

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TRES POEMAS DE e.e. cummings: UN RETO DE TRADUCCIÓN

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

P R E S E N T A

LILIA IRLANDA VILLEGAS SALAS

MÉXICO, D.F., 1994.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

GRACIAS A:

La maestra Elisa quien me inició en el juego de la disciplina.
A los maestros Paty y Porfirio por mostrarme con gran amor,
uno de los caminos que llevan al arte.
Al maestro Guillermo Reza por enseñarme a cuestionar la realidad.
Al maestro Modesto por practicar la justicia.
A José Alfredo, Isabel y Víctor por las clases vivas.

A Lucía Segovia por haberme presentado a e.e. cummings.
A Claire Joysmith, modelo de maestra y de mujer.
A Carolina Ponce, por sus invaluable enseñanzas.
A Guillermo Quintero por ayudarnos a
desarrollar nuestras habilidades de traducción.
A Nair Anaya por compartir
con nosotros su experiencia como traductora
y su buen humor.
A Claudia Lucotti por acercarnos al mundo medieval.
A la Dra. Ma Enriqueta González Padilla
por convidarnos su gran tesoro.
Al maestro Federico Patán por el placer de escucharlo.

A la maestra Eva Cruz por el ejemplo,
su paciencia y orientación.

A la carrera de Letras Inglesas porque en ella
hemos aprendido a leer y todo lo que ello implica.

A los compañeros de clase, inolvidables
fuentes de retroalimentación.

A Roxana, Mónica y Larissa, compañeras y amigas.

A todos y cada uno de los maestros que he tenido en mi vida,
dentro y fuera de la escuela, por ayudarme a forjar una personalidad.

A Lilia y Guillermo unidos, mi quimera.

A mis abuelos Humberto y Rebeca, lumbreras en la oscuridad.

A mi madre, la entrega, la lucha constante, mi compañera.

A Papá, misterio y amor en secreto.

A Berna porque lo extraño.

A Rebe por ser sonrisa dormida y a Edgar por provocarla.

A Esperancita, maestra incansable y a Paul, el primer amigo.

A Gigi y Juan Carlos: la guía, el ejemplo, el apoyo en todo momento.

A la familia Soria Santoyo por ofrecerme lo que siempre deseé.

A Geña, siempre amiga.

A M. y al 1010 por la experiencia compartida.

A Juan Carlos, por hacer lo que nunca hacen todos los demás.

A Judith Sabines, por el consejo oportuno y la comprensión.

A Bibis e Imanol, el candor de la inteligencia.

A Gonzalo, la promesa.

A Ricardo por impulsar mis sueños y fantasías.

A Enrique, axis donde se conjugan amistad y amor.

A Ti, porque a pesar de mi indiferencia, estás siempre a mi lado.

ÍNDICE

Introducción.....	5
"love is more thicker than forget".....	13
"so many selves (so many fiends and gods)".....	28
"pity this busy monster, manunkind,".....	47
Conclusiones.....	61
Apéndice I.....	65
love is more thicker than forget (e.e. cummings).....	65
Amor es más espeso que olvidar (Versión de Octavio Paz).....	65
amor es más espeso que olvídate (Versión de Ulalume González de León).....	66
amor es más pesado que olvido (Versión de Jorge Alcázar).....	66
Apéndice II.....	67
so many selves (so many fiends and gods (e.e. cummings).....	67
un hombre es (tantos demonios y dioses (Versión de Isabel Fraire).....	67
tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno (Versión de Ulalume González de León).....	68
Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios (Versión de Octavio Paz).....	68
Apéndice III.....	69
pity this busy monster, manunkind (e.e. cummings).....	69
piedad para este monstruo (Versión de Jaime García Terrés).....	69
Apéndice IV.....	70
Cuadro de poemas de e.e. cummings traducidos al español.....	70
Bibliografía.....	82

INTRODUCCIÓN

Toda traducción de textos literarios es, a su vez, una operación literaria. Tanto en la literatura como en la traducción literaria, la palabra es la materialización de las ideas y los sentimientos. Generalmente, en ambas se procura provocar un efecto estético. La creatividad, el manejo de la lengua, el uso de figuras retóricas se conjugan -en mayor o menor medida- en ambas, para transmitir un mensaje.

En los textos literarios así como en su traducción, se cumple una función poética que pone de relieve la estructura del mensaje y hace que nuestra atención se concentre en él. Cómo se produce este efecto es el objeto de estudio de la teoría literaria. Cómo afrontar los problemas que ofrece este tipo de traducción constituye uno de los ejes principales de una reflexión sobre la traducción. Le corresponde a la crítica literaria evaluar el efecto estético que un texto produce -si es que lo produce- en el lector. La crítica de la traducción hace lo propio con la versión de alguno de estos textos en una lengua distinta a la original.

Cuando este efecto se busca a través de la poesía, nos encontramos en la zona más pura de la literatura: ahí donde unas cuantas y sólo esas palabras, ordenadas de esa manera, pueden transmitir una experiencia. Cuando la materia prima del traductor y del crítico de traducción es la poesía estamos, sin lugar a dudas, dentro de una de las áreas más escabrosas del terreno literario. Si, además, e.e. cummings es el poeta en cuestión, se antojan aún más las dificultades. La presente tesina trata sobre ciertos aspectos de la poesía de cummings y su transformación a nuestra lengua.

La obra poética de e.e. cummings (1894-1962) es muy vasta. Sus *Complete Poems (1904-1962)* rebasan las mil páginas y exploran los temas que se hallan presentes en toda la literatura: el amor, la muerte, la soledad, los ciclos de la vida, el regocijo de la primavera, la guerra. Hay, además, una

línea recurrente en su obra, su obsesión por la humanidad. cummings devela su obstinada preocupación por lo que el hombre ha llegado a ser; por su carrera desenfrenada hacia la autodestrucción. Esta angustia constante, aunada a la experiencia del amor, es uno de los aspectos centrales de una poesía aparentemente innovadora pero cuyo objetivo es devolver su verdadero valor a lo tradicional.

Por ello, cummings cultiva géneros tan tradicionales como el soneto. Agrupa sus poemas bajo subtítulos que se repiten a lo largo de su obra (canciones, realidades, irrealidades, impresiones, retratos, la guerra, amores) siguiendo una estructura temática precisa y consistente. Al mismo tiempo, busca atraer al lector a través de la mancha tipográfica, explotando al máximo su sensibilidad de artista plástico y rompiendo las expectativas del lector.

Como escritor influido por la imagen visual, e.e. cummings es un poeta que se inserta en el grupo de los modernistas, en especial en el de los imaginistas: aquellos norteamericanos que, como Pound, creían que una imagen nítida, la completa libertad temática y el uso del lenguaje cotidiano son esenciales para la poesía. La poesía de cummings no sólo se escucha, también se ve; él sabe que la cultura de la imagen está desplazando a la cultura de la palabra y sabe que para hacer que sus palabras sean oídas el lector debe verlas, así que acompaña al lector silencioso con el movimiento y la vitalidad de la palabra. cummings no sólo se regocija en el acto de jugar con el Verbo, sino que crea, simultáneamente, a su lector. Éste deberá despojarse de su concepto tradicional de lectura para ser capaz de leer en una forma nueva, una forma que obedezca más a la impresión global e inmediata del cuadro que a la linealidad de los signos escritos sobre una página.

Quien lea a cummings deberá leer entre líneas, saltarse renglones, sustituir, complementar, regresar, inventar, jugar, para reencontrar la fuerza original de un discurso desgastado que, a fuerza de tanto uso, ha perdido su significado verdadero. Porque cummings nos confronta con la palabra, con su capacidad para evocar ideas, significados, y más aún, con su habilidad para significar muchas cosas a la vez. La multiplicidad de significados es una constante en la poesía de este autor

quien nos hace fijar nuestra atención en la palabra como signo que posee una estructura material visible y audible y una estructura cognoscitiva: evoca algo más, nos conduce a la experiencia.

¿Cómo lo logra? Despojando a la palabra de su ropaje convencional, desnudándola y presentándonosla en vivo, colocándola en un nuevo contexto, fragmentándola y haciéndonos valorar cada uno de sus componentes. cummings nos hace estar conscientes de la naturaleza fónica y gráfica del signo lingüístico a través de una fragmentación que ocurre en la página como en un cuadro cubista. La dislocación de los miembros de este cuerpo que es el lenguaje escrito provoca una tremenda ambigüedad semántica que enriquece la experiencia poética y conduce a un sinnúmero de lecturas posibles. cummings demuestra que cuando las palabras realmente significan, unas pocas líneas bastan para transmitir y hacer sentir una experiencia. En esta brevedad lo no dicho, el silencio, también comunica y tiene sentido. Las elipsis en la poesía de cummings tienen el mismo peso que lo que sí es explícito, son espacios para la acción del lector, son el punto de encuentro entre el poeta y quien lo lee, el lugar donde ambas partes viven la experiencia evocada por los signos materiales.

Para revitalizar a la palabra cummings utiliza varias estrategias que también deben verse como parte del proceso emotivo y cognoscitivo de la experiencia. La inconformidad con las limitaciones de las categorías gramaticales, el rechazo al orden impuesto por la sintaxis, el cuestionamiento del significado de los signos de puntuación y del uso de mayúsculas y minúsculas, no son sólo un capricho de cummings para hacerse ininteligible. Son una propuesta de cambio para re-evaluar todos estos aspectos de la lengua y, lo que es más importante, constituyen la manera en que el autor siente una experiencia, así como el canal que utiliza para hacer llegar ese sentimiento a su lector.

Si se tuviera que calificar la poesía de cummings con un solo adjetivo, éste podría ser "inmediata". Porque en la poesía de cummings sucede algo, en cada uno de sus poemas tiene lugar una experiencia y el estilo de cummings produce el efecto de inmediatez, de una cercanía tal con esa experiencia, que el lector consigue apropiarse de ella. Esta sensación de frescura, de novedad,

de ser la primera vez que experimentamos lo que hemos vivido muchas veces está respaldada por una estricta lógica que apenas y se asoma y que casi imperceptiblemente se cuela en nuestro pensamiento y nos conduce a ese preciso momento en que vemos lo que siempre ha estado ahí. Esta especie de epifanía ocurre en la poesía de cummings a dos niveles: en lo concerniente al lenguaje en sí, y en lo concerniente a la experiencia que la poesía trae consigo. Sólo un poeta obsesionado por el lenguaje, un hacedor de magia, en palabras de Charles Norman, puede lograr este efecto.

¿Cómo transmitir esta fuerza de expresión en otra lengua? Basándonos en las ideas de George Steiner, podemos afirmar que el lector de e.e. cummings debe llevar a cabo una traducción intralingüística, es decir, descifrar un mensaje que le es transmitido en su propia lengua porque:

A human being performs an act of translation, in the full sense of the word, when receiving a speech-message from any other human being.¹

Que la traducción es una fase del proceso de comunicación incluso dentro de una misma lengua, es especialmente obvio cuando se lee a cummings porque aun conociendo su lengua nos vemos precisados a descifrar el lenguaje que ha creado.²

Si el manejo del lenguaje es en sí mismo una pieza fundamental en la poesía de e.e. cummings, si incluso el lector de habla inglesa debe llevar a cabo una decodificación de este lenguaje, en la lengua propia, ¿es posible trasladarlo a una lengua diferente? Traducir (esta vez en el otro sentido del término, es decir, traducir entre dos lenguas) a cummings es comunicar, en una lengua distinta a la inglesa, una experiencia. Pero esta experiencia debe llegar hasta el lector mediante los mecanismos -muy especiales- que el poeta ha elegido. El reto del traductor de e.e. cummings es lograr un poema a partir del cual el lector de habla hispana pueda llevar a cabo una traducción en su propia lengua.

El que varias personas se hayan ocupado de traducir al español la poesía de e.e. cummings,³ quiere decir que en ella hay algo que comunicar, algo que quienes no saben inglés no deben

perderse. Este acto de fe es, según Steiner, la primera etapa de "el movimiento hermenéutico", el acto de extraer y transferir adecuadamente el significado.⁴ La segunda etapa de este proceso consiste en comprender -entender y apropiarse de- el significado para incorporarlo al acervo propio (tercera etapa): "The translator invades, extracts and brings home".⁵

En la última etapa se busca restablecer el equilibrio que se rompió al penetrar el texto original. Éste ha sufrido cierta pérdida al ser invadido y debe ser restituido. La traducción recompensa al original brindándole una mayor oportunidad de perdurar y de expandir sus alcances geográficos y culturales. Así pues, para Steiner la traducción es un proceso de interpretación cuyas fases son la confianza, la penetración, la encarnación y la restitución. Esta concepción nos es útil como punto de partida para explorar tres poemas de e.e. cummings y algunas versiones de ellos al español.

Pero, ¿cómo juzgar estas versiones? El mismo Steiner nos ofrece algunos parámetros. El acto de traducción "perfecto", nos dice, sería el de sinonimia total. Se trataría de una interpretación tan exhaustiva que contemplara todos los aspectos del texto original, el fonético, el gramatical, el semántico, el contextual, etc. Sería, al mismo tiempo, tan equilibrada que no añadiría nada valiéndose de la paráfrasis, las explicaciones o alguna variación.⁶ Sin embargo, prosigue, sabemos que esta perfección no es posible ni en la interpretación ni en la transferencia lingüística.

Ahora bien, una traducción es mala cuando no se adecua al texto original, cuando no compensa y no logra restaurar la equidad. El traductor se apropia sólo de algunos aspectos del original; traduce mediante la disminución o la magnificación, o bien elige reconstruir por completo sólo un aspecto del original fragmentando y distorsionando su coherencia vital de acuerdo con sus propias necesidades o miopía.⁷

En contraste, una buena traducción es aquella en que la dialéctica de impenetrabilidad e ingreso permanece irresuelta pero explícita.⁸ Como lectores, sabemos entonces que no estamos frente al texto original ni frente a un texto escrito en nuestra lengua sino frente a una "lengua de traducción"⁹ que posee un status propio de vulnerabilidad, de no pertenencia, de obvia extrañeza. La lengua de

traducción es, pues, un instrumento de relación entre la lengua extranjera y la propia. No debemos perder de vista la existencia de esta lengua intermedia durante nuestro análisis.

En la presente tesina me propongo explorar, a través de un análisis comparativo, algunos de los problemas que se presentan en la traducción de la poesía de e.e. cummings. Son tres los poemas de los que me ocuparé: "love is more thicker than forget", "so many selves (so many fiends and gods)" y "pity this busy monster, manunkind". El primero de ellos pertenece a un amplio grupo de poemas en los que e.e. cummings expresa su propia visión del amor. Los dos restantes son testimonio de su honda preocupación por el hombre.

