

©Copyright 2013

Emily Thompson

La pluralidad de sentidos en la poesía inicial de Elizabeth Bishop

Emily Thompson

A thesis
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts
University of Washington
2013

Committee:
Edgar O'Hara
Ana Gómez Bravo

Program Authorized to Offer Degree
Romance Language and Literature
Hispanic Studies

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 4 |
| Biografía parcial..... | 7 |
| Los sentidos de <i>North & South</i> | 20 |
| Cómo preservar los sentidos en español | 34 |
| Conclusiones | 51 |
| Bibliografía | 52 |
| Apéndice: Índice de poemas traducidos de <i>North & South</i> | 54 |

Introducción

Elizabeth Bishop (1911-1979) es una de las más conocidas poetas de los Estados Unidos. Sus obras, que son relativamente pocas, siguen saliendo hoy en día en nuevas ediciones. A pesar de no ser muy prolífica (en total publicó alrededor de 100 poemas en su vida), Bishop siempre ha sido alabada: ganó un premio Pulitzer en 1956 por *A Cold Spring* y dos Becas Guggenheim. *North & South*, su primera colección poética, es el enfoque de estas páginas. Houghton Mifflin la publicó en 1946 después de concederle el *Houghton Mifflin Poetry Prize Fellowship*. Los datos biográficos de esta poeta son especialmente interesantes porque suele haber una gran correlación entre ellos y los poemas. No es necesario conocer la vida de un poeta para entender su poesía. Sin embargo, creo que sí es importante que los traductores estudien el contexto en que las obras fueron escritas.

Me he limitado a estudiar sólo los poemas de *North & South* porque, a pesar de su apariencia simple, son complejos y profundos. Además, mi objetivo final es comparar las versiones en español que existen, y *North & South* es la colección más traducida. Resulta que la única edición que incluye todos los poemas de Bishop en español es el volumen de Joan Margarit y Sam Abrams, publicado por Igitur en 2008. Aparte de él hay un par de antologías publicadas por el portorriqueño Orlando José Hernández, y varios poemas incluidos en antologías. Igitur también publicó una versión de *Norte & Sur* traducida por la poeta vasca Eli Tolaretxipi. A pesar de ser muy conocida en Estados Unidos, Bishop todavía no es muy famosa en el mundo hispanohablante (aunque parece que ahora sus obras son más conocidas que nunca). Esto no quiere decir que su poesía no haya sido notada: las primeras versiones en español son de Alberto Girri, publicadas en Buenos

Aires en 1966. En su libro *Versiones y diversiones* (1974), Octavio Paz traduce tres poemas de su amiga. Ahora la poeta está de moda en la Península: las versiones más recientes no son de traductores americanos, sino de españoles (más precisamente un catalán y una vasca). He elegido cinco poemas de *North & South* porque existen tres versiones en español. Así es posible comparar las traducciones de Tolaretxipi y Margarit/Abrams al lado de las versiones del siglo XX de otros traductores.

El primer capítulo aborda un breve resumen de la vida de Bishop hasta el año en que Houghton Mifflin publica *North & South*. He utilizado la excelente biografía de Brett Millier, *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*, además de incorporar mi conocimiento personal de los lugares y actividades que son relevantes. La biografía es un género subjetivo. Es lógico aprovechar mis experiencias para explorar los vínculos entre la vida de la poeta y la mía. La poesía es siempre personal —si no nos parece que tenga algo que ver con nosotros, ¿para qué querríamos leerla?—, así que la traducción tiene que serlo también. La geografía es un tema omnipresente y vital para Bishop, y es algo que me une a ella porque he estado en la misma región de México que ella visitó. Todo traductor tiene que saber por qué quiere traducir los poemas que estudia y luego analizarlos. Por eso he incluido un capítulo biográfico, otro de análisis de los cinco poemas, cuyas versiones luego comparo, y finalmente propongo la meta de este proyecto: una comparación de versiones existentes y un estudio de los métodos de cada traductor. En este último capítulo, he elegido dos o tres momentos llamativos de cada poema y he escrito reflexiones sobre ellos. Cuando la oportunidad se presenta, también hago un intento de mejorar o ajustar las versiones en español para crear una nueva versión de un verso o una estrofa que mejor capte el “mensaje” de la versión original.

Como hablante nativa del inglés, tengo la ventaja de un léxico parecido al de la autora. Los hispanohablantes ya han escrito versiones que tienen sentido y que "funcionan" en español. Propongo buscar algo esquivo: la perfección poética en una obra traducida.

Biografía parcial

En el prólogo de su detallada biografía crítica, Brett Millier propone explicar "how Elizabeth Bishop's poems got written and why they turned out the way they did" (xi). Por eso su excelente estudio vincula siempre los acontecimientos de la vida a los de la poesía. Bishop tiene 68 años cuando fallece y durante su vida ha viajado constantemente. A pesar de las lagunas que existen en los diarios y correspondencias de la poeta, Millier necesita 550 páginas para cumplir su meta en *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Aquí me limito a explorar la época en que Bishop escribe los poemas que llegan a componer *North & South*, su primer libro. He sacado los datos biográficos del texto de Millier porque está escrito con un escrupuloso cuidado de detalles a base de fuentes primarias que él ha descubierto en los archivos de Vassar, Princeton y otras instituciones.

Durante este período la joven Bishop atraviesa varias veces el mar Atlántico y el continente de Norteamérica. Millier documenta estos viajes meticulosamente; reproducir aquí cada uno de los detalles no hace falta y no es el objetivo de este ensayo. Este capítulo tiene dos metas: en primer lugar, sacar los datos que corresponden a la escritura de *North & South* y resumirlos aquí en unas pocas páginas antes de empezar un estudio de los poemas mismos. El enfoque son los acontecimientos que tengan más interés para los traductores e interesados en una versión en español. En segundo lugar, las páginas que siguen intentarán responder a esta pregunta: ¿por qué traducir? Los demás traductores de Bishop (según mis investigaciones somos pocos, unos seis o siete) seguramente tienen sus propias experiencias y razones para interesarse en la poesía de la poeta estadounidense. Cada lector y cada traductor es, por supuesto, distinto. Destaco mis motivaciones personales para revelar cuáles son las experiencias que me han inspirado a empezar un proyecto sobre las obras traducidas de Bishop. En estas páginas cada

detalle está presente porque tiene algo que ver —pido perdón por este egoísmo— conmigo. No propongo incluir demasiados datos biográficos sobre la vida privada ("¡Mi mamá también está loca!"), sino reflexionar sobre coincidencias geográficas y lingüísticas que nos vinculan. No todas las aventuras que aquí se cuentan pertenecen a la poeta. Algunas provienen de su traductora de tres cuartos de siglo después. De esta manera quedarán documentadas las razones por las cuales una joven traductora de Seattle ha decidido empezar un proyecto sobre la traducción poética del inglés al español.

La decisión de resumir y condensar una biografía ya escrita (la de Millier) en lugar de escribir una propia es lógica en este contexto. Buscar nuevos datos sobre Bishop en el año 2012 y en un texto de tan poca extensión no tiene sentido ni contribuiría mucho a la discusión académica. No obstante, explorar sus experiencias en dicha época sí puede generar nuevas conversaciones sobre la interacción entre el mundo hispanohablante y el mundo angloparlante. Bishop conoce y participa en los dos mundos durante los años en discusión (viaja a México dos veces y empieza a aprender español). Yuxtaponer los varios componentes bio- y geográficos es un paso preliminar antes de abordar la comparación de los poemas.

En el caso de Elizabeth Bishop, a veces resulta difícil —y por eso es más importante que nunca— recordar que hay una diferencia entre la voz poética y la poeta. Según los diarios de Bishop, ella cree que es importante documentar honestamente el proceso de *pensar* en sus versos. Con frecuencia escribe sus pensamientos en cartas o entradas en su diario. Luego aprovecha estas páginas para escribir poemas. Para el lector que elige tener en cuenta la biografía y los escritos de la poeta, es imprescindible ser consciente de la distinción entre la personaje de los poemas (que, en "In the Waiting Room", se llama Elizabeth) y su creadora. El arte no es la vida, aunque se parezcan. Las obras de Bishop suelen ser engañosas. No

confundiríamos la vida de George Lucas con los acontecimientos de *La guerra de las galaxias* porque su arte y su vida se parecen muy poco. En el caso de Bishop, es fácil olvidar que los versos autobiográficos no son reales. Los efectos especiales de la poeta son muy buenos. Sin embargo, como dice uno de los interlocutores de "The Monument", al final las obras son de madera.

Los años (más o menos diez, desde 1935-1946) en que Bishop escribe los 30 poemas de *North & South*, establecen los temas que resurgirán una y otra vez en su vida y sus obras. Bishop nace en febrero del 1911 en Massachusetts. William Bishop, su padre, es (como ella) enfermizo, tímido y estudioso. Fallece a causa de una enfermedad renal en octubre del mismo año, cuando Elizabeth tiene ocho meses.¹ La madre, Gertrude Boomer, es canadiense y sigue viviendo con su hija en Great Village, Nueva Escocia, hasta ser internada en un manicomio en 1916. Boomer morirá en 1934, pero la hija no vuelve a verla después de aquel año. Bishop vive con sus abuelos maternos y su tía Maud, pero no hay nadie que la cuide constantemente a lo largo de su niñez. Luego, cuando asiste a una escuela preparatoria, durante las vacaciones tiene que quedarse a solas en el colegio. Empieza a tener ataques de asma en las visitas a los abuelos y es tratada con inyecciones de adrenalina. La intensidad y la frecuencia de los ataques aumentan o declinan según el clima. Millier nos cuenta que la enfermedad "dominated her life between 1934 and 1951 [. . .] she often traveled specifically in search of air she could breathe" (75). Tendrá que abandonar Nueva York, por ejemplo, a causa del aire contaminado.

Además del asma, en los años en que escribe *North & South*, la poeta sufre de alcoholismo, depresión e inseguridad sobre su propia sexualidad. Varios amigos notan que la

¹ Hay discrepancias respecto a la edad de la hija cuando muere el padre: según el número seis de la revista *Tsé Tsé*, ella tenía ocho años. En una entrevista publicada en *New York Review of Books*, Helen Vendler dice que Bishop tenía 18 meses.

afección mejora y empeora de acuerdo con la condición mental de la enferma. Sugieren que ella "seek out psychoanalysis in hopes of curing the [asthma]", pero Bishop se niega a hacerlo. En 1937, Bishop viaja a Francia con dos amigas de Vassar: Margaret Miller y Louise Crane. (Las tres han fundado en 1933 una revista literaria, *Con Spirito*, después de que la revista oficial de la universidad se niega a publicar sus obras vanguardistas.) Cerca de París tienen un accidente de tráfico en que Bishop y Crane logran salir ilesas pero Miller pierde el brazo derecho. La tragedia es aún más grave porque Miller es artista y necesita la mano para pintar. Encima hay otro evento mórbido en el pasado reciente de nuestra poeta: en noviembre del año anterior, un ex novio se suicida porque no ha podido encontrar una esposa. En su carta de despedida, deja una postal en el correo dirigida a Bishop en la que ha escrito "Go to hell, Elizabeth" (Millier 112). Muchas veces en su vida será acosada por muertes y otras tragedias que no son su culpa, pero siempre se verá implicada. Ya han muerto los padres y un ex novio cuando la amiga pierde el miembro. En las semanas siguientes, el asma empeora y Bishop sale con Carr para Arlés y Provenza porque la escritora ya no puede respirar el aire de la ciudad. Bishop sigue rechazando la idea de hacer psicoanálisis para remediar los ataques. Prefiere tratarlos con adrenalina en el hospital.

