



## ***Four poets in counterpoint: versiones de Walking around de Neruda.***

*Four poets in counterpoint: versions of Neruda's Walking around.*

DOI: [10.32870/sincronia.axxvi.n82.27b22](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n82.27b22)

**Jesús Erbey Mendoza Negrete**

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Autónoma de Chihuahua (MÉXICO)

CE: [jmendozan@uach.mx](mailto:jmendozan@uach.mx) / ID ORCID: [0000-0003-2122-4516](https://orcid.org/0000-0003-2122-4516)

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**Recibido:** 31/03/2022

**Revisado:** 29/04/2022

**Aprobado:** 13/06/2022

### **Resumen**

El presente trabajo discute la multiplicidad de variantes en la traducción al inglés del poema *Walking Around* (1933) de Pablo Neruda. Para ello se abordan las versiones de cuatro poetas estadounidenses: Robert Bly (1971), W.S. Merwin (1970), Ben Belitt (1974), y Forrest Gander (2004). Se parte de la premisa de Octavio Paz, que plantea que, al traducir, los poetas tienden a usar el poema original como punto de partida para construir un poema propio. Así, en lugar de intentar mostrar cuáles versiones son más fieles al original, se señalarán las distintas estrategias de que se sirvieron los poetas traductores para recrear el mismo poema mediante distintos niveles de apropiación poética.

**Palabras clave:** Pablo Neruda. Traducción. Robert Bly. W.S. Merwin. Ben Belitt. Forrest Gander.

### **Abstract**

This paper discusses the multiplicity of variations as Neruda's *Walking Around* was translated into English. To do so, versions by four American poet translators are compared: Robert Bly's (1971), W.S.



Merwin's (1970), Ben Belitt's (1974), and Forrest Gander's (2004). The exercise is based on Octavio Paz's assertion that states that, when they translate, poets are likely to use the original poem as a starting point to build a new poem of their own. Therefore, instead of pointing at the most faithful versions, the focus here is placed on the strategies of the poet translators as they recreated the same poem by means or various levels of poetic appropriation.

**Keywords:** Pablo Neruda. Translation. Robert Bly. W.S. Merwin. Ben Belitt. Forrest Gander.

*"the 'choral' rendering of Neruda"*

Ben Belitt

## El poeta

Si intentáramos representar la poesía de cada siglo en una sola voz a nivel global, Neruda sería el poeta del siglo XX. Al lado de Whitman, es el poeta del continente americano. Pero no solo eso: la obra de Neruda ha dado forma a la poesía que se ha escrito en todo el orbe desde 1930 hasta nuestros días (McClatchy, 1996). En cierta forma su obra ha fungido como el *kanōn* y el *kritēriōn* de la poesía contemporánea. Tal alcance solo puede conseguirse por medio de la traducción. Así, Neruda es uno de los poetas modernos que más ha sido traducido, sobre todo al idioma inglés (Kundu, 2018).

Como es sabido, las antologías personales y las grupales desempeñan un papel importante en la difusión de la obra literaria de cualquier autor o autora, independientemente de si se trata de traducciones o no. La selección de los textos, sabemos también, depende del enfoque de cada compilación y de quienes asumen tales empresas. Así, a pesar de las notables diferencias en la elección de sus poemas representativos de Neruda, hay, como es de esperarse, algunos que aparecen con mayor frecuencia. Entre los más antologados se encuentra el que abordaremos aquí: "Walking around" de *Residencia en la tierra* (Jaffe, 2002). Jonathan Cohen (1983) registró, para inicios de los ochenta, doce versiones distintas de "Walking Around". La cifra ha ido en aumento.



## Neruda in English

El primer intento por poner la poesía de Neruda en manos de lectores angloparlantes fue obra del académico G. Dundas Craig (1934) en la antología *The Modernist Trend in Spanish-American Poetry: A Collection of Representative Poems of the Modernist Movement and the Reaction* de 1934. Después, en la década de los cuarenta, hubo nuevos intentos: *An Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* de 1942 a cargo de Dudley Fitts (1942), *3 Spanish American Poets*, del mismo año, obra de Joseph Leonard Grucci (1942), y la compilación *12 Spanish American Poets*, de H.R. Hays (1943). A pesar de los bienintencionados y hasta loables esfuerzos puestos en lograr estas antologías, el público no estaba preparado para Neruda. Durante la primera mitad del siglo veinte, Neruda pasó desapercibido ante ojos anglosajones sobre todo debido a evidentes cuestiones de orden político (Jaffe, 2002). No fue sino hasta a mediados de la década de los sesenta que logró captar la atención de este público (Felstiner, 1980), sobre todo gracias a Robert Bly y James Wright (Jaffe, 2002).

El caso de Neruda en el idioma inglés es peculiar en más de un sentido. No solo es uno de los poetas modernos más traducidos a ese idioma, sino que la traducción de su obra ha suscitado una extensa cantidad de discusiones al respecto (Cohen, 1983). Los trabajos de J. Felstiner (1980), de J. Cohen (1983) y de J. A. Jaffe (2002), dan cuenta del fenómeno. Estos estudios no sólo echan luz en torno a las formas de percibir y, por lo tanto, traducir a Neruda, sino que además señalan momentos históricos en los cuales ha habido importantes cambios en las tendencias de la traducción, en la evolución de las perspectivas.

Uno de los puntos en que coinciden estos trabajos señala que las primeras traducciones de Neruda tenían en común un enfoque literalista: su objetivo no era tanto producir textos poéticos en sí mismos, sino traducciones que apuntaran siempre hacia su original. No fue sino a partir de las versiones de Bly que las perspectivas se fueron diversificando hasta llegar, en algunos casos, a apostarle a versiones de considerable libertad. Uno de los traductores que más ha defendido la perspectiva libre en la traducción de Neruda ha sido uno de los autores contemplados para este trabajo: Ben Belitt (Jaffe, 2002).



## El cuarteto

El ejercicio de difundir obras literarias mediante la traducción, por más objetivo que se piense, conlleva cierta manera de apreciarlas o pensarlas, i.e. siempre llevan el sello personal de quien las presenta. En realidad, no hace falta ir de un idioma a otro: las antologías, los libros de historia literaria, la crítica, y todo abordaje de una obra lleva impresas las marcas del cristal con que se mira. Ya lo explica André Lefevere (1992) al denominar a todas estas prácticas bajo el rótulo de reescrituras, incluida la traducción. En lengua inglesa, “Walking around” ha sido uno de los poemas nerudianos más reescritos precisamente por poetas. Sus versiones ponen de manifiesto de manera indiscutible lo señalado por Boase-Beier (2011): “If a poem has only one translation, it is not a poem”.