Analizaré tres versiones de "love is more thicker than forget" escritas por Ulalume González de León, Octavio Paz y Jorge Alcázar, respectivamente. Luego, compararé las versiones que Isabel Fraire, Ulalume González de León y Octavio Paz nos ofrecen como equivalentes de "so many selves". Por último, me concentraré en la versión de "pity this busy monster, manunkind" escrita por Jaime García Terrés.

El hecho de que existan varias versiones de un mismo poema nos permite observar diferentes respuestas ante un problema de traducción similar. Ésta es una de las razones por las que he elegido a los traductores mencionados. Todos ellos son mexicanos, de manera que estaremos frente al español de México y, casi todos ellos son poetas, de modo que podremos explorar cómo traducen poesía los propios poetas.

Establecer un contraste entre varias versiones de un mismo poema nos ayudará, por un lado, a apreciar distintas actitudes hacia el texto original y, por el otro, a observar diversos mecanismos que intervienen en el proceso de traducción.

Para llevar a cabo esta tarea de confrontación y crítica, primeramente analizaré cada uno de los poemas de cummings que he mencionado, basándome en el modelo propuesto por Helena Beristáin en *Análisis e interpretación del poema lírico*.¹⁰ Este análisis de los distintos niveles que hay en un

poema nos permitirá detectar los posibles problemas de traducción. Enseguida observaremos detenidamente cada una de las versiones y veremos cómo resuelve cada traductor dichos problemas. Después, compararemos las versiones ofrecidas por distintos traductores de manera que podamos deducir cuáles han sido las estrategias de traducción empleadas y si han sido eficaces.

NOTAS

- 1.-George Steiner. *After Babel*, Oxford University Press. London, 1975. 474 pp., p. 47.
- 2.- Conviene aquí citar la diferencia entre lengua y lenguaje establecida por Saussure: "La lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial [...] el lenguaje es multiforme y heteróclito, pertenece al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desarrollar su unidad. La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación [...] La lengua es un sistema de signos que expresan ideas." Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*, Amado Alonso, trad., Alianza Editorial, México, 1989, pp. 24-25.
- 3.- Eugenio Florit, José Coronel Urtecho, Agustín Bartra, Marina Fe, Eva Cruz y E.L. Revol, entre otras. *Cfr.* Apéndice IV de esta tesina, donde se mencionan algunos poemas de e.e. cummings que han sido traducidos al castellano.
- 4.- George Steiner. "The Hermeneutic Motion" en *Ibid*, pp. 296-413.
- 5.- *Ibid*, p. 298.
- 6.- *Ibid*, p. 407.
- 7.- *Ibid*, p. 396.
- 8.- *Ibid*, pp. 392-393.
- 9.- *Ibid*, p. 395.
- 10.- UNAM, México, 1989, 178 pp.

"love is more thicker than forget"

"love is more thicker than forget" se publicó en 1940 con el número 42 en *50 Poems*. En él, dice Kidder M. Rushworth,¹ cummings juega con la sintaxis del adagio "blood is thicker than water"² y con las muy frecuentes frases hiperbólicas de los poemas de amor convencionales para crear el efecto de que se está frente a una verdadera noción del amor.

Este poema ofrece una definición del amor tan personal y tan paradójica como el amor mismo. cummings se vale a lo largo de todo el poema de la estructura sintáctica más sencilla para definir cualquier cosa: sujeto (lo que se define) + verbo copulativo (verbo "ser") + predicado adjetivo (adjetivo calificativo o atributivo). Pero esta aparente simplicidad se ve complicada por el uso tan especial del comparativo que hace cummings. El poeta define al amor a través de la comparación, pero establece una escala gradual en ella. De este modo, la estructura comparativa que funciona como base para cummings es, ya la forma flexional del inglés -er o -est y su forma perifrástica equivalente more y most, ya las formas de comparación para grados de igualdad o de inferioridad as, less y least.³

Ahora bien, cummings altera el uso normal de estas estructuras comparativas de tal manera que en el poema hallamos formas como "love is more thicker than forget" donde la gradación intensificativa se repite, de modo inusual, tanto en la inflexión -er como en la fórmula more than. El uso normal del comparativo se altera porque, por lo general, los adjetivos monosilábicos adoptan la forma flexional para denotar comparación, mientras que en este poema, además de la forma flexional, se usa la forma perifrástica que comúnmente sólo adoptan los adjetivos de más de dos sílabas. Como resultado, el grado intensificativo de comparación se duplica, dándole mucho mayor énfasis a la comparación: more thicker. more thinner.

Una alteración del uso normal del comparativo parecida a la anterior, se encuentra en las

oraciones "it is most mad and moonly" y "it is most sane and sunly" en las que la forma perifrástica del superlativo no aparece completa. Aunque esto es perfectamente normal en la lengua inglesa, el amor -referente directo de "it"- no es "the most mad and moonly" sino solamente "most mad and moonly". El superlativo pierde fuerza para convertirse sólo en una comparación de tipo intensificativo de la que bien puede decirse que es más enérgica que si sólo se hubiera usado "more". Nuevamente cummings usa la forma perifrástica para adjetivos monosilábicos como "mad" y "sane".

Aún hay otra forma más de alteración del comparativo. Se trata ahora de las frases "less bigger than" y "less littler than". La forma perifrástica para marcar la comparación de tipo diminutivo es perfectamente correcta, pero el adjetivo usado contiene la inflexión -er que denota comparación de tipo aumentativo. Esto dificulta la comprensión de toda la oración ya que se usan dos marcas comparativas en vez de sólo una. Aunque ambas marcas coexisten en la misma comparación, en la significación global una predomina sobre la otra de modo que "el amor es menos más grande que el menor inicio" significa que el amor es mucho más pequeño que el menor inicio y "el amor es menos más pequeño que el perdón" significa que amar es un acto incluso más grande que perdonar. Al llevar a cabo este tipo de comparación cummings ha logrado explicitar todos los grados comparativos de los dos elementos que se comparan, lo cual no podría lograrse usando una estructura comparativa convencional.

e.e. cummings no sólo altera el aspecto sintáctico y morfológico de las estructuras comparativas, también altera la categoría de los elementos entre los cuales se establece la comparación. Este autor define al amor a través de la comparación pero, en vez de que los elementos de dicha comparación sean adjetivos, son adverbios, verboides y oraciones subordinadas sustantivas que funcionan como adjetivos. Además, en ocasiones la comparación se establece entre elementos iguales, lo cual no es normal. El efecto que resulta de ello es una aparente disonancia o ruptura lógica.

Randolph y Greenbaum⁴ dicen que el comparativo se aplica a adjetivos que se refieren a una cualidad en la que puede haber cierta gradabilidad en una escala de valores o a adverbios que se refieren a una manera o a un periodo de tiempo en los que se puede pensar en términos de gradación. Sin embargo, decir como cummings que "el amor es más espeso que el olvido" no es pertinente a primera vista porque el adjetivo "espeso" no se aplica normalmente al olvido. Esta impertinencia es aún más notable cuando cummings usa adverbios que no admiten gradaciones como adjetivos en una estructura comparativa. Tal es el caso de "love is less always than to win" y "love is less never than alive" donde "siempre" y "nunca" son adverbios de significado definitivo. Al otorgarles gradaciones, esta aparente definitividad es cuestionada por el poeta en el momento mismo de utilizarlas para definir el amor. Así pues, incluso los valores temporales perentorios como "siempre" y "nunca" se vuelven relativos si se trata del amor.

En dos oraciones, "love is most mad and moonly" y "love is most sane and sunly", cummings compara a través del superlativo al amor con la locura y la luna y con la lucidez y el sol, creando una frase adjetiva con cada una de estas parejas. Lo inusual en esta estructura es que uno de los integrantes de la pareja es un adjetivo, mientras que el otro es un adverbio que, a su vez, es inusual. "Moonly" y "sunly" -"lunar" y "solarmente"- son neologismos creados por el poeta para expresar una realidad propia. No obstante, en el contexto global del poema estas aparentes impertinencias dejan de serlo ya que se está definiendo en una categoría abstracta a un ente abstracto que es el amor. Mucho se dice que el amor es indefinible pero cummings trata de demostrarlo. Para poder definir al amor, tiene que definir al recuerdo, al olvido, a una ola húmeda, al fracaso... Tiene que crear nuevas palabras, nuevas sintaxis, nuevas escalas de valores. Lo que en apariencia es impertinente, demuestra su pertinencia al estar asociado a algo igualmente indefinible y paradójico.

Vemos ya cómo ciertos rasgos del nivel morfo-sintáctico afectan el significado del poema. Una estructura aparentemente ilógica nos lleva a un significado perfectamente admisible. De aquí la

importancia de las antítesis u opuestos que construyen un juego de aparentes contradicciones sólo para enfatizar la naturaleza paradójica del amor. Así, hay en el poema varias parejas antitéticas que sirven para definir al amor: *thicker/ thinner, more seldom/more frequent, most mad and moonly/most sane and sunly, less always/less never* y *less bigger/less littler*. Todas estas parejas antitéticas funcionan como adjetivos para calificar al amor. A su vez, hay también parejas antitéticas sustantivas que constituyen el elemento al que se compara el amor: *forget/recall* y el infinitivo con función sustantiva, *to fail/to win*. Sólo a través de este tipo de antítesis puede definirse al amor.

cummings se vale de otros recursos retóricos para crear un tono de aparentes contradicciones que logren definir al amor a partir de deducciones. Tal es el caso de la redundancia y el pleonismo. "A wave is wet" -una ola está mojada- es una verdad que no necesita someterse a discusión; sin embargo, cummings lo afirma como un punto de referencia para llegar a saber cómo es el amor. Decir que el amor se da más raramente que lo que se da una ola mojada parece implicar que una ola mojada es algo fuera de serie pero, como no lo es, el significado se revierte para concluir que el amor es raro, sí, pero en relación con algo que siempre ocurre. De ahí que su extrañeza -lugar común en canciones y poemas- pierda valor.

En "love is more thicker than forget" las figuras o tropos de pensamiento son de primera importancia. Es así que las únicas dos oraciones que aparecen de forma coordinada en la segunda y cuarta estrofas presentan un tipo de marcada alotopía ya que en apariencia se rompe con la coherencia semántica y, al mismo tiempo, con las expectativas del lector. En

*and less it shall unbe
than all the sea which only
is deeper than the sea*

y

*and more it cannot die
than all the sky which only
is higher than the sky*

cummings utiliza el comparativo para establecer un contraste no entre dos términos sino con el mismo término. "All the sea which only is deeper than the sea" y "all the sky which only is higher than the sky" rompen con la isotopía semántica al tiempo que resultan redundantes puesto que el adjetivo que se supone marca el punto de contraste no es sino la cualidad inmanente (ambos adjetivos cumplen con la función epíteto) del elemento al que se refieren. Lo profundo del mar y el alto cielo son puntos de referencia convencionales que usan los enamorados para definir, a través de la comparación, el amor que sienten por alguien. cummings en cambio, se vale de estas frases convencionales para situarlas en un contexto sintáctico fuera de serie que hace renacer su valor semántico. El amor y su relación con el cielo y el mar recuperan su belleza y su significado originales.

Estas alotopías funcionan en forma de paralelismos que pueden observarse en la estructura del poema. La primera y tercera estrofas están compuestas por una oración principal más tres oraciones subordinadas con idéntica función: predicado adjetivo. Esta estructura sintáctica está reforzada en el nivel fónico-fonológico por la anáfora y la rima ABAB y EFEF respectivamente. Además, hay en ambas estrofas aliteraciones que refuerzan los sonidos /-th-/, /-w-/ y /-f-/ en la primera y /-l-/ en la tercera.

En cambio, la segunda y cuarta estrofas están constituidas por dos oraciones principales. En ambos casos, la segunda de estas oraciones presenta hipérbaton y contiene una oración subordinada que a su vez es comparativa. En ambas estrofas hay una fuerte aliteración en el primer verso: "most mad and moonly" y "most sane and sunly". Esta aliteración contribuye a crear un efecto de paralelismo pues cada uno de los vocablos en que hay aliteración en la segunda estrofa produce

antítesis al asociarse con los vocablos en que hay aliteración en la cuarta estrofa. De este modo, "mad" y "sane" y "moonly" y "sunly" son opuestos entre sí y, no obstante, todos funcionan como adjetivos que califican al amor. Estas estrofas también se hallan relacionadas entre sí porque algunos de sus versos presentan la misma rima, CDCD y CGCG.

Hemos visto cómo este poema de cuatro estrofas con cuatro versos cada una, sigue una estricta lógica tanto en su nivel morfo-sintáctico como en el fónico-fonológico. Sin embargo, esta lógica parece, a simple vista, estar amenazada porque en el nivel retórico predominan las figuras de pensamiento relacionadas con la paradoja. El resultado es que se logra una definición del amor tan paradójica como la naturaleza misma de éste.

En este poema cummings nos lleva al pasado -"forget"- y nos trae al presente -"recall"-, nos hace viajar de las profundidades marinas a las alturas celestes, define aspiraciones ("triunfar") y miedos ("fracasar") presentes en el ser humano y nos recuerda verdades fundamentales -"a wave is wet"-, todo ello sólo para tener un punto de referencia a partir del cual podamos acercarnos a lo que es el amor, esa palabra tan simple que engloba una gran variedad de sentimientos.

Para quien desee traducir "love is more thicker than forget" un análisis previo es imprescindible. Este análisis permite vislumbrar los problemas a los que se enfrentará el traductor y las características del poema que sería deseable conservar en su versión.

En general, el traductor de "love is more thicker than forget" se verá precisado a violentar la lengua de llegada puesto que eso es lo que hace cummings. El que su versión se acerque o se aleje más del poema de este autor, dependerá de sus habilidades para conservar en lo posible las peculiaridades -en todos los niveles- del original.

"love is more thicker than forget" ha sido traducido al español por tres mexicanos: Octavio Paz,⁵ Ulalume González de León⁶ y Jorge Alcázar.⁷ Estas tres versiones presentan diferencias que revelan la posición del traductor ante las posibilidades de interpretación que ofrece el poema

original. Un poema tan rico y ambiguo permite que los lectores de habla inglesa tengan ante sí un abanico de lecturas posibles, mientras que el lector de habla hispana depende tanto de las posibilidades del castellano como de las habilidades que el traductor tenga para conservar la diversidad de estas propuestas. Cabe considerar que las diferencias entre el inglés y el español como sistemas limitarán en gran medida la posibilidad de conservar todos los significados del poema de cummings, pero sin lugar a dudas, mucho dependerá de la intención y de la capacidad del traductor.