La tradición triste de pasar las Navidades a solas empieza cuando la joven poeta asiste al internado en Great Neck, pero sigue durante sus años en Vassar y después de su graduación. Ya está viviendo en Nueva York el invierno de 1934 cuando enferma y se encuentra sola en casa hasta enero de 1935. Millier nos cuenta la historia de la Nochebuena de 1935, en que la licenciada se sienta en el piso de su departamento contemplando un mapa de la región noratlántica y escribe un poema sobre la cartografía. Puede ser que el debilitamiento causado por la enfermedad anime a la poeta a observar su ambiente y fijarse en los detalles. Según su propio diario, durante aquellas semanas se alimenta de "adrenalin and cough syrup" (75). Esta

combinación de aislamiento y medicinas es común en la vida de Bishop. El resultado de este episodio es "The Map". Es el primer poema de *North & South* y Houghton Mifflin lo publicará en 1946. A pesar de o gracias a las drogas, los versos son alabados por su claridad y la exactitud con que trata el tema.

Poco después, a principios de 1935, nace otro poema: "Miracle for Breakfast". La correspondiente entrada en el diario se llama "A Little Miracle" y cuenta la historia del diez de enero, cuando ella "discovered I had forgotten to get any bread and I had only one dry crust for breakfast" (citada en Millier 79). En la vida de Elizabeth Bishop el milagro es una mujer desconocida que llama a la puerta de su departamento para ofrecerle, gratis, "three slices of 'Wonder Bread,' all fresh, a rye, a white, and whole-wheat. Also a miniature loaf of bread besides" (ibíd.). El poema de *North & South* es una sextina que explora la idea del milagro del pan (alusión a Jesucristo y quizás a los bancos de alimentos de Nueva York en los años 30). La sextina tiene como palabras finales *coffee, crumb, balcony, miracle, sun* y *river*. Todas tienen algo que ver con el invierno real en Nueva York, pero el tema se vuelve, digamos, más poético. "At six o'clock we were waiting for coffee" es el primer verso. El sujeto de los verbos es diferente en cada versión: en el diario Bishop está sola en su departamento, pero en el poema forma parte de un "nosotros" comunal. Por eso es necesario siempre distinguir entre el arte y su inspiración.

Bishop y Louise Carr viajan a España en abril de 1936. La Guerra Civil apenas está empezando, pero las mujeres se sienten seguras después de salir de paseo una noche y regresar a su casa sin problemas. Advierten que los monumentos y edificios ya han sido destruidos en las batallas no oficiales (la Guerra empieza oficialmente en julio, después de que las viajeras dejan España). Bishop culpa a las fuerzas republicanas: "if you want to see what the Communists are

up to, what beautiful things they have ruined, you should come here" (98). La poeta volverá a vituperar a los comunistas durante los años 50 y cuando viva en Brasil. Sin embargo recordemos que a ella le interesan las cuestiones de perspectiva. Es probable que le interesaran los documentales y las historias que echan la culpa del derrumbe de edificios y objetos importantes al ejército de Franco. Hoy en día, los turistas están invitados a armar tiendas en las ruinas de iglesias que quedan en Belchite, Aragón. Guillermo del Toro eligió las ruinas como escenario para su país de pesadillas en *El laberinto del fauno*. (Hoy en día las películas pornográficas que se han rodado en las ruinas andan en boca de todos los aragoneses.²) La historia de las personas y de la política es subjetiva y parece cambiar con las épocas.

El asma resurge en España. Estar en el extranjero, sobre todo en un país donde uno no habla bien la lengua (Bishop ha estudiado español, pero no lo habla), es incómodo. En París la situación tiene que haber sido menos difícil porque habla francés y hay un hospital estadounidense, pero las crisis de salud en España son más difíciles aún. No puede dormir porque no puede respirar, y luego acaba en el hospital con inyecciones de adrenalina. La poeta enfermiza ya se ha acostumbrado a vivir con estos problemas en mayo cuando llega a Palma de Mallorca. Ella no se queja de sus problemas de salud, sino de la situación política que encuentra allí.

La música y el ritmo son especialmente importantes para Bishop. En un ensayo sobre su ídolo George Herbert, nos explica la teoría de "sprung rhythm" que "allows the poet to apply stresses according to sense rather than to an arbitrary pattern" (Millier 53). Bishop conoce la poesía formal de Marianne Moore y otros poetas, pero opta por escribir en el estilo de Herbert. Incluso cuando participa en tradiciones de métrica estricta como la sextina, Bishop se asegura de

² García, Mariano. "El filme más esperado del porno español, rodado en Belchite viejo y los Monegros". *Heraldo* [Zaragoza] 1 diciembre 2008: Cine.

mantener un ritmo temáticamente apropiado en lugar de uno que simplemente encaja en la forma. El instrumento que más representa la relación de la poeta con la música es su clavicordio. Lo pide a París después de leer el ensayo de Ezra Pound sobre Arnold Dolmetsch y viaja a Francia para recogerlo. Ella justifica la compra extravagante con una cita de Pound, según la cual "the further poetry departs from music the more decadent it gets" (citado en Millier 81). Bishop ha estudiado la música del siglo XVII en Vassar y tiene ganas de aprender a tocar el clavicordio y componer música. Muchos poemas suyos son líricos y están escritos para acompañar melodías. El clavicordio sigue a su dueña desde París a Nueva York, y luego a Florida y Brasil. Llega a ser una especie de familiar leal, que sigue a la poeta cuando se va y que espera su vuelta cuando los dos se separan. (Al final lo vende por \$1.000 en 1975, cuatro años antes de su muerte.) Admira también la música jazz y asiste los clubes donde canta Billie Holiday.³

En el mismo viaje de 1937 en que Margaret Miller pierde el brazo derecho, sus amigas visitan Roma. Aquí Bishop revela su indignación frente a la iglesia católica. Cuando visita la basílica de San Pedro, el abundante oro le da asco. Dice que prefiere las cosas etruscas "because they are simple, 'free,' cheerful, and often humorous — compared to Roman pomposity" (Millier 131). Su sentido del humor se asoma en esta tasación de las dos culturas: "I'm glad the Roman things are in ruins to be looked at— . . . I wish I could see the Etruscan things whole" (ibid.). La poesía de *North & South* suele tener un aspecto grave, pero hay que recordar que Bishop prefiere los etruscos "ligeros", con su sexo y humor, a los romanos con sus riquezas pomposas.

³ La cantante también es admirada por Blanca Varela, poeta peruana que nace 16 años después de Bishop. (Un poema de su colección *Canto villano* se titula "Oyendo a Billie Holiday"). Holiday, como estas escritoras, representa la estética del dolor bello. Su tristeza es palpable, hasta cuando canta sobre temas que no tienen que ser tristes: la luna o la primavera, por ejemplo.

En el Museo del Vaticano la poeta se enamora de *La negación de San Pedro*, de Caravaggio. Es probable que la imagen del San Pedro que llora en el poema "Roosters" esté basada en el cuadro italiano. La descripción de "Peter, two fingers raised / to surprised lips, both as if dazed" no proviene de la descripción de los Evangelios, sino de esta famosa representación visual de la misma escena (versos 89-90). Cuando en una carta Marianne Moore sugiere que Bishop cambie la palabra "cock" por "rooster", porque aquélla es más típica de la poesía clásica, Bishop responde que ha tomado la decisión de crear una "atmosphere of poverty" y que también estaba pensando en los gallos violentos de Picasso en "Guernica" (Millier 159). Bishop, entonces, es consciente de sus alusiones visuales además de sus ritmos y la música de sus versos. Los animales en el cuadro de Picasso son horrorosos. Es significativo que Bishop incluya referencias a cuadros de Picasso y Caravaggio. En el Museo del Prado, en Madrid, hay otro cuadro de Caravaggio: *David vencedor de Goliat*. Los visitantes actuales pueden entrar gratis al museo todos los días entre 18:00 y 20:00. Se puede entrar, después de recoger una entrada gratis en la taquilla, y pasear por el museo. Es imposible pasar por alto el cuadro porque está en el pasillo principal de una sala en la primera planta. La luz en los cuadros del pintor barroco detiene la vista de los habitués de museos, y las caras —de San Pedro, Jesucristo y la sirvienta— siguen inspirando poesía a los que la contemplan. La postura de Bishop como poeta peregrina del siglo XX le permite combinar elementos históricos de países y épocas dispares para delinear su propio punto de vista. Ella es huérfana y no tiene una casa familiar a la cual pueda volver. Sus poemas nos suenan modernos porque hoy en día es común vivir de esta manera. Andamos por todo el mundo y sacamos las imágenes de cada lugar con que nos identificamos. Nuestra identidad no está arraigada en el lugar donde crecimos y vivimos.⁴

⁴ No todos los poetas de principios del siglo XX viven de esta manera. William Carlos Williams

En Provincetown, Massachusetts, Bishop escribe una entrada en su diario sobre una vista "longitudinal" que contempla desde su recámara (Millier 142). Ella divisa las dunas, la arena de la playa, el océano y el cielo como si existieran en dos dimensiones. Esta perspectiva reaparece en "The Monument", cuando exclama: "It's like a stage set! It's all so flat!" (43). Bishop es conocida por sus cambios de perspectiva. Este punto de vista es interesante porque incorpora el mundo visto desde la cama (una escena familiar, debido a sus frecuentes períodos de enfermedad) al tema central del poema (la irrealidad del arte).

Bishop y Louise Carr, su compañera universitaria, compran en 1938 una casa en Cayo Hueso. Allí conocen por primera vez al pintor Gregorio Valdés. Lo contratan para pintar un cuadro de la casa y él añade varios detalles: "flowers, a traveler's palm, a neighbor's monkey, and a parrot" (Millier 139). Valdés pinta con el estilo "primitivista", su representación de la casa expresa este estilo. Sin embargo, la casa del cuadro le parece tan verosímil a Bishop que ella decide plantar una palmera en el jardín para que la vivienda en Cayo Hueso se parezca más a la versión artística. Muchos de sus poemas imitan su vida, pero ella no se opone —según el dicho de Oscar Wilde— a que la vida imite al arte.

El mar es el aspecto geográfico en que más se fija Bishop. En 1934, después de graduarse de Vassar, la poeta se muda a Nueva York y después a la isla de Cuttyhunk, en Massachusetts. Es cierto que es aficionada al agua y las islas: Millier nota que también vive con felicidad en las islas de Nueva Escocia, Nantucket, Terranova, Cayo Hueso y North Haven, Maine. Manhattan es una isla entre dos ríos, pero no parece tranquilizar a la poeta tanto como las demás islas porque no está al lado del mar y además hay mucha contaminación. Debido a este encanto del mar y las islas, Bishop empieza a pasar los inviernos en Cayo Hueso, Florida, en

nace y muere en Nueva Jersey, por ejemplo.

1937. Conoce a una pareja (Charlotte y Red Russel) que le enseña a pescar. En una excursión sale con un medregal de 60 libras. Los dibujos y palabras que transcribe ese día tendrían luego otra vida en el poema "The Fish". Una entrada diferente describe el día que ella pesca un pez globo, "who began to puff up as I pulled him in. Three pelicans immediately rushed over, holding up their tremendous bills, and by chance the blow-fish [. . .] fell off the hook right into one's mouth" (Millier 114). Las historias de pesca en los diarios y en la poesía de Bishop son fascinantes, incluso para los lectores que no han participado nunca en este deporte. Es posible que haya un vínculo entre el pez, que no puede respirar fuera del agua, y el asma de la poeta. Otra entrada del diario cuenta un sueño en que la poeta puede moverse y respirar sin problemas en el océano gracias a un pez que le entrega un cubo de aire cada vez que necesita respirar. Parece extraño que una persona tenga una relación tan linda con un animal y luego quiera sacarlo del agua con un anzuelo. Puede ser por eso que al final la voz poética de "The Fish" suelta a su pez.

