

La traducción como apropiación: *Bajo la luz del haikú*, antología de José Emilio Pacheco

Do not follow in the footsteps of the
ancients; seek what they sought.
BASHO

No sigo el camino de los antiguos:
busco lo que ellos buscaron.
BASHO, trad. OCTAVIO PAZ

CONCEPTO DE APROPIACIÓN

*L*as dos actitudes extremas ante la traducción son la que busca la fidelidad en la traducción literal y la que toma al original apenas como punto de partida. La primera supone que se pueden trasladar palabras y expresiones de una lengua a otra sin mayor problema. De hecho, esta es la expectativa ingenua que el lector tiene cuando lee una obra traducida. En cuanto a la segunda, o sólo se interesa en el original como pivote o ya ha asumido con desilusión la imposibilidad del rescate del trabajo poético.

Pacheco tiene claros sus axiomas con respecto a la traducción:

Mi creencia absoluta es 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.¹

(Pacheco, 1997: 13)

Si se parte de que el trabajo poético busca la palabra precisa en sus significados literal, afectivo y rítmico, y que cada palabra está engarzada, o por lo menos a eso aspira, entonces la traducción fiel es imposible. Cada idioma tiene sus propios sonidos y, aunadas a éstos, sus propias cargas emotivas que, además, cambian con las épocas, en las regiones y, muchas veces, en los sectores sociales y generacionales. Me refiero a los sonidos en especial porque muchas veces en la poesía tienen tal fuerza que aunque no se entienda un idioma, el poema conmueve. Octavio Paz explica al respecto:

El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido. [...] 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)

De manera que para lograr una traducción que produzca, con medios distintos, efectos parecidos al original, como Paul Valéry decía, se requiere de un diálogo real del traductor con la obra. El diálogo es propiciado por el interés del traductor en una obra determinada. El poeta traductor busca incorporar a su experiencia y a su propia lengua aspectos de la obra ajena en autoría y lengua. Más adelante me detendré en este doble ámbito de expansión.

El poeta traductor es el destinatario superior del que habla Bajtín, aquel que analiza, comprende e interpreta; es decir, dialoga con el

texto. Busca una compenetración tal con el original que le acerca lo que requiere de la lengua de llegada para convertirlo en un poema en el nuevo idioma. Tal es la finalidad de Pacheco y de otros traductores.

Pacheco propone como el objetivo de su trabajo de traducción convertirlo en un poema de lengua española. No sólo se trata de que siga pareciendo un poema en nuestro idioma, sino que implica que algo ha aportado el poema a la lengua receptora. En ese diálogo, el traductor se impregna del original y se apropia de elementos formales, temas y actitudes para rehacer el poema en otro idioma y tomarlos para su propio trabajo poético. Así tomada, la traducción puede ser una imitación que le permita ejercitarse en logros formales: propuestas, ritmos, tipos de imágenes, formas.

Marco Antonio Montes de Oca se refiere a esto como trasplante idiomático: "Traducir es trasplantar entidades escritas a otro tiempo y otro espacio" (Montes de Oca, 1974: 7). Para este poeta traductor existe la posibilidad de un diálogo de equivalencias que permite salvar parte del poema original.

En la comparación que hace entre crítica y traducción, en tanto que ambas son las últimas consecuencias del fenómeno poético, Montes de Oca asienta que la primera aclara y la segunda difunde. Pacheco no sólo busca la difusión, sino también el enriquecimiento con propuestas y recursos poéticos de ciertas tradiciones que a él le interesan históricamente y como parte de su práctica poética; por ejemplo, la poesía conversacional en lengua inglesa.

Apropiación es el término que denota el afán de enriquecimiento expansivo literario de Pacheco. No tanto a título personal, como en nombre de la tribu. Por eso advierte al lector en el prólogo de *Tarde o temprano*: "Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. No obstante, quien desee cotejarme con las otras interpretaciones verá que tampoco puede hablarse

1 Cita tomada de *Aproximaciones* e incluida en la posdata al prólogo en José Emilio Pacheco, *Bajo la luz del haikú*, Breve Alianza Editorial, México, 1997, p.13. En adelante, sus libros se anotan con las primeras palabras y el número de página. Para *Tarde o temprano* y los poemarios incluidos en él se usan siglas cuyo significado aparece en una lista final. Se citan las versiones incluidas en *TT* del 2000.

de plagio" (TT, 1980: 10). No es que se arrogue la autoría de un poema traducido, sino que desea sumergirse en una tradición y usufructuar aquello que pueda tomar de ella. Sin embargo, las firma porque el traductor tiene una responsabilidad: el original es juzgado por medio de su trabajo, según comentó en la última conferencia dedicada a un ciclo sobre la traducción poética.²

Los autores que impulsaron primero a Pacheco con su ejemplo a buscar mayores libertades en la traducción fueron Octavio Paz y Jaime García Terrés; después, Ezra Pound. García Terrés, en el prólogo a *Baile de máscaras*, explica que para él no hay diferencias radicales entre la creación de un poema y la versión traducida. Aunque él mismo les confiere igual esfuerzo, no puede soslayar la idea del reconocimiento autoral y otorgarle la misma categoría al poeta-traductor. "Y a decir verdad, me es arduo insistir, si logro consumir a mi gusto su

traducción, en que aún se trata de un poema ajeno" (García Terrés, 1989: 7). Aunque concede que hay una *apropiación*, como está sobre un hipotexto la autoría sigue perteneciendo al poeta *original*. Sin embargo, García Terrés incluye, por ejemplo, la versión de Pound del poeta chino Bunno, "Song of the Bowmen of Shu", como propio del poeta estadounidense. Como se ve observa en este caso, García Terrés sí está con-

siderando una versión como el original, pero, indudablemente, es muy difícil romper con la apreciación romántica del autor original.