El problema morfológico salta a la vista. En primer lugar, el español cuenta con sólo una forma para marcar comparación, la perifrástica: "mayor que" o "más que", "menor que" o "menos que" e "igual que", mientras que el inglés también cuenta con la forma flexional. De ésta, como lo señala Robert P. Stockwell⁸ quedan en español solamente algunas reminiscencias comparables con las terminaciones en inglés *bet-er* -- *mej-or*, *maj-or* -- *may-or*, y *min-or* -- *men-or*. Por lo tanto, el traductor tiene al alcance sólo una manera de expresar la comparación y habrá que buscar otros canales para lograr la redundancia y la alotopía deliberadas del poema de cummings.

En "Amor es más espeso que olvidar", Octavio Paz no conserva las escalas de gradación del poema de cummings. En todos los casos comparativos, este traductor neutraliza tanto la alotopía como la redundancia y se limita a traducir los inusuales "more + -er" o "less + -er" por "más" y "menos", sin prestar ninguna atención a la anormalidad del lenguaje de cummings. Del mismo modo, Paz neutraliza el uso que cummings hace del superlativo al traducir "most" simplemente por "más" que en español no es un superlativo (éste sería "el más" o "lo más"). El resultado es que el discurso alotópico de cummings se vuelve perfectamente isotópico en la versión de Paz. Su traducción pierde ese sello inusual que caracteriza al poema de cummings.

La versión de Jorge Alcázar, "amor es más pesado que olvido" presenta el mismo tipo de respuesta -aunque con una mayor intención de mantener la alotopía- que la de Octavio Paz. La neutralización que llevan a cabo estos dos traductores le allanan el camino al lector quien ya no deberá enfrentarse a los problemas de deducción a los que sí se enfrenta el lector de cummings. Se

puede argumentar que el resultado es una versión fluida, pero la cuestión aquí es precisamente que el original presenta -deliberadamente- violencias gramaticales que alteran gravemente el proceso de decodificación que lleva a cabo el lector. A diferencia de Paz, Alcázar no neutraliza el superlativo "most" que traduce como "lo más". Esta decisión es atinada porque elimina la ambigüedad indeseable al traducir "most" por "más" ya que en español este adverbio no nos llevaría a pensar en el superlativo.

Ante este problema, Ulalume González de León adopta otro tipo de solución que permite que su versión se acerque con gran tino a los juegos semánticos de cummings. Esta traductora se vale del adverbio "mucho" para mantener el matiz de intensificación de "more + -er"; de este modo el lector de "amor es mucho más espeso que olvídate" sí percibe un énfasis especial en la comparación. Donde cummings usa "less + -er", González de León también crea ingeniosamente un tipo de intensificación anormal: "menos" + el adjetivo modificado por el adverbio "más". El resultado, "menos más grande", es el equivalente exacto de la expresión de cummings. Sin embargo, en el caso de "most", esta traductora no elige una postura definitiva ya que en la segunda estrofa lo traduce como un simple "mucho más" -lo cual lo iguala a los casos "more + -er"- mientras que en la cuarta estrofa lo traduce como "el más". Esto impide que se aprecie la repetición que en el original contribuye a establecer un paralelismo entre los versos 5 y 13.

Un segundo problema evidente es el de la alteración deliberada de las funciones gramaticales. cummings viola las categorías gramaticales porque hace que una palabra funcione como normalmente no funciona. Éste es el caso de "moonly" y "sunly", adverbios que funcionan como adjetivos. Si el traductor quiere apearse a las alteraciones funcionales de cummings tendrá, a su vez, que usar formas adverbiales con función adjetiva. Éste sólo es un problema de elección del traductor ya que en español sí hay un sufijo para transformar un adjetivo en adverbio.

No obstante, ni Paz ni Alcázar optan por esta solución. González de León, en cambio, sí conserva muchas de las innovaciones morfológicas de cummings; en los versos "mucho más loco es

y lunarmente" y "es el más cuerdo y solarmente", ella se vale del sufijo "mente" y logra la equivalencia del sufijo inglés "ly" que usa cummings para llamar la atención del lector sobre el uso convencional que hacemos de las palabras. Al igual que cummings, esta traductora consigue revestir palabras convencionales y situarlas donde el lector las pueda ver.

La traducción de los verboides presenta también cierta dificultad. Es difícil, en el original, distinguir la categoría gramatical de ciertas palabras que pueden ser tanto infinitivos sin la partícula "to" como sustantivos. Tal es el caso de "forget", "recall" y, en cierta forma de "forgive", que aunque no es sustantivo sí funciona como tal. El problema consiste en decidir si se conserva o no el verboide. Cabe considerar que cummings bien pudo haber prescindido de la partícula "to" para señalar el infinitivo -lo cual es además perfectamente correcto- por motivos de ritmo. Esto hace difícil saber si realmente se quiso crear un sustantivo o si sólo se trata de un verboide. El traductor tendrá que decidir si da prioridad a la categoría gramatical o a la función de cada palabra. Esta elección será por fuerza arbitraria ya que en el poema ambos aspectos se hallan presentes y será difícil conservarlos en español.

En la versión de Octavio Paz no existe ninguna intención de sustantivizar los verboides. Este traductor no toma en cuenta la distinción entre un verboide con la partícula "to" y otro sin ella, por lo que traduce todas las palabras que en el original pueden ser tanto verboides como sustantivos, por infinitivos. Esto hace de "Amor es más espeso que olvidar" un poema totalmente isotópico que no le presenta ninguna dificultad al lector.

En cambio, Jorge Alcázar si tiene en cuenta la ambigüedad del poema original. Por ello, traduce "forget" y "recall" por "olvido" y "recuerdo"; esto contribuye a enriquecer su versión y lo que es aún más importante, a crear imágenes menos abstractas al elegir un sustantivo en lugar de un verbo. Tanto "olvido" como "recuerdo" son algo que ya existe mientras que "olvidar" y "recordar" son sólo procesos de los que resultara algo.

La versión de Ulalume Gonzalez de León, ofrece a este respecto, una peculiaridad muy

interesante. Esta traductora se aboca a utilizar un infinitivo únicamente de *cummings* lo usa de manera deliberada, de modo que traduce "to win" como "vencer", *Además* donde *cummings* usa palabras cuya categoría gramatical es dudosa, González de León *de* *es* una nueva opción a sus lectores: conserva los verboides pero los hace tener una función *apla-tal* *Inti* *va*. De este modo, los lectores de esta versión tendrán una relación mucho más directa con *non cummings*. Al traducir "forget", "recall" y "forgive" por "olvidate", "recuerda" y "perdona", *respe* *ctivamente*, González de León nos propone una nueva lectura de *cummings* en la que *-com* *con* *o* *lectores-* participamos activamente no sólo en la decodificación sino también en el sentido de *se* *que* *es* especialmente a nosotros a quienes se dirige el poeta. La experiencia de este poema, *se* *es* *vuelve* así, mucho más directa.

La expresión "less it shall unbe" es de particular interés. En *prim* *o* *ximo* *lugar*, las distintas acepciones del auxiliar "shall" en inglés hacen de él una palabra abierta a *s* *a* *muchas* interpretaciones mientras que en la versión al español habrá de concretarse a una sola *ace* *pcion*. Así, pues, tendrá que decidirse entre las ideas de obligación, futuro, condición o subjuntivo. En *segundo* lugar, el verbo "unbe" representa un problema de traducción morfológico *po* *er* *o* *que* *se* *usa* un afijo de negación cuyo equivalente más viable en español es el adverbio "no" *qu* *e* *ra* *ra* *mente* aparecería delante de un verbo como palabra compuesta. En este caso quizá *sea* *ne* *cesario* transformar la sintaxis, lo que implica prescindir de este juego morfológico de *cummings*.

Tanto Paz como González de León se inclinan por la acepción que *añ* *e* *indica* tiempo futuro al traducir el auxiliar "shall", de manera que sus versiones dicen "y *men* *os* *erá*". Al tomar esta decisión ambos restringen al futuro el "unbe" de *cummings* que quizá *ejer* *ce* *za* *ya* en el presente su acción. La diferencia entre estas versiones es que González de León, *at* *endi* *endo* a los juegos morfológicos que son tan importantes en *cummings*, antepone el adverbio "no" al verbo "será" formando una sola palabra. El efecto visual que "nos será" produce en su *l* *e* *ctor* *es* el mismo que *cummings* produce en los angloparlantes.

A diferencia de estos dos traductores, Jorge Alcázar resuelve el problema al decidirse por la acepción de "shall" como expresión obligativa haber de + infinitivo. Esta decisión es apropiada porque "menos no ha de ser" deja abiertas distintas posibilidades: no ha de ser nunca porque no ha sido hasta ahora, no ha de ser en el futuro, y no ha de ser en el sentido de que no debe ser. Además, conserva el hipébaton aunque no conserva el efecto inusual de "unbe".

Un reto interesante para el traductor de este poema es encontrar las parejas de antónimos apropiados para el contexto en que los sitúa Cummings. La versión de Octavio Paz deja mucho que desear a este respecto ya que sus parejas antónimas no siempre lo son. Éste es el caso de "espeso/tenué" por "thick/thin" y de "caer/ganar" por "to fail/to win", donde el traductor no ofrece antónimos en sentido estricto. Sin embargo, estas parejas pueden funcionar en sentido figurado. Aunque "tenué" no es el antónimo de "espeso" sí puede funcionar para calificar a un recuerdo apenas presente en nuestra memoria. Por otro lado, decimos que "caemos" cuando fallamos en la vida, y en este sentido "caer" sí sería un antónimo de "ganar". No sucede lo mismo con las parejas "loco/solar" y "lunar/soleado" donde Paz rompe la antonimia en detrimento del sentido. Cuando Paz dice "es más solar y soleado" está tratando de conservar el juego fónico de "it is most sane and sunly" pero cambia el sentido del poema original. Su traducción del adjetivo "sane" no sólo es errónea porque la cordura nada tiene que ver con lo "solar". También lo es porque "solar" en oposición a "loco" se sale del contexto locura/cordura en que nos quiere situar Cummings.

Las parejas "loco/cuerdo" y "lunar/solar" de Alcázar, resuelven de manera adecuada los problemas semánticos que Paz no logra solucionar. Por otro lado, la pareja "pesado/ligero" de Jorge Alcázar está muy bien lograda porque ambos adjetivos son aplicables al olvido y al recuerdo, respectivamente. No obstante, aunque en la pareja "fracaso/ganar" este traductor acierta en el significado, no logra que ambas palabras se aprecien formalmente como antónimas porque no elige la misma categoría gramatical para ambas. La pareja "profundo/elevado" funciona bien en cuanto a antónimos se refiere, pero comúnmente no decimos "cielo elevado" aunque sí decimos "mar

profundo". Cuando cummings aplica "deep" a "sea" y "high" a "sky" está jugando con los lugares comunes que tanto aparecen en cartas, poemas y canciones de amor. Por esta razón se debería conservar ese fraseo convencional con el que Alcázar rompe. Tanto Paz como González de León lo conservan cuando califican al cielo con el adjetivo "alto".

Al igual que Paz, González de León traduce "thick" por "espeso" aunque ella elige "delgado" como antónimo. Estos adjetivos tienen el inconveniente de que no funcionan adecuadamente para calificar a un sustantivo abstracto como el amor. Sólo la pareja "pesado/ligero" de Alcázar posee un sentido figurado que sí puede aplicarse al amor. Hay otra pareja antónima en la versión de González de León que no funciona realmente como tal: "desfallecer/vencer". El primer elemento de esta pareja obedece más a la acepción de "fail" como "desmayo" que poco tiene que ver con dos características de la vida humana y del amor: perder y ganar.

En cuanto al tercer verso del poema, es interesante ver cómo estos traductores resuelven de diversas maneras la oración "a wave is wet" que resulta extraña al encontrarse en la oración comparativa "love is more seldom than a wave is wet". La única que conserva exactamente la misma estructura sintáctica es Ulalume González de León ("más rara vez que una ola está mojada") mientras que tanto Paz como Alcázar normalizan la expresión al convertirla, respectivamente, en "una ola mojada" y en "lo mojado de una ola". Se observan aquí tres tendencias de traducción: González de León se apega por completo al aspecto experimental del poema original; Paz parece negar la extrañeza sintáctica de cummings, y Alcázar elige un término medio donde, si bien normaliza la expresión, también conserva su extrañeza al escoger "lo mojado de una ola".

En el aspecto fónico-fonológico el traductor se verá muy limitado si busca mantener el sentido y darle prioridad a éste sobre la rima. Lo mismo sucede con las aliteraciones que quizá puedan lograrse pero difícilmente en el lugar donde aparecen en el original. Mantener las anáforas resulta más sencillo por ser ésta una figura sencilla que consiste en repetir la misma palabra al principio de cada verso.

Sin lugar a dudas, la versión menos afortunada en este aspecto es la de Ulalume González de León quien, por poner énfasis en los juegos sintácticos y morfológicos de Cummings, descuida la longitud de los versos y la rima. El resultado es un poema donde los versos son demasiado largos y donde sólo se preservan, de manera aleatoria, algunas aliteraciones no muy notorias tales como: "mucho más", "más a menudo", "menos más" y "pequeño que perdona". Esta versión también pierde una de las características que le dan ritmo al poema original: la anáfora. Debido a que González de León no es consistente en el uso del comparativo, no puede conservar la anáfora en la primera estrofa, mientras que en la tercera la pierde porque inserta una conjunción al principio de uno de los versos.

Por el contrario, en la versión de Octavio Paz se aprecia un esfuerzo por preservar la rima del poema original, al tiempo que, por contar con versos equilibrados, el ritmo es ágil y agradable. Paz también conserva las anáforas de Cummings y algunas de las aliteraciones que hay en el original: "loco y lunar", "solar y soleado" y "pequeño que perdonar".

Jorge Alcázar, por otro lado, conserva muchos aspectos fónicos del original, tales como las anáforas, algunas aliteraciones ("frecuente que fracaso", por ejemplo) y, sobre todo, un patrón de rima que aunque no es perfecto como el del original, sí representa un valioso esfuerzo por reflejar la rima del poema de Cummings. En la primera estrofa, Alcázar mantiene el sonido final /-o-/ en tres versos; en la segunda y tercera estrofas consigue mantener la rima consonante /-nar-/ que sólo varía por /-mar-/; esta rima abre y cierra cada estrofa dándole una cohesión estructural al poema. A pesar de que en la última estrofa sólo es posible mantener el sonido final /-o-/ en los versos tres y cuatro, el verso uno también termina en /-ar-/ lo cual une esta estrofa con las dos anteriores. Con estas constantes fónicas de su versión, Alcázar establece un paralelismo estructural aunque éste se da entre las estrofas uno y cuatro, y dos y tres, respectivamente, mientras que en el poema original se da entre las estrofas uno y tres, y dos y cuatro.