En abril de 1941, Bishop sale para México con Marjorie Carr Stevens, una amiga de Cayo Hueso. Quieren ir a Tierra del Fuego, pero es imposible viajar a Argentina a causa de la Segunda Guerra Mundial. Van a México para estudiar español. En Mérida, en la península del Yucatán, conocen a Pablo Neruda y su esposa. Bishop sufre de un mal de altura, además del asma de siempre, y pierde un maletín con varios poemas. En agosto, las mujeres llegan a Cuernavaca y se reúnen con los Neruda. Alguien devuelve el maletín perdido y la poeta empieza a enamorarse del paisaje y los pueblos del sur de México. Nota la mezcla de la cultura indígena con la católica en las iglesias y en las supersticiones. (Hasta hoy en día, la gente católica de México habla de los fantasmas indígenas o colonos que andan por el campo y quieren secuestrar a los niños.) Bishop lamenta la "poverty-stricken" imaginación de los mexicanos cuando

participa en una excursión a las cuevas del parque nacional Grutas de Cacahuamilpa. Siempre poética, ella observa que los "arched ceilings are as high and dark as if the heavens were made of stone" (167). Lamenta que su guía, aunque tiene un conocimiento de la geografía de las cuevas, carezca de una imaginación poética. La autora parece estar desilusionada y aburrida en Cuernavaca, y comenta que el tiempo "keeps falling back on itself like a snake" (ibid.). En Nueva York, en 1936, había dicho que estaría agradecida de regresar al Sur, donde el tiempo "seems to pass more slowly" (143). Pero en México el paso del tiempo ya le parece demasiado lento.

En septiembre, al final de su viaje, las mujeres llegan a Puebla. Admiran las recientes pinturas indígenas y viajan en tren hasta Oaxaca. Allí Bishop se entusiasma por las montañas azules y verdes, además de las piedras verdes de los edificios. (Hoy en día, los turistas pueden ver la misma piedra en los jardines botánicos fundados por el pintor, grabador y artesano Francisco Toledo, que nacerá un año antes de este viaje.) A Bishop las decoraciones de la catedral de Oaxaca le parecen demasiado adornadas. Hay en la poesía de Bishop una afición por la simplicidad y al traducir sus poemas es necesario tenerla en cuenta. El traductor no debe convertir su poesía en una Catedral de la Virgen de la Asunción. Bishop y su compañera se resfrían en Oaxaca y la primera observa con un grano de humor que la ciudad tiene un "name like a cough" (Millier 169).

Actualmente en el Instituto Cultural de Oaxaca es común que los estudiantes se matriculen en clases de cerámica con una maestra indígena que se llama Enedina. Ella viaja en autobús desde un pueblo cerca de Mitla (donde Bishop, en su viaje, observa a varias mujeres que trabajan con arcilla negra). La maestra no les explica casi nada a sus estudiantes, porque cree que el proceso se explica por sí mismo. Se ríe cuando los aprendices se equivocan y les cuenta

sobre las fiestas en su pueblo ("mucho mezcal") y su nieto. Octavio Paz postula que hay más fiestas en las sociedades pobres que en las ricas porque ser parte de una comunidad y emborracharse son cosas importantes cuando la gente no tiene una cultura basada en adquirir cosas.⁵ Las ollas que Enedina crea en su pueblo —cuando no está celebrando una boda o un santo— son tremendamente bonitas. Pero Bishop observa también que las ollas son "desperately sad — used only for water and mescal" (Millier 169). Uno piensa también en su predilección por "crudely fashioned objects of faith" (130). Este hecho nos recuerda, otra vez, que Bishop prefiere lo práctico a lo bello. Ella y Carr vuelven a Florida, dejando atrás las iglesias afiligranadas.

Ya en Cayo Hueso, Bishop desaparece en 1942 y 1943. No publica ningún poema y no ha sobrevivido su correspondencia. En una base militar consigue un trabajo para fabricar lentes de binoculares, pero se enferma y tiene que dejar el puesto después de cinco días. Tiene severos ataques de asma desde diciembre de 1943 hasta julio de 1944. Sale para Nueva York en búsqueda de un cambio de aires en agosto.⁶ Sigue sufriendo de asma, depresión y alcoholismo. Empieza a visitar a una psiquiatra, pero no puede dejar de tomar. Houghton Mifflin la invita a presentarse a su concurso de poemas y ella manda el manuscrito de *North & South* a principios de 1945. La casa editorial le otorga el premio y entonces ella acepta publicar el libro.

Unos meses después de la puesta en venta de *North & South*, Bishop conoce a Robert Lowell en una cena en la casa de Randall Jarrell. Ese mismo año, Lowell gana el premio Pulitzer con su colección de poemas *Lord Weary's Castle*. Bishop se siente nerviosa antes de conocerlo porque sus poemas, además de ser muy famosos, son densos y académicos. (El libro de nuestra

⁵ Paz, Octavio. "Todos santos, día de muertos". *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. 42-58.

⁶ Esta mudanza parece rara porque ya hemos notado que Bishop sufría de asma allí en los años 30.

poeta también goza de reseñas positivas, aunque no es tan famoso [al principio] como el de Lowell.) Empiezan a escribirse cartas y en el verano de 1947 Lowell escribe una reseña de *North & South*. Parece que él entiende muy bien las fuerzas y la poesía de su nueva amiga. Mientras Jarrell y otros se fijan (irónicamente, porque Bishop bebía demasiado) en la moralidad que perciben en los poemas —por ejemplo, cuando la voz poética de "The Fish" suelta el pez en el último verso—, Lowell advierte que esta positiva fuerza moral tiene su complemento en "a terminus: rest, sleep, fulfillment, or death" (Schwartz 187). Lowell ve el lado oscuro de *North & South* y de Bishop mientras los demás sólo observan lo "moral".

Gracias a la investigación de Millier, es posible saber cuándo y cómo Bishop se inspira durante el largo proceso de escribir *North & South*. Por casualidad, muchos de los lugares que ella visita durante aquellos años —el sur de México y España sobre todo— son significativos para mí. La coincidencia es principalmente geográfica: hemos compartido la ubicación, si no los pensamientos y opiniones. Traducir es un ejercicio de subjetividad: hay que hacer cambios, pero el traductor decide cuáles y cómo han de ser. Me parece que cuanto más el traductor y el poeta tienen en común, en términos geográficos o personales, más afinidad habrá entre la versión original del poema y la versión traducida.

Los sentidos de *North & South*

North & South se publica en 1946 y establece a Bishop como una poeta importante. Sus 30 poemas constituyen los temas centrales que siempre acompañarán sus obras: la geografía, la subjetividad humana, la visión, la naturaleza y la muerte. En la reseña que Lowell escribe para la *Sewanee Review* en 1947, advierte que al principio los poemas parecen ser “observations—surpassingly accurate, witty and well-arranged, but nothing more” (Schwartz 186). A pesar de esta percibida sencillez, para Lowell la poeta es mucho más que una catalogadora de detalles. Él explica el segundo paso de la fórmula poética de su amiga: las observaciones están seguidas por reflexiones que profundizan y universalizan el tema y toda la obra. En una charla en Austin en 2010, Ira Glass explicó que todas las personas que por profesión relatan cuentos —los rabinos, los autores de la Biblia y hasta los periodistas de la radio como él— utilizan el mismo modelo: describen unos detalles, explican el significado de éstos, describen más detalles y luego explican más⁷. Los poemas de Bishop cautivan a sus lectores porque, como Lowell señala, suelen tener esta estructura sencilla y eficiente. Aquí analizaré cinco poemas de *North & South* para explorar su técnica y destacar sus temas principales. Mi objetivo principal es la traducción, pero antes de traducir un texto hay que interpretarlo. Por eso es necesario establecer mi lectura particular de las obras a la vez que comparo y valorizo las versiones que los demás traductores han propuesto.

"A Miracle for Breakfast" es el doceavo poema de *North & South*. Se distingue por su estructura formal: es una sextina. Cuenta una historia desde dos diferentes puntos de vista. En el primer verso, la voz poética dice que “we were waiting for coffee”. No se sabe quiénes son los “we”, pero es seguro que hay más de una persona. Son las seis de la mañana y los personajes

⁷ Glass, Ira. "This American Life." 2010. Paramount Theater, Austin. 4 de diciembre de 2010.

tienen hambre y frío. Están esperando el milagro: “the coffee and charitable crumb / that was going to be served from a certain balcony” (2-3). El sentido del humor de la poeta es evidente en el título y en los versos. “Miracle” se refiere a la llegada del desayuno, que al final no resulta ser nada divino. La gente cree que la miga de pan que cada uno recibe se convertirá en una cantidad suficiente para satisfacerle. Según las expectativas de la muchedumbre, “the crumb / would be a loaf each, buttered, by a miracle” (10-11). Esta proliferación de pan es sin duda una referencia a la multiplicación de los panes y los peces de los Evangelios. El milagro bíblico es una seria maravilla. El milagro de Bishop, por otro lado, es irónico y trivial. Aquí cada detalle difiere satíricamente de su homólogo cristiano. El original sucede por la tarde (es un milagro para la cena) y al final miles de individuos se sienten satisfechos de cuerpo y alma. La versión de Bishop empieza a las seis de la mañana y la gente sigue teniendo hambre después de su “comida”. Los objetos milagrosos han cambiado un poco: la poeta moderna sustituye los peces de Jesucristo por un café, quizás porque los estadounidenses del siglo XX creen que en el desayuno es tan necesario para ellos como eran los pescados para aquellos seguidores del galileo. También es posible que el café sea más barato que el pescado, entonces la sociedad de esta época es más pobre aún que los habitantes infelices de los días de Jesús.

Uno percibe que el hombre que deja caer el pan es de la clase alta porque vive en un departamento con balcón y vista del río (tiene sentido que el poema se refiera a uno de los dos ríos que rodean la isla de Manhattan, porque Bishop vivía allí cuando lo escribió). En la tercera estrofa, el acto esperado empieza cuando una sirvienta sale al balcón del hombre y “handed him the makings of a miracle” (15). En una versión de la parábola de los Evangelios⁸, un muchacho pobre lleva su pan a Jesús. Aquí la repartidora pertenecerá también de la clase baja. Bishop

⁸ Juan VI, 5-15.

elimina la magia del encuentro cuando incluye una criada en lugar del niño. Ella le trae el pan al hombre porque es un requisito de su trabajo. No tiene nada que ver con la caridad del milagro bíblico. Cuando la voz poética revela que los materiales son "one lone cup of coffee / and one roll" (16-17), su tono produce una pompa falsa: la ofrenda es escasa como la del niño, pero consta de dos objetos banales que carecen de magia.

La cuarta estrofa empieza cuando el hombre desmenuza un pedazo de pan sobre las cabezas de los transeúntes. Oímos primero los pensamientos de las personas en la acera: "Was the man crazy? What under the sun / was he trying to do, up there on his balcony!" (19-20). Este sentimiento contrasta con la gratitud y el asombro de los testigos del predicador de Galilea. Es notable que las migas que caen del balcón no se conviertan en barras de pan, sino que cada una siga siendo "one rather hard crumb" (21). Los receptores del milagro rechazan sus regalos porque les parecen insignificantes. En vez de la gran ofrenda que esperaban, "each man received one rather hard crumb, / which some flicked into the river, / and, in a cup, one drop of the coffee" (21-23). Al principio de la quinta estrofa, la perspectiva cambia y el sujeto de los verbos es un "yo" particular. Éste nos cuenta con certidumbre que lo que ha pasado "was not a miracle" (25).