En el caso de Octavio Paz, en el prólogo a *Versiones y diversiones* apunta como su finalidad es "a partir de poemas en otras lenguas hacer poemas en la mía" (Paz, 2000 [1973]). Para Paz, el poema traducido es una transmutación: reproduce los efectos y



4 Me refiero al ciclo de conferencias y lecturas titulado "El arte de lo imposible: la traducción poética: Cuatro cuartetos de T. S. Eliot" y dictadas en El Colegio Nacional del 2 al 6 de septiembre de 2002. Pacheco presentó una lectura paralela del original en la voz de Eliot y la traducción en su voz. La última sesión la dedicó a hablar sobre la traducción en México y a algunas reflexiones sobre la traducción en general.

logra un texto análogo al original. "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" (Paz, 1981: 16) Paz tiene una postura coincidente con George Steiner. Para ambos el lenguaje siempre implica una traducción. La traducción literal no es traducción, asienta Paz, sino un dispositivo para leer en la lengua original. Toda traducción es literaria porque "todas las traducciones son operaciones que se sirven de los modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora" (Paz, 1981: 16), es decir, la descripción indirecta y la ecuación verbal.

Pacheco recibe estas ideas y también para él el original es inmejorable y su fuerza es tal que suscita versiones diferentes en una misma lengua. La traducción es más efímera que el original. Para Pacheco, cada generación debe hacer la traducción de los clásicos para ajustarse a las nuevas expresiones; se puede decir, al nuevo estado de la lengua de llegada. Quizá allí radique el mayor reconocimiento al original.

La apropiación no es sólo una manera de enriquecimiento personal del poeta; también lo es en el ámbito del idioma. Pacheco toma la postura de T. S. Eliot y de Mallarmé sobre la función del poeta con respecto a la *tribu*. El poeta es el encargado de purificar y vivificar la lengua, tesoro social. Extrema las posibilidades de su lengua no sólo en el léxico, también en el ritmo. Ante el reto que significa un poema en otro idioma, tensa las palabras para transmitir lo que usualmente no transmiten. Al renovar el enfoque, dota de nueva sensibilidad los significados.

Para Pacheco, el poema ilumina. En la medida que la poesía precisa y expande la red de significación de una lengua, ilumina el mundo y lo inteligibiliza. En el prólogo a *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" (p. XLIII). La traducción en general y la traducción poética en especial reactivan la circulación del idioma al buscar correspondencias, y con ello plantean nuevas formas de ver el mundo.

De acuerdo con Octavio Paz, el lenguaje es una metáfora de la realidad. Lejos de la identidad que con ingenuidad se le asigna a lenguaje y realidad, como si sólo se tratara de asignar nombres a las cosas, se tiene que conceder que al hablar relacionamos esas palabras, y es en esa relación donde interpretamos el mundo. Las metáforas expanden el conocimiento al establecer vínculos entre partes de la realidad que permanecían ajenas entre sí. Ni duda cabe que la poesía es una forma de conocimiento y como tal de iluminar el mundo. Traducir un poema es una manera de ampliar la visión en el idioma receptor y de desautomatizar el uso de las palabras, valor fundamental del arte para Slovski.

En un artículo que dedica Pacheco a revisar cómo influyó Jules Laforgue en ciertos autores, escribe: "La vanguardia que rechazó la rima, en cambio recogió de Lugones su idea de que el verso vive de la metáfora ('la analogía pintoresca de las cosas entre sí'). A juicio de Lugones el lenguaje es un conjunto de imágenes, cada vocablo es una metáfora: hallar imágenes nuevas, expresarlas con claridad significa enriquecer y renovar el idioma". (Pacheco, 1987: 53)

Suele pasar inadvertida la función de la poesía de impedir la decrepitud en que puede caer una lengua. George Steiner, en su disertación sobre las tendencias innovadoras y conservadoras de una lengua, asienta:

Algunas civilizaciones han vivido épocas en que la sintaxis se vuelve rígida, épocas en que se marchitan los recursos disponibles de percepción viva y reformulación.

Las palabras parecen transcurrir muertas bajo el peso del uso consagrado; aumentan entonces la frecuencia y la esclerótica fuerza de los clichés, de los símiles no examinados, de los tropos deslavados por el uso. En lugar de actuar como una membrana viva, la gramática y el vocabulario erigen barreras contra los nuevos sentimientos. Así, incapaz de adaptarse y de buscarle equivalencias al caprichoso paisaje de los hechos, una civilización se encierra en una traza lingüística determinada que solamente enfrenta la realidad en puntos consagrados y arbitrarios. (Steiner, 2001: 43)

Los estados de parálisis en los que cae una lengua en lo referente al léxico, la sintaxis, la gramática y el ritmo pueden ser salvados por la poesía. La traducción poética cumple con este cometido a largo plazo; a corto plazo puede proponer formas nuevas. Por eso, la apropiación da dinamismo vital no sólo al poeta sino también a la lengua receptora.

La apropiación no es copiar, sino transformar “en estímulo de su propia originalidad” (Pacheco, 1987: 52) los elementos que se toman. Con respecto a la originalidad del modernismo, Pacheco aclara:

En 1982, centenario del modernismo aparece nítidamente el concepto de *apropiación*. 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)

Puedo aplicar este concepto a la traducción y decir que esa sería la finalidad a que apuntan las traducciones de Pacheco; más todavía, es la finalidad de toda la intertextualidad en su obra poética.

También visualiza la traducción como una imitación en el sentido de seguir a otro autor,

no de plagiar. Se trata de ejercitarse siguiendo a otros poetas: “Es la manera más atenta de leer un poema y la mejor forma de ejercitarse en la versificación sin la disciplina mecanizadora de intentar escribir algo nuevo todos los días”. (Pacheco, 2002: 20)³

Imitar toma el cariz de seguir los pasos de otro. No es falsificar, sino volverse el aprendiz. Si para Pacheco la lectura es el principio de la escritura, la traducción es una forma de lectura comprometida en un diálogo profundo con la forma-fondo del texto. Pero, además, sufre un cambio que lo hace voz del traductor al pasar por el tamiz de las palabras ajenas, de tal manera que “las versiones son parte de la poesía de un autor” (Pacheco, 2002: 20); sin embargo, persiste la voz del autor. En la traducción se concreta en cierto sentido su ideal de una poesía colectiva, coincidente con el de Lautréamont y de los surrealistas. Un poema se elabora con un material colectivo, la lengua, y después se desarraiga para enraizarlo —siguiendo con esta imagen— en otra lengua; en el original lleva la afectividad que le ha impreso su autor y en la versión traducida adquiere el matiz que le añade el traductor. No se destruye del todo; al rehacerlo, algo de su identidad permanece y es realmente una creación colectiva.