En términos generales, la versión de Paz, "Amor es más espeso que olvidar" presenta cambios

de sentido importantes al hacer de lado la oposición locura-lucidez y limitarse al campo semántico relacionado con el sol. Además, pasa por alto una de las características más notables de cummings: su resistencia a utilizar mayúsculas y signos de puntuación. Paz inicia su versión con mayúscula y la termina con un punto final. De este modo, hace del poema de cummings un poema perfectamente legible -salvo la falta de sentido ya mencionada- y completamente normal.

En cambio, en la versión de Ulalume González de León, "amor es mucho más espeso que olvídate", es posible apreciar de modo directo el uso peculiar que cummings hace del lenguaje ya que esta versión es la que más se acerca a los experimentos que se realizan en el nivel morfosintáctico del poema original. Sin embargo, también es cierto que como poema, a esta versión le hace falta una consistencia fónica y rítmica que le brinden al lector el goce poético que espera al leer poesía. La versión de González de León carece de eufonía.

"amor es más espeso que olvido", la versión de Jorge Alcázar, mantiene el sentido del poema de cummings y conserva ingeniosamente muchas de sus características fónicas al tiempo que propone una cohesión estructural. No obstante, al no presentar abiertamente los juegos morfológicos y sintácticos del poema original, simplifica el proceso a través del cual ha de pasar el lector de cummings. Con todo, esta versión posee características que la hacen de suyo un poema grato de leer y lo que es más importante, representa una posición media de traducción en relación con las versiones de Paz y de González de León, ya que resuelve los problemas semánticos, sintácticos y fonológicos sin caer en los extremos.

NOTAS

- 1.- En *E.E. Cummings: An Introduction to the Poetry*, pp. 151-152.
- 2.- Que, de acuerdo con Francisco Sánchez Benedito, en su *Diccionario Conciso de Modismos*, se traduce como "Lo primero es la familia" o "La voz de la sangre".
- 3.- Cfr. Quirk & Greenbaum. *A University Grammar of English*, pp. 130-136.
- 4.- *op. cit.*, pp. 130-136.
- 5.- "Amor es más espeso que olvidar" en *Versiones y diversiones*, Ed. Joaquín Mortíz, pp. 48-49. Cfr. Apéndice I de esta tesina.
- 6.- "amor es mucho más espeso que olvidate" en *e.e. cummings. El uno y el innumerable quién*, Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, Núm. 28, UNAM, México, s/f, p. 20. Cfr. Apéndice I de esta tesina.
- 7.- "amor es más pesado que olvido" en Eva Cruz Yáñez, (ant.). *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, vol. I, ed. bilingüe, UNAM, Serie El Puente, México, 1993, p. 579. Cfr. Apéndice I de esta tesina.
- 8.- En *Grammatical Structures of English and Spanish*, p. 58.

"so many selves (so many fiends and gods"

"so many selves (so many fiends and gods" es el poema número 11 de *XAIPE* cuya publicación tuvo lugar en 1950. Podemos afirmar que trata sobre la búsqueda del yo, sobre la autoindagación del ser. Aunque el autor expresa desde la primera oración que un hombre está compuesto por muchas facetas, en este poema ocurre una travesía que inicia en el hombre tal y como puede ser visto desde fuera, que ahonda en sus profundidades psicológicas más remotas y lo pone en relación con el universo, para terminar en la afirmación de su enorme complejidad. El soneto -una de sus formas predilectas- es la fórmula poética de que se vale cummings para llevar a cabo esta indagación.

A lo largo de este soneto hay varios sujetos que están formados por un sustantivo singular pero, tanto sus modificadores como los predicados nominales y complementos verbales están compuestos, bien por sustantivos plurales o bien por sustantivos que encierran en sí mismos la idea de pluralidad o diversidad porque nos remiten a la existencia de "otro":

A man is so many selves.

singular plural

A man is so many fiends and gods.

singular plural plural

Each is greedier than every.

singular connota pluralidad

One in another hides.

singular connota pluralidad

Man can, being all, escape from none.

singular plural connota pluralidad

The simplest wish is so huge a tumult.

singular

connota pluralidad

The hope most innocent [is] so pitiless a massacre.

singular

connota pluralidad

How should a fool presume to comprehend not numerable whom?

singular

connota pluralidad

cummings usa la gramática para enfrentar al individuo con su diversidad. Los sustantivos plurales como "selves", "fiends" y "gods" sirven para definir "a man". Se establece, además, una serie de referencias gramaticales para mantener la oposición y el encuentro entre el individuo y sus múltiples facetas: "each" frente a "every", "one" frente a "another", "man" frente a "all" y "none". Esta confrontación se da también cuando se definen sustantivos abstractos (deseo y esperanza) con predicados sustantivos que son colectivos (tumulto y masacre).

Los cuatro versos de la primera estrofa de este soneto constituyen la introducción: el hombre es un ser diverso. El maniqueísmo no basta para definirlo porque en él conviven tanto la maldad como la benevolencia. En la eterna batalla del bien contra el mal gana un tercero: el deseo de poder. La lucha del bien y el mal no es sino la lucha por el poder. El hombre se enmascara para protegerse de las otras personas pero lo hace, sobre todo, para protegerse de sí mismo. Sin embargo, para cummings -tal y como lo explica la psicología jungiana- es imposible huir de nuestro más íntimo enemigo porque éste habita en nosotros mismos.

La individualidad -el gran fenómeno de nuestra época- sólo puede ser definida a través de la diversidad. Más aún: el individuo está constituido por múltiples "selves", la diversidad de rostros, personalidades y posturas que manifiesta un mismo hombre. De ahí la necesidad de pluralizar el sustantivo "self" que siempre se usa en singular. Una vez más, cummings transforma el lenguaje para hacerlo corresponder con la realidad, devolviéndole a las palabras su poder de significación.

En esta primera estrofa se demuestra que la individualidad es en realidad la diversidad. Mientras que en el segundo verso hay una clara rivalidad entre los diferentes individuos que

conforman un solo hombre porque cada dios o demonio es más avaro que los demás, en el tercer verso se da una superposición: cada uno se esconde detrás o dentro de otro haciendo prácticamente imposible distinguirlos. En el cuarto verso la fusión es ya inevitable; debido a que el hombre es todos ellos, no puede escapar absolutamente de ninguno.

A partir de la segunda estrofa inicia el desarrollo del soneto. Continuando con la oposición individuo-diversidad, en los versos 5 y 6 cummings simplifica y aísla al máximo dos emociones básicas para definir las a través de nítidas imágenes que expresan pluralidad. El más simple deseo y la esperanza más inocente son un enorme tumulto y una despiadada masacre, respectivamente, porque en el hombre no hay uno sino múltiples deseos y esperanzas a la vez. Todos esos seres que conforman al individuo entran en pugna debido a que sus intenciones son diferentes e incluso contrarias entre sí. De ahí que se produzca una batalla en la que sólo vence la fuerza, dando lugar a la muerte. El deseo y la esperanza, siempre presentes en el individuo, adquieren vida y movimiento y se manifiestan con violencia y crueldad.

Esta violencia se genera porque el inconsciente del individuo lo lleva a enfrentarse con la espiritualidad y la racionalidad. Este mundo interno de deseos que nos empeñamos en ignorar es profundo y está siempre latente, aunque pretendamos arrinconarlo como si no existiera. La constante repetición del sonido /-wak-/ en "so awake [is] what waking calls asleep" contribuye a enfatizar la fuerza de nuestros deseos recónditos y a subrayar su triunfo sobre el supuesto letargo que evoca la palabra "asleep": el inconsciente no sólo no duerme sino que incluso adquiere más vida que la conciencia. De la imagen exterior del hombre ("a man is..."), cummings nos ha transportado al mundo íntimo y profundamente complejo de las emociones.

Así pues, la introducción define al hombre ("a man is...") mientras que la segunda estrofa define su mundo interior: "the simplest wish is...", "the hope most innocent is...", "the mind of flesh is..." y "what waking calls asleep is...". Pero no basta con viajar de lo exterior al interior. En la tercera estrofa el poeta parece salirse de nuestra galaxia para situar al hombre y a los múltiples seres

que en él habitan, en el universo.

Sentada allá en su trono galáctico, la voz poética afirma que aunque el individuo sea muchos, es un ser infinitamente solitario pero que -paradójicamente- ni el hombre más solo se encuentra solo nunca. Debido a su sintaxis sinuosa y a la selección de adjetivos y adverbios que lo componen, el verso "so never is most lonely man alone" da lugar a diferentes lecturas. Es indudable el énfasis que pone cummings en la soledad del hombre: a este sustantivo lo acompañan los adjetivos "lonely" y "alone" e incluso el intensificador "most". Sin embargo, debido al lugar que ocupan estas palabras en la oración, la idea de soledad es negada, creándose así una paradoja.

Para poder comprender este verso es necesario fragmentarlo y reacomodarlo, pero lo que lo hace plurisemántico es que admite varias reconstrucciones. Por un lado, por analogía con los versos uno y tres de la primera estrofa, donde "so" es un adverbio, y con la segunda estrofa, donde hay una anáfora compuesta por el adverbio "so" más un adjetivo, es factible leer el primer "so" de la tercera estrofa también como un adverbio que modifica a su vez al adverbio "nunca". Por otro lado, este "so" también puede ser sencillamente una conjunción que sirve como conector lógico entre la segunda y la tercera estrofas.

Ahora bien, si reconstruimos la oración siguiendo el orden sintáctico más simple -SUJETO + VERBO INTRANSITIVO + ADJETIVO- tendríamos "man is so never most lonely alone", donde "most lonely alone" es el predicado adjetivo que indicaría que el hombre es el ser más solitariamente solo; pero la frase adverbial "tan nunca" revierte su sentido. Si lo reconstruimos como "so, man is never most lonely alone" el resultado es similar: así pues, el hombre nunca es el más solitario solo. Ésta es la consecuencia lógica (de ahí la validez de "so" como conector) que se desprende de la segunda estrofa donde los diversos habitantes del yo entran en conflicto (de aquí la necesidad de extender la anáfora un verso más, creando un eco de esta lucha). "so, [the] most lonely man is never alone" es otra de las reconstrucciones posibles si pensamos en que la oración original sigue el orden CONJUNCIÓN + ADVERBIO + VERBO INTRANSITIVO + ADJETIVO +

SUSTANTIVO + PREDICADO ADJETIVO. De este modo, aunque el hombre sea un ser solitario, realmente nunca se encuentra solo porque en él se hallan integrados diversos seres y porque forma parte de un universo. Éste es, pues, un verso paradójico que revela la individualidad y la diversidad del hombre.

Tanto la vida como el tiempo humanos son relativos cuando se les considera desde un punto de vista universal. Su aliento puede durar un año de algún planeta, su vida puede ser tan sólo el latido de algún sol y, sin moverse siquiera, puede recorrer la estrella más reciente. En esta cosmovisión, el hombre, aunque aparentemente solo, está acompañado por sus múltiples "yo" y mantiene -pese a su individualidad- su diversidad. Al mismo tiempo, como parte del universo, entra en relación variable con los demás elementos que lo constituyen.

Si externamente el hombre se enmascara, si internamente el hombre es muchos y si en el plano cósmico es el ser más solitario, aunque nunca está solo, ¿cómo puede hacer alarde de que se conoce? Si dentro de este ser que se refiere a sí mismo como "yo" hay otros seres y si estos seres, estos "yo" son múltiples y están en constante pugna, ¿es posible entenderlos, saber lo que buscan, el porqué de su lucha? cummings utiliza el caso acusativo de "who", es decir "whom", para referirse a esta multiplicidad. Subraya esta diversidad con la frase adjetiva "not numerable" que cierra toda posibilidad de numerar a estos "whom". Quienes cohabitan con ese ser llamado "yo" no son simplemente muchos ("innumerable"), sino incontables ("not numerable"). ¿Será capaz, entonces, ese individuo llamado "yo" de contenerlos conscientemente a todos dentro de sí mismo? Ésta es la pregunta que se desata después de una argumentación lógica que pone al descubierto la dicotomía individualidad/diversidad del ser humano.

Parece ser que ni la voz poética omnisciente que se cuestiona el uso del pronombre "yo" pero en relación a un "él" es capaz de responder a esta incertidumbre. La voz poética nunca se expresa en la primera persona del singular. Es un tercero, un extraño al problema, quien tiene que venir a explicarnos la ambivalencia individualidad/diversidad que existe en cada "yo". cummings concluye

su soneto haciéndonos reflexionar -a través del uso de los pronombres personales- sobre nuestro autodesconocimiento y sobre la imposibilidad de abarcar a todos esos "yo" que ni siquiera pueden contarse.

Debido a que es un poema plurisemántico, "so many selves (so many fiends and gods" constituye un atractivo reto de traducción. Tres poetas mexicanos han traducido este soneto: Isabel Fraire,¹ Ulalume González de León² y Octavio Paz.³ En sus versiones es posible distinguir diferentes acercamientos al poema original. Fraire traduce palabra por palabra y, por lo tanto, se queda en el nivel denotativo del poema sin penetrar en su sentido intrínseco. González de León, en cambio, saca provecho al máximo de los experimentos que Cummings realiza en el nivel morfosintáctico. Por su parte, Paz lleva a cabo una traducción libre que se despega del aspecto formal del original para acercarse a su sentido.

Por ser un soneto, "so many selves (so many fiends and gods" está dividido en tres estrofas de cuatro versos y una estrofa final de dos versos, que hacen un total de 14 versos. Tanto para Fraire como para González de León es importante preservar esta forma, ya que a través de ella se puede mantener la argumentación de ideas que tiene lugar en el original. Ambas respetan la puntuación del poema original (la versión de Fraire sólo difiere en un punto y coma) y la minúscula del principio. A diferencia de ellas, Paz altera esta forma. Inicia su versión con mayúscula y aunque conserva los mismos 14 versos y las mismas cuatro estrofas, éstas están compuestas por dos, seis, cuatro y dos versos, respectivamente, por lo que para sus lectores ya no es tan evidente que se hallan frente a un soneto. Como traductor, el poeta Octavio Paz se toma la libertad de moldear el poema original a su propio gusto.