En el primer verso de la sexta estrofa, aparece —junto con el esperado milagro— un milagroso pronombre posesivo. "My crumb / my mansion, made for me by a miracle" se refiere a los galones de café que el yo poético bebe en su balcón todas las mañanas. El milagro no está hecho hasta que el narrador recibe su café y su pan. No importa que la escena en el balcón posea todos los componentes del acto bíblico; la escena anterior *no* es el milagro. El personaje que trae el pan y el hombre que lo distribuye no son los elementos claves, sino el hecho que el protagonista quede satisfecho. Cuando por fin se sienta en su balcón e ingiere la bebida mágica,

el acto ya se ha realizado. Esto señala el egoísmo moderno de los habitantes de la ciudad además de una verdad desagradable sobre la religión: el acto es digno de ser reverenciado cuando beneficia a uno mismo y no a los demás. Este poema es complejo porque yuxtapone implícitamente a la gente moderna de la ciudad con los pastores de hace dos mil años. Es probable que Bishop utilice esta comparación para comentar sobre la época moderna (y no sobre la bíblica). Mientras los personajes originales agradecen el pan y todos comparten su comida, la gente egoísta del siglo XX tira el milagro al río y luego se alegra de poseer su propio pan con café.

Las palabras centrales de la sextina, con la excepción de "miracle", son bastante ordinarias: coffee, crumb, balcony, sun y river. La divinidad está casi ausente aquí y el milagro es trivial. El protagonista tiene frío y ganas de tomar café, pero no necesita que ningún ser divino lo salve. Además, comparar (aunque sea una comparación implícita) a Jesucristo con un rico en su balcón es insólito. Lowell se refiere a este tipo de ironía cuando observa que "like Kafka's, her treatment of the absurd is humorous, matter of fact, and logical" (Schwartz 188). A veces los lectores de poesía están inclinados a creer que todas las palabras poéticas son serias y graves. Cuando los versos se ven muy "formalistas", como los de esta sextina, la ironía de su contenido no es obvia. Pero en el caso de Bishop, hace falta recordar que la poeta tiene un gran sentido del humor.

"The Unbeliever" prolonga el sentido de "A Miracle for Breakfast" y también tiene muchos rasgos religiosos. Su epígrafe procede de *El progreso del peregrino*, la alegoría cristiana de John Bunyan.⁹ Bishop elige una imagen sencilla de la novela: "He sleeps on top of a mast".

⁹ El título original es *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*. Se publicó por primera vez en Inglaterra en 1678 y sigue siendo una de las obras más importantes en inglés.

Harold Bloom cree, correctamente, que "Its five stanzas essentially are variations upon its epigraph" (Schwartz x). El ingenio de esta poeta, como muchos han comentado antes, es su imaginación. Bishop multiplica las ocho palabras en prosa de Bunyan para crear un poema de 26 versos. Las palabras prestadas forman el primer verso y quizás sean las palabras menos abstractas de todo el texto. Nos presentan al protagonista, el hombre que duerme en lo alto del mástil. No se sabe si está dentro de la canastilla de observación o si está en equilibrio inestable sobre el mástil mismo. Bishop extiende la metáfora del barco como cama: "The sails fall away below him / like the sheets of his bed" (3-4). Esta imagen es humana y terrestre a pesar de que el personaje en cuestión esté colgado en el aire. Bloom está convencido de que la alegoría de este texto es literaria:

Think of the personae of Bishop's poem exemplifying three rhetorical stances, and so as being three kinds of poet, or even three poets: cloud, gull, unbeliever. The cloud is Wordsworth or Stevens. The gull is Shelley or Hart Crane. The unbeliever is Dickinson or Bishop. (Schwartz x)

Si exploramos la tesis de Bloom, veremos que es un análisis lógico. La nube tiene que ser Wordsworth porque su poema "I Wandered Lonely as a Cloud" personifica el mismo objeto. A diferencia de la voz poética de Wordsworth, la de Bishop no es capaz de flotar por el paisaje porque está arraigada a pilares de marfil y no se mueve nunca. Se ve reflejada en el agua y está "Secure in his introspection" (14). La gaviota, como Shelley o Crane, vuela por el cielo. El incrédulo¹⁰ tiene siempre los ojos cerrados, pero su imaginación le concede sueños iluminadores.

¹⁰ Los tres traductores de este poema difieren de opinión sobre el título. Margarit lo nombra "El incrédulo", pero los demás prefieren "El descreído". Según el DRAE, la diferencia entre los dos términos en español es que descreído es "sin creencia, porque ha dejado de tenerla" mientras incrédulo simplemente "no tiene fe religiosa". En inglés, Merriam-Webster tiene dos definiciones para *unbeliever*. La principal es "one that does not believe in a particular religious

Según su profecía, el mar “wants to destroy us all” (26). La imaginación de este hombre le permite observar y entender el mar.

La lectura de Bloom no es la única. El epígrafe de Bunyan y el título piden que leamos el poema en términos religiosos. No sería difícil imaginar el aire como el cielo divino, el barco como la tierra humana y finalmente el mar, que quiere destruir a todo lo demás, como el infierno. Casi es raro considerar el agua como un elemento infernal, pero recordemos a Dante, cuyos infierno y purgatorio están llenos de ríos. El incrédulo explica, en una cita directa, que debe tener mucho cuidado de no caerse porque “The spangled sea below wants me to fall. / It is hard as diamonds; it wants to destroy us all” (25-26). Desde este punto de vista, vemos que el mar es como el diablo que quiere arruinar la tierra y el cielo. ¿Qué personajes divinos, sin embargo, representarían el ave y la nube y qué clase de salvación habría? Esta versión del cristianismo es demasiado existencial y deprimente. Habría que leer en el poema la afirmación de que básicamente los incrédulos son todos los que están dormidos y temerosos. Es una lectura extraña que no encaja con los sentimientos típicos de Bishop. Ella no pretende ser una evangelista. Al final esta interpretación, que al principio parece obvia, es mucho menos convincente que la que Bloom ofrece.

El poema que en *North & South* aparece inmediatamente después de “The Unbeliever” es “The Monument”. Tiene 78 versos y es uno de los poemas más largos y menos formalistas del libro. Está en verso libre y tiene dos interlocutores. La voz poética dialoga con un crítico que hace preguntas despectivas sobre el monumento que ambos están mirando. Dos de los últimos versos son la clave de todo el texto porque explican que “It is the beginning of a painting, / a

faith”, que corresponde a “incrédulo”. La segunda es “one that does not believe : an incredulous person : doubter, skeptic”. Ninguna de las entradas en el M-W menciona la pérdida de fe y, según el diccionario, Margarit tendría razón.

piece of sculpture, or poem, or monument” (78-9). Esto nos da de entender que “The Monument” se trata del arte en general. Puede ser leído como un manifiesto sobre el arte moderno y cómo entenderlo. La voz poética empieza con la pregunta “Now can you see the monument?” (1). Aún no podemos ver nada si antes no hemos leído el texto, pero las palabras nos preparan para los próximos 29 versos que se dedican a describirlo. Llegamos a conocer su forma, “like several boxes in descending sizes / one above the other” (4-5) y sus decoraciones, por ejemplo “a sort of fleur-de-lys of weathered wood” (9) en la caja de encima. La voz poética nos cuenta también lo que se halla en el fondo: “The monument is one-third set against / a sea; two-thirds against a sky” (18-19). Esta exposición de los detalles del monumento es hermosa, a pesar de que el monumento mismo no impresiona al interlocutor. Éste pregunta por qué no hay ningún sonido y dónde se encuentran su compañero y él mismo. El personaje principal empieza a contestar las preguntas, pero el inquisidor hace más preguntas y se queja de que el mar y el cielo están hechos de madera. Los versos riman: “it is all so flat! [...] What is that?” (43, 45). Este toque de formalidad en el diálogo directo del crítico sugiere que él cree en los criterios tradicionales del arte. Probablemente esperaba que el monumento estuviera hecho de marfil como las aves de “The Unbeliever” y se siente confundido cuando se da cuenta de que todo el escenario es de madera. El yo poético insiste en que la obra tiene mucho valor porque “Wood holds together better / than sea or cloud or sand could by itself, / much better than real sea or sand or cloud” (60-63).

Hay poetas contemporáneos, como Bishop y William Carlos Williams, que eligen “materiales” prosaicos y utilizan lenguaje coloquial o típico para escribir una poesía bella. Muchos críticos se quejan de la falta de palabras floridas, pero ellos explican e insisten más en la utilidad y la belleza de su arte. En el verso 56, la voz incrédula pregunta: “what can it prove?”,

porque no cree que el monumento sirva para ningún fin. Su interlocutor no contesta la pregunta, quizás porque el arte no tiene que cumplir ninguna función aparte de existir. (Archibald MacLeish había escrito 20 años antes: “a poem should not mean / but be”.) A pesar de que se niegue a definir la utilidad del conjunto de las cajas de madera, el yo poético concede que “it can shelter / what is within (which after all / cannot have been intended to be seen)” (75-77). Estos versos añaden algo a la poética de MacLeish. Puede ser que el arte sí tenga un significado, pero no es la intención del artista que el lector discerna siempre cuál es. Esta es una idea clave para la interpretación de otros poemas de Bishop. Ella tiene versos que no se entienden o que se refieren a situaciones desconocidas para los lectores. En estos casos, solo la artista sabe qué lleva adentro la caja, pero los demás todavía podemos maravillarnos ante el monumento mismo. El mandato final, “Watch it closely”, significa que el público debe prestar atención al arte y debe apreciarlo aunque su contenido no le sea revelado.

“Little Exercise” es uno de los últimos poemas del libro y es considerado como secundario en la obra de su autora. Es relativamente breve (21 versos divididos en tercetos que no riman). Bishop se lo dedica a un amigo y posible amante que vive en Cayo Hueso (Millier 200). La voz poética, como la de “The Monument”, le da mandatos al lector. La orden inicial, “Think”, está repetida al principio de la mayoría de las estrofas. Cada verso posee un referente o geográfico o de la vida en Cayo Hueso. Los primeros tres versos describen un huracán y evocan “the storm roaming the sky uneasily” (1). Después la voz poética quiere que su interlocutor piense en “the mangrove keys / lying out there unresponsive to the lightning” (4-5). La región geográfica son los Cayos de Florida, y Bishop los personifica cuando dice que están tumbados en el mar y que viven “in dark, coarse-fibred families” (6). En la estrofa siguiente personifica también a un animal, la garza que puede “make an uncertain comment / when the surrounding

water shines” (8-9). Habiendo ya descrito el tiempo, las islas y la fauna de Florida, el yo poético revela un detalle grotesco sobre la flora. Nos pide que imaginemos las calles con sus palmeras cuando los árboles son “suddenly revealed / as fistfuls of limp fish-skeletons”. Pescar es una actividad comercial y de ocio que forma parte de la vida en Cayo Hueso. Aquí quizás hay un toque de una continua descripción asquerosa que formará la mayor parte de “The Fish”. Su aparición es casi como la de aquella carroña de Baudelaire que detiene a dos amantes que andan por un bulevar francés: es chocante porque sale al escenario repentinamente y entonces se vuelve obscena.¹¹ Nos hace pensar en la muerte en el contexto del amor. Bishop, a diferencia de Baudelaire, no piensa demasiado en el olor o las moscas que rodean los espinazos. Ella utiliza uno de sus famosos cambios de perspectiva para conjurar el asombro. Nos exige que pensemos en las lindas palmeras antes de revelar que son los restos de peces.¹²

La voz poética hace un intento de recordarle a su público cómo es la vida en aquel lugar. Se sobrentiende que la persona a quien está dando órdenes no está en Florida. El ejercicio, entonces, es sentir que uno no está en la realidad sino en un mundo lejano. Gracias al título sabemos que toda la acción de este poema forma parte de un ejercicio mental. El yo poético inventa todos los detalles de la escena. Parece que a través del escenario nos está dirigiendo hasta una meta, aunque no sea muy claro cuál sea. Una posibilidad es que los personajes son amantes separados y que la voz poética quiere, mediante las palabras, viajar hacia su pareja. El sufrimiento o falta de gozo que se percibe en los versos sugiere que el yo del poema está triste porque su interlocutor está ausente.