El concepto de reescritura de Lefevere (2000) implica, por un lado, refracción, es decir, cierto grado de modificación; por otra parte, también está relacionado con la idea de manipulación (Lefevere, 1992), independientemente de que esta sea consciente y voluntaria o no. La afirmación de Octavio Paz (1990) con respecto a que, cuando los poetas traducen, con frecuencia utilizan el poema original como un punto de partida para escribir un poema propio, parece comprobarse claramente con “Walking Around”. Sin embargo, antes que pronunciar juicios éticos en torno las alteraciones o las posibles pérdidas, lo cual tiene valor en sí mismo, conviene también indagar la forma en que la poesía vuelve a surgir de distintas formas en la lengua meta. Un ejercicio de esta índole busca descubrir y describir las formas en que la poesía de un poema resurge en otros poemas. Los poetas buscarán, en distintos momentos, con distintas perspectivas, estrategias y medios, aproximarse a dicha poesía e intentarán erigir un poema cada vez distinto a pesar de estar escrito en un mismo idioma, siempre cambiante, y siempre distinto al del original. La analogía musical de “contrapunto” hace alusión a que las voces son necesariamente distintas; no obstante, todas buscan *interpretar el mismo tema*.

La sinfonía de versiones nerudianas en inglés ha sido orquestada por toda clase de profesionales: hay traductores, académicos, hispanistas, poetas, e incluso médicos, como Alfred



Yankauer, profesor de medicina y pediatría (Jaffe, 2002). Entre los poetas que lo han traducido sobresalen Ben Belitt, Robert Bly, W.S. Merwin, Alastair Reid, William O'Daily, Robert Hass, Jack Hirschman, Stephen Kessler, Stephen Mitchell y Forrest Gander. Para este trabajo se tomarán en cuenta las versiones de los poetas Ben Belitt, Robert Bly, de W. S. Merwin y, la más joven, de Forrest Gander de 2004.

### ***Neruda's profile: un panorama general***

La percepción doméstica que se tiene de un autor o autora y de su obra no siempre coincide con la que se tiene fuera de casa. La disparidad puede darse, incluso, dentro de un mismo idioma. Las tradiciones literarias y cierto grado de patriotismo o patrioterismo influyen en tales percepciones. Entender cómo se ha percibido una obra desde fuera nos ayuda a entender cómo se la ha traducido. Bien lo señala Janice Jaffe (2002) en el caso de Neruda: la manera en que se lo ha percibido y, por lo tanto, traducido en el habla inglesa, ha ido marcando su silueta, su perfil: lo ha ido definiendo en esa lengua y esa cultura. A continuación, se presenta un panorama breve y general de cómo se ha leído Neruda desde el contexto angloparlante estadounidense.

Hay un aspecto en el cual la percepción estadounidense no difiere del que se ha tenido en Hispanoamérica. En términos generales, también se le ha considerado un poeta proteico, en el sentido de que su obra se resiste a una caracterización monolítica (Jaffe, 2002). Así, su poesía se ha entendido como rica y variada en temas, recursos, estrategias y tonalidades. Sin embargo, también hay una inconsistencia a nivel interno que llama la atención. A pesar de las diferencias que necesariamente existen entre críticos, entre académicos, y entre traductores, esta anomalía es relevante ya que tiene relación con la distancia cultural y lingüística, y por ello literaria, entre el autor y sus lectores en el contexto estadounidense.

Tras la muerte del poeta en 1973, la revista de izquierda *The Nation* (1973), publicó, en su número 12 del 15 de octubre, un tributo que caracterizaba a la obra del autor en términos de sobriedad y modestia. Según la publicación, uno de los problemas más significativos en la traducción de la poesía nerudiana al inglés está en estrecha relación con cierta exuberancia en el



lenguaje nerudiano que lo acerca más a la poesía inglesa renacentista que a la poesía contemporánea estadounidense más sobresaliente: “Neruda in translation tends to sound inflated and bombastic. Nothing could be less true of the original (citado por Cohen, 1983, p. 190).

La observación con respecto al distanciamiento entre la poesía de Neruda y la tradición contemporánea en poesía estadounidense es bastante acertada. Basta comparar la poesía del chileno con la de William Carlos Williams o la de T.S. Eliot para distinguir tal oposición. También es atinada la relación entre la exuberancia nerudiana y la poesía renacentista inglesa. La inconsistencia no reside tanto ahí, sino en el comentario de Jonathan Cohen, diez años después, el cual señala que Neruda sí produjo poesía “inflated and bombastic” e incluso, dice, bastante mala en algunos momentos (1983). Si bien es muy probable que la intención de esbozar a un Neruda sencillo y modesto tenga alguna relación con las inclinaciones izquierdistas de la revista, también es cierto que esta diferencia de percepción impacta en la figura del poeta. Tal es la percepción, tal será la traducción. Sin embargo, podríamos, si se quiere, solucionar esta divergencia de opinión asumiendo que la inconsistencia no es sino otra de las caras del carácter proteico de su obra.

Sin intentar contradecir a la revista o al mismo Cohen, podría afirmarse también que lo supuestamente rimbombante y pomposo de la poesía nerudiana no es sino la tradición poética hispanoamericana saliendo a la luz a través de los versos del chileno. Y no es que nuestra poesía sea propiamente así, sino que nuestra tradición heredó de las vanguardias poéticas de la primera mitad del siglo veinte, cierta tendencia a distanciar el lenguaje poético de los usos cotidianos de la lengua. Por su parte, la tradición estadounidense cronológicamente correspondiente, buscó exactamente lo contrario. Para nosotros, la imagen novedosa y de gran inventiva, de tintes claramente surrealistas, sigue siendo un acierto, un ideal.

## El contrapunto

Muchos son los aspectos relevantes que este abordaje deja fuera. Entre los trabajos hispanos más significativos que discuten a Neruda en el contexto angloparlante está por ejemplo el de Esperanza Figueroa (1973), “Pablo Neruda en inglés” de 1973. Sin embargo, la intención de explorar el



contrapunto coral de cuatro poetas que traducen al poeta exige acotar la presente discusión. El ejercicio, entonces, mostrará las relaciones entre las versiones, sean de diferencia, de similitud o coincidencia, u otras. Se prestará atención a los efectos y los matices que cada una produce. Si bien al final las versiones se confrontarán con el original, nuestro interés recae más en torno al contrapunto: las variaciones, los unísonos, las disonancias y cualquier otro aspecto que muestre las distintas formas de recrear “Walking Around”.