Es interesante fijarse en la firma de las traducciones que ha publicado en su columna “Inventario” en la revista *Proceso*. Generalmente terminaba con “Traiducciones y adaptraiciones de JEP”, es decir, de alguna manera asume la expresión “traduttore traditore”. En 1991 la modificó por “versión de JEP”. Quizá ha madurado la convicción de que no es una traición sino

3 Este artículo lo dedica a hablar del trabajo de Paz como traductor en la edición aumentada de *Versiones y diversiones*. Pacheco insiste en la idea de apropiación: “es una antología de la lírica universal y también un gran libro de la poesía en nuestro idioma. Paz nos acercó lo lejano e hizo nuestro lo ajeno” (p. 21).

una manera de que el texto original siga vivo.⁴ Supone la recepción interesada y en diálogo con el primero.

El poema tiene que ser vuelto a construir para ser recibido por la nueva lengua. Cuando Pacheco se refiere en el prólogo a *Aproximaciones* a la lengua como *aguamadre*, reúne no sólo la idea de origen sino también la idea de su capacidad de fluir. Traducir es trasplantar y acondicionar para lograr que la abrigue la lengua-receptora. Esos

cambios, en el mejor de los casos, le permiten al poema seguir vivo y difundirse más allá de un límite literario real: cada lengua. Hago este comentario porque generalmente se usa la nacionalidad como criterio de clasificación de la creación literaria, cuando es la lengua la que conjunta propuestas y logros. Algo conserva del original y, quizá, mucho pierde de él. Esto es lo que me permite ver la traducción como una relación intertextual: no es el mismo texto, sino que forma un entramado que no niega

4 En el caso de la sección "Reloj de arena" de *Letras Libres*, no aparece nada, y esto sucede así también con sus artículos y en todos los autores que tienen una sección asignada en esa revista.



su clara procedencia pero, al ser trasplantado e interpretado, forma un nuevo texto. Montes de Oca compara esto con la reencarnación y dice que, a diferencia de las almas, el poema transmigra a medias. "Desfigurado, transfigurado, vuelto a construir, el poema sobreviviente se toca de un ropaje al que nadie se atrevería a confundir con luz postiza: se trata del cambio requerido para seguir siendo idéntico a sí

mismo". (Montes de Oca, 1974: 9)

Para Pacheco, el cambio es un factor fundamental de continuidad —se puede recordar aquí "Escolio a Jorge Manrique" (NMP: 82)—. El poema traducido pasa del *aguamadre de su lengua* a otra en que no sólo sobrevive sino que adquiere nueva vida. El poema no pasa incólume por la traducción y, de alguna manera, la voz del poeta-traductor deja huella. Por eso la califica como "la más salvaje y civilizadora de las tareas" (*Bajo la luz*, 14).

En una conferencia afirmó que la traducción es camino de un solo sentido; es decir, no se puede traducir la versión a la lengua-fuente para obtener nuevamente el original.

Supongo que la imposibilidad de esto radica en el entramado que forman el texto original, un estado determinado de la lengua receptora y la interpretación del poeta traductor. Esta es la prueba, no de una mala traducción o de una infiel, sino de que la traducción se carga con nuevos valores; lo que no implica que sea mejor que el original. En todo caso, esto último sería lo que Eduardo Lizalde llama una versión imposible: "la que logra leer y decir en otra lengua, con arte y aliento iguales, o superiores, el texto original del gran poeta" (Lizalde, 1999, I: 71).⁵ En este sentido, también Pacheco mantiene una actitud de reconocimiento a los "inmejorables originales" (TT, 1980: 10) de sus *maestros* de oficio.

Si la categoría de *clásico* está basada en el diálogo que una obra suscita en lectores de otros tiempos y de otros espacios, entonces la importancia del original está en esa capacidad, y la de la versión en que es una recreación que ilumina el original con una nueva lectura que corresponde a los intereses de un momento literario y al estado de la lengua. De acuerdo con esto, la forma de acercarse a un *clásico* varía con las épocas y demanda una reinterpretación.

Una tradición sólo pertenece al terreno de lo ajeno si se ignora, bien sea porque no se sabe que existe o porque no se intenta replantear las posibilidades que encierra en cualquier ámbito: en el personal, en el literario y en el de la lengua. Lo que perdura es el cambio. En el poema "El caracol" (CM, 353-356) hace una alegoría del poeta, cuyo trabajo es la concha que lo distingue y que permanecerá un poco más que el autor. Se deteriorará, pero las formas recircularán:

Cuando se apague su eco
perdurará sólo el mar
que nace y muere desde el principio del tiempo.

De cualquier manera, otro autor retoma y transforma un poema. Al dialogar con él, lo dinamiza para que continúe. No hay paradoja. Pacheco

piensa que se pierde mucho en la traducción, pero sin ella se perdería mucho más. De hecho, en una conferencia comentó que no le gusta la traducción de sus propios poemas.

La traducción es un diálogo expreso que recobra algo del diálogo original.

No es plagio ni falsificación: es imitación y apertura de lindes poéticos e idiomáticos.

Quiero fijarme en especial en las traducciones que hace de los haikú japoneses porque lleva al límite el afán de apropiación. Como ya cité más arriba, Pacheco dice que rompió con el tabú de la traducción de traducciones. No abunda al respecto, pero aquí surge la idea de crear a partir de otras versiones y no del original. Afirma que no se trata de mostrarse políglota, sino de expandir el ámbito poético en lengua española. "Sólo es remoto, antiguo y extranjero el poema que no hacemos nuestro por cualquier medio, lícito o ilícito, el poema que no tomamos por asalto" (*Bajo la luz*, 14).

Hace sus traducciones de los haikú a partir de versiones en otros idiomas, pero aclara que son "poemas mexicanos basados no en los originales que ignoro sino en sus reflejos a través de otras lenguas" (*Bajo la luz*, 12). Crea una cadena de versiones que no demerita su trabajo, sino que muestra el movimiento intertextual que responde a la necesidad de expansión y no a la literalidad o idea de la fidelidad al original. De cualquier manera, el poema debe rehacerse para ser traducido. Finalmente, como lo escribió con claridad, se trata de hacer parte de nuestro idioma un poema, en este caso, una tradición. La parte de *Aproximaciones* titulada "Homenaje al haikú" (TT, 1980) ofrece al lector una primera apropiación de esa tradición, que después acrecentará en *Bajo la luz del haikú*.