A mi modo de ver, esta distribución de versos obedece a la búsqueda de un efecto especial que sí se logra: al aislar los dos primeros versos y los dos últimos en dos estrofas independientes, Paz

resalta las partes más importantes del poema. De esta manera,

*Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios
éste más ávido que aquél) es un hombre*

sobresale y se convierte de manera explícita en la tesis principal del poema. Las estrofas centrales servirán para desarrollar y confirmar dicha tesis. Una vez que Paz nos lleva por un camino que comprueba la tesis, al igual que cummings, plantea una interrogante que conserva la misma fuerza conclusiva del original:

*¿Cómo podría ese tonto que se llama a sí mismo Yo
atreverse a comprender su innumerable Quién?*

Son varias las consecuencias del nuevo patrón de estrofas. La distribución temática de cummings se rompe: en la versión de Paz ya no encontramos estrofas de cuatro versos dedicadas a la definición del hombre o a su mundo psíquico. Sólo la última estrofa, dedicada al lugar que el hombre ocupa en el universo, se conserva como tal. Al fusionar los versos 3-8 en una sola estrofa, Paz destruye la simetría y la argumentación del soneto original. Estoy segura de que, de haber respetado la distribución original, la tesis que tanto quiere hacer resaltar este traductor habría conservado su fuerza y su versión guardaría un equilibrio adecuado. Este equilibrio sí se preserva en las otras dos versiones.

Hallar un equivalente adecuado para cada una de las unidades semánticas que cummings nos propone es uno de los problemas más interesantes para el traductor. "Selves" (verso 1) es, sin duda, el vocablo más difícil de su soneto. Por un lado, esta palabra no admite una traducción literal porque no la hay, y por otro, es tarea del traductor otorgarle a su equivalencia la misma importancia que cummings le da a "selves". Los tres traductores logran hacerlo. Fraire y González de León optan por el pronombre "yo" que puede remitirnos al psicoanálisis freudiano en el cual "yo" es el

término utilizado para referirse al lado consciente de la psique que, junto con el "ello" y el "superyo" conforman la mente humana.

Ya que cummings explora el mundo interior del hombre y nos habla de individuos que cohabitan en y con él, esta equivalencia me parece muy atinada. Debido a que cummings utiliza el plural "selves" Fraire también pluraliza y obtiene "tantos yos". Esta elección (lo mismo que la de González de León) resulta tan anormal como la de cummings porque comúnmente no pluralizamos el pronombre "yo" ni lo calificamos con ningún adjetivo y menos aún con un adjetivo plural. Por otro lado, Fraire altera el orden sintáctico de cummings y por lo tanto, el contenido particular de los versos uno y dos, y sitúa "tantos yos" hasta el final de la oración:

*un hombre es (tantos demonios y dioses
cada uno más envidioso que cada uno es) tantos yos*

Vemos pues que esta traductora da mayor relieve a "un hombre es" y hace explícito el hecho de que se trata de una definición. Esto no ocurre ni en el original ni en las otras dos versiones.

González de León decide utilizar "yo" en singular y traduce "so many selves" como "tantos yo". Esta elección resulta aún más anormal (y, por tanto, más cercana a cummings) que la de Fraire puesto que no hay concordancia de número. En lo particular me agrada esta decisión porque desde las primeras palabras de su versión, esta traductora confronta a la unidad (el "yo") con la diversidad ("tantos") reforzando el efecto del soneto original.

Hay una gran diferencia con respecto a la solución de Paz. Él resuelve el problema de "selves" no como vocablo independiente sino como parte de un bloque de significado mayor. Al tomar "so many selves" como unidad de traducción ya no es tan relevante que "selves" esté pluralizado de manera inusual. Paz nos demuestra que una traducción literal de "many": "muchos", "varios", "tantos" no es estrictamente necesaria. Considera a "many" como una partícula de la unidad de traducción "so many selves" y por ello puede traducir esta expresión como "tanto ser diverso" que,

en mi opinión, presenta una doble ventaja. Por un lado, desde el primer verso, la contradicción unidad/pluralidad queda incluso más explícita que en el original porque Paz traduce un sustantivo como un sustantivo acompañado por un adjetivo: ser diverso. Por otro lado, la elección de "ser" por "self" eleva al hombre a una categoría universal que, como ya hemos comentado, va emparejada a la visión cósmica que cummings tiene del hombre.

Mientras "yo" es un concepto que nos remite a la mente del individuo, "ser" es un término mucho más general que lo engloba tanto interna como externamente. De este modo, la diversidad del hombre en la versión de Paz no se da únicamente hacia su interior como en las versiones de Fraire y de González de León, sino que se trata de una diversidad que incluso lo rebasa externamente y permite que otros lo reconozcan como tal.

Sintácticamente, tanto Paz como González de León se apegan al poema original en los dos primeros versos. Conservan el orden PREDICADO SUSTANTIVO + APOSICIÓN EXPLICATIVA + VERBO INTRANSITIVO + SUJETO. El resultado es que se conserva el efecto de los versos originales. Por eufonía, en ambas versiones, el orden de los monosílabos "fiends and gods" cambia a "dioses y demonios" donde la palabra más corta precede a la más larga creando así un ritmo ágil y sin tropiezos. En cambio, Fraire se ajusta rígidamente al orden del original y traduce "tantos demonios y dioses" desatendiendo al ritmo del primer verso. Los equivalentes de "fiends" y "gods" en español permiten una aliteración que no existe en el original, por lo que las tres versiones se ven enriquecidas. Al seleccionar Paz "diverso" como una partícula del equivalente a "selves", esta aliteración se refuerza produciendo un verso enérgico que hace resaltar la tesis del poema:

Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios)

Veamos cómo resuelven estos poetas los problemas de traducción que en los versos uno y dos plantean vocablos como "each" y "every". Fraire los traduce a ambos como "cada uno"; el resultado

es una frase engorrosa y repetitiva: "cada uno más envidioso que cada uno es" es difícil de leer y carece de ritmo porque el equivalente seleccionado para "greedier" es un adjetivo muy largo y se añade el verbo "ser". Por su parte, González de León traduce "each" como "cada uno" y "every" como "todos" obteniendo "cada uno más voraz que todos" que tiene mayor ritmo y se apega al significado básico del original. Sin embargo, esta traductora inicia esta frase en el primer verso lo cual lo alarga demasiado:

*tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno
más voraz que todos) es un hombre*

Si bien es cierto que estas equivalencias son fieles al original porque son muy descriptivas y mantienen la oposición individuo/diversidad, en Paz podemos advertir que también se puede lograr esta fidelidad al sentido sin caer en las trampas de una traducción literal. Paz no resuelve los casos "each" y "every" de manera aislada, sino que los integra a una unidad semántica mayor: "each greedier than every". "Éste más ávido que aquél" es su equivalente. Es verdad que la fuerza descriptiva de la confrontación entre el individuo y su diversidad representado por la pareja each/every no se conserva plenamente, pero la selección de estos pronombres mantiene el sentido porque al confrontar a "éste" con "aquél" la singularidad del primero es cuestionada por la existencia de "otro". El verso resulta breve y rítmico, y tan conciso como el original.

Que en un solo hombre se conjuguen tanto la bondad como la maldad es más importante para Paz que el que todos los "yo" se superpongan y no puedan escapar uno del otro en el mismo hombre. De ahí que en su versión los versos tres y cuatro hayan sido trasladados a la segunda estrofa. En el tercer verso Paz no se ajusta a la sintaxis de cummings y cambia de lugar el verbo: "(so easily one in another hides;" se convierte en "(tan fácilmente uno se esconde en otro;" sin ninguna alteración en el sentido y sí con un ritmo adecuado. Sin embargo, en el cuarto verso Paz no se adhiere al patrón de velocidad que reclama el verso de cummings. En este último, no existe

ningún espacio en blanco entre las palabras "yet man can, being all, escape from none)" porque debe ser leído sin ninguna interrupción. En el verso de Paz hay demasiadas pausas: "y, no obstante, cada uno, siendo todos, no escapa de ninguno)". Esto mismo sucede en la versión de Fraire: "y sin embargo el hombre, que es todos ellos, de ninguno escapa)" que aunque no contiene tantas pausas es muy largo.

González de León, en cambio, se adhiere tanto a la distribución como a la sintaxis de los versos originales:

*(tan fácilmente uno en el otro se esconde;
mas siendo todos se libra el hombre de ser ninguno)*

Su cuarto verso es mucho más fluido que el de los otros dos traductores pero altera el sentido del original. Este verso es fruto de su propia interpretación pues mientras en Cummings está presente la idea de que el hombre no puede escapar de sí mismo, las palabras de González de León parecen implicar que debido a su complejidad, el hombre se vuelve único, perfectamente distinguible de los demás. En esta versión, gracias a su intrincada esencia el hombre se salva de ser nadie, pero esta noción no corresponde a la de Cummings donde lo relevante es la lucha entre todos los "selves".

En los versos 5-8 los tres traductores conservan de una u otra forma la anáfora del original. Es interesante observar cómo resuelven las frases "so huge a tumult" y "so pitiless a massacre". Respecto a la primera (verso 5), tanto Fraire como Paz eligen un adverbio, un adjetivo y un sustantivo: "tan enorme tumulto" (Fraire) y "tumulto tan vasto" (Paz). Por su parte, González de León convierte el sustantivo "tumult" en el adjetivo "tumultuoso". Este procedimiento es válido y efectivo porque se toma en cuenta la función adjetiva de toda la unidad semántica "so huge a tumult" y se crea un equivalente adecuado.

En el caso de "so pitiless a massacre" (verso 6) los tres traductores conservan el orden ADVERBIO + ADJETIVO + FRASE SUSTANTIVA. Sin embargo, mientras que tanto Fraire

como González de León eligen "matanza" y "masacre" respectivamente, como equivalentes de "massacre", Paz selecciona "mortandad" que pierde la connotación de violencia, ya que la "mortandad" puede obedecer a razones naturales pero no así la "masacre". En mi opinión, es un error no mantener este término violento.

En el séptimo verso hay una metáfora difícil de traducir: "(so deep's the mind of flesh". Fraire se limita a dar una equivalencia literal que, a mi modo de ver, sólo preserva un primer sentido. Ella dice "(tan profunda la mente de la carne" que es, sin duda, el resultado de una traducción que se lleva a cabo palabra por palabra. A diferencia de ella, tanto González de León como Paz se sitúan en un nivel metafórico y trascienden el nivel del significado primario. De este modo, "the mind of flesh" llega a ser "el espíritu de la carne" para González de León y "el espíritu del cuerpo" para Paz. Lo que la mente es al cuerpo el espíritu es a la carne y ambos traductores preservan estas correlaciones en una sola imagen.

"And so awake what waking calls asleep)" (verso 8) es una metáfora creada a partir de un juego de palabras. En la versión de Fraire "y tan despierto el despertar llamado sueño)" observo el afán por traducir fielmente las tres palabras de mayor peso: el adjetivo "awake", el gerundio con función sustantiva "waking" y el adjetivo con función sustantiva "asleep". Analizando de manera independiente las equivalencias de Fraire, podemos deducir que son adecuados: el adjetivo "despierto" por "awake", el infinitivo con función sustantiva "despertar" por "waking" y el sustantivo "sueño" por el adjetivo con función sustantiva "asleep". Sin embargo, esta preocupación por mantener equivalencias morfológicas similares le impide a la traductora preservar el sentido de la metáfora. Fraire parece ignorar por completo que "what waking calls asleep" es el sujeto de "[is] so awake". Mientras que en esta frase nominal se establece que el "despertar" llama o nombra "sueño" a algo ("what"), para Fraire el "despertar" es lo mismo que el "sueño". Esto podría implicar que la etapa del sueño es, en realidad, una etapa lúcida (que es el mensaje de cummings) pero por la manera en que está expresada, dicha idea puede parecer imprecisa.

En la traducción que hace Paz de este verso no hay lugar para esa imprecisión. En "tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)" se conserva la función sustantiva de "waking" y "asleep" pero se eligen sustantivos como equivalentes -y no verboides o adjetivos con dicha función-, con lo cual se llega al nivel semántico de manera directa.

Por el contrario, González de León respeta el nivel morfológico donde cummings se regocija en la experimentación al utilizar el gerundio ("waking") y un adjetivo ("asleep"), ambos con función sustantiva. Su traducción "y tan despierto lo que el despertar llama dormido" es tan experimental como el verso de cummings ya que logra mantener un verboide ("despertar") y un adjetivo ("dormido") que cumplen una función sustantiva. Los lectores de su versión, como los del poema original, deberán llegar al nivel semántico haciendo un mayor esfuerzo que los lectores de Fraire y de Paz. Además, la selección de esta traductora permite mantener la rima interna y la aliteración de "and so awake what waking calls asleep" e incluso mejorarla: "y tan desperto lo que el despertar llama dormido".

Como hemos visto, el noveno es un verso paradójico. El hombre es un ser solitario pero nunca está solo. "So never is most lonely man alone" admite dos lecturas: "so" como adverbio o "so" como conjunción. Fraire y Paz deciden tomar "so" como adverbio. La primera suprime, además, el intensificador "most" y cambia la frase sustantiva "lonely man" por el sustantivo "solitario". El resultado es "tan nunca es el solitario desolado". Este intento por conservar la paradoja individuo/diversidadde cummings es fallido, en primer lugar, porque ya no se trata del más solo de los hombres sino simplemente de un solitario, lo cual además implica que la naturaleza de este hombre es permanecer en soledad todo el tiempo mientras que si decimos "hombre solo" u "hombre solitario" se trata de un hombre normal que se encuentra en soledad en un momento dado. En segundo lugar, el adjetivo "desolado" nos lleva a pensar en que hay alguien que abandona a ese solitario, lo cual no se desprende necesariamente del original en el que no se menciona a ningún agente que provoque la soledad del hombre. "Tan nunca es el solitario desolado" es, por tanto, un

verso impreciso que provoca una confusión que no existe en el original.

Aunque Paz también entiende "so" como un adverbio, crea un juego que permite mantener la paradoja individuo/diversidad sin dar lugar a confusiones. Paz se vale de la repetición del adverbio "tan" y del uso de la conjunción "y": "tan solitario y tan nunca el hombre solo". De este modo se mantiene la extrañeza de modificar al adverbio "nunca" con el adverbio "tan" y al mismo tiempo se conserva la intensificación que señala "most". A través de la conjunción "y" Paz desglosa los dos elementos de la aparente contradicción y los pone en el mismo nivel estableciendo una dicotomía: por un lado el hombre es un ser solitario pero, por otro, nunca está solo.

González de León, a diferencia de estos traductores, prefiere interpretar "so" como una conjunción. Su versión "así nunca está solo el más solitario de los hombres" hace totalmente explícita la paradoja que nos plantea Cummings, estableciéndola como la consecuencia lógica de la segunda estrofa. Además, en su oración se alude a la pertenencia del hombre a un grupo mayor, el grupo de los hombres. No se trata pues, del hombre más solitario sino del más solitario entre los hombres lo cual intensifica aún más su soledad.