Bly	Belitt
<p>It so happens I am sick of being a man.</p> <p>And it happens that I walk into tailorshops [and movie houses dried up, waterproof, like a swan made of felt steering my way in a water of wombs and ashes.</p>	<p>It so happens I'm tired of just being a man.</p> <p>I go to a movie, drop in at the tailor's-- it so [happens-- feeling wizened and numbed, like a big, [wooly swan, awash on an ocean of clinkers and causes.</p>
Merwin	Gander
<p>It happens that I am tired of being a man.</p> <p>It happens that I go into the tailor's shops and [the movies all shrivelled up, impenetrable, like a felt [swan navigating on a water of origin and ash.</p>	<p>Comes a time I'm tired of being a man.</p> <p>Comes a time I check out the tailor's or the [movies shriveled, impenetrable, like a felt swan wafted on waters of origin and ashes.</p>



Las versiones de Bly y Merwin siguen un procedimiento impresionista: sin llegar a desviarse de la secuencia original de las imágenes, de los ritmos y del característico tono un tanto amargo, sus versiones se construyen a partir de paráfrasis poéticas (Cohen, 1983). Los textos son poemas en sí mismos con un moderado nivel de apropiación. Al girar nuestra atención a la versión de Belitt, notamos que hay algunos giros notorios. Por ejemplo, en el segundo verso encontramos la frase “it so happens” al final y no al inicio, como en Bly y Merwin. Por su parte, Gander utiliza una frase que, si bien es diferente a los tres anteriores, coincide con Bly con Merwin en presentarla al inicio de los dos primeros versos: “Comes a time”. El giro sintáctico en la versión de Belitt, produce un trastocamiento rítmico. Hay musicalidad, pero es diferente al resto. La frase de la versión de Gander, por su parte, parece “sonar” más actual e incluso coloquial, sobre todo por la omisión del sujeto “It” presente en todas la demás. Asimismo, los fraseos de “I walk into tailorshops” de Bly y “I go into the tailor’s shops” de Merwin llaman la atención sólo al compararlos con las opciones de Belitt y de Gander. Estos coinciden en un tono claramente coloquial que se manifiesta tanto en los verbos “drop in” y “check out”, como en la abreviación “the tailor’s”.

En el tercer verso hay una especie de consonancia entre las versiones de Bly, Merwin y Gander. Hay una diferencia en el acorde que es simple pero notoria: el latinismo “impenetrable” de Merwin y Gander se distingue del germanismo “waterproof” de Bly, el cual, asimismo, produce asociaciones más específicas en la imagen. La versión de Belitt, en cambio, incluye el verbo “feeling” que torna a la imagen metafórica en símil a la vez que intercambia el componente de impenetrabilidad por el de adormecimiento o insensibilidad de “numbed”. Finalmente, la versión de Belitt sobresale entre las demás pues agrega el adjetivo “big” que no aparece en las otras versiones. En el tercer verso también se da una coincidencia en las versiones de Bly, Merwin y Gander, en la cual se establece la noción de deslizamiento o desplazamiento sobre agua. La variación aparece ahora en la versión de Bly que intercambia la idea abstracta de origen por la más específica de vientre materno, matriz o útero (“wombs”), con lo cual se generan distintas asociaciones de sentido en la imagen. La versión de Belitt se aleja del resto en varias direcciones: “awash on an ocean of clinkers and causes”.



En primera instancia, “awash” intercambia la idea de inundación, de exceso, por la de deslizamiento o desplazamiento. Luego, el sustantivo “water”, que aparece tal cual en el resto de las versiones, es ahora más específico en Belitt: “ocean”. Posteriormente, encontramos que el sustantivo singular “ash” (Merwin) o en plural “ashes” (Bly y Gander) es intercambiado por una sustancia relacionada, pero con implicaciones un poco distintas. El sustantivo “clinkers” hace referencia a residuos de carbón con una textura pedregosa, a diferencia de “ash” o “ashes” que evoca una sustancia más fina, próxima al polvo. Posteriormente, encontramos que la variante de Bly, “wombs”, “origins” en Merwin y Gander, también presenta una variación en Belitt: “causes” (al parecer, el común denominador es un punto de inicio). Y, finalmente, encontramos una alteración sintáctica final en Belitt. El resto de las versiones coinciden en el orden de la frase final de este verso; sin embargo, Belitt decide alterarlo y presentar “clinkers” antes que “causes”, invirtiendo así el dualismo de principio y fin por el de fin y principio.

Al relacionar estas variaciones con el poema de Neruda, encontramos algunos detalles reveladores. En el primer verso hallamos que, en todos los casos, los traductores vertieron la frase “me canso” como una situación de hartazgo que llega a la voz poética, como si dijera “estoy cansado”. Por su parte, en el poema de Neruda la expresión hace pensar en una situación que ocurre con frecuencia en un presente más extendido, como decir “en este momento de mi vida esto me cansa”. Aunque es una diferencia sutil, es notoria por ser distinta a la poética del chileno que frecuentemente mezcla usos del lenguaje que son inusuales en el habla cotidiana (Verani, 2003). Algo similar ocurre con la siguiente frase: “de ser hombre”. Las diferencias con respecto a “de ser *un* hombre” son evidentes: los traductores sí incluyeron el artículo indefinido. De nueva cuenta, esto está en función de un lenguaje cotidiano, propio de la tradición poética estadounidense, que difiere de los contrastes en los usos del lenguaje nerudiano. El primer verso en las versiones de Bly y de Gander muestran una mayor asimilación hacia el lenguaje cotidiano de la tradición estadounidense por usar frases más marcadamente idiomáticas como “I’m sick of” y “Comes a time”.

El segundo verso muestra que la coincidencia sintáctica de Bly, Merwin y Gander responde al orden en Neruda; solo Belitt la altera, eliminando el paralelismo: “Sucede que [...]”. En el tercer



verso, podemos ver que Merwin y Gander reprodujeron el latinismo “impenetrable” de Neruda, mientras que los giros de Bly y de Belitt, “waterproof” y “numbed”, se distancian produciendo efectos disímiles. El adjetivo lleva una carga semántica relacionada con una cierta falta de empatía, con el cansancio del primer verso, con una incapacidad de relacionarse con los otros. El adjetivo “numbed” conserva sutilmente la noción, mientras que en “waterproof” parece disolverse o adquirir un rumbo distinto. Al cierre del tercer verso, descubrimos que el adjetivo “big” que distingue la versión de Belitt del resto, tampoco se encuentra en el poema del chileno. Si bien su inclusión no destruye la imagen, tampoco hay rastro en el poema de dicha noción, además de que la vuelve más concreta e, incluso, introduce un matiz veladamente humorístico en la imagen: “marchito, impenetrable, como un [gran] cisne de fieltro”. Finalmente, al revisar el cuarto verso, “navegando en un agua de origen y ceniza”, descubrimos que sólo Merwin conserva el latinismo, “navigating, mientras que el resto germanizó la expresión. Asimismo, el término “awash” de Belitt, se distancia del original al intercambiar, como se dijo, la noción de desplazamiento sobre agua por una de inundación que, a su vez, añade el vocablo “ocean” que no está en el poema nerudiano. Con respecto a la frase “origen y ceniza”, las variaciones son peculiares. Merwin es más literal y conserva el singular en ambos sustantivos. Gander, vuelve plural el segundo: “ashes”. Bly intercambia el sustantivo abstracto “origen” por el sustantivo concreto “wombs” (produciendo asociaciones distintas) y pluraliza el segundo vocablo al igual que Gander. Belitt altera aún más la imagen: por un lado, como se señaló unos párrafos arriba, cambia el orden y presenta las “ceniza” antes que el “origen”, con lo que se invierte la secuencia abstracto-concreto. Por el otro, además de usar un plural, “clinkers”, que vuelve más específica la textura de la ceniza, cambia a plural la noción de origen con “causes”, además de introducir asociaciones de causa-efecto que no están en el poema, al menos no explícitamente.

