

N.º 9 junio 2019

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ESTUDIOS

David F. Richter

THE UNANIMOUS HEARTBEAT:  
CO-EXISTENCE AND SELF-IDENTITY  
IN VICENTE ALEIXANDRE'S  
"HISTORIA DEL CORAZÓN"

## POESÍA

Robert Hass

POEMAS  
Traducción de Santiago Espinosa

## ENTREVISTA

Nieves García Prados

ENTREVISTA  
CON JUAN FELIPE HERRERA

# POÉTICAS

*Revista de Estudios Literarios*



## ÍNDICE

*Págs.*

[ESTUDIOS]		[POEMAS]	
Carmen Dolores Carrillo Juárez	87	ROBERT HASS	
«COMO UN TORRENTE SANGUÍNEO»: LA TRADUCCIÓN POÉTICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO EN SU SEGUNDA VERSIÓN DE LOS «CUATRO CUARTETOS» DE T. S. ELIOT	5	[ENTREVISTA]	
		Nieves García Prados	
David F. Richter	97	ENTREVISTA CON JUAN FELIPE HERRERA	
THE UNANIMOUS HEARTBEAT: CO-EXISTENCE AND SELF-IDENTITY IN VICENTE ALEIXANDRE'S "HISTORIA DEL CORAZÓN"	35	[RESEÑAS]	
		Carolina Gainza Cortés	
[ARTÍCULOS]		«CLICKABLE POEM@S»	
Rakel Barrios Valle		Rocío Badía Fumaz	
LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD DE CIENTUEGOS EN LA NOVELA «BIRÍN» DE EDUARDO BENET	59	«EL COMPROMISO EN EL CANON. ANTOLOGÍAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL ÚLTIMO SIGLO»	
		Normas de publicación / Publication guidelines	
Axel Presas		119	
EL UNIVERSO POÉTICO DE CHARLES SIMIC EN LA LENGUA ESPAÑOLA: LA TRADUCCIÓN DE NIEVES GARCÍA PRADOS	77	127	Equipo de evaluadores 2017-2019
		129	Orden de suscripción

# [ESTUDIOS]

Fotografía: T. S. Eliot, fotografiado en 1923 por Lady Ottoline Morrell.



«COMO UN TORRENTE SANGUÍNEO»:  
LA TRADUCCIÓN POÉTICA DE JOSÉ EMILIO  
PACHECO EN SU SEGUNDA VERSIÓN DE  
LOS «CUATRO CUARTETOS» DE T. S. ELIOT

—  
“LIKE A BLOODSTREAM”: THE POETIC TRANSLATION  
OF JOSÉ EMILIO PACHECO IN HIS SECOND  
VERSION OF THE “FOUR QUARTETS” BY T. S. ELIOT  
—

Carmen Dolores Carrillo Juárez  
Universidad Autónoma de Querétaro (México)

carrillojuarez.carmen@gmail.com

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Traducción poética, Hermenéutica de la apropiación, Cuatro cuartetos; José Emilio Pacheco, T. S. Eliot }

No es suficiente considerar la segunda versión de José Emilio de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot como una reescritura. Es importante preguntar por la actitud y la finalidad que orienta su trabajo como traductor de poesía. La hermenéutica de la apropiación que propone George Steiner es el concepto que se plantea para fundamentar la importancia del entendimiento y la interpretación para la traducción poética y así distinguirla de un mero aparato de cotejo. La comparación de la versión *Cuatro cuartetos* de 1989 y la publicada póstumamente en 2017 permite considerar aquello

Fecha de recepción: 07/05/2019 Fecha de aceptación: 10/06/2019

que impulsó a Pacheco a realizar una segunda traducción, cuando ya la primera había sido bien recibida. Además de apreciar detalles formales de esta segunda versión, el artículo conduce a una reflexión del trabajo cultural de José Emilio Pacheco y su contribución a la tradición literaria en México.

#### A B S T R A C T

KEYWORDS { Poetic translation, Hermeneutic motion, Four quartets, José Emilio Pacheco, T. S. Eliot }

It is not enough to consider José Emilio's second version of *Four quartets* by T. S. Eliot as a rewrite. It is important to ask about the purpose that guides your work as a translator of poetry. The hermeneutics of appropriation proposed by George Steiner is the concept that arises to support the importance of understanding and interpretation for poetic translation and so distinguish it from a mere comparison device. The comparison of the version *Four quartets* of 1989 and the one published posthumously in 2017 allows us to consider what drove Pacheco to make a second translation, because the first one had already been accepted. It's an advance in the study of the Mexican poet and a reflection of the cultural work that he intended to bequeath to his country. The paper reflects on the cultural work of José Emilio Pacheco and his contribution to the literary tradition in Mexico.

Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía

JOSÉ EMILIO PACHECO

hacer que hablen en castellano y no como extranjeras  
y advenedizas. Sino nacidas en él y naturales.

FRAY LUIS DE LEÓN

Cercano a su labor poética original está, sin duda, el trabajo de traducción poética de José Emilio Pacheco. Si se acepta que la traducción poética es operación gemela de la creación<sup>1</sup> entonces se renuncia a la idea ingenua de una traducción literal fiel. La traducción poética es más que el traslado del significado conceptual, encierra la posibilidad de captar el sentido representado mediante palabras, imágenes y ritmo en un idioma para trasladarlos al lenguaje de llegada. No tiene la finalidad de ser aparato de cotejo textual, aunque podría serlo. El estudio de la traducción poética de Pacheco permitirá apreciar, además de su pericia escritural, su poética en movimiento.

Del aprecio del trabajo escritural marcado principalmente por su narrativa, poesía y periodismo cultural dan cuenta el Premio Nacional de Literatura y Lingüística (1991), premios internacionales como el Iberoamericano José Donoso (2001), Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2003), el Federico García Lorca (2005), el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009) y el Premio Cervantes de Literatura (2009); por su labor impresionante y tenaz de periodista cultural, el Premio Nacional de Periodismo (1990), ésta junto con sus prólogos y antologías,<sup>2</sup> le merecen el prestigio de un

---

1. «Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación», afirma Octavio Paz en *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 1981, p. 16 [1ª ed. 1971].

2. *Antología del modernismo (1884-1921)*, tomo I, México: UNAM, 1970 [Biblioteca del Estudiante Universitario 90] y *Bajo la luz del haikú: poemas de Basho, Buson, Issa y otros*. México: Breve Fondo Editorial, 1997.

investigador imprescindible de la literatura en México. Su traducción es un campo por explorar suficientemente.<sup>3</sup>

Este trabajo se propone indagar en su labor como poeta traductor y comprender el sentido que la recorre mediante el estudio de las dos versiones que publicó de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot. A saber, la tan aplaudida de 1989 y la que se conformó con las versiones publicadas en sus dos últimos años de vida y que ahora se recogen en una edición de 2017 de Editorial Era y El Colegio Nacional.

La intención es abrir el espacio para observar la segunda traducción de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot con respecto a la primera, no con la idea de ver cuál está más cercana al original sino de comprender qué buscó y/o logró Pacheco. Si ya su traducción de 1989 había sido muy bien recibida qué lo llevó a emprender una reescritura que le requirió años de dedicación. De manera que si un supuesto inicial es pensarla como parte de su persistente trabajo de reescritura, otro es que hay una idea que lo mueve desde una poética y una actitud frente a la literatura. La pretensión de este estudio es distinguir los logros de apropiación que Pacheco muestra como traductor en sus dos versiones de los *Cuatro cuartetos*, poema canónico de la tradición poética moderna de habla inglesa, especialmente en la segunda.