¹¹ Baudelaire, Charles. “Carrion”. *Complete Poems*. Trans. Walter Martin. Nueva York: Routledge, 2002. 74-77.

¹² Arthur Rimbaud aprovecha la misma estrategia en su poema “Le Dormeur du val”. La voz poética describe a un joven que duerme en un paraje natural y bello antes de revelar en el último verso que “Il a deux trous rouges au côté droit” / “There are two red holes in his right side”. Este tipo de epifanía causa o intensifica el choque emocional para el lector.

En el penúltimo verso, “the storm goes away again” (16) pero el cambio de tiempo no calma la escena. Al contrario, la desaparición de la tempestad causa una serie de “small, badly lit battle-scenes, / each in ‘Another part of the field’” (17-18). La cita directa es una frase que suele aparecer en las acotaciones de Shakespeare: está en *Macbeth*, las obras del rey Enrique y *Hamlet*.¹³ “The field” siempre se refiere al campo de batalla y la referencia a escenas sugiere que este ejercicio tiene algo que ver con el teatro. La tormenta es el elemento más famoso de *King Lear*,¹⁴ y en esta estrofa el pequeño ejercicio llega a la cima de su violencia. La tranquilidad viene por fin a este sitio tropical en los últimos tres versos. Uno tiene la sensación de que la persona que medita ha llegado a su meta, su amante: “someone sleeping in the bottom of a rowboat / [...] uninjured, barely disturbed” (19, 21). El viaje del poema lleva a su compañero a través de un paisaje desagradable y lleno de recordatorios de muerte para reafirmar la tranquilidad de la escena final. Los lectores nos sentimos aliviados cuando alcanzamos los versos finales. Los amantes también se sienten tranquilos cuando, después de ver animales muertos y sobrevivir una tempestad, se reúnen.

La puesta en escena de los versos es tensa. Empieza con una tormenta que gruñe como un perro, después entran una garza humanizada y puñados de peces muertos. Los versos representan una visita guiada por los Cayos de Florida, pero no para turistas que quieren disfrutar del paisaje. Este viaje por la lluvia y la muerte puede representar la vida solitaria. En este sentido, “Little Exercise” es un poema del “carpe diem” invertido. La estructura tradicional es una descripción de la belleza y juventud de la enamorada seguida por la revelación de que algún día ella envejecerá y nadie la querrá. En la versión de Bishop, la voz poética imagina la solitaria tristeza de la vida en Florida; pero al final ve que la posibilidad de sentirse tranquilo está

¹³ Cf. *Henry IV* V.4, *Henry VI* II.5, *The Tragedy of Macbeth* V.8, *Hamlet* IV.3.

¹⁴ Acto II, escenas 3-4.

vinculada a la presencia del hombre tumbado debajo de un puente. Los italianos renacentistas empiezan con la belleza y terminan con la fealdad y la muerte, mientras que la estadounidense del presente describe primero el horror de la vida y al final la posibilidad de sentirse feliz.

"El pez" es el poema más antologizado de *North & South* y quizás de toda la obra de Bishop. Millier nos cuenta que "Elizabeth grew weary of the famousness of 'The Fish,' eventually telling an anthologist or two that they could have any *other* poem" (157). Joan Margarit, el gran poeta y traductor de Bishop al español, me contó, durante su visita a Seattle a finales de 2012, que para él *North & South* es el peor libro de ella y que "The Fish" es el único poema bueno que lo salva. La gran fama de estos versos se debe a la combinación de todos los elementos que representan a Bishop: en cuanto a la forma, tiene un ritmo rápido y cautivador aunque (o porque) está escrito en verso libre. Marianne Moore explica que "the adornments are structural, as with alliteration, contrast, and the reiterated word as a substitute for rhyme" (Schwartz 177). Temáticamente, ejemplifica la lucha entre el mundo animal y el mundo humano. Dos personajes —el pez y el pescador— batallan para decidir quién controla el destino del animal. Son competidores parejos, lo cual aumenta el suspenso del poema.

Es cierto que Bishop se deja influenciar por el romanticismo de fines del siglo XVIII y el trascendentalismo de fines del siglo XIX: estos movimientos artísticos contemplan la naturaleza y valorizan la imaginación más que nada. Pero Bishop interactúa con el pez de una manera que Thoreau no habría considerado. En un principio, uno supone que el pescador quiere aniquilar al animal. Las primeras palabras nos informan que se ha capturado al pez y que éste no ha ofrecido resistencia. La historia tiene la opción de acabarse en este momento, pero un lado moral se asoma a partir del quinto verso:

He didn't fight.

He hadn't fought at all.
 He hung a grunting weight,
 battered and venerable
 and homely.

Empezamos a sentir simpatía y respeto hacia este animal feo y venerable. La famosa conciencia de Bishop está presente desde “He didn't fight” y en el último verso triunfará cuando el yo poético suelte a su competidor después de haberlo vencido. Desde la perspectiva del lector, al principio del poema, la vida del pez es lamentable. El yo poético, sin embargo, reitera a través del texto que su competidor es “venerable” y luego exclama que “I admired his sullen face” (45). He indicado antes que el ser humano y el pez son competidores parejos. Al principio no parece ser así porque el hombre tiene el poder de matar al animal y el animal no es capaz de escapar. Las características que equiparan a los dos son la mirada fija del yo poético y su imaginación. Su ojo nota detalles como “here and there / his brown skin hung in strips” (9-10), mientras la capacidad creadora de su mente inventa símiles e historias. Su descripción de la piel morada se expande al reino imaginario, gracias al encabalgamiento, sin ninguna pausa: “like ancient wallpaper, / and its pattern of darker brown / was like wallpaper” (11-12). El yo poético relaciona al animal con la parte interior de una casa. El adjetivo “ancient” es extraño porque los romanos antiguos, por ejemplo, no empapelaban sus paredes. Sin embargo, las civilizaciones antiguas son las más respetadas por los poetas del renacimiento y casi todas las épocas siguientes. “Ancient” aquí sirve simplemente para comparar al pez feo con una historia respetada. Así es señalada la veneración del espectador.

Una razón por la cual “The Fish” es muy alabado en comparación con, por ejemplo, “Little Exercise”, es su representación de la violencia. Las referencias a la guerra en éste son

indirectas: la poeta dice que las escenas de batalla son “badly lit” y su alusión a las acotaciones shakesperianas no crean una imagen precisa de las luchas o la muerte. Los espinazos de los peces, que tendrán más significado después de nuestra lectura de “The Fish”, representan la imagen más evidente del poema y son mostrados con limpieza. El pez, en cambio, está sofocado y sangrando en el medio de la escena. Pero ambos personajes tienen la capacidad de cortarse uno al otro: el pescador ha perforado al pez con su anzuelo, pero observa que el pez es capaz de devolver la herida con “the frightening gills, / fresh and crisp with blood, / that can cut so badly” (24-26). Es verdad que las branquias de los peces grandes son filosas y pueden herir a quien las toca. Ambos personajes, entonces, estarían armados.

La competición entre los personajes del poema se destaca hacia el final cuando el pescador observa la “five-haired beard of wisdom” del pez (63) y la sigue describiendo durante casi veinte versos. Las personas que pescan suelen llevar los cuerpos de éstos al taxidermista y colgarlos en una pared del salón de juegos de su casa. Este pez antiguo también tiene trofeos: “from his lower lip / [...] hung five old pieces of fish-line, / [...] Like medals with their ribbons / frayed and wavering” (48, 51, 61-62). Nada realmente ha pasado entre el verso cinco y el 65 —el pescador logra su objetivo al principio y el pez todavía está enganchado al anzuelo hasta el final— pero las circunstancias son diferentes gracias a la observación y la contemplación de la voz poética. Un arcoíris en el aceite del barco conmemora el triunfo del ser humano y se multiplica (“rainbow, rainbow, rainbow!”) en el penúltimo verso. Pero la victoria verdadera no insinúa que el hombre haya vencido al pez, sino que la moral del protagonista lo obliga a soltar al atrapado. Los versos finales de los poemas son casi siempre los más importantes, pero este es un caso extremo. Formalmente, la rima liga “rainbow” a “fish go” mientras la puntuación (!/.) señala que el tono ha cambiado por completo en las últimas palabras.

Randall Jarrell escribe una reseña de *North & South* en 1946 en la que propone que Bishop como poeta es

so morally attractive [...] because she understands so well that the wickedness and confusion of the age can explain and extenuate other people's wickedness and confusion, but not, for you, your own; that morality, for the individual, is usually a small, personal, statistical, but heartbreaking or heartwarming affair of omissions and commissions the greatest of which will seem infinitesimal [...]; that it is sometimes difficult and unnatural, but sometimes easy and natural, to 'do well'. (Schwartz 181)

El yo poético de “El pez” hace bien cuando decide que el animal acuático debe seguir viviendo a pesar de que los demás se lo llevarían a casa. El acto es breve y personal, así como los que Jarrell describe. En una nota previa al libro publicado por Houghton Mifflin, la poeta explica: “Most of these poems were written, or partly-written, before 1942” (citada en Millier 179). Bishop quiere disculparse porque la Segunda Guerra Mundial está ausente en los poemas. Sin embargo, los temas de la violencia y la guerra están presentes en *North & South*. Las ideas sobre la muerte y la moral son eternas. Aunque fueran escritos antes de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra, me parece que la poeta conoce bien a la gente que vive durante un tiempo conflictivo muy bien expresado en los textos. La moralidad y la observación de Bishop son relevantes para cualquier época.

Cómo preservar los sentidos en español

En su ensayo “Traducción: literatura y literalidad”, Octavio Paz reconoce que muchos critican la traducción de textos literarios y hasta opinan que es imposible. Específicamente, “la condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha caído sobre la poesía” (10). Cuando uno traduce un texto no poético, sólo es necesario expresar el significado denotativo —el sentido— mientras el significado connotativo —el sonido— es menos importante. Paz se refiere a los argumentos del lingüista francés Geroges Mounin, que cree que es posible traducir los significados denotativos de un texto pero no los connotativos. Otro obstáculo es que “en la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de los sentidos” (14-15). Es decir, la poesía es más compleja porque hay múltiples significados detrás de las palabras. William Gass está de acuerdo en que el uso del lenguaje en la poesía es especial y postula que “the poetic use [of language] is a radical reversal of its function in ordinary life” (95). El trabajo del traductor poético es complejo porque no hay más remedio que cambiar las palabras, pero no se debe cambiar el significado que ellas representan. Muchos críticos y lectores creen que esto es imposible, y algunas veces —si el poema es un conglomerado de juegos de palabras, por ejemplo— los incrédulos tienen razón. Sin embargo, hay que intentarlo. La poesía de Elizabeth Bishop no está basada en conmutaciones y chistes lingüísticos. Sus significados denotativos suelen ser, como dice Paz, “traducibles”. Por eso sí es posible “preservar la pluralidad de los sentidos” en su poesía. Varios poetas, incluso Paz, han traducido los poemas de Bishop al español sin toparse con muchos problemas. Comparemos tres versiones de cinco poemas diferentes para ver cuáles palabras y cuáles ideas se han podido traducir y cuáles resultan elusivas. Hay versiones en español que quedan más vivas o más profundas que los poemas

originales (como alguna vez dijo James Thurber: “I tend to lose something in the original” [citado en Allén 296]). Después de cada análisis, “mejoraré” (cuando sea posible) los poemas en español para aclarar —u oscurecer, si el traductor ya ha simplificado el concepto demasiado— los significados de “Un milagro para el desayuno”, “El incrédulo”/“El descreído”, “El monumento”, “Pequeño ejercicio” y “El pez”.