Bly	Belitt
The smell of barbershops makes me break into [hoarse sobs.	A whiff from a barbershop does it; I yell bloody [murder.



<p>The only thing I want is to lie still like stones [or wool.</p> <p>The only thing I want is to see no more [stores, no gardens, no more goods, no spectacles, no elevators.</p>	<p>All I ask is a little vacation from things: from [boulders and woolens, from gardens, institutional projects, [merchandise, eyeglasses, elevators--I'd rather not look at [them.</p>
<b>Merwin</b>	<b>Gander</b>
<p>The smell of barber shops makes me sob out [loud.</p> <p>I want nothing but the repose either of stone [or of wool.</p> <p>I want to see no more establishments, no [more gardens, nor merchandise, nor glasses, nor elevators.</p>	<p>A whiff from the pubs has me sobbing my [eyes out.</p> <p>All I want is a break from rocks and wool,</p> <p>all I want is to see neither buildings nor [gardens, no shopping centers no glasses no elevators.</p>

En el primer verso de la segunda estrofa Belitt y Gander se distinguen de Bly y Merwin por utilizar un vocablo para “smell” un poco más coloquial: “whiff”. También podemos notar que Belitt separa la oración en dos mediante un punto y coma, produciendo un trastocamiento rítmico y una especie de suspenso o dramatismo. Por otra parte, vemos que la segunda oración del primer verso de Belitt incluye la imagen “I yell bloody murder” de la que no hay rastro alguno en el resto de las versiones. Cabe señalar que el contenido semántico de este breve segmento también se caracteriza por un marcado dramatismo. En el caso de Gander, llama la atención que su versión no coincide con el resto de los traductores en sus referencias a “barber shops”, sino que lo intercambia por un sitio sin relación alguna: “pubs”, con lo cual da un giro temático en la imagen. Las diferencias en la imagen del llanto entre las versiones de Bly y de Merwin son sutiles, ya que son en términos de textura, “hoarse”, en Bly, y de intensidad en el volumen, “out loud” en Merwin. A pesar de estas diferencias,



estas versiones son más coincidentes entre sí que las otras dos. Las versiones de Belitt y de Gander coinciden en el coloquialismo ya mencionado y en diferir con respecto a Bly y Merwin. En el resto, vemos que sus rumbos son divergentes.

En el segundo verso encontramos un acorde entre las versiones de Bly, Merwin y Gander, con variaciones muy sutiles en el fraseo inicial “The only thing I want” (Bly), “I want nothing but” (Merwin), y “All I want” (Gander). Belitt, intercambia el verbo “want” for “ask”, lo cual, a pesar de ser una variación, es muy sutil en cuanto a su uso y su carga semántica. El resto de la perífrasis verbal es distinto en cada caso. También presenta variaciones sin que estas impliquen cambios semánticos decisivos: “to lie still” (Bly), “the repose” (Merwin), “a little vacation” (Belitt) y “a break” (Gander). Las diferencias son en parte en cuanto al campo del registro y en términos de concreción y abstracción. Bly presenta una imagen concreta; Merwin, un vocablo que evoca refinamiento; Belitt, una expresión en el campo semántico laboral; y Gander, una expresión idiomática. Por otra parte, Belitt introduce otra variación similar a la del primer verso de esta estrofa. En esta ocasión divide el verso en dos partes mediante el uso de dos puntos y seguido además de añadir el coloquialismo impreciso de “things”. Esto produce, nuevamente, un giro rítmico. Al final del verso encontramos una variación mínima en el primer elemento. Todas son piedras, pero en ningún caso coinciden plenamente: “stone” (Bly), “stones” (Merwin), “boulders” (Belitt) y “rocks” (Gander). En el segundo elemento, en cambio, Bly, Merwin y Gander coinciden en la referencia a un material, lana, “wool”; Belitt nuevamente se distingue por un retoque, “woolens”, que, si bien sí hace referencia al mismo material, es más específico al implicar ropa o prendas.

La primera frase del tercer verso muestra una repetición de la secuencia del segundo en las versiones de Bly y Gander “The only thing I want” en Bly, y “All I want” en Gander. En la versión de Merwin, a pesar de que la coincidencia con el inicio del segundo verso no es literal, la diferencia no produce cambios sustanciales. La versión de Belitt nuevamente se aparta de las otras tres al no incluir dicho paralelismo. En lugar de ello, el verso comienza con el listado al que habrán de desembocar el resto de las versiones después de la primera frase. No será sino hasta el final de la



estrofa que recuperará el elemento que parecía perdido. Por enésima ocasión, Belitt altera el orden sintáctico con las repercusiones ya mencionadas.

El listado que se mencionó presenta coincidencias exactas, en todas las versiones, de dos elementos de cinco: “gardens” y “elevators”. En los restantes hay variaciones. El primer término presenta las siguientes variantes: “stores” (Bly), “establishments” (Merwin), “buildings” (Gander) e “institutional projects” (Belitt), con matices de tono casual, formal, visual, y técnico, respectivamente. El tercer verso presenta más variaciones: en primer lugar, Gander opta por “shopping centers”, lo cual parece más próximo a “stores” del verso anterior de la versión de Bly. Luego, Belitt no inicia aún el verso, sino que conserva este elemento en el tercer verso, “merchandise”, coincidiendo en el vocablo con Merwin. Por su parte, Bly opta por “goods” que es más breve que “merchandise” y está en plural, pero cuya diferencia semántica o tonal no resulta aquí significativa. Finalmente, Merwin y Gander coinciden en “glasses”, mientras que Belitt lo extiende a “eyeglasses” y Bly al ligeramente anticuado de “spectacles”. Un detalle final: como ya se mencionó antes, Belitt aún no concluye el verso y la estrofa. La cierra, a manera de idea u ocurrencia tardía (*afterthought*), con la frase que había omitido al inicio del tercer verso, introducida por un guión. “-I 'd rather not look at them”. El resultado es prácticamente el mismo que el de las anteriores alteraciones sintácticas.