Como la traducción poética supone entender e interpretar metáforas, imágenes y las implicaciones rítmicas del poema, se recurre a la teoría de la hermenéutica de la apropiación como fondo teórico que permite entender analogías y semejanzas entre los sistemas semánticos del inglés y del español. Si bien se puede pensar que la nueva versión se explica como un afán de perfeccionamiento, en una primera lectura comparativa se puede notar modificaciones que responden a otros logros de apropiación el enfoque hermenéutico permite abrir preguntas por los tratamientos y actitudes que toma Pacheco como traductor de poesía y por la tradición. De esta mane-

---

3. Aunque se puede mencionar algunos trabajos como realizados por de Luis Arturo Guichard, Carmen Dolores Carrillo, María Eugenia Isibasi y Susana Zanetti entre algunos otros, lo cierto es que amerita más estudios que profundicen en sus *aproximaciones*.

ra se pretende avanzar en el estudio y reflexión del trabajo cultural que Pacheco realizó y dejó como legado a la literatura mexicana.

## TRADUCCIÓN Y HERMENÉUTICA DE LA APROPIACIÓN

En el principio de una traducción poética está, sin duda, una interpretación y la comprensión del sentido que hay en el texto original. Un poeta traductor no funge como perito traductor sino como re-creador de un poema en un idioma diverso al original. Para hacer esto, el traductor tendrá que captar el sentido o uno de los sentidos captados en el poema. Tratará de dar forma a lo comprendido, como diría Paul Valéry, traducir con medios diferentes para producir efectos análogos. Se exige un repensar o rehacer la forma poética de manera semejante a como sucede con una creación poética original, no sólo a partir del sentido dado por el aspecto conceptual de las palabras sino también del aspecto semántico, retórico y estético. Así, por ejemplo, en la traducción que nos ocupa cuando Pacheco recorta los versos largos del original tanto de la parte tercera de «East Coker» como en la de «The Dry Salvages» respondiendo a una intención rítmica diversa.

Para el poeta-traductor como para cualquier lector que busca interpretar un poema es fundamental captar el sentido de éste. Las palabras en un poema concentran posibilidades de significado diversas. A diferencia del ensayo que busca la precisión, en el poema late una pluralidad de significaciones y de sentidos. La imagen «abraza los contrarios sin aniquilarlos». (Paz 2006 82)<sup>4</sup> Hay que encontrar el sentido o uno de los sentidos y, de esta manera, captar el *todo* que hila el poema de algún modo.

Hans Georg Gadamer comenta que el «movimiento de la comprensión discurre del todo a la parte y de nuevo al todo». (Gadamer II 63) Explica que «Lo primero será el entender, y la interpretación

---

4. Como serán citadas diferentes textos de José Emilio Pacheco y de Octavio Paz, se incluirá el año para facilitar la localización de las citas.



consistirá sólo en la formación o elaboración del entender»<sup>5</sup>. En el caso específico del lenguaje en la poesía, la complejidad aumenta al igual que el reto para el intérprete. En su reflexión sobre el lenguaje poético en *El arco y la lira* (1950) Octavio Paz describe:

Ejercicio de la libertad, la creación poética se inicia con la violencia del lenguaje. El primer acto de la operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de las conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es participación y comunión. [...] Poeta y lector son dos momentos de la misma realidad. (38-39)

Llevado esto a la traducción poética se destaca la importancia de trazar el horizonte del escritor y de su texto que posibilite captar el sentido que late en el poema para trasladarlo a una versión en otro idioma. Estrictamente no hay sinónimos en un poema, así que el trabajo del traductor requiere de la comprensión suficiente para interpretar lo que las palabras, los versos y las imágenes encierran como un paso fundamental.

La afirmación de Gadamer «Una hermenéutica filosófica llegará al resultado de que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos» (111) enfatiza la importancia de ganar tanto el horizonte del texto como el del traductor. Evidentemente esto permite insistir en que el poeta traductor no hará una traducción «fiel» valiéndose sólo de un diccionario y de las reglas de un idioma. El poeta traductor tiene que integrar el poema en un todo más grande y con patrones correctos, siguiendo a Gadamer, para articular el sentido en una versión poética en otro idioma. de llegada.

---

5. Hans Georg Gadamer en el prólogo a Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, 2ª ed., trad. Angela Ackermann. Barcelona: Herder, 2002, p. 143.

En el presente estudio se acude a la hermenéutica de la apropiación que describe George Steiner. Este humanista y políglota parte en *Después de Babel* de la afirmación que toda comprensión es interpretación. De esta manera, Pacheco tuvo que partir de una interpretación del texto fuente y ponderar aspectos específicos de los *Cuatro cuartetos* en cada una de sus dos versiones. La poética de T. S. Eliot y la de Pacheco se vuelven los horizontes literarios que se debe considerar para una mejor comprensión de su respectivo trabajo poético. Así que una vez establecido ese marco referencial, se analizan las versiones de Pacheco entre sí y en comparación con el original.

Steiner describe una «hermenéutica de la apropiación» mediante cuatro fases con la intención de narrar el proceso de traducción que va más allá de mecanismos fonéticos, gramaticales y sintácticos. Parte de un impulso inicial de confianza, fase inicial en la que acepta que se puede transmitir una significación entre dos lenguas y culturas distantes y así se asume que se puede trazar analogías y semejanzas entre los sistemas semánticos de las lenguas. No obstante, como ya se sabe, viene otra fase que ha llevado a mucho a decir que la traducción literaria es imposible. Steiner distingue una segunda fase, un momento de agresión, en el que se le extrae de su lengua original y se le lleva a otra que es extraña. «En el caso de la traducción de una lengua a otra, esta maniobra de comprensión implica explícitamente invasión y explotación exhaustivas». (304)

Para lograr la apropiación, el traductor comienza una etapa de incursión y extracción. Para explicar con mayor profundidad, Steiner recurre al Dasein heideggeriano que implica que el «ser equivale a comprender el ser otro» de manera que el acto de comprensión consiste en apropiarse de otra entidad. (Cf. Steiner 304) Steiner continúa afirmando que el traductor parte del campo semántico de su lengua y de éste toma la «gama de matices de asimilaciones y localizaciones del material nuevamente adquirido [que] es infinita» (Steiner 305) para expresar el poema de una forma que puede implicar desde una domesticación completa hasta una extrañeza permanente y la marginalidad de un artefacto. Así, en la

fase de incorporación, el traductor «es capaz de dislocar o de reacomodar toda la estructura del original». (Steiner 305) La cuarta, es la etapa de compensación o restitución en el que se muestra el poema traducido como un trabajo de comprensión y reexpresión.