Esta tercera estrofa contiene una visión cósmica del hombre en contraste con la visión interna del mismo que tiene lugar en la segunda. Es en este punto donde podemos percibir cómo Fraire y González de León se apegan al original mientras Paz se despega de él y parece inventar sus propios índices de comparación. Se trata de cantidades, de datos objetivos cuya traducción no debiera causar problema alguno. El inconforme poeta se ve en la necesidad de adular los significados que a simple vista son fáciles de preservar. "Some planet's year" (verso 10) que sirve para comparar al hombre con el cosmos, con cualquier otro lugar de la galaxia, no es para Paz sino "un año terrestre" lo cual minimiza la comparación confinando al hombre a su propio entorno. Esta equivalencia es imprecisa porque "su más breve latido dura un año terrestre" es un absurdo que no puede tomarse en serio ni siquiera a nivel metafórico.

Cuando en el verso 11 Paz dice "sus más largos años [duran] el latido de un sol;" por "his

longest life's a heartbeat of some sun;" primeramente, iguala "breathing" (verso 10) con "heartbeat" (verso 11) pues a ambòs los traduce como "latido". Luego, prescinde de la idea de vida que está presente en ambos versos en el original con el verbo "lives" y el sustantivo "life". Por último, Paz se vale de una elipsis verbal que no existe en el original al evitar el verbo "ser" presente en "his longest life's a heartbeat of some sun". Como resultado, los versos 10 y 11 son muy parecidos entre sí (comparten el mismo verbo -"durar"-, se repiten en ellos las palabras "latido" y "año") pero no poseen el efecto antónimo que sí tienen los versos de cummings. En su afán por crear dos versos iguales que choquen entre sí, Paz no consigue más que crearle un eco débil (verso 11) a un verso impreciso y falaz (verso 10):

*(su más breve latido dura un año terrestre
sus más largos años el latido de un sol;*

Al igual que Paz, Fraire prescinde del verbo "ser" en el verso 11 aunque sí se ajusta a la duración que señala el poema original y sí hace una distinción entre "breathing" y "heartbeat":

*(su menor respiración dura un año de planeta,
su más larga vida el latido de un sol;*

González de León, en cambio, se ajusta tanto al nivel morfológico como al sintáctico logrando así, mantener el sentido exacto del original:

*(su aliento más breve vive el año de algún planeta,
su vida más larga es un latido de algún sol;*

Esta traductora preserva el verbo "to be" en el verso 11 y decide darle su primera acepción al verbo "to live" del verso 10. Además, insiste en subrayar la no especificidad del planeta y del sol a los que cummings se refiere al utilizar el adjetivo indefinido "algún".

El verso 12 de este soneto "his least unmotion roams the youngest star)" da lugar a tres versiones diferentes. Una de ellas, la de González de León transmite muy bien esta imagen porque mantiene tanto la sintaxis como el sentido: "su menor inmovilidad recorre la estrella más joven". Paz, en cambio, traduce este verso como "su más leve quietud lo lleva hasta la estrella más joven)". Esta traducción me parece muy bien lograda porque pone de relieve la intención de convertir al hombre en un objeto pasivo que depende de uno supuestamente activo, su propia quietud. Esta equivalencia es efectiva porque se conserva tanto el sentido como la ironía, al tiempo que surge una imagen incluso más nítida y precisa que la del original. Por su parte, Isabel Fraire se queda muy lejos de lograr ironía alguna porque al traducir literalmente "su menor inmovilidad pisa la más joven estrella" destroza la imagen de cummings otorgándole un sentido de violencia y fealdad que no se halla en el original.

Al llegar a la pregunta final (versos 13 y 14)

*-how should a fool that calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom?*

Fraire lleva a cabo una traducción literal de "him" y vuelve a pluralizar un pronombre (antes "I" y ahora "whom") porque está acompañado de un adjetivo plural:

*-cómo pretende el idiota que lo llama "yo"
comprender a sus innumerables quienes?*

Su equivalente de "should presume" es tan sólo un presente mientras un simple "fool" se convierte en un "idiota". La versión de González de León no cae en ninguno de estos extremos. Al igual que Fraire esta traductora conserva la puntuación del original:

*-cómo pretendería ese loco que a sí mismo se llama "yo"
abarcarse el innumerable quien?*

"Him" se convierte en "a sí mismo" de manera que es más efectivo que el "lo" de Fraire. Para González de León no es necesario pluralizar "whom" así que singulariza "not numerable" para que haya concordancia. Se conserva también un tiempo verbal hipotético. Todas estas razones hacen que esta equivalencia sea precisa y acertada.

En su versión, Paz se propone -y lo consigue- causar una impresión incluso más profunda que cummings al plantear esta pregunta retórica. Su propuesta "podría atreverse a comprender" es un equivalente muy efectivo para "should presume" porque sirve para hacer recapacitar al lector. "Aterserse" implica ser capaz de hacer algo, intentarlo, pero no necesariamente llevarlo a cabo. Aunado al pospretérito "podría" la posibilidad se vuelve aún más lejana. "Comprender", por otra parte, presenta una ambigüedad deseable en la versión de Paz: quiere decir "abarcara, incluir", pero también "entender".

*¿Cómo podría ese tonto que se llama a sí mismo Yo
atreverse a comprender su innumerable Quién?*

es una conclusión efectiva que confronta a la individualidad -"Yo"- con la diversidad contenida en el pronombre "Quién", ambos vocablos escritos con mayúscula para hacerlos sobresalir.⁴ Cabe mencionar que Paz es el único que traduce también los signos de puntuación, por lo que sustituye el guión largo por el signo que abre la interrogación.

Al analizar tres versiones de "so many selves (so many fiends and gods)" podemos percibir que en Isabel Fraire hay una tendencia a traducir palabra por palabra y, por lo tanto, una preocupación por lograr equivalencias morfológicas exactas pero de manera aislada. El resultado es que, globalmente hablando, descuida los niveles semántico y retórico porque no le es fiel al significado y no preserva las metáforas.

La versión de Octavio Paz, en cambio, se caracteriza por considerar como unidades de

traducción grupos de palabras más grandes. Al traducir frases completas, Paz logra acercarse más a la traducción de ideas sin detenerse, como Fraire, en la traducción de unidades menores que aunque sea precisa de manera independiente, en conjunto ya no transmite el sentido del original. Octavio Paz sobrepasa el nivel formal de las palabras para serle fiel -ante todo- al nivel semántico.

En la versión de Ulalume González de León encontramos otra postura: la intención de mantener los caprichos léxicos y gramaticales de Cummings, su extravagante sintaxis y sus juegos de palabras. Como Paz, González de León logra transmitir el significado del soneto original pero, además, su traducción tiene la ventaja de que conserva el proceso mediante el cual Cummings nos hace entender la diversidad del individuo. Al preservar tanto la forma del poema original como sus peculiaridades en el nivel morfosintáctico, esta traductora consigue acercarse a él de manera muy efectiva ya que produce en los lectores de habla hispana un efecto similar al que Cummings produce en los lectores de habla inglesa.

NOTAS

- 1.- "un hombre es (tantos demonios y dioses" en Isabel Fraire, *Seis poetas de lengua inglesa. Pound, Eliot, Cummings, Stevens, Williams, Auden*, Col. SepSetentas, vol. 244, México, 1976, 206 pp. *Cfr.* Apéndice II de esta tesina.
- 2.- "tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno" en *e.e. cummings. EL UNO Y EL INNUMERABLE QUIEN*, trad. y nota de Ulalume González de León, Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, Núm. 28, UNAM, s/f, 35 pp. *Cfr.* Apéndice II de esta tesina.
- 3.- "Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios" en Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, Ed. Joaquín Mortiz, 2a. ed., México, 1978, 255 pp. *Cfr.* Apéndice II de esta tesina.
- 4.- En el original "whom" aparece con minúsculas mientras que "I" aparece -de modo inusual en la poesía de cummings- con mayúscula. Por esta razón, considero acertado por parte de Paz utilizar "Yo" con mayúscula. Parece clara, por otro lado, su intención en elevar a la categoría de concepto a "Quién", pues lo escribe con mayúscula.

"pity this busy monster, manunkind,"

"pity this busy monster, manunkind," es el poema número XIV de *1x1 [One Times One]* publicado en 1944. Debido a que en este poema es posible distinguir una introducción (versos 1-8), un desarrollo (versos 9-13) y una conclusión (versos 13-15), pero no existe rima alguna y hay un total de quince versos, podemos afirmar que se trata de una variación de la forma poética llamada soneto.

La ironía es el principal ingrediente de este poema pues su verdadero significado es contrario a su significado literal. e.e. cummings logra esta fina ironía a través de la sintaxis que puede calificarse de sinuosa. Este poeta crea un juego de órdenes y contra-órdenes valiéndose del uso del imperativo. Por ejemplo, el primer verso del soneto invita al lector a condolerse de la especie humana que es semejante a un monstruo pero, debido al encabalgamiento, esta orden es revertida al llegar al segundo verso que abre con la partícula "not" que no es sino la negación de ese imperativo que parecía una invitación:

*pity this busy monster, manunkind,
not. [...]*

Sintácticamente una misma palabra -"pity"- sirve para dar una orden y para revertirla empleando un adverbio de negación.

Los versos 10-13 son otro caso de orden/contra-orden. La voz poética dice "pity poor flesh/ and trees, poor stars and stones" pero inmediatamente después opone a estos elementos naturales con el hombre actual: "but never this fine specimen of hypermagical ultraomnipotence". Sintácticamente, la misma palabra -"pity"- sirve para invitarnos a condolernos y para advertirnos que no debemos sentir lástima por el hombre, a quien llama espécimen.

La constante separación de las diferentes partículas del imperativo negativo produce un

continuo vaivén en el significado del poema. Esto obliga al lector a tomar parte muy activa en la lectura; mediante estrategias como ésta, Cummings crea a su lector: un lector dispuesto a integrarse al poema, a sufrir sus reveses y a ser, al mismo tiempo, protagonista y destinatario.

Por medio de la ambigüedad sintáctica el poeta produce una ambigüedad semántica que afecta el papel del lector. En la oración "pity this busy monster, manunkind, not" la palabra "manunkind" puede ser una aposición, esto es, un equivalente de "this busy monster". En este caso, al lector se le invita a compadecer a esta humanidad atroz sin incluirlo en este grupo. También podemos leer esta oración como: "you manunkind, pity this busy monster not" donde "manunkind" se convierte en un vocativo cuyo referente es el "you" implícito en "pity", es decir, el lector. En tal caso, el lector se transforma en el destinatario directo de la voz poética, la cual lo está incluyendo en ese grupo monstruoso e inhumano al que se refiere con "manunkind".

De esta ambigüedad se desprende otra. "Your" en los versos tres y cuatro -que sirven para explicar cómo funciona el progreso-

*your victim (death and life safely beyond)
plays with the bigness of his littleness*

es un pronombre posesivo cuyo referente es "manunkind". De aquí que si "manunkind" es una aposición, "your victim", es decir, el progreso, es la víctima de esa humanidad despiadada de la cual el lector no forma parte. En cambio, si "manunkind" es un vocativo, entonces "your victim" es la víctima de esta humanidad monstruosa de la cual el lector sí forma parte. Esta acepción es muy fuerte porque ataca a ese "you" que incluye al lector. Así pues, existe una ambivalencia: la voz poética es, al mismo tiempo, considerada y mordaz. Es considerada porque le pide al lector que compadezca a un grupo monstruoso sin incluirlo en él, poniéndolo a salvo. Es mordaz porque lo responsabiliza diciéndole que el progreso es víctima suya, por lo que debe compadecerse de sí mismo. Es a través de este doble juego como se logra una ironía muy sutil.

e.e. cummings no se conforma con los vocablos que existen en inglés para referirse a la naturaleza humana. Tiene que crear un vocablo que le permita nombrar su realidad. Ni "manhood", ni "mankind", ni "humankind" le sirven para definir al hombre moderno porque éste ha abandonado su naturaleza y ha perdido la caridad y la benevolencia hacia sus semejantes. cummings tiene que inventar un sustantivo que defina al hombre actual, un sustantivo que englobe lo inhumano que hay en él, su desinterés por el sufrimiento de los de su especie. "Manunkind" es el neologismo de cummings, derivado de "mankind", "raza"; una palabra compuesta por el sustantivo "man", el prefijo "un" = "not" que, de modo inusual funciona aquí como un afijo colocado en medio de la palabra y el sustantivo "kind", especie. Entonces su significado es "hombre: no es cierto que pertenezcas a la especie humana". Debido a que otra de las acepciones de "kind" es "que muestra amor a los demás", la palabra también quiere decir "man, you are not kind", esto es, "humano, no amas a los demás".

En este poema hay una serie de vocablos que están íntimamente ligados entre sí y forman un paradigma porque se relacionan con los avances tecnológicos de los que tanto nos preciamos en nuestro siglo. "Progress", "electrons", "razorblade", "lenses", "wherewhen" (relativo al continuo espacio-tiempo) y "specimen" pertenecen al campo semántico de los adelantos científicos y de las comodidades de las que disfrutamos hoy en día. Sin embargo, cummings define al progreso como una cómoda enfermedad, es decir, una enfermedad fácil de padecer, que incluso puede disfrutarse. Esto nos conduce a una paradoja: el hombre juega con la grandeza de su pequeñez. Teniendo realmente tan poco, porque carece de lo esencial -el interés por sus semejantes- el hombre cree que lo puede controlar todo y se ensalza por ello.

En los versos cinco al ocho, cummings nos explica cómo es este juego del progreso. La función del guión largo del quinto verso es pues, explicativa. Este guión introduce una serie de ejemplos de cómo funciona el progreso: si ponemos una navaja de rasurar al microscopio electrónico, ésta adquirirá las dimensiones de una enorme cadena montañosa; a través de las lentes de un

microscopio o de un telescopio se puede apreciar lo que sucede con el tiempo y el espacio. El hombre ya hasta sabe que el continuo de espacio y tiempo es curvo y que se mueve como un bumerang, regresando siempre a su lugar de partida.¹ Parecería que ya conocemos por completo las leyes que rigen nuestra existencia. Todo esto nos hace pensar que somos dueños del universo, que conocemos todos sus misterios. En nuestro afán por ser objetivos hemos mitificado a la ciencia haciendo de ella un dios.