Las relaciones con el poema de Neruda coinciden en algunos aspectos con lo señalado en la primera estrofa. La estrofa nerudiana es como sigue:

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

A diferencia de Belitt y Gander, el tono del término “olor” es llano, como en Bly y en Merwin. La última frase del primer verso implica gritos, es decir, algo que se distingue por un volumen alto, con lo cual está más próxima a la versión de Merwin. Aunque en la de Belitt está el término literal para



gritar, “yell”, este se desvía al añadir el contenido del grito: “bloody murder”. La imagen en Gander “sobbing my eyes out”, es notablemente más visual que auditiva además de imprimir un tono coloquial idiomático. En el segundo verso descubrimos que las variaciones en los términos referidos al descanso surgen debido a lo llano y general del mismo término “descanso” en la versión original. Al fijar nuestra atención en la segunda parte del verso, encontramos que la polisemia de la imagen “un descanso de piedras o de lana” provocó, debido a la ambigüedad producida a raíz de preposición “de”, una dispersión interpretativa en los traductores quienes recrearon la imagen con variaciones muy notorias. En primer lugar, tenemos que Bly y Merwin coinciden en interpretar y recrear la imagen en términos de un símil, a manera de *un descanso como el de las piedras*: “to lie still like stones” (Bly), “the repose either of stone” (Merwin). Por su parte, Belitt y Gander toman el rumbo de *un descanso que se aleja de las piedras* para descansar “a little vacation from things: from boulders” (Belitt), “a break from rocks” (Gander). Finalmente, como se sugirió con anterioridad, el término “boulder” de Belitt implica grandes dimensiones, las cuales no están en la versión de Neruda, además de que en el original es plural. Con respecto al elemento “lana”, vemos que la versión que difiere es nuevamente la de Belitt que, sin cambiar el material, es más específica.

En el tercero y cuarto versos encontramos variaciones estructurales y tonales. La arquitectura de las conjunciones negativas en Neruda inicia en el tercer verso y se repiten a lo largo del cuarto. Tanto las comas como la repetición de “ni” establecen un ritmo. Las traducciones juegan con dicha arquitectura y dicho ritmo. En Bly hay una sucesión de *no more-no-no more-no-no*; en Merwin, de *no more-no more-nor-nor-nor*; en Gander, es de *neither-nor-no-no-no*. Belitt, como ya se había señalado, difiere de todos: no utiliza conjunciones ni adverbios en negativo, sino que inicia el tercer verso con la preposición “from” y hace uso de comas para unir los elementos listados para terminar en la forma que ya se señaló. La variación tonal surge a partir de la dicción o elección de palabras. A excepción de “jardines”, Neruda utiliza palabras que pueden resultar un tanto formales: “establecimientos”, “mercaderías”, “anteojos” y “ascensores”. Puede notarse, además, que los primeros dos vocablos son de tipo genérico. Las variaciones de los traductores ya se describieron arriba. Al relacionarlas con el original, encontramos unos cuantos detalles. Merwin tiende a lo literal



con “establishments”, mientras que Bly utiliza un término un poco más concreto y germánico, “stores”; Belitt lo extiende a dos palabras y le da un giro técnico con el latinismo “institutional projects”; Gander, por su parte, lo intercambia por un sustantivo concreto de origen germánico: “buildings”. Con respecto a “mercaderías”, “anteojos” y “ascensores” hay poco qué señalar. El latinismo “merchandise” en Merwin y Belitt recrea un poco de la tonalidad formal del original; “goods”, de la versión de Bly, le da un tinte germánico más casual. En la versión de Gander, “shopping center” produce un trastocamiento metonímico de tintes también germánicos que, a su vez, según se dijo, impacta además en el ritmo. El término “spectacles”, en la versión de Bly, recupera un poco el tono semi formal en el verso.

Debido a sus características y la forma en que estos cuatro poetas la tradujeron, el abordaje de la tercera estrofa seguirá un orden distinto, además de incluir el original desde el inicio (además, no se precisará recuadros para ilustrar la secuencia completa en las versiones). El poema nerudiano repite el primer verso del poema como tercer verso de esta estrofa: “Sucede que me canso de ser hombre”. Asimismo, la frase “Sucede que me canso” se repite sin variaciones en el primer verso. Nuevamente, las versiones de Bly, Merwin y Gander entran en acorde con el original al repetir tanto el primer verso como la misma frase de sus respectivos poemas. Belitt de nuevo asume un rumbo disímil. De la misma forma en que no repitió el fraseo en la primera estrofa, en esta cambia su propia expresión correspondiente a “me canso”, que en la primera estrofa era, “I’m tired”, por la más idiomática de “I’m fed up”. Con ello además divide el primer verso en dos partes separadas por un guion. La disonancia más estridente se da en el tercer verso de esta estrofa, ya que el poeta, lejos de repetir el primer verso del poema, propone uno con rasgos muy contrastantes: “Being a man leaves me cold: that’s how it is”. Las implicaciones rítmicas son muy claras y ya se han venido señalando. El distanciamiento semántico en la adición de “leaves me cold” casi raya en el lugar común, alejando así el recurso de la poética nerudiana que tiende la ruptura del pensamiento lógico y al dislocamiento de las asociaciones (Verani, 2003). También produce distanciamiento el énfasis en el tono explicativo e idiomático de “that’s how it is”, claramente marcados.



Bly y Merwin coinciden en su vocablo genérico para “uñas”: “nails”; Belitt y Gander también lo hacen con un sustantivo más específico “fingernails”. Quedaría solo la cuestión de si la cercanía con “pies” implicaría una referencia a uñas de los pies, “toenails”; no hay, sin embargo, evidencia suficiente para insistir en ello. El segundo verso “y mi pelo y mi sombra” presenta una coincidencia exacta en las cuatro traducciones: “and my hair and my shadow”.

Bly	Belitt
Still it would be marvelous to terrify a law clerk with a cut lily, or kill a nun with a blow on the ear.	Still -it would be lovely to wave a cut lily and panic a notary, or finish a nun with a left to the ear.
Merwin	Gander
Just the same it would be delicious to scare a notary with a cut lily or knock a nun stone dead with one blow of [an ear.	Yet how delicious it would be to shock a notary with a cut lily or to kill off a nun with a blow to the ear.