5 Lizalde hace comentarios generales sobre la traducción y en especial de las traducciones de "La giganta", de Baudelaire.

Comenzaré por explicar algunas generalidades para ver dónde emergió esta forma poética. El recurso principal de la poesía japonesa es la medida silábica. No tiene versificación acentual ni rima. Su forma poética más extensa es el *tanka* o *waka*, compuesto por treinta y un sílabas acomodadas en cinco versos divididos en dos estrofas. La primera estrofa es de tres versos y la segunda, por ende, de dos. Esto facilitó el inicio del *haikai-no-renga*, que generalmente constaba de una primera estrofa escrita por un poeta, la siguiente por otro y así sucesivamente, lo que a su vez facilitó la vertiente satírica e ingeniosa de la poesía japonesa. Hacia las postrimerías del siglo XV, la forma poética existente en la poesía japonesa era el *renga* tradicional, que observaba una estética severa y aristocrática. Entre los siglos XV y XVI, Arakida Moritake (1473-1549) y Yamazaki Sokán (1465-1553) dieron lugar al *haikai-no-renga*, de acuerdo con la explicación de Octavio Paz en el prólogo a *Sendas de Oku*, y le imprimieron un estilo rápido, ingenioso y coloquial. “El haikai de Sokán y Moritake opuso a la tradición cortesana y exquisita del *renga* un saludable horror a lo sublime y una peligrosa inclinación por la imagen ingeniosa y el retruécano” (Basho, 1992: 12). Con facilidad se separa del *renga* una unidad poética, el *haikú*, que consta de diecisiete sílabas.

Esa concisión implica un reto. El haikú exige llevar al máximo la economía verbal y, además, requiere de maestría para captar la imagen exacta de un momento. El traslado de la imagen con un significado tan concentrado encubierto por la elusividad del texto japonés requiere gran habilidad y sensibilidad por parte del re-creador o traductor.

En el siglo XVII, siglo de oro japonés según Pacheco, comienza a formarse una clase nueva urbana en la sociedad japonesa gobernada por los *shogunes*. En esa sociedad cerrada, los

chonines o mercaderes modifican la atmósfera de las grandes ciudades —Edo, Kioto y Osaka— a las que convierten en centros de placeres refinados y también de creación artística, y en donde se fomentó el grabado en madera, la novela picaresca y pornográfica —*Ukiyo-Soshi*— y el teatro *Kabuki*.

La poesía de Matsuo Basho (1644-1694) es una respuesta al mundo vertiginoso de las grandes ciudades. Transforma el haikú en vehículo de alta poesía. Con este poeta los haikú dejan de ser ejercicios ingeniosos para convertirse en experiencias espirituales. Cuando comenzó su preparación en el budismo Zen a cargo del monje Buccho, ya tenía conocimientos de los clásicos chinos y japoneses.

El Zen, a diferencia de otras tendencias budistas, cree en la iluminación súbita o *satori*. “Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora mismo, un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero —y con él la corriente de temporalidad que la sostiene— se derrumba” (Paz, en Basho, 1992: 29). Hay que fundirse con aquello que se contempla para conocer.

Basho busca propiciar ese momento de iluminación con el haikú. Capta en palabras el momento intensamente percibido en que se ligan el hombre y la naturaleza. El haikú requiere atención al mundo y constituye una vía hacia un espacio interior de meditación.

En general, se considera que los cuatro maestros del haikú son Matsuo Basho, Yosa Buson (1716 -1783), Kobayashi Issa (1763 - 1827) y Msaoka Shiki (1867-1902). Cada uno de ellos imprimió características diversas al haikú. Así, a diferencia de la continencia emocional de Basho, Issa “rompe la reticencia japonesa [...] para descubrir y subrayar una relación punzante, dolorosa entre la existencia humana y la suerte de animales y plantas” (Paz, en Basho, 1992: 14), un tema importante para Pacheco que en otro espacio desarrollaré.

Makoto Ooka, poeta contemporáneo japonés, explica el método de transposición poética que hacen el *waka* y el haikú (Ooka, 1996: 17-25). En ambos hay una descripción aparentemente simple del paisaje, pero evoca un universo interior. Ambas formas poéticas fusionan frecuen-

El *kigo* es una convención de orden cultural. Por ejemplo, siempre que se habla de luna llena se trata del otoño, y cuando se menciona al murciélago, del invierno. Esos elementos contienen las experiencias acumuladas por el pueblo japonés durante más de mil años. Ya desde

de el *Kokinshū*, antología poética completada en 922, se encuentra una clara clasificación por estaciones. Se le reconoce tal importancia que R. H. Blyth analiza el haikú agrupando los *kigo* por estaciones y explicándolos en los cuatro volúmenes de su estudio. Para Basho, la estación era el más importante elemento del haikú "not as a principle, but as a mode of intuition, a vaster way of seeing particular things". (Blyth, 1963, II: V)

Donald Keene (1956), especialista en literatura japonesa, explica que el haikú traza un punto de intersección entre lo momentáneo y lo eterno. Tomo uno de sus ejemplos para hacer algunas observaciones:

El estanque antiguo. furuie ya
Salta una rana. kawazu tobikomu
El ruido del agua. mizu no oto
(Keene, 1956: 55)

Paz explica que el haikú tiene una parte descriptiva —la que ubica temporal o espacialmente— y una inesperada —que contiene un elemento activo que corres-

ponde, me parece, a lo que Keene llama elemento momentáneo—, y que de ese choque brota la percepción poética.

En el haikú citado arriba, el primer verso es el elemento eterno, el segundo el momentáneo y el tercero marca la intersección. Se trata de una circunstancia general y de la percep-



temente la descripción del mundo exterior con la expresión de la interioridad.

La brevedad recarga la fuerza semántica de las palabras elegidas. El haikú se liga a la realidad mediante el *kigo* o palabra estacional que ubica en un tiempo natural. El haikú tradicional lo lleva en su primer verso o *hokku*.

ción de un momento específico. Además, como se aprecia en esa versión literal, falta en nuestro idioma establecer la relación entre los versos, pues parecen cortados. Ooka explica que la ausencia de un sujeto directamente expresado y la imprecisión en la poesía japonesa son rasgos dados por la lengua japonesa. Así, contrariamente a las lenguas occidentales que, para hablar del sentimiento amoroso, recurren a una fórmula del tipo “Te amo”, “bastaba en japonés clásico utilizar el presente del verbo ‘amar’, sin otra indicación, para que en la función del contexto el mensaje fuera ampliamente comprendido”. (Ooka, 1996: 21)

Como se ve, el haikú está abierto a la interpretación del lector y, en especial, a la del traductor. Paz traduce este haikú:

Un viejo estanque:
salta una rana izas!
chapeloteo.