Del mismo modo que en física cuántica tienen que crearse nuevos vocablos para nombrar nuevas realidades ("continuo espacio-tiempo", por ejemplo) en poesía, cummings se ve precisado a crear nuevas palabras para nombrar -y un poco para burlarse de- los nuevos actos del hombre. "Unwish" y "wherewhen" son dos ejemplos de ello. A la primera palabra el poeta le otorga la categoría de un sustantivo; se trata de una palabra compuesta por el prefijo "un-" que normalmente va delante de un adjetivo, y del sustantivo "wish". Esta nueva palabra no denota la negación de deseo sino la privación de éste; "unwish" se refiere pues, a la falta de deseo. Por otro lado, "wherewhen" es un adverbio con función de sustantivo compuesto por dos adverbios que normalmente se usan por separado y que alude al hecho, científicamente demostrado, de que espacio y tiempo son inseparables.

Mediante el uso de "unwish" y "unself", cummings expresa su visión del hombre actual: el ser humano experimenta sin saber qué es lo que quiere, porque está sumido en la indiferencia e incluso está perdiendo su capacidad de desear. Lo que el hombre pone en juego a través del progreso es su propia identidad. Protegiéndonos bajo datos objetivos hemos perdido nuestra capacidad de desear. cummings afirma que la tecnología sólo nos sirve para negarnos a nosotros mismos. Metafóricamente, las lentes de un microscopio permiten extender la falta de deseo a lo largo del continuo espacio-tiempo hasta que esta falta de deseo regresa a su no ser:

[...] lenses extend

*Unwish through curving wherewhen till unwish
Returns on its unself.*

Afortunadamente, las leyes naturales de la vida están fuera del alcance del progreso, "(death and life safely & wisely beyond)", porque el hombre no puede modificarlas. Al poner esto entre paréntesis, aparentemente le resta importancia pero la ironía consiste precisamente en que esto es lo más importante. Nos creemos dueños de un destino que no somos capaces de controlar por completo, pero, ni con los avances científicos. Tal parece que a todos nosotros se nos ha olvidado todo lo que como grupo humano- no somos capaces de hacer y cummings nos lo recuerda en un breve paréntesis.

Mediante la formación de nuevas palabras hiperbólicas, cummings continúa criticando al hombre moderno. Este no es sino "this fine specimen" lo cual tiene tres acepciones: es un individuo que pertenece a una especie; es una muestra que representa a una totalidad; o es una persona animal que es vista con desdén o curiosidad. La pluralidad de sentidos es, pues, muy efectiva. El hombre de hoy puede ser cualquiera de estas cosas, pero eso sí, cree ser todopoderoso, se iguala con lo divino. El hombre es "a fine specimen of hypermagical ultraomnipotence". Los sustantivos ya existentes como "omnipotencia"- no alcanzan a definir la soberbia del hombre. Por ello, el autor tiene que convertir palabras que de por sí ya connotan superioridad en palabras que incluso son exageradas. El hombre no es sólo mágico sino hipermágico, no es sólo omnipotente, sino también ultraomnipotente. El resultado de la hipérbole es que estas características aparentemente positivas del ser humano pierden fuerza y se transforman en excesos que pueden llegar incluso, a ser ridículos. El significado de los prefijos "hyper" = en un grado extremo, "ultra" = en exceso, y "omni" = "infinito" se revierte para hacer del hombre un ser ilusorio y fantasioso cuya soberbia le impide conocer el límite de sus fuerzas reales.

En la parte media de este poema, cummings contrapone al hombre y el mundo falso que ha creado con la sencillez de la naturaleza. Nos invita a sentir lástima por la naturaleza, usa el adjetivo

"poor" para calificar a la materia orgánica, a las piedras, a los árboles y a las estrellas y así despertar nuestra compasión hacia ellos. En cambio, nos advierte rotundamente (-"but never"-) que al hombre soberbio no le hace falta nuestra compasión.

Los dos últimos versos de "pity this busy monster, manunkind" constituyen la propuesta del poeta después de haberle mostrado al lector cómo es nuestro mundo actual. Bajo la máscara de un médico -alguien cuyo interés principal es la salud y la vida- que diagnostica que la humanidad es un caso perdido, cummings nos revela un secreto:

*[...] --listen: there's a hell
of a good universe next door; let's go*

Cotidianidad y sentido del cosmos van de la mano. cummings le habla al hombre común, le hace ver que el peligro es inminente pero que el cambio está a su alcance. La ambigüedad sigue presente: aun el infierno es mejor que nuestro mundo pero debemos tener cuidado porque está muy cerca o, si tomamos la expresión en un sentido muy literal, quizás el universo que podemos tener es bueno de verdad, si consideramos el papel de intensificador que "hell" tiene en esta expresión coloquial. El lector de cummings puede ser un pesimista. O puede ser un optimista. En todo caso, cummings lo invita a actuar al tiempo que -como si fuera un bufón que comenta los hechos de una obra teatral- se despidió de él de modo coloquial: "let's go". El tiempo verbal que cummings elige es el presente del imperativo, el modo que nos conduce a actuar.

El principal reto para el traductor de "pity this busy monster, manunkind" es lograr un poema ágil, irónico, ambiguo y juguetón. El traductor de cummings, por otro lado, debe ser un artesano, alguien que modele las palabras y logre crear un lenguaje tan innovador como el de este poeta.

"pity this busy monster, manunkind" ha sido traducido al español por el poeta mexicano Jaime García Terrés. Su versión es un poema atinado que no pierde de vista el original. "piedad para este

monstruo"2 tiene ritmo y eufonía. Es un ingenioso acercamiento al poema de cummings que trata de respetar sus vaivenes y sus múltiples sentidos.

García Terrés preserva tanto la estructura como la puntuación del poema de cummings. Esto no quiere decir, de ninguna manera, que su versión sea rígida o demasiado artificial. Por el contrario, sin hacer ninguna violencia a la distribución de versos del original, conserva su sintaxis y sus ambigüedades. El poema logrado por García Terrés es, por tanto, tan efectivo como el de cummings.

García Terrés es capaz de obtener a partir de nuestra lengua, figuras tan plásticas e inusuales como las de cummings. De este modo, García Terrés traduce "manunkind" como "humaninidad". Al sustantivo "humanidad" lo modifica colocándole en medio otra partícula. Antiguamente se usaba "nin" como hoy usamos la conjunción "ni":³ para denotar negación al unir varias oraciones. Tal vez, del mismo modo en que cummings coloca un prefijo en medio de una palabra, García Terrés utiliza esta conjunción y la hace funcionar como algo que no es: como un afijo. El nuevo vocablo significaría entonces que el hombre moderno ni es humano ni pertenece a la humanidad.

El origen de estas dos sílabas puede ser otro. No podemos más que especular. Debemos tomar en cuenta, por ejemplo, el prefijo "in-" que significa "falta de"; se trataría entonces de un humano que carece de humanidad. O el sufijo "-ina" que sirve para señalar la relación de pertenencia a un grupo ("marina"); así pues, el neologismo denominaría a un nuevo conjunto de humanos. Cualquiera de estos afijos puede estar presente en la palabra inventada por García Terrés. Más aún, cabe considerar otro sufijo: "-in" que utilizamos para formar diminutivos. En este caso, García Terrés estaría hablando de un "humanín" despreciable o chistoso. Nos resta aún otra posibilidad. Quizá sea la más viable. La combinación de "humanidad" e "inanidad". "Humaninidad" sería entonces una humanidad vana, insignificante, inútil.

Sea cual fuere la fuente de estas sílabas, el resultado es muy efectivo porque las dos nuevas sílabas producen un juego de sonidos que se repiten como en una ronda o en una canción infantil.

Se crea así una palabra difícil de pronunciar, una palabra-trabalenguas, que provoca risa. El sentimiento de burla y desprecio que despierta en alguien inteligente una humanidad demasiado orgullosa de sí misma se preserva en el primer verso de la versión de García Terrés.

Como lector de poesía, García Terrés tiene la capacidad de comprender a Cummings. Como traductor, posee la destreza para mantener sus juegos léxicos. Como poeta y traductor tiene, además, la habilidad para ir más allá de las palabras y referirse, en una lengua distinta, a la experiencia que evocan dichas palabras. Muchos términos utilizados por este traductor no son los equivalentes exactos que nos daría un diccionario inglés- español. Sin embargo, sí son equivalentes muy próximos de lo que dice Cummings.

Es éste el caso de "atareado" por "busy" (verso 1) que si bien no es su significado primario si consideramos la palabra de modo aislado, sí lo es en el contexto de este poema. El hombre actual no tiene tiempo de preocuparse por los demás porque sus múltiples actividades se lo impiden. Para lograr un equivalente de "pity [...] not", García Terrés se vale de una forma perifrástica cuyo núcleo es "piedad". Al decir "piedad [...] /no tengas" el traductor consigue mantener el encabalgamiento del original y conservar, de este modo, el mismo efecto de orden/contra-orden.

En el segundo verso, García Terrés traduce casi de manera literal el adjetivo "comfortable" por el anglo-galicismo "confortable" que no se ha aceptado sino muy recientemente como parte de nuestra lengua. En este mismo verso, el traductor escoge un monosílabo: "mal" por "disease". Con esta combinación no sólo se respeta el sentido sino que también se mantiene el choque semántico al calificar al sustantivo "mal" con el adjetivo "confortable". Así pues, se conserva la ironía y se gana a favor del ritmo pues una palabra como "enfermedad" al lado de "confortable" habría dado lugar a un verso pesado y arrítmico.

En el tercer verso podemos observar cómo el adverbio "safely" se traslada al español como una frase nominal "a cubierto" que también funciona como adverbio. Esta equivalencia, en mi opinión, obedece más a un sentido metafórico que al significado literal del vocablo inglés. Al decir "(muerte

y vida a cubierto más allá)", García Terrés mejora el original porque crea una imagen clara que no existe en aquél. En esta oración hay una personificación que puede remitirnos a una imagen donde la vida y la muerte se encuentran bajo un techo que los resguarda, a salvo de cualquier peligro. Lo que en el poema de cummings es una idea abstracta se transforma en una imagen concreta en la versión al español.

Como poeta, García Terrés no se conforma con traducir sólo el nivel semántico del poema de cummings; busca también la sonoridad, un manejo especial que nos haga distinguir lo cotidiano de la poesía. Su traducción de los antónimos "bigness/littleness" (verso 4) revela esta preocupación. Al elegir "enormidad/parvulez" no sólo se conserva la paradoja de este juego del progreso (por un lado, la soberbia humana y por el otro, su completa puerilidad), sino que también se busca crear un tono elevado. En esto, precisamente, radica la inconveniencia de esta decisión. cummings utiliza palabras sencillas mientras García Terrés emplea términos rebuscados. Además, al emplear "parvulez" el traductor nos deja ver su propia interpretación del poema. El traductor contrapone a la "enormidad" que representan los adelantos tecnológicos, la "parvulez" de su inventor: un hombre que todavía no alcanza su estatura completa. De aquí que el "-in-" intercalado en "humaninidad" pueda estar relacionado con esta imagen de un hombre-niño, quizá un enano, que juega a ser dios. Con "parvulez" García Terrés introduce abiertamente la idea de la inmadurez del hombre que, de estar presente en el poema de cummings, es sólo como una de las conclusiones a las que puede llegar el lector después de realizar su lectura.

En el aspecto morfológico, gracias al proceso de formación de palabras en castellano, García Terrés logra una buena traducción. En el quinto verso, donde cummings escribe "razorblade" prescindiendo del guión corto que normalmente separa las dos partes de esta palabra compuesta, García Terrés escribe "hojaderasurar" tal y como lo decimos en el habla diaria, como si fuera una sola palabra. En

*-los electrones deifican una hojaderasurar
serranizándola: [...]*

el traductor se vale del gerundio "serranizándola" (convirtiéndola en una serranía) para explicarnos cómo es que "los electrones deifican una hoja de rasurar". Hay aquí un cambio morfo-sintáctico respecto del original porque en

*-electrons deify one razorblade
into a mountainrange;*

cummings nos dice en qué se convierte una navaja cuando los electrones la deifican. El gerundio de García Terrés sustituye un sustantivo de cummings ("mountainrange") y pone énfasis en la manera en que se lleva a cabo este proceso de deificación. Aunque en su versión se preserva la imagen de una cadena montañosa, creo que es mucho más oscura que la de cummings. Sólo conociendo el original podemos entender que a través de un microscopio, una navaja de rasurar puede adquirir dimensiones estratosféricas.

*[...] las lupas extienden
al indeseo curvando dondecuando hasta que el indeseo
se vuelve sobre sí impropio.*

es la parte menos afortunada de la versión de García Terrés, si bien el traductor no tiene problema alguno para lograr los equivalentes morfológicos de "unwish" y "wherewhen". Anteponiéndole el prefijo privativo "in-" al sustantivo "deseo" consigue expresar la falta absoluta de deseo. Sin embargo, en su versión ya no es tan clara la imagen del microscopio electrónico porque "lenses" se traduce simplemente como "lupas". Por otro lado, este traductor entiende que en la oración "lenses extend unwish through curving wherewhen [...]", "through curving" es la manera en que las lentes extienden el indeseo. Al no contemplar que "through" puede ser una preposición y "wherewhen" un

sustantivo al cual califica el adjetivo "curving" García Terrés restringe el significado de la metáfora original y el resultado es una oración muy enredada cuyo sentido no es claro.

Esto se agrava porque "returns on its unself" sufre igualmente cambios notorios. Para "returns" García Terrés elige un verbo pronominal que crea confusión porque también escoge un pronombre reflexivo para "its". De haberse apegado más al sentido literal se habría evitado esta confusión: "regresa a su noser" es mucho más claro y preciso. Contrariamente a su actitud acostumbrada hacia los neologismos de cummings, García Terrés se olvida de la morfología de "unself" y prefiere alejarse de su significado primario.

El resultado es "impropio", es decir, "inadecuado" y se sale completamente del contexto semántico del original. Además, "impropio" pertenece a una categoría gramatical distinta a la de "unself". Aquél es un adjetivo mientras éste es un sustantivo. De ahí que "impropio" pierda fuerza pues no significa "no-ser", "no- existir". Éste es un ejemplo del riesgo que implica despegarse por completo del nivel morfo-sintáctico para situarse en los niveles semántico y retórico. Ésta es, sin duda, una gran tentación para un poeta, quien no debe olvidarse que, como traductor, su deber es conservar tanto como sea posible el sentido del original, sin añadir sus propias interpretaciones.