La traducción restaura el equilibrio entre la lengua fuente y la lengua recipiente, equilibrio que habían roto las embestidas interpretativas y anexionantes o apropiantes del traductor. El paradigma de la traducción seguirá incompleta mientras no se establezca la reciprocidad, mientras el original no haya recobrado tanto como ha perdido. (Steiner 401)

La traducción lleva a cabo una compensación fundamental, a saber, la esperanza de supervivencia del autor original y lo lleva a un espacio geográfico y cultural diverso. Incluso, puede suscitar una revaloración dentro de su ámbito. Steiner explicará ampliamente con ejemplos para concluir que se trata de «volver visibles las cosas bañándolas en su propia luz y no avasallarlas proyectando la nuestra», (408) en uno de esos casos:

Paradójicamente, la traducción puede revelar la talla de una obra que se había subestimado o pasado por alto en su presentación original: Faulkner sólo entró en la conciencia estadounidense después de traducirse sus obras y de recibir el aplauso de la crítica francesa. (402)

Como el punto principal para llegar a la interpretación es la comprensión, en esta investigación se considera dos horizontes que permitirán apreciar el trabajo llevado a cabo en ambas versiones o aproximaciones, como solía llamar a sus traducciones Pacheco, y de esta manera distinguir el sentido recobrado por el intérprete, que en este caso es el poeta-traductor. Un horizonte, el conformado por el contexto cultural y la estética literaria de Eliot; el otro, el de la poética de Pacheco como poeta-traductor a partir del cual se puede entender mejor aquello que prioriza en cada una de sus versiones, aquellos aspectos del poema fuente que privilegia o rescata.

Pacheco escribió diversos artículos sobre Eliot y Pound que dan cuenta de cómo fue armando el horizonte de Eliot y de la

poesía en lengua inglesa en el siglo xx<sup>6</sup> y por supuesto que una muestra evidente son las notas que acompañan la edición de la segunda versión. Es importante considerar «que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos». (Gadamer 111)

Si «la comprensión de una obra de arte implica una fusión de horizontes: comprender una obra de arte quiere decir ser parte del sentido que nos colma, que nos llena y transforma», (Grondin 30) entonces el poeta-traductor necesariamente requiere del conocimiento del horizonte histórico-cultural-literario para trasladar el sentido o una parte del sentido del texto fuente. Para el caso concreto, se comentará el análisis formal del poema original y de cada versión para observar las adaptaciones interpretativas que se lleva a cabo en cada versión y los valores poéticos que Pacheco rescata o pondera.

### T. S. ELIOT Y LOS *CUATRO CUARTETOS*

Thomas Stearns Eliot nació en San Luis, Missouri, en 1888. Perteneció a una familia de raigambre puritana de Nueva Inglaterra. De hecho fue descendiente de los puritanos ingleses que llegaron a América en el siglo xvii. Su abuelo fundó Washington University. Su padre fue un gran industrial. Hizo el Master en Filosofía y cursó su doctorado en Harvard.

Aunque su pertenencia familiar y su formación marcan sus valores culturales, serán sus lecturas de escritores franceses los que definirán algunos de sus rasgos. En 1908 lee a Rimbaud y a

---

6. Como ejemplos de esos artículos están los publicados en «Diorama de la Cultura», suplemento de *Excelsior*: «Ezra Pound: los 120 ‘Cantares’ [I]», 4 de enero de 1976, p. 16; «Los *Cantares* de Pound [II]», 11 de enero de 1976; «Carl Sandburg, la canción de protesta y las letras de rock», 25 de abril de 1976, p. 16. También están los de su sección «Inventario» de la revista *Proceso*: «Pound en Radio Roma», núm. 119, 12 de febrero de 1979, pp. 50-51; «Robert Lowell (1917-1977)», 25 de septiembre de 1977; «Consejos y opiniones de Ezra Pound», n. 461, 2 de septiembre de 1985, pp. 52-53; «Poesía y guerra, Eliot y Usigli», n. 1822, 2 de octubre de 2011. Y en *Letras Libres* publicó el estupendo artículo «La traición de T. S. Eliot», n. 1, 31 de enero de 1999.

Verlaine en el libro de Arthur Symons titulado *El movimiento simbolista en literatura* (Eliot 2017 159), también descubre a Jules Laforgue y a Tristan Corbière. En estos dos últimos se interesará por el monólogo dramático y el lenguaje coloquial.

En 1914 viaja a Londres y conoce a Ezra Pound, poeta y editor fundamental en la obra decisiva de Eliot. Pound, impresionado por la poesía de Eliot, lo apoya para publicar en revistas. El 26 de junio de 1915 se casa con Vivien Haigh-Wood. Sus padres le retiran el apoyo económico. Durante cinco meses será apoyado por Bertrand Russell mientras encuentra cómo sostenerse. A la par de ser una época de economía precaria para él, también será una de gran productividad. Tiene que trabajar de día como maestro y de noche como crítico literario, poeta y conferencista.

Eliot huye de San Luis, de Harvard, de los Estados Unidos, de sus padres, de su opaco destino como profesor de filosofía. En Londres se encuentra con Ezra Pound y Pound lo convence de que «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» hace de Eliot el mejor poeta joven de su lengua. Su porvenir está en la poesía y no en la aridez de una carrera académica en el país bárbaro y nuevo en que nacieron y que no tiene ni tendrá nunca el refinamiento de 25 siglos de cultura europea. (Pacheco 1999)

Si bien *El canto de amor de J. Alfred Prufrock* (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, 1917) le dará reconocimiento, el poema que dará una fama definitiva a Eliot y que se constituirá en el poema de vanguardia de habla inglesa es *La tierra baldía* (*The Waste Land*, 1922). José María Valverde señala en un prólogo:

La crítica saludó el complejo y oscuro poema –unas cuantas piezas de rompecabezas, dejando huecos irrellenables– como símbolo de una época de desintegración, que trataba de poner algún orden en el creciente caos aplicando mitologías y formas heredadas del pasado. (17)

Pound tendrá una participación definitiva en la versión final de *La tierra baldía*. Según se narra en la cronología, Eliot termina en

Chardonne, Suiza, su poema de casi mil versos. Pound lo reducirá a 433 y suprimirá ocho secciones,<sup>7</sup> (Pacheco 2017 167), lo que explica el comentario que hará Eliot años después: «He maldecido muchas veces a Mr. Pound, porque nunca estoy seguro de que puedo llamar míos a mis versos», según la cita de Cardenal (12)

Dos décadas después de ese poema hermético y vanguardista publica los *Cuatro cuartetos* (1944), un poema diferente que no concuerda con las expectativas que generó *Tierra baldía* y que marca una etapa diferente de Eliot.<sup>8</sup>

Todo mundo esperaba el extremo cultismo tejido con alusiones culturales y literarias, algunos versos en idiomas diferentes, imágenes realistas entreveradas con imágenes subconscientes y símbolos herméticos, un yo lírico conformado por un ensamble de voces, características tan apreciadas de *La tierra baldía*. Pero no. Ya Eliot se ha reconocido como «clasicista en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión» en 1928 en su prólogo a *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*, mostrando así su conciencia sobre sí mismo y la tradición, sobre su teoría y práctica poética.