La calidad de la poesía es subjetiva y por ello también la calidad de la traducción. El estilo de traducción que es mejor para un poeta puede no serlo para otro. Bishop era traductora y tradujo al inglés, además de mucha poesía portuguesa, unos pocos poemas de Octavio Paz. Creo que estas versiones nos pueden servir como una clave de las ideas de Bishop. Una cosa es analizar su poesía original en inglés, y otra es analizar su estilo como traductora. Es posible deducir cómo ella habría querido que los traductores re-escribieran su poesía en español si nos fijamos en cómo ella hacía el mismo trabajo con los poemas de Paz. Queda sin resolver si la meta de la traducción debería ser la creación del mismo tipo de poema que la autora habría escrito si ella hubiera sido la traductora y no la autora. Además, es imposible saber si Bishop aprobaría la nueva versión. Sin embargo, en este caso la autora era una atrevida que no dudaba en cambiar los sonidos y la forma de los poemas.

Se nota inmediatamente que Bishop favorece un ritmo que le suena natural en inglés aunque necesite ajustar el orden original de las palabras. En el primer verso de “Along Galeana Street” (“Por la calle Galeana”), ella cambia el orden de “Golpean martillos” a “Hammers pound” porque en inglés el verbo no puede preceder a su sujeto en una frase declarativa.¹⁵ Me imagino que hay muy pocos traductores que escribirían “Pound hammers” con la idea de preservar las palabras originales, porque se perdería el sentido: sonaría como un mandato (Pound

¹⁵ El verso completo es “Golpean martillos allá arriba”.

these hammers!) o una descripción una labor física de Ezra Pound (Pound is hammering). Es decir, en este caso invertir el orden de las palabras es completamente necesario para conservar su significado. Como la mayoría de las personas, Jorge Luis Borges opina que las traducciones literales no suelen ser verdaderas. En una charla en Harvard University, él explica que “if ‘Good morning’ were translated as ‘Buena mañana,’ we should feel that this was a literal translation but not a true one” (67). Bishop es consciente de la importancia de la veracidad en las versiones traducidas. Para dar un ejemplo, “La arboleda” de Paz contiene el adjetivo “verdinegros”. La traducción literal sería greenblack o greenyblack, pero estas palabras no existen en inglés. Bishop sustituye “dark green” aunque así dos palabras aparezcan donde antes había una. Logra el resultado opuesto en “Objetos y apariciones” cuando unas “damas sin sombra” (12) se convierten en “shadowless ladies”. A pesar de estos ajustes, el sentido queda inalterado.

Bishop también cambia el orden de palabras donde *no* es necesario, si es que le parece mejor para mantener un buen ritmo. Su versión de “La arboleda” invierte a dos sustantivos y dos adjetivos: “ramas y frondas” son “fronds and branches” (11) e “iracundo y rápido” son “swift and wrathful” (17). No se puede saber qué motivación tenía la traductora —la única posibilidad para mí es que quería que la palabra final del verso 17 empezara con el sonido “r”, a pesar de que la r representa diferentes fonemas en inglés y en español— pero hay que observar que, más de una vez, Bishop ha canjeado dos palabras. A fin de cuentas, el traductor debe escribir la frase que es verdadera y no siempre la más directa.

Además de los ajustes que se consideran necesarios y normales entre traductores, Bishop suele embellecer los versos de Paz cuando cree que tiene la oportunidad de inventar algo poético en inglés. Para el verso siete (“Un charco anémico de pronto llamea”) del mismo poema, Bishop elige esta variante en inglés: “A pale puddle suddenly blazes”. El verso original no

contiene aliteración ni repetición de sonidos consonantes. Bishop duplica la “p” y el grupo “udd” en el verso, aunque no sea necesario (¿por qué no cambiar “anemic” por “pale” si aquella es cognado de la palabra que el poeta utiliza?). Una versión más fiel pero menos extravagante sería, quíás, “An anemic puddle quickly blazes up”. La poeta estadounidense ha embellecido los versos de Paz de acuerdo con su propia sensibilidad poética.

Bishop tampoco vacila en cambiar la puntuación de acuerdo con sus hábitos particulares y las normas del inglés. Debemos perdonar, entonces, al traductor de Bishop al español que añade o quita guiones (o comas o puntos) para que las frases “suenen más al uso” en la segunda lengua. En “Primero de enero” y “La arboleda”, la estadounidense utiliza la raya para destacar un verso o crear una pausa. En los mismos poemas Bishop añade conjunciones (tres *and* y dos *but*), supuestamente porque algo se le hace más natural, o para darles más fluidez a los versos. Por ejemplo “But no, the year had returned” (Arboleda 19) vincula esta estrofa a la anterior. En el otro caso, la incorporación de “and” en el mismo poema es una ingeniosa manera de introducir un nuevo verbo sin repetir el sujeto (lo normal es escribir o el sujeto o un pronombre antes de cada verbo en inglés). La frase de Paz es “Abriremos las puertas de este día, / entraremos en lo desconocido.” (46-47). Bishop emplea el pronombre una vez al principio del primer verso porque es necesario, pero utiliza “and” para no tener que repetirlo en un momento en que no está en el original: “We’ll open the doors of the day, / and enter the unknown”. Los significantes aquí son mucho más parecidos a los originales debido a la adición de *and*.

Adicionalmente, Bishop inventa una rima en “Objects & Apparitions” (“Objetos y apariciones”) al final de la estrofa siete. Paz escribe “Slot machine de visiones, / vaso de encuentro de las reminiscencias, / hotel de grillos y de constelaciones” (21). Según la versión de Bishop, el objeto es una “Slot machine of visions, / condensation flask for conversations, / hotel

of crickets and constellations”. Lo controversial es que Bishop escriba “conversations” en lugar de “reminiscencias”. Por un lado, las reminiscencias en inglés son *reminiscences*. Es posible que Paz se refiera a ellas en el contexto de la filosofía platónica (la reminiscencia, o anamnesis, según el DRAE, es la “Facultad del alma con que se trae a la memoria aquellas imágenes [...] que no se tienen presentes”).¹⁶ “Conversations” no capta nada de este rasgo de la palabra. Además si Paz hubiera querido que los versos rimaran, él mismo habría utilizado “conversaciones” al final del verso 20. Puede ser que Bishop haya sacrificado la posible alusión filosófica para conservar algo de la rima de este terceto: en la versión original, los versos uno y tres riman, pero la rima no existe en inglés (*visions-constellations*). Entonces Bishop logra que los versos dos y tres rimen, lo que constituye un ajuste lógico. Un prosista quizás no haría este tipo de cambio, pero Bishop es poeta y entiende que hay que respetar la música del verso tanto como su significado connotativo. Por eso se puede asumir que a ella le parecía aceptable que la versión traducida sonara muy diferente de la versión original, con tal que le sonara bien.

Una de las cuestiones fundamentales para los traductores es el vocabulario. El español y el inglés comparten muchos cognados, pero frecuentemente juntamos fonemas distintos para representar ideas idénticas. Al principio de “A Miracle for Breakfast”, Bishop personifica al sol, dándole pies e inestabilidad:

“It was still dark. One foot of the sun / steadied itself on a long ripple of the river” (5-6).

Girri: Todavía era oscuro. Un pie del sol / se posó sobre una larga onda del río.

Margarit: Todavía estaba oscuro. Un pie del sol / se afirmaba en un largo rizo del río.

Tolaretxipi: Todavía estaba oscuro. Un pie del sol / buscaba estabilidad sobre una larga onda del río.

¹⁶Véase el diálogo *Menón*, de Platón. *Diálogos*. México: Universidad Nacional de México, 1921. Vol. III.

Los tres traductores eligen verbos distintos para reemplazar “steadied itself”, y todos valen. En la versión de Girri, el tiempo pretérito y el verbo *posarse* sugieren que la luz del sol acaba de llegar y se ha posado, de golpe, sobre el agua. Después de plantar el pie en el río, se queda inmóvil. Por otro lado, Margarit y Tolaretxipi están de acuerdo en que la voz poética quiere describir el ambiente de la escena en vez de una acción repentina. El yo poético nos quiere explicar cómo era el mundo antes de que empezara el poema. En estas versiones, *buscar estabilidad* enfatiza la *inestabilidad* del pie, mientras *afirmarse* sugiere que el pie ha estado estable e inmóvil durante mucho tiempo. Según nuestra interpretación de los versos, las tres versiones pueden ser correctas porque la falta de dos tiempos pasados en inglés hace que no sepamos si el sol lleva una hora posado allí o si acaba de encontrar un sitio donde poner el pie. Hay dos posibilidades, por cierto, en cuanto al significado connotativo de estos versos. Sabemos que estaba oscuro. Girri supone que unos segundos pasan entre “It was still dark” y el momento en que sale un poquito de sol. En este caso hay un contraste entre la oscuridad del principio del verso cinco y el alumbramiento de su final. Para los otros dos autores, todos los verbos del verso son simultáneos: está oscuro a pesar del pie del sol que ha aparecido. En un sentido figurado, la interpretación de la poeta vasca y la del catalán reflejan el estado de ánimo de las personas que esperan el milagro. Son pobres y tienen hambre a pesar de la caída de las migas del balcón. Por otro lado, la versión de Girri también puede funcionar como un pequeño resumen del poema. La oscuridad inicial representa el hambre o la tristeza de las personas al principio, pero el sol sale en la última estrofa cuando la voz poética se sienta para tomar café en su balcón. Girri aprovecha el cambio imperfecto-pretérito para marcar el comienzo de una acción determinada, mientras Tolaretxipi y Margarit mantienen el imperfecto en ambos verbos para establecer la descripción general de la escena. Se podría decir que no se debe introducir dos tiempos verbales en español

cuando el inglés sólo dispone de un tiempo pasado, pero la interpretación de Girri funciona también. Esta ambigüedad sería imposible de entender leyendo una sola versión del poema en español. Por eso, los lectores cuidadosos tienen que leer todas las versiones existentes.

El terceto final de este poema contiene una ambigüedad parecida con respecto a los tiempos verbales.

“We licked up the crumb and swallowed the coffee. / A window across the river caught the sun / as if the miracle were working, on the wrong balcony.” (37-39).

Girri: Lamemos la migaja y tragamos el café. / Una ventana al otro lado del río atrapó el sol / como si el milagro se hubiera equivocado de balcón.

Margarit: Lamíamos el mendrugo y nos tragábamos el café. / Una ventana acogía el sol a través del río, / como si el milagro se realizase en el balcón equivocado.

Tolaretxipi: Lamimos el mendrugo y tragamos el café. / Una ventana al otro lado del río atrapó el sol / como si el milagro estuviera sucediendo en el balcón equivocado.

No olvidemos que “A Miracle for Breakfast” es una sextina y cada verso debe terminar con la palabra clave que le corresponda. Tolaretxipi sacrifica la estructura del original para mantener un ritmo natural en español. Algunas de las palabras finales de sus versos son: “caritativo”, “que”, “solo”, “desmigalar” y “desdén”. No es sorprendente que ella cambie la última palabra del poema de “balcón” a “equivocado” porque así la sintaxis es más normal en español. Margarit, que se ha esforzado más para conservar la forma original, tampoco tiene otra opción que terminar la obra con “equivocado”. Es cierto que “en el equivocado balcón” sonaría mal; en este caso no hay ningún problema en invertir dos palabras (ya sabemos que Bishop hacía exactamente lo mismo cuando tradujo a Paz). Girri es el único que logra mantener el formalismo de “A Miracle for Breakfast” en “Un milagro para el desayuno”. Emplea una frase coloquial, “el

milagro se hubiera equivocado de balcón”, para conseguir que el verso 39 termine con “balcón”. El verbo principal en el verso original y en las versiones de Tolaretxipi y Margarit es “realizar” o “suceder”, *to happen*, y no requiere un sujeto. Girri ajusta el verbo para permitir que la cláusula tenga sujeto: en su versión el sol cumple la acción de equivocarse. Esta imagen es cómica y fantástica porque el sol del mundo real no se puede equivocar. William Gass nos cuenta que "creativity concerns correct choice" (96). ¿Cuál versión es la correcta? La opción del traductor argentino es la mejor porque, además de preservar el formalismo de la sextina, sigue personificando al sol de la misma manera que el verso cinco lo personifica. Los poetas peninsulares, por otro lado, pierden menos del ritmo natural de los versos originales. En este caso necesitamos una pluralidad de poemas para conservar la pluralidad de los sentidos.