Este segmento corresponde a la primera mitad de la cuarta estrofa. En el primer verso notamos que Merwin utiliza una frase idiomática y a la vez más extensa: “Just the same”. A pesar de la diferencia sintáctica con Gander, Merwin coincide con este en el término “delicious”, mientras que entre Bly y Belitt hay una coincidencia sintáctica (además del adverbio “still”) con un adjetivo distinto, “marevouls” y “lovely”. En el segundo verso, hay un paralelismo entre Merwin y Gander con la deferencia en el verbo, “scare” en Merwin, y “shock” en Gander. La sintaxis paralela entre ambos también la comparte Bly, solo que en su caso, además de optar por una tercera vía en el verbo, “terrify”, también varía el sustantivo, el latinismo “notary” en Merwin y Gander, y el germánico “law clerk” en Bly. En esto verso, la imagen de la versión de Belitt es nuevamente distinta, pero lo que llama la atención es su carácter vívido y visual: “to wave a cut lily and panic a notary”. Belitt presenta una cuarta opción en “panic”, pero lo más destacado es la inclusión del verbo “wave” que



dota a la imagen de una claridad visual que no está presente en el resto de las versiones. Algo similar ocurre en el último verso, pero ahora con la versión de Merwin. Si bien la versión de Gander parece más idiomática por añadir “off” a “kill” (Bly solo utiliza “kill”), el fraseo de Merwin en “knock a nun stone dead” es aún más marcadamente idiomática, además de ser más clara y vívida.

El poema original abre con la conjunción adversativa “Sin embargo” que resulta más formal y próxima en ese sentido a las versiones de Bly, Belitt y Gander. Luego descubrimos que Merwin y Gander son más literales en la recuperación de “delicioso” por “Delicious”. El segundo verso demuestra que los tres, Bly, Merwin y Gander eligieron apegarse al original, mientras que Belitt se apropia del verso dándole, como se dijo, una vivacidad a la imagen del verso que es incluso más notoria que en el original. El último verso revela un problema de polisemia que no se puede resolver más que por especulación. En las versiones de Bly, Belitt y Gander, encontramos que la imagen final del verso hace referencia a un golpe dado a una monja en su oreja. La frase de Neruda dice “un golpe de oreja”. Es fácil dar por hecho que la frase debe interpretarse como un golpe *a* o *en* la oreja, sobre todo por lo inusual que resultaría que el golpe fuese dado *con* la oreja. No obstante, ese tipo de yuxtaposiciones y de imágenes inconexas (Verani, 2003), como ya hemos visto, son comunes en la poética nerudiana. Y esta fue, precisamente, la interpretación que le dio Merwin, “one blow of an ear”, la cual no deja ser válida a pesar de lo absurdo que pudiera parecer. Los rasgos surrealistas de *Residencia en la tierra* (Verani 2003) y, en general, de las imágenes de la poética nerudiana dan pie a dejar la puerta abierta a ese tipo de interpretaciones.

Bly				Belitt			
It	would	be	great	It	would	be	nice
to go through the streets with a green knife				just to walk down the street with a green [switchblade handy,			
letting out yells until I died of the cold.				whooping it up till I die of the shivers.			
Merwin				Gander			
It	would	be	beautiful	How			beautiful



to go through the streets with a green knife shouting until I died of cold.	to run through the streets with a green knife, howling until I died of cold.
---	---

En esta segunda parte de la estrofa, la coincidencia entre Merwin y Gander en “beautiful” hace pensar en una solución más literal por su parte, mientras que Bly y Belitt jugaron un poco con otras posibilidades. De forma similar, mientras que Bly y Merwin utilizaron el llano “go through” en el segundo verso, y Gander aprestó la imagen con “run through”, Belitt tornó la imagen más visual y concreta con “walk down”. Asimismo, Bly, Merwin y Gander coinciden en la simplicidad de “green knife”, cuando Belitt la vuelve específica con “switchblade” y la da una especie de propósito de utilización con “handy”.

En el tercer verso, al final, Bly, Merwin y Gander coinciden en “until I died of [the] cold” (el artículo es de Bly), mientras que Belitt, cambia el frío por la reacción, los estremecimientos o escalofríos, que provoca: “the shivers”. En la primera parte del verso, cada poeta siguió un rumbo distinto. Bly sugiere que hay una urgencia por gritar que finalmente es liberada: “letting out yells”. En Merwin la imagen verbal es más simple “shouting”. En Gander y en Belitt tiene tintes de emociones más específicas aunque opuestas. En Gander, “howling”, hay la sugerencia de dolor o pena, además de producir asociaciones animalescas. En Belitt, en cambio, “whooping” insinúa alegría o cierto júbilo. El inicio de la oración, es decir primer verso de esta secuencia, es más consistente con la emoción en Belitt que con la de Gander.

El poema de Neruda constata que las versiones de Merwin y de Gander son más literales: “Sería bello”. Luego vemos que la especificidad de Belitt, tanto en la forma de ir por la calle como en el cuchillo, no está presente en el original: “ir por las calles con un cuchillo verde”. Finalmente, encontramos que “dando gritos” es a la vez idiomática y general. Este último rasgo es, al parecer, lo que produjo la variación en las traducciones. Al cierre, notamos que “hasta morir de frío” nos revela el carácter literal de las versiones de Bly, Merwin y Gander, mientras que subraya las libertades poéticas que Belitt asumió al traducir el segmento. Cabe señalar que la consistencia señalada al final



del párrafo anterior no es tan consistente en el poema original, ya que dar gritos hasta morir de frío no resulta un gesto que comúnmente asociemos con la alegría o el júbilo. Empero, como ya se ha venido señalando, esos contrastes y yuxtaposiciones son, al final, comunes en la poética nerudiana.

Al momento, aunque sólo hemos inspeccionado cuatro estrofas de diez, podemos identificar ya una serie de tendencias. Por tal motivo, a partir de aquí no se revisará cada verso de los restantes. En su lugar, se prestará atención sólo a aquellos segmentos que presenten peculiaridades de algún tipo, sobre todo cuando refuercen o contradigan las tendencias hasta ahora identificadas. Comencemos entonces con la descripción de dichos patrones.

De los cuatro, Bly y Merwin son los que más manifiestan segmentos traducidos con cierta literalidad. Gander, a pesar de coincidir frecuentemente con ellos, en ocasiones inserta usos del lenguaje de matices coloquiales e idiomáticos lo cuales destacan por ser más actuales (no por nada es la versión más reciente de las cuatro). Belitt, por su parte, es quien más divergencias tiene con respecto al resto de las versiones, incluyendo el original. Sus divergencias, que podemos interpretar en términos de libertades creativas, incluyen división de versos en dos partes mediante puntuación y frases añadidas; también hay giros en los que intercambia una expresión abstracta o por lo menos general o genérica por otra más concreta y específica. Finalmente, también exhibe intercambios de una fórmula poética por otra distinta, que en algunos casos se constituye por lo antes mencionado, un cambio de general a específico o de un recurso poético por otro. Aunque ha habido otras variaciones hasta el momento, o incluso, hemos encontrado que alguno de los poetas cambia inesperadamente su estrategia, lo que aquí se lista y se describe son las tendencias más notorias y evidentes, y que pueden tener repercusiones más decisivas en la manera de representar al poeta chileno.