Paz explica: “En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio. En la segunda, la sorpresa del salto de la rana que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética. Y esta iluminación consiste en volver al silencio del que partió el poema, sólo que ahora cargado de significación”. (Paz, en Basho, 1992: 32)

Paz recurre a la onomatopeya, recurso muy usado en los haikú. En cambio, Pacheco lo recrea de la siguiente manera:

Viejo estanque dormido.
De pronto
salta un sapo.

(*Bajo la luz*, 30)

Enfatiza la inmovilidad del estanque y lo inesperado del salto. Mientras en la traducción literal de Keene el ruido del agua es la intersección de lo eterno y lo momentáneo, en la *aproximación* de Pacheco lo principal es la irrupción de lo efímero en lo permanente. Como se ve, el haikú permite desplegar el poder de la imaginación. Está hecho para verse e interpretarse.

Las frases se condensan al extremo y requieren una contemplación silenciosa. El *satori* surge cuando se capta el sentido al que apuntan las palabras indeterminadas. Paz ejemplifica la indeterminación con:

La rama seca
Un cuervo
Otoño – anochecer.

La falta de un verbo que relacione las dos primeras partes los hace parecer elementos salpicados. Como lector, el poeta-traductor tiene que buscar la relación y se ve obligado a interpretar. Si, como explica Ooka, la descripción del paisaje exterior evoca un estado del alma del poeta, en esas frases concentradas se plasma una visión del mundo. Blyth traduce este haikú de Basho:

On a leafless branch
A lonely crow is perching
On an autumn eve.

Ve la rama sin hojas, no seca, y enfatiza la idea de soledad con el solitario cuervo. El instante de intersección es cuando el cuervo se está posando.

En la versión de Pacheco:

Noche de otoño:
en la rama desnuda
se posa un grajo.

Igual que Blyth, Pacheco explicita el verbo —posarse— que en el original está elidido. El cuervo está allí posado en el instante que se describe. Supongo que escoge la palabra *grajo* porque en español conserva el sentido onomatopéyico del latín —*gráculus*—. Además, hace un juego vocálico invertido con *posa*. Comenta Paz que la poesía japonesa es rica en onomatopeyas, aliteraciones y juegos de palabras. De alguna manera, Pacheco conserva esas características en esta versión.

EL SUJETO TÁCITO EN LA VERSIÓN

Considero importante señalar que mientras para Keene la mayoría de los poemas japoneses se

clasifican en *poesía amoriosa* o *poesía de la naturaleza*, para Ooka no hay tal distinción porque la llamada *poesía del paisaje* o *poesía de la naturaleza* aparentemente objetiva tiene una fuerte carga emocional y lleva un mensaje cifrado. Interpreta el *waka* de Shokushi Naishinoo: "Sin una huella/ las hierbas del jardín, / como ahogada / en perlas de rocío, / la aguda voz del grillo", de la siguiente manera: "En resumen, este poema que aparentemente evoca, en los hierbajos de un jardín otoñal abandonado, el canto a la vez débil y gracioso de un grillo empapado de rocío, nos habla también de la destreza de una mujer hermosa cuya gracia se asemeja a la del grillo y que, esperando aún secretamente una visita de aquel al que ama llora lágrimas silenciosas". (Ooka, 1996: 17)

En la *poesía de la naturaleza* parece que el sujeto se ha esfumado. Sin embargo, aunque de manera vaga, el haikú implica la percepción de un sujeto. Hay alguien que contempla la naturaleza, perenne en sus movimientos estacionales, y se percata de la irrupción de lo efímero. Se hace evidente la presencia del sujeto en el haikú de Chiyo (*Bajo la luz*, 85):

Sólo con su perfume
responden los ciruelos
a quien rompe la rama.

Se marca con claridad la relación entre naturaleza y sujeto en el poema de Basho (*Bajo la luz*, 32):

Pasa el otoño.
Las aves no regresan
y yo envejezco.

O en el de Issa (*Bajo la luz*, 163):

Nos vemos a los ojos
la rana y yo,
asombrados.

También se aprecia en el de Aniatara, al que Pacheco añade una metáfora inicial entre corchetes: "Flor caída en el río" (*Bajo la luz*, 120):

Así también un día
terminará mi vida,
como flor en el agua.

La traducción de un idioma a otro imprime ciertas características al texto. Si en el japonés, como explica Ooka, hay una ausencia de marca precisa del sujeto en la frase, el español obliga a Pacheco en varios casos a expresarlo de forma implícita o explícita. Tal es el caso del haikú de Sakumori (*Bajo la luz*, 80):

Hablo el lenguaje de la flor.

En vano:

la flor no me contesta.

Quizá podría quedarse el verbo en infinitivo, pero le quitaría naturalidad en nuestro idioma. En el haikú de Moritake se advierte la presencia del que contempla y, más aún, lo determinante de su percepción (*Bajo la luz*, 137):

La creí flor caída
de la rama en otoño:
era una mariposa.

Aún en el caso de que se quisiera dejarlos indeterminados, los verbos conjugados en español indicarían el sujeto o éste marcaría la intención generalizante con un infinitivo.

En muchas ocasiones, no obstante, el sujeto parece no estar presente. Pero los sentidos se vuelven factores que sugieren un universo subjetivo. En estos casos se puede notar la percepción de alguien en el verbo:

Cuando ha escampado
un perfume de flores
enciende el aire.⁶

Kyoshi (*Bajo la luz*, 74)

Este juego sinestésico denuncia la percepción de alguien. No es sólo la descripción objetiva del aroma de las flores.

También se nota que la descripción se hace a partir de la percepción de alguien en los sustantivos:

La gota de rocío
lava siempre
la suciedad del mundo.

Basho (*Bajo la luz*, 20)

6 Los subrayados en los haikú tomados como ejemplos son míos.

Suciedad en este caso encierra un juicio. Ooka (1996: 17) explica que *tsuyu* significa rocío, pero también es una palabra que sugiere en el lenguaje poético la imagen de las lágrimas.