"The Unbeliever" es un breve poema que, como ya señalamos, tiene su raíz en una cita de John Bunyan: "He sleeps on the top of the mast". Bishop describe al incrédulo con los ojos cerrados dos veces, al principio del poema y al final. Es un detalle pequeño que nos hace preguntar cuán precisa tiene que ser la elección de palabras del traductor.

"He sleeps on the top of a mast / with his eyes fast closed." (1-2)

"But he sleeps on the top of his mast / with his eyes closed tight." (22-23)

Girri: Duerme al tope de un mástil / con los ojos bien cerrados.

Pero él duerme al tope de su mástil / con los ojos bien cerrados.

Margarit: Duerme en lo alto de un mástil / con los ojos firmemente cerrados.

Pero duerme en lo alto del mástil / con los ojos cerrados con fuerza.

Tolaretxipi: Duerme en lo alto de un mástil / con los ojos firmemente cerrados.

Pero duerme en lo alto de su mástil / con los ojos fuertemente
cerrados.

Para reemplazar "the top of" tenemos la opción de "lo alto de" o "al tope de". "Lo alto" es más fiel al significado connotativo porque es el equivalente más natural en español. "Tope" significa "al límite de" y quizás suene forzado, pero tiene la ventaja de mantenerse visualmente cerca (top/tope) del original en inglés. En la segunda mitad de cada una de estas frases, Bishop describe cómo son los ojos del hombre. Las palabras originales son "tight" y "fast", monosílabos que no tienen cognados españoles. Los tres traductores utilizan palabras que empiezan con consonantes para conservar una pizca del sonido original. "Firmemente", "fuertemente" "con fuerza" y "bien" expresan el mismo estado, así que no son malas opciones. Pero me parece importante que *no* se use la misma palabra en los dos versos. Bishop no quería repetirse en el verso 23 y por eso escribió "tight". Girri inventa repetición donde antes no existía y en una situación en que surgen más opciones. Los versos de Tolaretxipi son los más fieles porque reflejan el cambio sutil entre los adverbios, además de su estructura paralela (ambos tienen el mismo número de sílabas).

Otra diferencia sutil está en el verso final: "it wants to destroy us all". *Want* corresponde normalmente a *querer*. Girri y Tolaretxipi la traducen así, pero Margarit escribe "desea destruirnos a todos". *Desea* es equivalente a *wish* y suena más formal y antiguo. Es una buena alternativa dado que el poema tiene su origen en un texto formal y antiguo: *The Pilgrim's Progress*. Sin embargo, al final creo que hay que respetar el tono de Bishop, que ha actualizado el lenguaje de Bunyan para hacerlo suyo. En ambos casos sabemos cuál es la voluntad del viento, pero me parece que Margarit es más fiel a Bunyan que a Bishop. Se debe tener en cuenta

cuál es el poema de base y cuáles son sus influencias, pero no se debe privilegiar la obra previa al traducir el texto del presente.

El tercer “adaptador” (además de Margarit y Tolaretxipi) de este poema es Octavio Paz, que traduce y publica tres de los poemas de Bishop en *Versiones y diversiones* (1974.) Recordemos que Bishop ha traducido la poesía de Paz y ha cambiado muchos detalles y aspectos formalistas al poner las obras en inglés. El poeta mexicano hace cambios similares cuando traslada "El monumento" al español. Se esperaría que el traductor hispanohablante tuviera que quitar la raya (cuando hay una sola: —) porque en español este uso del signo de puntuación no existe. Tolaretxipi y Margarit conservan tímidamente la raya al principio el verso 50: "—The strong sunlight, the wind from the sea". Las rayas largas se han convertido en guiones cortos en manos de los españoles, como si la tipografía quisiera disminuir la puntuación “anormal”. Paz, en contraste, añade rayas largas durante todo el poema. La raya del verso 50 es la única que aparece en la versión original, pero la de Paz tiene tres (además de dos pares de guiones, que son más normales en español) para apartar las descripciones del verso 11: "—acribillados por extraños agujeros—" y del 16, "cuatro líneas —ornamento vagamente tallado—". Los guiones antes no eran muy comunes en inglés tampoco.¹⁷ Este tipo de puntuación, con la frecuencia con que Bishop lo utiliza, es nuevo para su período. Cuando los otros traductores disminuyen la originalidad de la puntuación en sus versiones, se pierde el aspecto moderno que apartaba la poesía de Bishop en el momento de su publicación. Paz añade las rayas largas para que veamos que esta poesía no siempre está de acuerdo con las normas del estilo. Su versión es “más” de Bishop que las otras. Eugene Eoyang propone que los traductores añadan valor a la obra y que

¹⁷ Salvo en la poesía de Emily Dickinson, por supuesto.

despite our admiration for outstanding works of literature, and our tendency to deify their authors and to enshrine their compositions, we should not forget that we are dealing not only with the intractabilities of language, but also with the genius and the versatility of language. (Allén 297)

Las discrepancias entre la gramática inglesa y la española no tienen que ser obstáculos. Los versos que describen el monumento en este poema son difíciles de interpretar y, por lo tanto, de traducir. Uno de los interlocutores explica qué y cómo son las cajas al principio del poema, y luego otro personaje las describe desde su propia perspectiva. A pesar de tantos versos de exposición, al final nadie dice explícitamente qué representan. En el segundo capítulo he deducido que simbolizan el arte y que este texto es una especie de manifiesto estético. Lo más importante es entender que el primer personaje venera el objeto mientras el segundo lo mira con desprecio. Éste dispone de sólo tres versos para describir lo que ve:

"It's piled-up boxes, / outlined with shoddy fret-work, half-fallen off, / cracked and unpainted. It looks old." (47-49).

Margarit: Cajas amontonadas, / perfiladas con un inútil ornamento de madera, medio caídas, / agrietadas y sin pintar. Parece viejo.

Paz: Son cajas apiladas. / Sus contornos son calados vulgares, medio caídos, / hendidos y despintados. Un vejestorio.

Tolaretxipi: Son cajas apiladas, / perfiladas con calados vulgares, medio caídos, / agrietados y sin pintar. Parece viejo.

Las cajas están apiladas o son amontonadas. *Apiladas* es el casi-cognado de *piled-up*, pero *amontonadas* me suena mejor y da la impresión de un desorganizado montón de cajas en lugar de una columna ordenada. Por eso Margarit ha elegido el mejor adjetivo.

Fret-work es un tipo de ornamentación de madera que normalmente está en muebles o iglesias. "Calados" representa un tipo de artesanía parecida y además es una palabra menos común que el "ornamento" de Margarit (dudo que *fret-work* sea tan común como *ornamentation* en inglés). Margarit clarifica demasiado el verso; su interpretación ayuda al lector a entender qué es este objeto. Sin embargo, no creo que Bishop quiera que visualicemos las cajas con la máxima claridad. *Calados*, como *fret-work*, nos manda al diccionario visual o nos deja sin una imagen muy clara del objeto en cuestión.

La última frase de estos versos tiene un tono despreciativo y nos indica precisamente cómo se ve este objeto. "It looks old" en la cultura estadounidense es, sin duda, un insulto. Parecer viejo es peor que parecer feo. Es lo máximo de inutilidad en una cultura que valoriza el trabajo y la capacidad de trabajar más que nada. En la mayoría de los casos, la traducción literal de Tolaretxipi y Margarit funciona muy bien en el poema porque no cambia las palabras cuando no es necesario cambiarlas. El trabajo del traductor ya es complejo y no hay que complicarlo más. Sin embargo, Paz entiende el tono del comentario y por eso termina la oración a su manera, con "vejstorio". El mensaje negativo que "It looks old" implica en inglés es obvio para los estadounidenses. Sospecho que no lo era para Paz y los mexicanos de los años 70, y por eso él aclara el mensaje con una palabra muy negativa en español. Puede ser que la vejez se vea con desprecio en la España moderna, entonces en el siglo XXI ya no haría falta destacar la connotación para los lectores hispanohablantes. Si el caso es así, Paz ha traducido el verso de la mejor manera para su época y los españoles igual para la suya.

"Little Exercise" está compuesta de siete tercetos sin rima. Cuatro de las estrofas empiezan con el mandato "Think" porque dicho ejercicio es mental. La voz poética nos guía, como un psicólogo, a través de un paisaje imaginario en Florida. El poema está lleno de detalles

minúsculos pero importantes. Girri y Tolaretxipi reemplazan "Think" con "Piensa", una orden singular e informal. Es una elección lógica porque la voz poética está hablando con alguien que conoce. Margarit quizás no está convencido de quién es el oyente y utiliza el infinitivo "Pensar" en forma de mandato. Es una buena opción porque no se puede saber a quién se dirige el yo poético. Los traductores también difieren de opinión en cuanto a la acción de la tormenta en el primer verso.

"Think of the storm roaming the sky uneasily"

Girri: Piensa en la tormenta que inquietamente vaga por el cielo

Margarit: Pensar en la tormenta vagando con dificultad por el cielo

Tolaretxipi: Piensa en la tormenta que vaga inquieta por el cielo

Todos estamos de acuerdo en que *vagar* es el mejor equivalente de *roam*, pero el adverbio (o frase adverbial para Girri y Tolaretxipi) es controversial. Margarit opta por armar una frase en castellano utilizando las mismas piezas de las cuales está formado "uneasily" en inglés. Si *easy* significa *fácil*, entonces *uneasy* tendrá que ser el opuesto: *difícil*. La forma adverbial sería *difícilmente* o *con dificultad*. Por desgracia, no es así porque *uneasy* y *easy* no son opuestos. Si una persona con artritis se levanta de un sillón *uneasily*, no es porque la acción de ponerse de pie le cueste físicamente. La razón es una *uneasiness* mental, quizás porque esta persona ha visto una cucaracha y les tiene miedo. El verso de Bishop no implica que las nubes se muevan lentamente o con dificultad, sino que poseen un presentimiento de desasosiego o inquietud.

Hallamos otro detalle importante pero confuso en los versos 11-12, en que las palmeras están "suddenly revealed / as fistfuls of limp skeletons".

Girri: mostrándose de súbito / como puñados de débiles esqueletos de peces.

Margarit: apareciendo de repente / como puñados de blandas espinas de pez.

Tolaretxipi: repentinamente convertidas / en montones de flácidos esqueletos
de peces.

Esta última versión quita “puñado” y opta por “montón” (¿no deberíamos imaginar que estamos agarrando los espinazos?). El verso 11 también difiere del sentido original porque “convertidas” sugiere que antes no eran esqueletos. “Revealed” nos señala que los árboles siempre eran esqueletos, pero que nosotros recién acabamos de enterarnos. La traducción de Tolaretxipi indica que la realidad cambia de acuerdo con nuestra percepción. El mensaje del verso original parece ser que la realidad es invariable a pesar de que lo que vemos se transforme. La metamorfosis está en todas las versiones, pero la traductora vasca logra —quizás sin querer— transformar el mensaje de Bishop.