Aunque la opinión académica de los *Cuatro cuartetos* fue de rechazo, José María Valverde, uno de los traductores de este poema al español, comenta:

Hasta cierto punto, son «meditaciones líricas», menos vanguardistas y más doctrinales que en la «La tierra baldía», pero quizá más bellas. Aún con trozos de auténtica redondez musical, a que contribuye el ocasional uso de la rima<sup>9</sup>

Luis Cernuda apreció de manera especial los *Cuatro cuartetos* y en una entrevista dijo: «y es en ella [esta obra] donde Eliot se ha lo-

---

7. Pacheco consigna en la cronología que acompaña a *Cuatro cuartetos* 2017 que Eliot «regala a John Quinn el manuscrito de *La tierra baldía* con las correcciones de Pound. Extraviado a la muerte de Quinn, no aparece sino hasta 1968. En 1971 es editado por Valery Eliot». (168)

8. José María Valverde en su introducción a T. S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 21. [1ª ed. 1978].

9. Valverde en *op. cit.*, p. 22.

grado mejor desde el punto de vista del lenguaje. ¡Qué lenguaje más rico! ¡Qué exactitud y que precisión!»<sup>10</sup>

Antes de entrar en más detalles de *Cuatro cuartetos*, hay que apuntar que en 1927 Eliot «se convierte al anglocatolicismo, la corriente más tradicional y conservadora de la Iglesia de Inglaterra, la llamada *high church*. Este mismo año adopta también la ciudadanía británica», consigna Valverde en su prólogo. (Eliot 45) El asunto de la fe es una preocupación notoria en el poema, además de en sus ensayos. Su búsqueda en la filosofía ahora lo lleva a la religión.<sup>11</sup> En cuanto a la idea de tradición de la que se ocupará desde ensayos previos, por ejemplo en *El bosque sagrado* (1920), ya consideraba la importancia de pasar por ella sin que eso supusiera anular lo nuevo.

Los cuartetos fueron apareciendo poco a poco. Inicialmente *Burnt Norton* apareció en 1935 como un poema independiente. Será hasta 1940 que se publique «East Coker»; en 1941, «The Dry Salvages» y en 1942 «Little Gidding». Fueron editados como libro en 1943 en Harcourt, Brace and Co. en Estados Unidos y en 1944 se publica en Inglaterra en una edición definitiva cuidada por los Woolf e impresa por Faber & Faber.

Los títulos hacen referencias a lugares o espacios relacionados con la vida de Eliot. El primero es el nombre de una casa de campo en Gloucestershire, que el poeta visitó en el verano 1934 en compañía de una vieja amiga, Emily Hale; el segundo, un pueblo en el Sur de Inglaterra de donde procedían sus antepasados que emigraron a Estados Unidos; el tercero es un promontorio

---

10. Entrevista hecha en 1945 y recogida en su prosa completa citado por Fernando Ortiz en *Vuelta* 124, 1987 y remite a la *Prosa completa* de Cernuda.

11. Esto será muy criticado por el grupo Bloomsbury, Carmen Romero Sánchez Palencia cita una carta de Virginia Woolf dirigida a su hermana Vanessa en el mes de febrero de 1928 en el que se deja ver esto: «Luego he tenido una entrevista vergonzosa y angustiada con el pobre Tom Eliot, quien a partir de ahora puede decirse que ha muerto para nosotros. Se ha convertido en anglocatólico, cree en Dios y en la inmortalidad y va a la iglesia. Quedé realmente escandalizada. Un cadáver me parecería más convincente que él. Quiero decir que hay algo obsceno en una persona viva, sentada junto al Fuego y creyendo en Dios». (130)

en el mar frente a la costa de Massachusetts donde el poeta pasó varias veces el verano durante su infancia; el último es un pueblo creado por una comunidad religiosa en el siglo xvii y que Eliot visitó en 1936. Según explica Pacheco en un artículo de «Inventario», uno de los temas de «Little Gidding» fue el devastador ataque con bombas y artefactos incendiarios de Londres durante un embate nazi en 1943 y que lo convertirá en el gran poema de la resistencia británica contra los nazis.<sup>12</sup>

Como se ve, tres lugares están ubicados en Inglaterra –Burnt Norton, East Coker y Little Gidding– y sólo uno en Estados Unidos. Eliot apunta esos sitios como referentes importantes de su memoria y los vuelve sus *correlatos objetivos*. Aunque el correlato objetivo se asocia con su etapa poética previa, en este poema los vuelve a usar para crear las imágenes evocativas como se nota en la lectura, por ejemplo, el jardín de rosas, que realmente existe en Burnt Norton, es representado como «un jardín cerrado, un *hortus conclusus*, un lugar paradisiaco, un símbolo de virginidad, pues en él “las puertas del paraíso de la mujer aún no han sido abiertas”», explica Pacheco en las notas. (86) Así, Eliot hace una alusión al Paraíso, a la Virgen.

Juan Manuel Mora Fandos, especialista en Eliot, comenta en un artículo el inicio del poema y su tema fundamental:

La génesis textual de la obra se halla en una secuencia de 13 versos que Eliot escribió originariamente para *Murder in the Cathedral* en 1935, a instancias del director de la obra, Martin Browne. Se trataba de un monólogo sobre el sentido del tiempo en el marco teológico del martirio de santo Tomás Beckett, que acabó desestimándose al considerarse que su densidad conceptual podía lastrar el movimiento dramático de la obra. Sin embargo, la secuencia debía expresar algo valioso para Eliot, por lo que pasó a abrir «Burnt Norton», refundiéndose en los conocidos diez primeros versos.

---

12. Pacheco, «Poesía y guerra, Eliot y Usigli», *Inventario* 2 de octubre de 2011 en *Inventario antología III 1993-2014*, México: Era/ El Colegio Nacional/ UNAM, 2017, p. 582.



Allí estaba el tema principal de los cuartetos: el sentido del tiempo. El tiempo que muestra es un tiempo aparentemente cíclico. Eliot recurre a las cuatro estaciones del año para tender una referencia con la naturaleza. Su reflexión muestra una clara preocupación por lo temporal e insistirá en que el pasado y el futuro están en el presente, pero no la hace a la manera de San Agustín, que habló de que todo en el alma está en el presente, a saber, presente de las cosas presentes, presente de las cosas pasadas y presente de las cosas futuras. Sino más bien a Bergson quien al distinguir entre el tiempo científico y el real considera que éste es un continuo, es la duración experimentada por la conciencia. Para este filósofo francés el tiempo real es una pura fluencia cualitativa.

Time past and time future  
Allow but a little consciousness.  
To be conscious is not to be in time  
But only in time can the moment in the rose-garden,  
The moment in the arbour where the rain beat,  
The moment in the draughty church at smokefall  
Be remembered; involved with past and future.  
Only through time time is conquered. (Burnt Norton II vv. 37-44)

Esteban Pujals Gelasi distingue en su estudio preliminar a la edición de Cátedra cinco partes temáticas en cada uno de los cuartetos, a saber: el paso del tiempo y el momento de eternidad; el segundo, la experiencia insatisfactoria de la vida adulta; tercera, seguir la vía purgativa para despojarse del apego a las cosas terrenales; la cuarta invoca la intercesión divina y la quinta trata acerca de la dificultad para conseguir la perfección artística y espiritual.<sup>13</sup>

Otro de los temas que aparece es el de la eterna lucha del artista por trascender la materia a través de la forma:

---

13. Esteban Pujals Gelasi en su estudio preliminar a T. S. Eliot. *Cuatro Cuartetos*, 6ª ed.. Madrid: Cátedra, 2006. [1ª ed. 1987].

Las palabras se mueven, la música se mueve  
Sólo en el tiempo; pero lo que sólo está vivo  
Sólo puede morir. Termina el habla  
Y alcanzan el silencio las palabras.  
Nada más con la forma y el diseño  
pueden alcanzar la inmovilidad la música o las palabras,  
Como un inmóvil jarrón chino  
En su inmovilidad se mueve siempre. («Burnt Norton» V vv- 1-8)

Juan Manuel Mora asienta que hay en los *Cuatro cuartetos* «ciertos pasajes donde a través de versos largos, Eliot deja explayarse a la voz de la especulación o meditación filosófica, retirándole prácticamente todos los recursos tradicionalmente poéticos, y haciéndole subsistir sobre la base del ritmo del monólogo oral culto».

