

[13] Ver Obra poética (1935–1988), op. cit., p. 321–322.