Sin duda el momento más maravilloso de *North & South* es la apoteosis de “The Fish”. Críticos como Randall Jarrell lo consideran como una prueba de la moralidad superior de Bishop, mientras su amigo Robert Lowell lo describe como “a terminus: rest, sleep, fulfillment, or death” (Schwartz 187). Es una de las epifanías mayores de la literatura del siglo XX. Es una sorpresa encantadora. La voz poética personifica al pez desde el principio cuando nos relata que “I caught a tremendous fish / and held him beside the boat” (1-2). Sería muy normal hablar del pez como “it” porque es un objeto, pero Bishop elige “him” para concederle humanidad. Poco después, en los versos cinco a siete, cada oración empieza con el pronombre personal “He”.

Cada uno de los traductores ignora este detalle gramatical:

Hernández: Agarré un tremendo pez / y lo sostuve al lado del bote

Margarit: Cogí un enorme pez / y lo sostuve al lado de la barca

Tolaretxipi: Pesqué un pez inmenso / y lo sujeté al lado del bote

Ninguna de las versiones de los versos cinco a siete empieza con el pronombre personal porque no es necesario incluir el sujeto del verbo en español. Sin embargo, sería una buena oportunidad de humanizar al pez a través de la gramática. Una buena alternativa sería: “y sostuve a él junto a la barca”. En España también existe la opción de cambiar “le” por “lo” de acuerdo con las normas lingüísticas de la comunidad de hablantes.

Los traductores peninsulares aprovechan otra oportunidad de personificar al animal cuando la voz poética describe el hueso de “la cara” del pez. Bishop dice "the mechanism of his jaw" (46). Los españoles se refieren a la "mandíbula" del pez, pero Hernández aprovecha una palabra casi científica, "quijada", que no contribuye nada a la personificación del animal. Si no pensamos en el pez como un personaje con rasgos humanos, no podremos apreciar su libertad al final.

"the gunnels—until everything / was rainbow, rainbow, rainbow! / And I let the fish go."

(74-76)

Hernández: la borda— ¡todo, todo, todo / se trocó en arcoíris! / Y dejé escapar
el pez.

Margarit: las bordas, ¡hasta que todo fue arco iris, / arco iris, arco iris! / Y
dejé que el pez se marchara.

Tolaretxipi: la borda -hasta que todo se volvió / arco iris, arco iris, arco iris, / y
dejé que el pez se marchara.

Empecemos por el final: Bishop dice "let the fish go" con un verbo que no tiene cognado en castellano. Hernández encuentra una frase cuya connotación es igual: "dejar escapar". Tiene sentido porque los verbos con que Bishop empieza y termina su poema son palabras típicas de pescadores (*caught a fish, let the fish go*). Hernández también elige una palabra que se utiliza

frecuentemente en las historias sobre salidas de pesca. Margarit y Tolaretxipi han dejado "que el pez se marchara". *Marcharse* es una acción bastante humana. Los amantes enfadados, por ejemplo, suelen marcharse por su lado cada uno. La elección es buena en cuanto a la personificación del pez, pero le da al verso un toque cómico que no está en el original. Además, los últimos dos versos riman en la versión de Bishop y no hay ninguna afinidad sonora entre "iris" y "marchara". Hernández respeta en parte esta similitud con dos vocablos que terminan con el mismo sonido: "iris"/"pez". Problemáticamente, cualquier verbo en la primera persona singular del imperfecto de subjuntivo en español tiene que terminar con "a" o "e" y no con "s/z".¹⁸

Como paso final, observemos que el verbo inicial y el verbo final de "The Fish" son opuestos: *caught, let go*. Tolaretxipi utiliza "Pesqué" y "dejé que el pez se escapara". Su frase no es muy concisa, pero funciona. Margarit opta por "Cogí" al principio y luego "dejé que el pez se marchara". Ha inventado un chiste sutil para algunos latinoamericanos porque, en Argentina por ejemplo, los seres humanos también pueden ser "cogidos".¹⁹ La broma no daña el sentido original de los versos porque no es muy obvia. Transferir el humor de un idioma a otro suele ser complicado y difícil (el sol perdido de "Un milagro para el desayuno", por ejemplo). Otras veces lo cómico entra inesperadamente en el arte.

La poesía de Elizabeth Bishop es como las cajas de "El monumento": no podemos ver lo que hay adentro y quizás no deberíamos. Es difícil aceptar la ambigüedad y lo misterioso, y luego incorporarlos en nuestra versión en otro idioma. Los traductores siempre interpretan los poemas al escribir nuevas versiones, y es difícil ignorar el impulso de clarificar lo que no es fácil

¹⁸ Por ejemplo: *marchara/marchase, soltara/soltase, dejara/dejase, corriera/corriese*, etc.

¹⁹ Hasta el DRAE reconoce esta definición de *coger*: "31. intr. vulg. *Am.* Realizar el acto sexual".

de entender. En el caso de Bishop, es necesario dejar que los misterios sigan siendo misteriosos aún (o especialmente) cuando las frases parecen ser simples por su gramática sencilla. Lo más difícil de traducir a esta poeta es conservar el balance entre la apariencia ingenua y el mensaje profundo. Este significado está ligado a las experiencias de la autora, las vidas de sus traductores y las palabras que intentan transmitirlo. Los lectores pueden interpretar los poemas más o menos como quieran (si a alguien le parece que "Un milagro para el desayuno" trata de un partido de béisbol, está bien). Los traductores, por el otro lado, tienen una responsabilidad de mantener el fondo de cada poema sin alterar mucho (no se puede introducir vocabulario deportivo en un poema sobre el mar si no está en el original).

Es imposible traducir una obra sin interpretarla, pero hay que tener en cuenta que debería haber más de una interpretación de la versión traducida así como hay más de una manera de acercarse al poema original. Si cambiamos el lenguaje demasiado cuando traducimos, hemos fallado porque nuestros lectores no tendrán la oportunidad de descifrar el mensaje por su cuenta. En una charla en la Universidad de Washington a finales de 2012, Joan Margarit postuló que es necesario retraducir los textos de vez en cuando porque cada uno traduce de acuerdo con su época y sus circunstancias. Dependiendo de quién ha hecho la traducción, el poema se entiende de una manera distinta. Para tener una idea completa de cómo era el original, sin haberlo leído, los lectores necesitan leer y asimilar las distintas interpretaciones, pues el conglomerado de éstas revelará el mensaje "original" del texto. Una buena traducción capta la esencia de un texto, pero es necesario analizarlo desde muchas perspectivas (es decir, leer muchas versiones) para entender la pluralidad de sentidos que el autor del original, de manera consciente o no, ha provocado.

Conclusiones

A pesar de su sencillez gramatical y léxica, los poemas de *North & South* son profundos y polifacéticos. Hay infinitas maneras de interpretar el texto según las experiencias de cada lector. Para cualquier traductor, es lógico empezar conociendo los datos biográficos de la poeta. A diferencia de la poesía, la biografía es un género de no ficción cuyo lenguaje suele ser asequible aun cuando no esté en el idioma original. Si sabemos cómo era la vida de la autora, sabremos elegir mejor las palabras a la hora de empezar la nueva versión de un poema suyo.

No hay manera de traducir sin interpretar, sobre todo en el caso de la poesía. Por eso los traductores debemos tener muy en claro cuáles son nuestras interpretaciones. En el caso de estos versos de Bishop, he propuesto alternativas de acuerdo con mis lecturas. Éstas son subjetivas y no pretendo decir que sean las "correctas", pero siempre reflejan mi análisis particular de los textos.

Los traductores tenemos la responsabilidad de conservar el sentido original de las palabras y las ideas que los sonidos representan. Sin embargo es inevitable que nuestras conclusiones particulares se asomen en nuestras obras. Hay que tener en cuenta la importancia de la pluralidad de sentidos que Octavio Paz destaca. Sería un error escribir una versión que incluyera sólo una interpretación. Lo difícil y lo imprescindible de la traducción poética es conservar los misterios que el poema contiene en su lengua materna.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Bishop, Elizabeth. *Antología poética*. Trad. Orlando José Hernández. Madrid: Visor Libros, 2003. Impreso.
- . “Elizabeth Bishop”. *Quince poetas norteamericanos*. Trad. Alberto Girri. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1966. 87-99. Impreso.
- . “Elizabeth Bishop”. *Versiones y diversiones*. Trad. Octavio Paz. México: J. Mortiz, 1974. 90-96. Impreso.
- . *Norte & sur*. Trad. Eli Tolaretxipi. Montblanc, Tarragona: Igitur, 2002. Impreso.
- . *Obra Poética*. Trad. Sam Abrams y Joan Margarit. Montblanc, Tarragona: Igitur, 2008. Impreso.
- . *Poems; Prose*. 2 vols. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. Impreso.
- Greenhalgh, Anne M. *A Concordance to Elizabeth Bishop's Poetry*. New York: Garland Pub, 1985. Impreso.

Fuentes secundarias

- Allén, Sture, ed. *Translation of Poetry and Poetic Prose: Proceedings of Nobel Symposium 110*. Singapore: World Scientific, 1999. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *This Craft of Verse*. Ed. Calin A. Mihailescu. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000. Impreso.
- Fragasso, Florencia. "Traducir a Bishop". *Tsé-tsé*. Buenos Aires, Argentina: R. Jiménez & G. Giusti, 1995. 141-148. Impreso.
- Gass, William H. *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*. New York: Knopf, 1999. Impreso.

Grossman, Edith. *Why Translation Matters*. New Haven: Yale University Press, 2010. Impreso.

MacLeish, Archibald. *Collected Poems, 1917-1982*. Boston: Houghton Mifflin, 1985. 106-107.

Impreso.

Millier, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkeley: University of California Press, 1993. Impreso.

Paz, Octavio. "Elizabeth Bishop o el poder de la reticencia". *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979. 105-110. Impreso.

—-. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Impreso.

Rimbaud, Arthur. "Le Dormeur du val". *Complete Works, Selected Letters*. Trad. Wallace Fowlie. Chicago: University of Chicago Press, 1975. 56-57. Impreso.

Schwartz, Lloyd y Sybil P. Estess. *Elizabeth Bishop and Her Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983. Impreso.

Varela, Blanca. *Canto villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Apéndice: Índice de poemas traducidos de *North & South*

| Título | Girri 1966 | Paz 1974 | Hernández 1988 | Fragasso 1999 | Tolaretxipi 2002 | Abrams y Margarit 2008 |
|------------------------------|---------------|-------------|-------------------|------------------|---------------------|------------------------------|
| The Map | | | X | X | X | X |
| The Imaginary Iceberg | | | X | | X | X |
| Casabianca | | | | X | X | X |
| The Colder the Air | | | | | X | X |
| Wading at Wellfleet | | | | | X | X |
| Chemin de Fer | | | | | X | X |
| The Gentleman of Shalott | | | | | X | X |
| Large Bad Picture | | | | | X | X |
| From the Country to the City | | | X | | X | X |
| The Man-Moth | | | | | X | X |
| Love Lies Sleeping | | | | | X | X |
| A Miracle for Breakfast | X | | | | X | X |
| The Weed | | | | | X | X |
| The Unbeliever | X | | | | X | X |
| The Monument | | X | | | X | X |
| Paris, 7 a.m. | | | X | | X | X |
| Quai d'Orleans | | | X | | X | X |
| Sleeping on the Ceiling | | | | | X | X |
| Sleeping Standing Up | | | | | X | X |
| Cirque d'Hiver | | | | | X | X |
| Florida | | | | | X | X |
| Jerónimo's House | | | | | X | X |
| Roosters | | | | | X | X |
| Seascape | | | X | | X | X |
| Little Exercise | X | | | | X | X |
| The Fish | | | X | | X | X |
| Late Air | | | X | | X | X |
| Cootchie | | | | | X | X |
| Songs for a Colored Singer | | | | | X | X |
| Anaphora | | | X | | X | X |