La quinta estrofa presenta una coincidencia casi entre Bly y Merwin exacta en la cual la única variación es la contracción don't: "I don't want to go on being a root in the dark" (Bly), y "I do not want to go on being a root in the dark" (Merwin). Por su parte, Belitt vuelve a separar el verso en dos mediante un guion, y Gander reproduce el verso de los primeros intercambiando "dark" por "shadows". Hay una pérdida tonal en todos los casos con respecto al verso de Neruda. El vocablo



“tinieblas” produce asociaciones dramáticas con la maldad y el infierno que ni “dark” ni “shadows” (o “shadow” en Belitt) recuperan.

En el siguiente verso encontramos nuevamente a Belitt recreando la imagen con una imagen distinta de elementos más concretos que en el resto. Mientras que las diferencias entre las otras versiones son muy sutiles, “shivering with sleep” (Bly), “shivering with dream” (Merwin), y “trembling with dream” (Gander), Belitt intercambia el temblor sin especificidad por un temblor de dientes “teeth chattering sleepily”. Al contraponer la versión original, entendemos las variantes. La imagen “tiritando de sueño” asocia dos elementos disímiles, la reacción del frío con el sueño, para lograr la imagen surrealista. La interpretación de “sueño” de Merwin y de Gander siguió una acepción imprecisa o segunda con respecto a Neruda debido a lo ambiguo del término. Bly acierta en su lectura. Belitt, también acierta, pero intercambia la imagen por una propia.

En la segunda parte del tercer verso de la misma estrofa, encontramos, nuevamente variaciones diversas. Las divergencias entre Bly, Merwin y Gander son menores y sutiles: “the moist guts of the earth”, “the wet tripe of the earth”, “the dipped tripe of the earth”, respectivamente. La imagen nerudiana, “las tripas mojadas de la tierra”, muestra que Merwin y Gander reprodujeron “tripas” de forma más literal. Bly, por su parte, se apegó al tono coloquial del original, ya que tripas, en su uso informal, se refiere a los órganos internos en general, las entrañas, y “guts” es más cercano a dicho uso. La imagen de Belitt, “the dripping entrails of the universe”, también acierta en lo genérico de “tripas” con “entrails”, aunque significativamente menos coloquial e, incluso más artificioso. El giro más relevante está en el intercambio de “tierra”, por “universe”. En términos de efecto poético, la imagen no es muy distante; podría decirse que tiene la misma carga metafórica. No obstante, el intercambio no deja de ser una apropiación creativa.

La séptima estrofa muestra una excepción a estas tendencias en sus primeros dos versos. En esta ocasión no es Belitt sino Bly quien realiza un trastocamiento sintáctico. Una comparación entre su versión y el original ilustra el cambio. Bly escribe, a saber, “That’s why Monday, when it sees me coming/ with my convict face, blazes up like gasoline”, mientras que en Neruda encontramos “Por eso el día lunes arde como el petróleo/ cuando me ve llegar con mi cara de cárcel”. El resto de los



poetas conserva la sintaxis del original. Cabe señalar que, si bien hay variaciones en este segmento entre las versiones (sobre todo en los términos “arde”, “petróleo”, “cárcel”, y en el verbo “llegar”), la divergencia más significativa, por ser una excepción, es el giro sintáctico de Bly.

Las variaciones que se presentarán a continuación son producto de la ambigüedad, de la polisemia, y de la ruptura del pensamiento lógico y el dislocamiento de las asociaciones de la poética nerudiana. Para ello esta sección comenzará por referir en primera instancia los pasajes del original.

En la octava estrofa, vemos que el verbo “salir” en “hospitales donde los huesos salen por la ventana” da pie a las divergencias interpretativas y recreativas. En una inusual coincidencia entre Bly y Belitt, encontramos que en su lectura de ambos poetas relacionaron la imagen con “volar”, “fly out the window”, en el primero, y “flying out of the window” en el segundo. Por su parte, Merwin y Gander, interpretaron “salir” de forma más literal: “come out of the Windows” en el primero, y “out the window” en el segundo. Cabe señalar un trastocamiento en la versión de Gander que podríamos haber esperado en Belitt. Gander recrea “salen por la ventana” como navegar: “bones sail out the window”. El poema original no muestra rastros que expliquen este intercambio. Sin embargo, como en algunos intercambios de Belitt, la imagen no va en contra de la poética nerudiana. Posteriormente, encontramos que en la imagen “zapaterías con olor a vinagre” de la misma estrofa el término “zapaterías” resultó ambiguo. Bly y Gander lo interpretaron como tienda de zapatos, “shoestores”; Merwin, como taller de zapatero, “cobbler’s”; por su parte, Belitt resolvió la ambigüedad incluyendo ambos, “shoe stores and shoemakers”.

En la novena estrofa aparece el adjetivo “olvidadas”, “hay dentaduras olvidadas en una cafetera” el cual da pie a variantes en las versiones. Como es frecuente, según hemos venido mostrando, Bly y Merwin coinciden en traducir el término literalmente: “forgotten”. Bellitt, afina la imagen al recuperar el sentido del vocablo como algo que alguien perdió, “lost”. Gander también afina la imagen, pero con la noción de que alguien dejó caer ahí dichas dentaduras, “dropped into”, lo cual no necesariamente implica olvido. Cabe señalar que, como ha ocurrido repetidamente en la versión de Gander, la expresión es germánica e idiomática.



Luego, en la misma estrofa, encontramos esta secuencia en dos versos: “hay espejos / que debieran haber llorado de vergüenza y espanto”. La ambigüedad la produce la paráfrasis verbal “debieran haber llorado”. Bly la recrea como “ought to have wept”; Merwin solo cambia, con respecto a Bly, “ought to” por “should”; Belitt escribe “must surely have wept”; y Gander la recupera como “must have bawled”. El uso de “debieran” es vago e informal, a diferencia de “debieron”, que expresa un grado de certeza, y “deberían” que expresa un juicio o una recomendación no atendida. Por ello, Bly y Merwin coinciden en expresar dicha recomendación, mientras que en las versiones de Belitt y Gander se manifiesta la noción de certeza (la cual, en Belitt, aparece enfatizada mediante el adverbio “surely”).