En algunos haikú, los adjetivos delatan que hay alguien que compara o aprecia:

La primavera
vuelve cada año.
Siempre es *distinta*.

Gekyo (*Bajo la luz*, 75)

De cualquier manera, todo tipo de conocimiento que descubra una regularidad en la naturaleza indica la participación de un sujeto cognoscente. Se puede afirmar, como Edmund Husserl concluye, que no hay objeto sin sujeto, ni viceversa, en el ámbito del conocimiento. En el caso del haikú hay una objetivación del mundo que, por tanto, implica un sujeto. No hay una escisión entre mundo y hombre, sino que ambos conforman la naturaleza. El sujeto brinda la conciencia y el sentido de aquello que percibe. Así, por ejemplo, el haikú de Mintiseigan (Pacheco, 2001: 32) delata al poeta que siente el aroma:

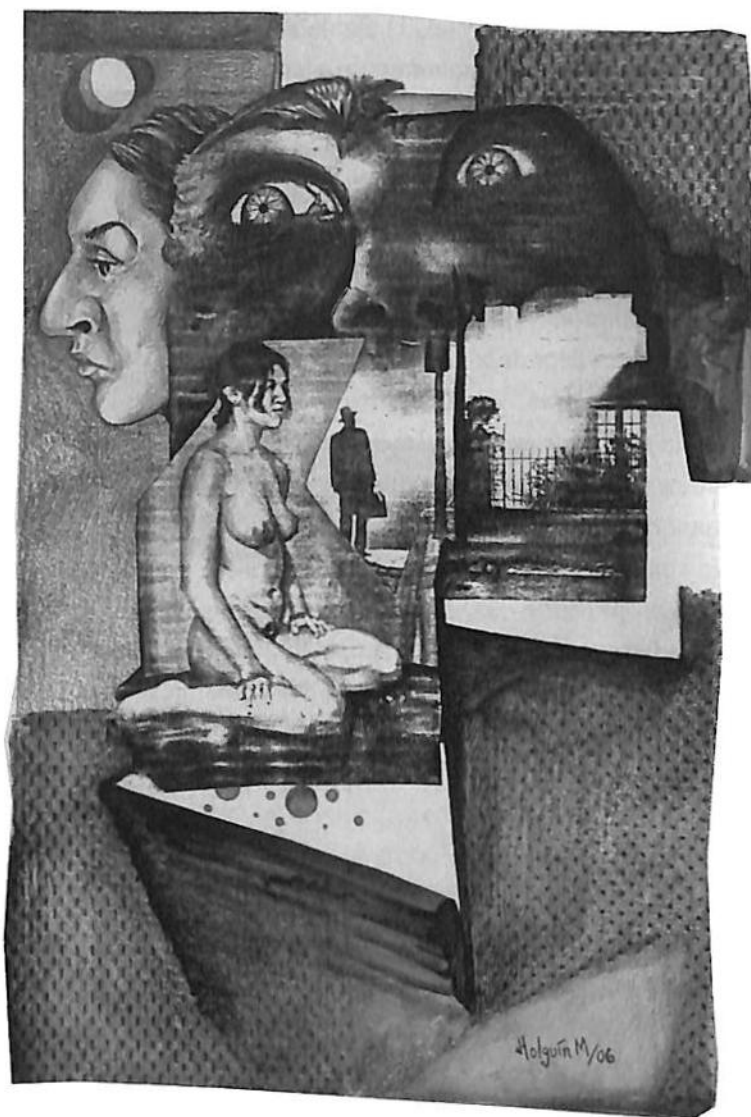
Caen y caen
las hojas del ciruelo:
su aroma es su recuerdo.

Donald Keene (1956: 41) explica que "la caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana". El poeta identifica el recuerdo con el aroma y recurre a esa asociación para sacar las consecuencias de la ausencia de éste:

No hay palabra de adiós:
no huele a nada
la nieve que se funde.

Bokusiu (Pacheco, 2001: 32)

Privilegiar un sentido con respecto a otro también marca un estado emocional. En esta traducción de un haikú de Basho, un poeta religioso, la antítesis entre verbos señala que la oscuridad favorece lo auditivo (*Bajo la luz*, 38):



Cae la noche.
Se yergue a la distancia
el croar de los sapos.

El croar de los sapos es el *kigo*, aquí colocado en el primer verso. Este cambio entre sentidos insinúa una intuición del poeta que el lector tiene que descubrir.

En la mayoría de los haikú la traducción de Pacheco sigue disimulando la presencia del su-

jeto, excepto cuando el traductor usa ciertos verbos que obligan la conjugación y, con ello, revelan al sujeto.

UN RECURSO DE ECONOMÍA VERBAL EN LA APROXIMACIÓN

Desconozco si en el japonés hay signos de puntuación y si hay alguno que equivalga a los dos puntos, lo cierto es que éste es un signo que tanto Paz como Pacheco emplean con cierta regularidad para favorecer la concentración verbal. En este apartado me propongo revisar los matices que toma el uso de los dos puntos. Intento una suerte de clasificación que permita observar la diversidad de denotaciones.

De manera general, este signo de puntuación ayuda a mover la atención de un paisaje en conjunto al punto de interés, como un *zoom* fotográfico:

Día sin sol:
por los campos
las nubes sin raíces.

Hekigoto (*Bajo la luz*, 65)

a) En primer lugar empiezo con aquel en que, de manera clásica, el *kigo* está en el primer verso y con ello ubica la acción en un tiempo estacional:

Luna de otoño:
silencioso el gusano
roe los castaños.

Basho (*Bajo la luz*, 25)

Luna en el bosque:
cordilleras de nubes
que se deshacen.

Basho (*Bajo la luz*, 49)

b) A veces indican que se va a definir un concepto con una imagen:

Vida: una mariposa
en la hierba oscilante.
Pero qué maravilla.

Soin (*Bajo la luz*: 139)

Soledad:
el grillo que en su jaula
cuelga del muro.

Basho (*Bajo la luz*, 47)

o una imagen:

Cascarón:
la cigarra
se deshizo en su canto.

Basho (*Bajo la luz*, 23)

Los fuegos de artificio:
en su fulgor mi soledad advierte
sólo estrellas que caen.