#### LA TRADUCCIÓN PARA PACHECO

El primer acercamiento a la idea de la traducción poética que tuvo José Emilio Pacheco, no a la de un ejercicio de traducción como los que realizó inicialmente cuando fue estudiante en la universidad, fue en charlas con Octavio Paz, poeta siempre atraído por la innovación y con una actitud de «intérprete y artífice de tradiciones» (Stanton), que se acercó a la idea de la traducción poética como una manera de recrear el poema ante la imposibilidad de hacer una versión idéntica en la lengua de llegada. De hecho, Paz escribió en *Literatura y literariedad* que se trata de «poner en circulación los signos y devolverlos al lenguaje» (72) Así que en una operación análoga a la creación las palabras, precisas e inamovibles por lo mismo en el poema original, llegan a un poema en otro idioma por analogía con el sentido de las palabras.

La interpretación era el camino para recrear. Si como Paz afirmó: «El poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta. Esa metáfora es la resurrección de la experiencia y su transmutación», (Paz 1983 21) entonces la traducción supone una interpretación para llevar a cabo la recreación metafórica. De manera que

no se trataba de hacer un artefacto textual de cotejo que al seguirse literalmente perdiera totalmente su carácter poético. Posteriores a sus charlas con Paz, con lecturas de Paul Valéry y Ezra Pound, Pacheco fortalecerá esta idea de la traducción poética. Interpreta la consigna *Make it new* de Pound como «Hazlo de nuevo, ponlo en el habla cotidiana de tu país y de tu época» (1997, 12). Sin dejar de reconocer que el original es inmejorable y que tiene una fuerza tal que suscita versiones de él en otros idiomas, Pacheco hace de sus traducciones un desafío creativo siguiendo las ideas de Pound, Valéry y Paz.

Es importante para lo que se está tratando aquí notar que Pacheco tiene claros sus axiomas con respecto a la traducción:

Mi creencia absoluta en que la poesía es de todos y de todas, en que el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua, en que fuera de ella sólo puede ser representado por un texto análogo y distinto, una aproximación a su original, me ha llevado una y otra vez a romper con un tabú: «las traducciones de traducciones». (1984 6)

Por eso, llama *aproximaciones* a sus traducciones. La intención de convertir el original en un poema vivo en lengua española es el objetivo que se propuso Pacheco como traductor, expectativa que, de hecho, anuncia mediante uno de los tres epígrafes de *Aproximaciones*, (1984) tomado de Fray Luis de León:

De lo que es traducido, el que quisiere ser juez pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extraña a la suya sin añadir ni quitar sentencia y con guardar cuanto es posible las figuras del original y su donaire y hacer que hablen en castellano y no como extranjeras y advenedizas, sino como nacidas en él y naturales. No digo que lo he hecho yo, ni soy tan arrogante; mas helo pretendido hacer, y así lo confieso.

Pacheco anuncia así su propósito de una compenetración tal con el original que el poema traducido tenga la calidad de un poema en la lengua de llegada. Sin negar que pretende acercarse al original,

lo que queda explícito es la intención de generar un buen poema en español, que sea una buena versión en la que se lea al original. Finaliza su nota diciendo: «La prodigiosa flexibilidad y las infinitas posibilidades del castellano quedan demostradas en su poder de convertir en versos que hablan ‘como nacidos en él y naturales’ la obra de tantos poetas, tiempos y culturales». (1984, 8)

De esta manera, como ya se señaló antes, el aspecto estético juega un papel importante para el resultado. En el poema de llegada deben quedar de cierta manera captadas algunas de las relaciones semánticas y fónicas del original. Para Pacheco las aproximaciones también juegan un papel importante para captar un momento de recepción y condensación en un estado de la lengua de llegada. Es una manera de decir, también como parte de su propia poética, que la versión envejece. «El poema sobrevive como un alto momento de su lengua; sus reflejos en otros idiomas son efímeros y deben renovarse constantemente». (Pacheco 1984 6-7)

Al traducir un poema y generar uno *nuevo*, un texto con cualidades estéticas que le permitan ser apreciado como poema, el poeta traductor también enriquece la tradición poética de su nación, además de acercar a más lectores a poesía escrita en otros idiomas.

La apropiación es uno de los conceptos que Pacheco usará para hablar de la relación entre la tradición literaria en México y la de otros países. Con él explicará lo que hicieron los poetas modernistas hispanoamericanos, por ejemplo, con respecto a la literatura francesa:

Después de Martí y Darío lo que han hecho los hispanoamericanos es adueñarse de los instrumentos poéticos y literarios que necesitan y transformarlos en algo diferente. Los materiales pueden llegar de fuera: el producto final es nuestro. (Pacheco 1982, 54)

La investigadora Carmen Dolores Carrillo en su libro dedicado al mexicano destaca que «Pacheco se refiere a este afán de enriquecimiento expansivo literario como apropiación. Es una apropiación no tanto a título personal, como en nombre de la tribu». (166)

La apropiación no tiene que ver sólo con un logro individual. Al lograr que el español diga lo que se compuso en inglés, en este caso, también se atraen y domeñan formas de componer para convertirse en posibilidades poéticas propias del idioma de llegada.

Vamos a revisar ahora la relación entre Pacheco y Eliot. Pacheco toma el intento como el concepto que enmarca *Tarde o temprano* (*poemas 1958-2000*).<sup>14</sup> El epígrafe de todo el compendio es una cita de cinco versos de «East Coker» junto con la traducción correspondiente de Pacheco en siete versos. Y cierra todo el libro con el poema suyo «Despedida» en que se hace alusión evidente a Eliot, como se puede notar:

Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco.  
Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia:  
Eso me pasa por intentar lo imposible.

Así, el verso de Eliot «Para nosotros sólo existe el intento» marca el inicio y el final de esa compilación de toda su poesía hasta el 2000 y deja ver el juego de apropiación y, principalmente, la importancia que el poeta inglés tuvo para el mexicano en su poética.

De manera similar, se observa cómo la trabajo de traducción de Pacheco es un intento de trasladar el sentido a imágenes y a ritmo, de ser posible ya que es el primer aspecto que suele perderse y difícilmente captarse, a un poema en español en el que queden apresados el sentido poético que implica la idea general del poema y la expresión formal. Es decir, se mete en un ejercicio de aprehensión de elementos: imágenes, ritmo y sentido que se trasladan al idioma de llegada de alguna manera. En el diálogo que se propone el traductor se impregna del original al realizar una lectura más profunda e interpretativa, se apropia de elementos formales, temas y actitudes no sólo para rehacer el poema en

---

14. Esto se deslió cuando le añadieron los dos últimos libros de poesía de Pacheco, a saber, *Como la lluvia* (2009) y *La edad de las tinieblas* (2009) a la siguiente edición de *Tarde o temprano*.

otro idioma sino para tomarlos para su propio trabajo poético. Así vista, la traducción puede ser una imitación que le permita ejercitarse en logros formales: ritmos, tipos de imágenes, formas.