La última estrofa presenta una secuencia muy en la poética del chileno: “Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos, / con furia, con olvido”. A pesar de que, a todas luces, los elementos de la lista pertenecen a campos semánticos muy diversos, Neruda los concatena en un mismo nivel, siguiendo una estructura permanente a lo largo de la lista. Sin embargo, tal secuencia resulta irrecuperable en el idioma inglés, o al menos en la lógica de la tradición poética estadounidense. Como resultado tenemos un quiebre estructural en todas las versiones debido al último componente: “olvido”. Bly lo cambia por una oración subordinada que omite el posesivo de la secuencia: “I stroll along serenely, with my eyes, my shoes, / my rage, forgetting everything”. Aunque Merwin es más literal, la ruptura en su versión es morfológica: “I stride along with calm, with eyes, with shoes, / with fury, with forgetfulness”. Belitt, de forma similar a Bly, se muestra incapaz, o al menos incómodo, de sostener el posesivo “I stroll unabashed, in my eyes and my shoes / and my rage and oblivion”. Finalmente, Gander, de forma similar a Bly, pero distinto a Belitt, torna el olvido en verbo, “I pass by with serenity, with eyes, with shoes, / with fury and forgetting”.

Hacia el cierre, el poema nerudiano tiene una imagen que no presenta ruptura alguna con la lógica, ni contiene tintes oníricos ni sorprende con dislocamientos en las asociaciones semántica: es una imagen visual llena de realismo, más propia de la tradición estadounidense. Sin embargo, la poética proteica nerudiana, lejos de descartar este tipo de recursos, simplemente los incluye en su vasto inventario al lado de los recursos que hemos venido señalando. La imagen “patios donde hay



ropas colgadas de un alambre” aparece desnuda y sin ambigüedades. Sin embargo, el quiebre llega en los dos versos siguientes con los cuales concluye el poema después de dos puntos: “calzoncillos, toallas y camisas que lloran / lentas lágrimas sucias”. Bly y Merwin se apegan al original. La diferencia más significativa está en que Bly juega con la imagen dándole mayor movilidad: “from which slow / dirty tears are falling”. Por su parte Merwin es claramente literal: “which weep / slow dirty tears”. Belitt, explota las posibilidades de la imagen al enfatizar la lenta movilidad mediante el verbo “dribble” e intercambiando el rasgo de suciedad por el de descuido o desenfado (además de bajar el verbo al último verso): “slowly dribbling a slovenly tear”. En la versión de Gander, lo notorio es que recreó suciedad en términos de obscenidad: “obscene tears”.

## Balance

Unas páginas arriba, se plantearon las tendencias más notorias en cuanto a las estrategias de los traductores. Como pudo notarse, las tendencias se sostuvieron hasta el final. Bly y Merwin se destacaron por producir versiones muy similares, además de que sus versiones son las más literales de las cuatro. Hago hincapié en que *literal* no se refiere aquí a un defecto; tampoco, intenta proponer un acierto en sí mismo. No es sino un rasgo que se hace evidente, sobre todo en relación con resto de las versiones. Gander, por su parte, se mantuvo muy cerca de ellos; la variación más recurrente con respecto a sus antecesores consiste en el uso de fraseos coloquiales más actuales. Esta diferencia parece mostrar que Gander comulga con la idea de que es conveniente actualizar las traducciones cada tres o cuatro décadas (Landers, 2001). Con todo, el caso más sobresaliente fue el de Belitt, quien, de principio a fin, explotó las posibilidades creativas del poema, al punto de intercambiar imágenes del original por otras propias, o trastocar el orden sintáctico de los versos sin motivación clara a no ser por la búsqueda de un nuevo poema.

## Conclusiones y posibles direcciones

Belitt sobresale en este cuarteto como un solista que de pronto despunta en medio del tejido de melodías. A la usanza del jazz u otras manifestaciones musicales en las que improvisación no solo es



aceptable sino deseable, Belitt parte de el motivo principal (el poema original), y ejecuta sus variaciones sin llegar a poner realmente en riesgo la identidad del poema o la del mismo autor. Produce, en ese sentido, un poema nuevo con una poética nueva.

Por otra parte, el trabajo de Belitt puede verse como un ejercicio de apropiación: no es tanto una traducción sino una imitación. Así, llama la atención que en algún momento se haya pensado que Bly y Merwin se tomaron muchas libertades al traducir a Neruda (Cohen, 1983). Al compararlas con la de Belitt, parecen muy literales. Sin embargo, cuando el contexto comparativo está constituido por versiones académicas o *más academicistas*, la libertad expresiva de aquellos resulta más evidente. A las traducciones de Bly y Merwin, que pudiéramos llamar *intermedias*, podemos hoy agregar la de Gander, ya que, de forma similar a Bly y Merwin recrea, sin llegar a desviarse del original, sus imágenes, sus ritmos, y su poética en general.

Hay un rumbo que se divisa al cierre de este trabajo. Revisar las versiones a la luz de la propuesta de Antoine Berman (1995), la cual pone el énfasis en los traductores y su proyecto, su posición y su horizonte, no solo se perfila como un ejercicio interesante. También parece necesario si se quiere entender más cabalmente cómo ha recibido el mundo al más grande poeta del siglo veinte. Al menos el más grande en Latinoamérica.

## Referencias

- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Editions Gallimard.
- Boase-Beier, J. (2011). *A Critical Introduction to Translation Studies*. Continuum.
- Cohen, J. (1983). Neruda in English: The Controversy over Translation Poetics. *The Missouri Review*, 6.3, (pp.176-192).
- Craig, G.D. (1934) (Ed.). *The Modernist Trend in Spanish-American Poetry*. The University of California Press.
- Felstiner, J. (1980). *Translating Neruda: The Way to Macchu Picchu*. Stanford University Press.
- Figuroa, E. (1973). Pablo Neruda en inglés. *Revista Iberoamericana*, 39.82: (pp. 301-347).
- Fitts, D. (1942) (Ed.). *An Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*. New Directions.



- Grucci, J.L. y Wicker, C.V. (Eds.). (1942). *3 Spanish American Poets: Pellicer, Neruda, Andrade*. Swallow and Critchlow.
- Hays, H.R. (Ed.). (1943). *12 Spanish American Poets*. Yale University Press.
- Jaffe, J. A. (2002). Speak through My Words: The Poetics and Politics of Translating Neruda. En T. Longo (Ed.), *Pablo Neruda and the U.S. Culture Industry* (13-22). Routledge.
- Kundu, S. (2018). Beyond the Boundaries: Transcreation of Nerudian World Through Translation. *IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS)*, Volume 23, Issue 9, Ver. 5., (pp. 01-04). DOI: 10.9790/0837-2309050104
- Landers, C. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and The Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Lefevere, A. (2000). Mother Courage's Cucumbers Text. System and Refraction in a Theory of Literature. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 233-249). Routledge
- McClatchy, J. M. (1996). Pablo Neruda. En J. M. McClatchy (Ed), *The Vintage Book of Contemporary World Poetry*. (pp. 525) Vintage Books.
- Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. (3ª. Ed.) Tusquets.
- Verani, H. J. (2003). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. (4ª. Ed.). Fondo de Cultura Económica.