Siki (*Bajo la luz*, 63)

c) En una inversión de los procedimientos anteriores, los dos puntos anuncian el *kigo* situado, en este caso, en el tercer verso:

Marea menguante,
apagado sonido:
tarde de otoño.

Suiha (*Bajo la luz*, 81)

En otro modo de inversión, la imagen está al final. Así, en el haikú de Issa el *kigo* es uno de los dos hechos que explican la percepción que se obtiene en el verso final:

Profunda agua de otoño,
guijarros relucientes:
seis peces en silencio.

Issa (*Bajo la luz*, 174)

Asimismo, los dos puntos sirven para dar al *kigo* la fuerza de la imagen que ratifica una conclusión o que, por lo menos, suena al resultado de una experiencia de meditación:

Me despido.
Pasé pues todo pasa:
rocío en la hierba.

Banzon (Pacheco, 2001: 32)

d) Pacheco los abre en ocasiones para explicar la causa, como en este haikú de Issa (*Bajo la luz*, 159):

Remordimiento:
el labrador se afana,
yo estoy durmiendo.

e) La consecuencia de una circunstancia sigue a los dos puntos en algunos haikú, como en el de Buson (*Bajo la luz*, 93):

El relámpago estalla:
caen a tierra
tres gotas de rocío.

f) Este signo avisa que se dará el resultado de una acción. Ya no es un acontecimiento natural, sino la acción de un sujeto:

Hablo el lenguaje de la flor.
En vano:
la flor no me contesta.

Sakumori (*Bajo la luz*, 80)

Saludo a otro viajero.
Vuelvo el rostro:
se ha disuelto en la niebla.

Shiki (*Bajo la luz*, 60)

g) Los dos puntos indican que se va a mencionar la circunstancia general que propicia algo:

Quietud:
taladra rocas
el canto de las cigarras.

Buson (*Bajo la luz*, 91)

h) Pacheco usa este signo de puntuación para comenzar la explicación de un sentimiento con la analogía entre humanidad y naturaleza —uso la división porque es útil para aclarar, pero es necesario recordar que en el mundo del haikú la primera es parte de la segunda—. Los haikú que mejor ejemplifican este caso son los de Issa, un poeta que tiende a la subjetividad:

La tristeza del mundo:
los pétalos floridos
caerán como nosotros. (*Bajo la luz*, 176)

La lección del cerezo:
florece, se marchita,
vuelve al polvo. (*Bajo la luz*, 161)

i) El signo de puntuación también sugiere en algunos casos que el poeta busca la relación entre lo subjetivo y lo natural:

La niebla
abre la puerta:
¿quién ha entrado?

Issa (*Bajo la luz*, 166)

Flores en el cerezo:
¿hoy es ayer
realmente?

Issa (*Bajo la luz*, 171)

Además, con los dos puntos Pacheco muestra la traslación directa de lo humano a lo natural. Se parece mucho al inciso b), sólo que en este caso son dos imágenes y sirven como metáfora de una situación humana. Nuevamente ejemplifico con uno de los haikú de Issa:

Un mundo de rocío:
en cada gota
pleitos, querellas. (*Bajo la luz*, 157)

j) Un caso raro es su uso posterior a un vocativo. Sólo encontré dos ejemplos en las *aproximaciones* de Pacheco:

Rocío en la hierba:
el sol que te evapora
te hace mi hermano.

Shomin (*Bajo la luz*, 122)

Dueño de los cerezos:
te conviertes
en abono de árboles.

Utsu (Pacheco, 2001: 32)

Supongo que como generalmente los haikú son producto de un estado contemplativo, un vocativo resulta un tanto extraño en esta forma poética.

EL HAIKÚ Y LA POESÍA DE PACHECO

El hecho de que el haikú sea una intersección entre lo eterno y lo efímero lo coloca como una forma vinculada con el tema recurrente en la creación de Pacheco; a saber, el tiempo. El poeta suele buscar imágenes concretas que encierran la máxima de que todo está sujeto a la acción erosionante del tiempo. Por lo re-

gular, lo muestra en sus consecuencias funestas y como cierre de la esperanza. Por eso, no es extraño que frecuentemente los haikú que traduce se puedan ubicar por su *kigo* en otoño o invierno, por ejemplo: las hojas secas, la nieve, la luna llena, el viento helado, el grillo, el murciélago.

Las grandes ideas, creencias y creaciones pasarán y se perderán en el olvido:

Estatuas de los dioses abolidos:
nada más hojas secas se reúnen
a las puertas del templo.

Basho (*Bajo la luz*, 54)

No obstante, la poesía se debe desarrollar:

Rama en el río:
los insectos que lleva
siguen cantando.

Issa (*Bajo la luz*, 150)

De repente, hay una coincidencia con los poetas japoneses en la desilusión. Cito sus versiones de dos haikú en los que subyace la idea de la fatalidad:

Los crisantemos
tienen muchos matices;
sólo un destino.

Issa (*Bajo la luz*, 155)

El blanco crisantemo:
como él
nos marchitamos.

Otosuchi (Pacheco, 2001: 32)

Otro tema importante en Pacheco e íntimamente vinculado con el tiempo es el afán de poder y reconocimiento. La voz de Pacheco toma un tono profético para desahuciar cualquier empeño o esperanza de permanencia. Basho (1992:104) escribe un haikú, después de explicar en su más célebre cuaderno de viaje, *Oku no Hosomishi*, que el "esplendor de tres generaciones duró el sueño de una noche" (Basho, 1992: 104), refiriéndose a las ruinas del castillo de Yasuhira, como *satori* de la trascendencia de las hazañas guerreras:

Hierba silvestre
es cuanto queda
de aquel ejército.

(*Bajo la luz*, 45)

Semejante al estilo de Pacheco, desaparece el sentido épico de las empresas bélicas. Para Pacheco lo que siempre permanece es el carácter cíclico de la naturaleza, el cambio y el polvo. Tarde o temprano, como augura, desaparece el mundo en que se afana el ser humano.

Este haikú, leído a la luz de la fatalidad temporal que esgrime una y otra vez Pacheco, adquiere mayor densidad. Esto es a lo que me he referido antes como el diálogo entre dos textos; es decir, es una mutua interpretación entre el original y su traducción. El haikú, como se vio, obliga a la interpretación del poeta-traductor y la versión de éste adquiere el tono contundente que lo caracteriza.