La primera traducción que Pacheco hace de los *Cuatro cuartetos* es publicada en 1989 por el Fondo de Cultura Económica y El Colegio Nacional. Las traducciones existentes al español para ese momento eran la de Vicente Gaos en Rialp en 1951; la de José María Valverde en 1978 y la de Esteban Pujails Gesalí en Cátedra en 1987. Aunque ya habían aparecido versiones de otros poemas de Eliot en México, la de Enrique Munguía que publicó en 1930 en la revista *Contemporáneos*, las hechas por Bernardo Ortiz de Montellano y Rodolfo Usigli junto con las de los españoles Juan Ramón Jiménez y León Felipe en una separata del número X de la revista *Taller* en 1940 (Eliot 2017 177) y una traducción parcial de Usigli de los *Cuatro cuartetos* acompañada de un ensayo en *El hijo pródigo* en 1943, la de Pacheco era la primera traducción completa hecha por un mexicano.

Esta primera versión fue celebrada por Octavio Paz y en 1990 Anthony Stanton escribió una reseña en la que aprecia:

Pacheco ha logrado crear en español un poema independiente que se puede apreciar y que funciona como poema autónomo, sin exigir forzosamente un conocimiento previo del poema de Eliot. Sin embargo, el traductor por lo general no se aparta excesivamente del texto original. Esto da como resultado una versión que parece simultáneamente como natural y fiel. (Stanton 40)

Aunque Stanton vio como un acierto ofrecer la traducción libre de notas y aclaraciones, comentó que «una breve introducción hubiera ayudado al lector en la ubicación de este conjunto dentro de la obra de Eliot» (41). Quizá sea por este señalamiento que la reescritura de cada cuarteto aparecerá con vastas anotaciones.

En general, parecía ya un trabajo bien realizado, una traducción muy buena. Para qué reescribirla si se sumaron otras traducciones al español en otros países como la de Harold Alvarado Tenorio (1988), la de Gustavo Díaz Solís (1991), la de Miguel Ángel

Montezanti (1994) y la de Jordi Doce (2001). Viene bien recordar la nota que acompaña a *Tarde o temprano* de 1980 en la que Pacheco advierte: «Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo. Paul Valéry acertó: No hay obras acabadas, sólo obras abandonadas. Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección». Esta es una actitud que mantendrá en su obra original y que abarca a este trabajo de traducción.

El impulso de reescribir esta traducción parece sólo una disciplina personal, pero en realidad está movida por el convencimiento del enriquecimiento cultural. Antes de desarrollar esta idea, es conveniente exponer en qué consistió el cambio en esta segunda versión.

Parece que la finalidad que lo movió estaba en la idea de dejar un poema mejor logrado, pulido, como ya se expuso antes. En general, las traducciones tienden a ser explicativas y por ello se vuelven más largas. «Frente al original que emplea sin sentirlo todos los recursos naturales de una lengua, la traducción es siempre verbosa y difusa». (Pacheco 1984, 7) Parecería que esto es lo que pasa en ambas versiones. En la primera el número de versos crece con respecto al original, así: «Burnt Norton» va de 178 versos del original a 191 versos y en la segunda asciende a 199 versos y aumenta el número de blancos entre estrofas, de dos en el original, aumenta a tres en la primera versión y diez en la segunda aproximación. El aumento de estos espacios o blancos, como se sabe, marcan espacios de silencio y apoyan la conformación de un grupo de versos para enfatizar un criterio o idea en cada uno, es decir, son estancias o estrofas que no hay en el original. En la segunda versión del primer cuarteto que se observa el incremento de blancos o espacios que hace crecen el número de estrofas y apenas alguno o algunos en los otros tres.

En cuanto al número de versos, va de unos cuantos versos más, veintiún más en «Burnt Norton» y veinticuatro en «Little Gidding» a cincuenta y nueve en «The Dry Salvages» y sesenta más en «East Coker». Parte de ese aumento no está dado por la verbosidad sino por la división de versos largos. En la tercera parte de «East Coker» se ve con claridad. En el original:

I said to my soul, be still, and let the dark come upon you  
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,  
The lights are extinguished, for the scene to be changed  
With a hollow rumble of wings, with a movement of darkness on darkness,  
And we know that the hills and the trees, the distant panorama  
And the bold imposing façade are all being rolled away– (vv. 12-17)

En la versión de Pacheco de 1989:

Quédate inmóvil, dije a mi alma, y deja que caigan sobre ti las tinieblas  
Que serán las tinieblas de Dios. Como en un teatro  
Se apagan las luces para cambiar el decorado  
Con un hueco rumor de bastidores, un movimiento de tinieblas  
sobre tinieblas,  
Y sabemos que enrollan y quitan de su lugar las colinas y los árboles,  
el panorama distante  
Y la fachada altiva e imponente. (vv. 13-18)

En la versión de 2017 se modifica así:

Quédate inmóvil, dije a mi alma,  
Y desciendan sobre ti las tinieblas  
Que serán las tinieblas de Dios.  
Como en un teatro  
Se apagan las luces para cambiar el decorado  
Con un hueco rumor de bastidores,  
Movimiento de sombras entre sombras.  
Y sabemos que enrollan y se llevan  
La colina, el árbol y el paisaje,  
Las altivas fachadas imponentes. (vv. 16-25)

Además de la reestructuración de los versos es notorio el cambio en los versos 22 y 24. Al leerlos se puede observar cómo logra un mayor ritmo con los en versos decasílabos con un pentasílabo, quizá como guiño al verso isabelino.

Otra razón por la que se aumenta el número de versos en producto de una combinación de razones. Esto se ve en el verso cuarenta de la segunda parte de «Burnt Norton», a saber, «But only in



time can the moment in the rose garden», verso que se expresa de forma muy similar en un verso largo en la versión de 1987: «Pero sólo en el tiempo puede el momento en el jardín de rosas», mientras que en la segunda versión mezcla el verso con una parte de un verso posterior, enfatiza con la aliteración y la imagen condensa la idea ganando en claridad, como se puede ver:

Pero sólo en el tiempo pueden recordarse  
Los momentos envueltos en pasado y futuro:  
El momento en el jardín de rosas (II vv. 44-46)

Asimismo, se puede apreciar la minucia poética lograda en la traducción de los seis sextetos de Eliot en «The Dry Salvages» de ambas versiones. Pacheco consigue la rima de los versos entre las estrofas, es decir, el primero de una con el primero de la siguiente y así en adelante, como se puede ver en los dos sextetos de la de 2017 que se citan a continuación:

¿En dónde acaba esto, aquel **gemido**  
Cuando muere marchita una flor otoñal  
Y al derramar sus pétalos queda inmovilizada?  
¿Tendrá fin la deriva de restos naufragados  
Y la oración del hueso, su plegaria irrezable,  
Musitada en la playa ante la anunciación?

No hay fin, todo se añade. Sólo hay el des**medido**  
Resultado de días y de horas sin final,  
Mientras la emoción piensa, remota, ensimismada  
En los años ya inertes bajo los oxidados  
Restos de lo que supusimos era firme y confiable  
Y propicio por ello a la renunciación. (vv. 1-12)

Aunque fue un logro desde la versión de 1987, hace cambios en la de 2017 al interior de varios versos. De modo que si se revisan se observa el trabajo poético, como en el verso cuatro de los citados, en la versión primera se leía «que soltando sus pétalos queda inmovilizada» y ahora «y al derramar sus pétalos queda inmovilizada».

Pacheco también hace otras precisiones en la segunda versión con respecto al original. Se puede ejemplificar con el *nosotros* que uso Eliot, que no estaba en la primera versión de Pacheco y es captada en la segunda de los siguientes versos de «Little Gidding»:

The intolerable shirt of flame  
Which human power cannot remove.  
We only live, only suspire  
Consumed by either fire or fire. (78)

En la de 1989:

La camisa de llamas que jamás ha logrado  
Arrancarse en el mundo sangriento.  
Toda la vida, toda nuestra espera,  
Yace en ser pasto de una u otra hoguera.

En la segunda traducción, Pacheco precisó:

La túnica de llamas que jamás ha logrado  
Ningún poder humano arrancarse en su intento.  
Sólo vivimos, sólo suspiramos  
Ardiendo en esa hoguera en la que estamos.

Se ha hablado de que el poeta traductor tiene que trasladar el poema guiado por una interpretación. Un ejemplo de una adaptación en el número de versos producto de la reinterpretación del traductor se observa en una comparación del quinto sexteto de «The Dry Salvages» con las dos versiones:

We have to think of them as forever bailing,  
Setting and hauling, while the North East lowers  
Over shallow banks unchanging and erosionless  
Or drawing their money, drying sails at dockage;  
Not as making a trip that will be unpayable  
For a haul that will not bear examination. (vv. 25-30)

En la primera versión Pacheco deja los seis versos y va haciendo adecuaciones interpretativas:

Pensemos en aquellos, desaguando el roído  
Navío, desplegando las velas contra el viento brutal,  
Entre bancos de arena que no está erosionada,  
Cobrando su salario en muelles maltratados,  
Sin zarpar en el alba para un viaje incosteable  
Tras una pesca inútil que no vale su acción. (1989 vv. 25-30)

Después, decide acortar la estrofa a cinco versos en medio de los otros sextetos a partir de una reinterpretación a favor de una sintaxis aclaradora:

Los pescadores drenan el gran barco roído  
Y recogen las velas ante el viento brutal.  
La paga se recibe en muelles desolados.  
No zarpan hacia un viaje ya del todo impensable:  
Sería vana la pesca y honda la frustración. (2017 vv. 25-29)

Los ejemplos citados antes permiten considerar la reescritura cuidada de la segunda versión. Las siguientes fechas ayudan a ratificarlo. En el 2003 presentó una serie de cinco conferencias en El Colegio Nacional que consistió en dedicar cada día a la lectura de uno de los cuartetos, en cada sesión primero se proyectaba un video de la lectura de Eliot y después Pacheco hacía la de su versión reescrita de cada cuarteto. En la última conferencia compartió una reflexión en la que se manifestó con dudas e inconformidad sobre su entonces reciente traducción. Ante esta exigencia suya, seguramente volvió a la reescritura. La publicación de la nueva traducción se demoró hasta la década siguiente. Tres de los cuartetos aparecerán por separado. Primero, «The Dry Salvages» en *Letras Libres* en 2011; después, «Burnt Norton» en la revista *Proceso* en 2013 y luego «East Coker» en *Letras Libres* en enero del 2014, mes en el que Pacheco fallece. Como una empresa de Editorial Era y El Colegio Nacional aparece publicada póstumamente la versión completa de esta nueva traducción en 2017.

## CONSIDERACIONES FINALES

En el esfuerzo por hacer que una versión tenga características de un poema en español la publicación de la segunda versión se demoró. Si se acepta que el original vive en sus versiones entonces se nota que la traducción de Pacheco redundaba en la pervivencia de Eliot acercándolo con su interpretación a los lectores en español. Y aunque siempre está la inquietud de a quién se lee cuando se lee una traducción, también está la confianza de la que habla Steiner en que en algo está allí captado el poema original.

Pacheco se refirió a la traducción como «la más salvaje y civilizadora de las tareas» (1984, 6) y al calificarla así se estaba aludiendo a un esfuerzo que trasciende en sus efectos a un individuo que traduce. El alcance civilizatorio llega a una comunidad. No se trata únicamente del conocimiento o la ignorancia individual. El poeta mexicano pensaba en esto no sólo para sí mismo. Si bien habló de la traducción como una manera de ejercitarse en la escritura poética, también lo hizo pensando en la transmisión cultural. Por ello afirmó:

Cuando todo se ha dicho contra la traducción, queda en pie la certeza de que es el torrente sanguíneo en el cuerpo de la poesía: sin los árabes no hubiera habido trovadores, sin los trovadores no hubiera habido Dante ni Petrarca, sin ellos no hubiera habido siglo de oro español, etc. En cada época y en cada país hay personas que nos salvan de vivir incomunicados como peces en un acuario y cumplen la función indispensable de abrir ventanas y tender puentes hacia lo que de otro modo permanecería desconocido. (1984, 7)

No son sólo los lectores los que ganan al acercarse autores mediante la traducción sino también la tradición literaria que se expande. Así como Alfonso Reyes dijo «Sólo puede sernos ajeno lo que ignoramos», la traducción extiende el conocimiento literario y, visto como lo hacía Pacheco a la manera de Fray Luis de León y de Paz, se agrega nuevos poemas que contienen formas que enriquecen nuestra literatura.

Por si fuera poco, al acompañar sus traducciones con notas que permiten al lector conocer algo del autor y de su poesía realiza también un trabajo cultural. Como explica Monsiváis, gran amigo suyo, Pacheco tenía una vocación de servicio intelectual que llevó a ser orientador del canon literario con sus antologías y su periodismo cultural.<sup>15</sup> Después de lo anteriormente expuesto sobre su trabajo de traducción poética, sólo queda subrayar que al favorecer el conocimiento del canon literario, Pacheco reforzó las posibilidades de la tradición literaria mexicana.

En el trabajo de Pacheco se difuminan los límites de lo propio y lo ajeno tanto en su poesía original como en sus *aproximaciones*. (*El mar de la noche. Intertextualidad* 2009 y «Traducciones, versiones y homenajes... 2010»). La importancia que da a lo colectivo en la literatura queda dicho cuando escribe:

*Aproximaciones*, en fin, quiere ser leído sólo como lo que es: un libro de poesía colectiva en el que los grandes nombres (Goethe, Apollinaire, Montale) aparecen al mismo título que los poetas sin reconocimiento alguno (Woolf, Quercia, Azevedo Oliveira), los chamanes indígenas y las geishas. Un libro, pues, en que importan más los textos que los autores. Mediante su humilde intérprete mexicano —uno más, otro más en una cadena que empezó cuando Fernando de Alva Ixtlilxóchitl tradujo en liras frailuisinas los poemas de su bisabuelo Nezahualcóyotl, y no se ha interrumpido ni cesará— el verdadero autor de estas *Aproximaciones* es el idioma español. La prodigiosa flexibilidad y las infinitas posibilidades del castellano quedan demostradas en su poder de convertir en versos que hablan «como nacidos en él y naturales» la obra de tantos poetas, tiempos y culturas (1984, 8).