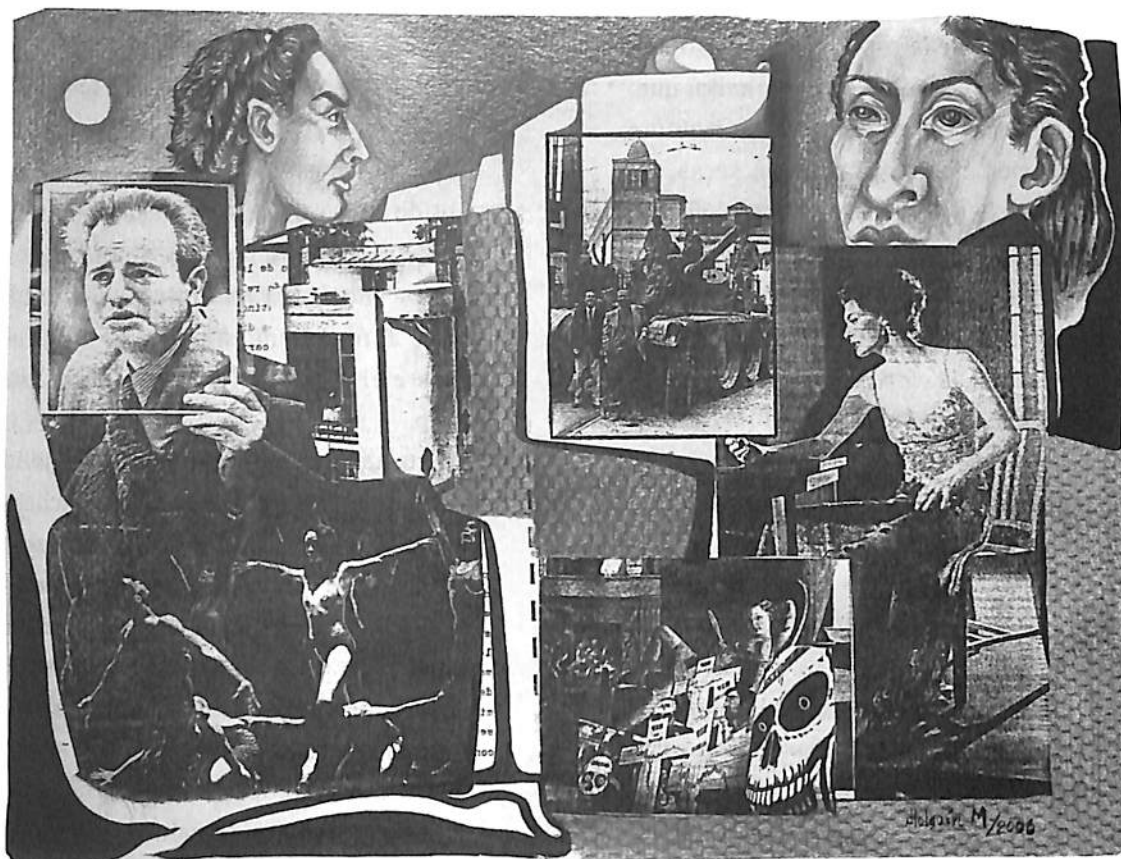
Además, si la traducción es un camino de aprendizaje y apropiación en varios sentidos, como ya expuse, Pacheco aprende a usar esta forma y escribe sus propios haikú, como es el caso de "Astillas" (SL, 439-442), constituido por 19 haikú, cada uno con su propio título, o "Crepúsculos" (SL, 462-463), formado por cinco; uno de ellos, "Ventanilla":

Antártida de nubes
y al crepúsculo
espejismos de fuego.

En él se observa lo momentáneo que irrumpe. Así, el poeta se apropia de lo aprendido en su ejercicio de traducción y lo vuelve una forma más en la que puede expresarse. LC

SIGLAS UTILIZADAS

NMP	<i>No me preguntes cómo pasa el tiempo</i>
CM	<i>Ciudad de la memoria</i>
SL	<i>El silencio de la luna</i>
TT	<i>Tarde o temprano</i>



BIBLIOGRAFÍA

- Basho, Matsuo (1992), *Sendas de Oku*, Barcelona, Seix Barral, [trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya; texto japonés caligrafiado e ilustrado por Yosa Buson, Kioto].
- Blyth, R. H. (1963), *Haiku*, Japan, Hokuseido, IV T. [1ª ed. 1950].
- García Terrés, Jaime (1989), *Baile de máscaras*, Madrid-México, Ediciones del Equilibrista-El Colegio Nacional.
- Keene, Donald (1956), *La literatura japonesa*, México, FCE, [trad. Jesús Bal y Gay].
- Lizalde, Eduardo (1999), "Desfiladeros de la traducción", en *Tablero de divagaciones*, T. I, México, FCE.
- Montes de Oca, Marco Antonio (1974), *El surco y la brasa: traductores mexicanos*, México, FCE.
- Ooka, Makoto (1996), "La poesía del paisaje: ¿Por qué la poesía japonesa es tan contenida en su expresión de la subjetividad?", *Vuelta*, Núm. 237 agosto, [trad. del francés de Aurelio Asiain], pp. 17-25.
- Pacheco, José Emilio (1980), *Tarde o temprano*, México, FCE.
- ____ (1982), "El gran vuelo del cuervo: apropiación y expropiación", *Proceso*, Núm. 306 (13 de septiembre), pp. 54-55.
- ____ (1987), "París era un desierto", *Proceso*, 567 (19 de septiembre), pp. 52-53.
- ____ (1997), *Bajo la luz del haikú*, México, Breve Alianza.
- ____ (2000), *Tarde o temprano (poemas 1958-2000)*, 3ª ed., México, FCE, [ed. Aurora Clavel; ed. corregida y aumentada].
- ____ (2001), "El viento entre los pinos: 24 aproximaciones al haikú", *Letras Libres*, Núm. 30, junio, pp. 32.
- ____ (2002), "Paz y los otros", *Letras Libres*, Núm. 47, noviembre, pp. 20-21.
- Paz, Octavio (1981), *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, [1ª ed., 1971].
- ____ (1983), *Sombras de obras*, México, Seix Barral.
- ____ (2000), *Versiones y diversiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, [ed. bilingüe, editor Nicanor Vélez; incluye prólogo de 1973].
- Steiner, George (2001), *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, 3ª ed., México, FCE, [trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major].