Tenía una conciencia clara de que, con el trabajo poético, se beneficiaba el idioma. Para él la función social de la poesía es con el lenguaje. En su discurso de recepción del Premio Octavio Paz, precisó: «Si esa lengua se paraliza o se degrada, la barbarie y la

---

15. Carlos Monsiváis, «José Emilio Pacheco: De lo permanente en una era fugitiva», *Proceso*, no. 1183, julio 4 1999, pp. 56-57.

violencia llenan su vacío. Sin esa lengua no hay diálogo, no hay polémica, no hay instrucción posible, no hay arte, ciencia ni cultura, no hay futuro». («Poesía contra la barbarie 2003»)

En el prólogo de la *Antología del modernismo* Pacheco asienta: «El primero entre los valores sociales de la poesía es mantener en circulación el lenguaje porque sólo mediante las palabras podemos aspirar a entendernos y a entender el mundo» (Antología del, p. XLIII). Se aplica esta idea a la traducción, en especial a la traducción poética que busca correspondencias y nuevos significados.

En la medida en que la poesía precisa y expande la red de significación de una lengua, ilumina el mundo y lo inteligibiliza. El esfuerzo de recreación, de minucia poética llevado a cabo en la segunda versión de Pacheco de los *Cuatro cuartetos* legó un poema español en el que se captan tonalidades, giros y redes de valores semánticos y con las notas y los artículos que publicó, favoreció el entendimiento del horizonte estético y vital de Eliot.

Walter Benjamin sentenció «mientras la palabra del escritor sobrevive en el idioma de éste, la mejor traducción está destinada a diluirse una y otra vez en el desarrollo de su propia lengua y a perecer como consecuencia de esa evolución» («La tarea del traductor 1994 289») y eso lo sabía muy bien Pacheco. Imposible pensar que lo que quería era dar a una versión definitiva, pero sí se colige que quiso dejar una que correspondiera a este momento del estado de la lengua y de la poesía en México, como un diálogo sostenido al interior del poema entre el poeta y el poeta traductor.

En su reapropiación de elementos formales como imágenes, ritmo y lenguaje coloquial Pacheco lega una versión más clara y rítmica, como el propio Eliot pensaba que debían hacer los poetas: «ponerse al día con los cambios en el lenguaje coloquial, que fundamentalmente son cambios de pensamiento y sensibilidad». (Eliot 1992 33) La segunda versión de los *Cuatro cuartetos* significa una recepción que dota de nueva vitalidad al poema de Eliot, que está muy cercana al original y muestra el trabajo meticuloso de un poeta con una gran pericia y dominio de su oficio poético, como lo era Pacheco en sus últimos años de vida. Versión en la que se

nota el trabajo de comprensión y reexpresión, usando las palabras de Steiner: «espejo que no sólo refleja sino que también genera luz». (307).

## OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”, en Miguel Ángel Vega. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 286-287. Impreso.

Carrillo Juárez, Carmen Dolores. “Canon poético y traducción creativa en una cadena de traducciones: de Milosz a Pacheco”, en Iwona Kasperska, Irlanda Villegas y Amaia Donés Mendia (eds.), *Ideología en traducción. Literatura, didáctica, cultura*. Fráncfort del Meno: Peter Lang Edition, 2016, pp. 57-68. Impreso.

Coronel Urtecho, José y Ernesto Cardenal comp. y trad. *Antología de la poesía norteamericana*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2016. Impreso.

Eliot, T. S. *Cuatro cuartetos*. Trad. José Emilio Pacheco. México: El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Impreso.

—. *Cuatro cuartetos*. Edición bilingüe, aproximación, edición y notas José Emilio Pacheco. México: El Colegio Nacional / Era, 2017. Impreso.

—. *Poesías reunidas (1909-1962)*. Trad. e introducción José María Valverde. Madrid: Alianza Editorial, 2015. Impreso.

—. “La música de la poesía” en *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria, 1992, pp. 23-37. Impreso.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Trad. Manuel Olasagasti. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2010. Impreso.

Grondin, Jean. “Fusión de horizontes. ¿La versión gadameriana de la *adaequatio rei et intellectus?*”, en Mariflor Aguilar Rivero y María Antonia González Valerio coord. *Gadamer y las humanidades I. Ontología, lenguaje y estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 23-42. Impreso.

Guichard, Luis Arturo. “La poesía, colectiva y anónima: José Emilio Pacheco y los clásicos”. *Biblioteca de México*, no. 48, 1998, pp. 17-25. Impreso.

Isibasi Pouchim, María Elena. *La retraducción como forma de reescritura en José Emilio Pacheco: una aproximación a sus “Aproximaciones”*. Tesis doctoral. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2015.

Mora Fandos, Juan Manuel. “Thomas Stearns Eliot. *Cuatro cuartetos*”, *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 29 de octubre de 1999. <https://www.nuevarevista.net/libros/thomas-stearns-eliot-cuatro-cuartetos/>. Consultado 23 abril 2019.

Monsiváis, Carlos. “José Emilio Pacheco: De lo permanente en una era fugitiva”. *Proceso*, no. 1183, julio 4 1999, 56-57. Impreso.

Ortiz, Fernando. “Eliot en Cernuda”. *Vuelta*, no. 124, 31 marzo 1987, pp. 33-38. <https://www.letraslibres.com/vuelta/eliot-en-cernuda> Consultado 28 abril 2019.

Pacheco, José Emilio Pacheco. *Aproximaciones*. Comp. Miguel Ángel Flores. México: Penélope, 1984. Impreso.

—. “Burn Norton” en *Proceso*, 2 de noviembre 2013. <http://www.proceso.com.mx/356978/t-s-eliot-en-los-70-anos-de-los-cuatro-cuartetos>. Consultado 2 de abril de 2019.

—. “East Coker”. *Letras Libres*, 14 de enero 2014. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/east-coker>. Consultado 2 de abril de 2019.

—. “El gran vuelo del cuervo: apropiación y expropiación”, *Proceso*, no. 306, septiembre 13 1982, p. 54.

—. “Poesía y guerra, Eliot y Usigli”, en *Inventario antología III 1993-2014*, selección de Héctor Manjarrez, Eduardo Antonio Parra, José Ramón Ruysánchez y Paloma Villegas. México: Era/ El Colegio Nacional/ UNAM, 2017, pp. 579-584.

—. “The Dry Salvages” en *Letras Libres*, 6 octubre 2013. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/dry-salvages> Consultado 2 de marzo de 2019.

—. “Poesía contra la barbarie”, discurso pronunciado el 30 de julio de 2003 y publicado por el periódico *Reforma* en su página electrónica:



<http://busquedas.gruporeforma.com/utilerias/imdservicios3W.DLL?J-SearchformatS&...>

—. *Tarde o temprano (1958-2000)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Edición facsimilar conmemorativa. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

—. *Sombras de obras*. México: Seix Barral, 1983. Impreso.

—. *Traducción: literatura y literalidad*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 1981. [1ª ed. 1971]. Impreso.

Ricœur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI / Universidad Iberoamericana, 2003. Impreso.

Romero Sánchez Palencia, Carmen. “Thomas Stearns: Creación y crítica poética en *El bosque sagrado*”, Separata 9 de la *Revista Comunicación y el Hombre*, 20 de mayo 2013, pp. 129-141. Consultado en <https://www.redalyc.org/html/1294/129429455008/> 23 de abril de 2019.

Stanton, Anthony. “Cuatro cuartetos de T. S. Eliot / Traducción de José Emilio Pacheco”. *Vuelta*, no. 164, julio 1990, pp. 39-41.

Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, 3ª ed., trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Zanetti, Susana. “Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco”, *Orbis Tertius*, vol. 15, no. 16, 2010. <http://www-orbistertius.unlp.edu.ar> Consultado 2 agosto 2018.