"Un mundo de fabricados" por "a world of made" (verso 9) sí es un buen ejemplo de la traducción de ideas y no de palabras porque se va más allá del primer equivalente ("made" = "hechos") y se busca un acercamiento más preciso al contexto semántico, pero, al mismo tiempo, se respeta la morfología: se conserva un participio pasado. Con su elección García Terrés logra contraponer lo artificial y mecánico a lo natural y espontáneo, tal y como sucede en el poema de cummings.

En los versos 10-13 García Terrés demuestra una vez más su habilidad para traducir. Ya hemos analizado cómo la forma perifrástica "piedad [...] no tengas" es una solución adecuada para mantener el efecto del original. Ahora, se vale de la riqueza de nuestra lengua y nos ofrece un sinónimo de "tener piedad" como equivalente de "pity": con "compadece", García Terrés se ajusta

al juego de órdenes y contra-órdenes de cummings. Nos dice

[...] -compadece a la pobre carne

*y árboles, pobres estrellas y piedras, pero jamás a esta
muestra selecta de hipermágica*

ultraomnipotencia.

Aquí también busca preservar, valiéndose de prefijos que sí usamos en español, las características morfológicas del original, y nos ofrece "hipermágica" y "ultraomnipotencia" como equivalentes exactos.

En los versos 13-15

[...] Los médicos sabemos

*desesperar de un caso si -escucha hay un endemoniado
primor de universo a la otra puerta; vamos.*

la frase sustantiva "a hopeless case" es transformada en una frase verbal infinitiva que permite lograr un verso rítmicamente equilibrado y ágil gracias a una sintaxis fluida. Sin embargo, esta forma verbal resulta poco natural en nuestra lengua, mientras que el original ("We doctors know/ a hopeless case") reproduce una forma de expresión muy usual.

Creo que en la parte final de esta versión sí se reproduce este lenguaje coloquial. Cuando en inglés se utiliza "hell" en una oración, ésta denota cierto enojo o emoción por parte del hablante. La traducción de García Terrés conserva esta función emotiva. También preserva las dicotomías Dios/hombre y cielo/infierno del poema de cummings, al incluir una palabra relacionada con el infierno ("endemoniado"). Esta oración mantiene, en general, ese tono del habla diaria que encontramos en cummings, ya que García Terrés rescata fragmentos de expresiones coloquiales como "es un primor de niño" o "hace un calor endemoniado" y las intercala en esta invitación con

que concluye el poema.

"piedad para este monstruo" constituye un valioso esfuerzo por acercarse a las innovaciones morfológicas de e.e. cummings. Es, a la vez, un poema grato de leer porque es ágil y rítmico. Podemos atrevernos a decir que, aun sin conocer el original, esta versión sí nos transmite las ideas y los juegos de cummings haciéndonos reaccionar ante una propuesta.

Sin embargo, como hemos visto, esta versión adolece de precisión y claridad en algunos versos. Esta falta de claridad se produce cuando el traductor se aleja del sentido primario de las palabras y decide descifrar él mismo una idea o una metáfora y transmitirla a través de sus propias formas gramaticales y léxicas. Así pues, los cambios de categoría gramatical y las alteraciones en la sintaxis muchas veces producen alteraciones en el nivel semántico. Se crea entonces una distancia considerable entre el original y su traducción.

Creo que tanto los aciertos como los errores de Jaime García Terrés se encuentran estrechamente relacionados con su oficio de poeta. Es su habilidad para manejar el lenguaje lo que lo ayuda a hallar equivalentes muy buenos; es su visión como poeta lo que le facilita acceder al significado del poema, pero es también su creatividad de poeta lo que nos revela que sucumbe ante la tentación de dar forma, con sus propios recursos, a una experiencia ajena.

NOTAS

- 1.- *Cfr.* Kidder M. Rushworth, *E.E. Cummings. An Introduction to the Poetry*, Columba University Press, New York, 1979, pp. 160- 161.
- 2.- En Eva Cruz Yáñez, (ant.) *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, vol. I, ed. bilingüe, UNAM, Serie El Puente, México, 1993, p. 583. *Cfr.* Apéndice III de esta tesina.
- 3.- Real Academia Española .*Diccionario de la Lengua Española*, 18a. ed., Madrid, 1956, 1366 pp.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesina nos hemos acercado a tres poemas de e.e. cummings que presentan diversas dificultades para ser traducidos. Observamos cómo hay diferentes tipos de respuesta ante dichas dificultades por parte de los traductores. Es importante señalar que para entender estos problemas de traducción fue necesario desglosar tanto los poemas originales como sus respectivas versiones en partes más pequeñas que representaran más que una estrofa, un verso o una oración, un caso de traducción. Al comparar y evaluar todos estos casos de traducción, vemos que no hay una sola versión que haya logrado resolverlos éxitosamente en conjunto. Algunas versiones pueden ser atinadas en un caso pero fallan en algún otro.

Por ejemplo, la versión que Isabel Fraire nos ofrece de "so many selves (so many fiends and gods" resuelve casos morfológicos independientes, pero no consigue dar equivalentes de unidades mayores. De este modo, debido a que se empeña en traducir palabra por palabra, descuida la traducción de ideas completas.

En cambio, en su versión de este mismo poema y en la de "love is more thicker than forget" observamos cómo Ulalume González de León se concentra en la traducción del nivel morfosintáctico con muy buenos resultados. Sus versiones demuestran la creatividad de esta traductora y su capacidad para adaptar los experimentos en lengua inglesa a nuestra propia lengua. González de León decide serle fiel, sobre todo, a la manera morfológica en que cummings transmite su mensaje.

En "amor es más pesado que olvido", de Jorge Alcázar, se aprecia la intención de conservar tanto el sentido como las peculiaridades sonoras y la sucesión lógica que ocurren en "love is more thicker than forget". Este traductor evita enfrascarse en sólo uno de los aspectos del poema original para intentar vislumbrarlos todos pero le facilita el camino a su lector, que ya no tiene tantas dificultades para llegar al nivel semántico como el lector de cummings.

Octavio Paz, por otro lado, nos deja ver su preocupación por mantener, ante todo, el sentido - aunque en varios casos lo altera- de "love is more thicker than forget" y de "so many selves (so many fiends and gods)". Su principal estrategia como traductor consiste en ocuparse de unidades semánticas lo más largas posibles, sin prestar atención a vocablos aislados. Al mismo tiempo, se cuida de no desatender el nivel fónico-fonológico.

Por su parte, Jaime García Terrés despliega en su versión de "pity this busy monster, manunkind" su sorprendente manejo del lenguaje, pues consigue traducir atinadamente los neologismos de cummings. La suya es también una versión que se ocupa del aspecto sonoro aunque presenta algunos graves errores de sentido.

Del análisis de estas versiones se puede desprender que lograr una equivalencia adecuada de todos los niveles (morfosintáctico, fónico-fonológico, léxico-semántico y lógico) de los poemas originales es una tarea muy ardua. La poesía de e.e. cummings es especialmente difícil de traducir porque es propositiva e innovadora. Como hemos visto, en sus poemas la inteligencia sonora se halla estrechamente relacionada con el pensamiento lógico. Detrás de cada una de las experiencias que cummings nos hace vivir hay un despliegue de agudeza mental que toma forma en las palabras. Cuando este mensaje ha de ser transmitido a través de otra lengua, el reto se duplica: por un lado hay que traducir un mensaje que puede ser inherente a cualquier cultura pero, por otro, hay que conservar los juegos léxicos y sintácticos que significan tanto o más que las ideas en la poesía de cummings.

cummings es uno de los pocos poetas en los que la necesidad de llevar a cabo la traducción intralingüística a la que se refiere Steiner es muy obvia, debido a que sus poemas son plurisemánticos y admiten múltiples lecturas. Este poeta exige que su lector tome parte activa al enfrentarse a su obra. Éste debe aprender a leer con nuevos ojos los signos que siempre ha visto. Debe aceptar el nuevo valor de las palabras de cummings y permitirse ser su destinatario. En todo momento el lector de cummings se verá decodificando signos que antes no significaban, que

estaban vacíos.

De aquí que la dificultad de traducir a cummings aumente. Su poesía ofrece múltiples posibilidades de lectura y esto se refleja en las diferentes lecturas que hacen manifiestas los diversos traductores. O se atiende a sus caprichos léxicos como lo hace González de León o se procura mantener su lógica y su propuesta sonoras como lo hace Jorge Alcázar. A veces se consigue reproducir la destreza morfológica de cummings pero se sucumbe ante la tentación de apropiarse de sus ideas como le sucede a García Terrés. En otras ocasiones, la sutil invitación a crear no se puede rechazar y esto da pie a la invención, es el caso de Paz.

Si, como dice Steiner, una traducción es mala cuando no recompensa al original porque el traductor se apropia sólo de alguno de sus aspectos, todas las versiones de las que nos hemos ocupado serían "malas". González de León traduce a través de la disminución: le presta mayor atención a los juegos léxicos de cummings que a su manejo fónico; mientras que García Terrés magnifica a cummings porque en su versión de "pity this busy monster, manunkind," propone un tono elevado como equivalente de uno coloquial, por mencionar algunos ejemplos.

Sin embargo, la mayoría de las versiones analizadas (sólo excluiría la de Isabel Fraire) nos permiten ver que se ha penetrado en cada uno de los poemas originales y se ha trasladado hasta nuestra lengua lo que cada traductor ha sido capaz de trasladar. Todas son, por lo tanto, "buenas" traducciones porque, de acuerdo con Steiner, hacen explícita la dialéctica de impenetrabilidad e ingreso.

Todas ellas tratan de reproducir un texto a través de una lengua intermedia, la "lengua de traducción". Puede ser que esta lengua no nos sea completamente familiar (recuérdese "los médicos sabemos desesparar de un caso si", de Jaime García Terrés) pero es un puente entre lo escrito por cummings y lo que se escribiría en nuestra lengua. Además, hay que tener presente que casos como "menos noserá", "tantos yo" y "humananidad" son tan extraños en esta lengua intermedia como en la lengua que usa cummings.

Siendo imposible una traducción perfecta de cummings, considero que todas las versiones analizadas son dignos intentos de comunicar el contenido valioso que se encuentra en "love is more thicker than forget", "so many selves (so many fiends and gods)" y "pity this busy monster, manunkind". A través de ellas, el lector hispano puede acercarse a cummings y, gracias a ellas, sus poemas han rebasado los límites de la lengua inglesa.

APÉNDICE I

love is more thicker than forget (e.e. cummings)

love is more thicker than forget
more thinner than recall
more seldom than a wave is wet
more frequent than to fail

it is most mad and moonly
and less it shall unbecome
than all the sea which only
is deeper than the sea

love is less always than to win
less never than alive
less bigger than the least begin
less littler than forgive

it is most sane and sunly
and more it cannot die
than all the sky which only
is higher than the sky

Amor es más espeso que olvidar (Versión de Octavio Paz)

Amor es más espeso que olvidar
más tenue que recordar
más raro que una ola mojada
más frecuente que caer

es más loco y lunar
y menos no será
que todo el mar que sólo
es más profundo que el mar

Amor es menos siempre que ganar
menos nunca que vivo
menos grande que el comienzo más leve
menos pequeño que perdonar

es más solar y soleado
y más no puede morir
que todo el cielo que sólo
es más alto que el cielo.

**amor es más espeso que olvídate
(Versión de U. González de León)**

amor es mucho más espeso que olvídate
mucho más delgado que recuerda
más rara vez que una ola está mojada
más a menudo que desfallecer

mucho más loco es y lunarmente
y menos noserá
que todo el mar que sólo
es más profundo que el mar

amor es menos siempre que vencer
menos nunca que vivo
menos más grande que el menor comienzo
y menos más pequeño que perdona

es el más cuerdo y solarmente
y más no puede ya morir
que todo el cielo que sólo
es más alto que el cielo

**amor es más pesado que olvido
(Versión de Jorge Alcázar)**

amor es más pesado que olvido
más ligero que recuerdo
más raro que lo mojado de una ola
más frecuente que fracaso

es lo más loco y lunar
y menos no ha de ser
que todo el mar que es sólo
más profundo que el mar

amor es menos siempre que ganar
menos nunca que vivir
menos grande que el menor inicio
menos pequeño que perdonar

es lo más cuerdo y solar
y morir no puede más
que todo el cielo que es sólo
más elevado que el cielo

APÉNDICE II

**so many selves (so many fiends and gods
(e.e. cummings)**

so many selves (so many fiends and gods
each greedier than every) is a man
(so easily one in another hides;
yet man can, being all, escape from none)

so large a tumult is the simplest wish:
so pitiless a massacre the hope
most innocent (so deep's the mind of flesh
and so awake what waking calls asleep)

so never is most lonely man alone
(his briefest breathing lives some planet's year,
his longest life's a heartbeat of some sun;
his least unmotion roams the youngest star)

-how should a fool than calls him "I" presume
to comprehend not numerable whom?

**un hombre es (tantos demonios y dioses
(Versión de Isabel Fraire)**

un hombre es (tantos demonios y dioses
cada uno más envidioso que cada uno es) tantos yos
(tan fácilmente uno en otro se esconde;
y sin embargo el hombre, que es todos ellos, de ninguno escapa)

tan enorme tumulto es el más sencillo deseo:
tan despiadada matanza es la más inocente
esperanza (tan profunda la mente de la carne
y tan despierto el despertar llamado sueño)

tan nunca es el solitario desolado
(su menor respiración dura un año de planeta,
su más larga vida el latido de un sol;
su menor inmovilidad pisa la más joven estrella)

-cómo pretende el idiota que lo llama "yo"
comprender a sus innumerables quienes?

**tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno
(Versión de Ulalume González de León)**

tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno
más voraz que todos) es un hombre
(tan fácilmente uno en el otro se esconde;
mas siendo todos se libra el hombre de ser ninguno)

tan tumultuoso es el más simple deseo:
tan despiadada masacre la más inocente
esperanza (tan hondo el espíritu de la carne
y tan despierto lo que el despertar llama dormido)

así nunca está solo el más solitario de los hombres
(su aliento más breve vive el año de algún planeta,
su vida más larga es un latido de algún sol;
su menor inmovilidad recorre la estrella más joven)

-cómo pretendería un loco que a sí mismo se llama "yo"
abarcar el innumerable quien?

**Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios
(Versión de Octavio Paz)**

Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios
éste más ávido que aquél) es un hombre

(tan fácilmente uno se esconde en otro;
y, no obstante, cada uno, siendo todos, no escapa de ninguno)
tumulto tan vasto es el deseo más simple:
tan despiadada mortandad la esperanza
más inocente (tan profundo el espíritu del cuerpo,
tan lúcido eso que la vigilia llama sueño)

tan solitario y tan nunca el hombre solo
(su más breve latido dura un año terrestre
sus más largos años el latido de un sol;
su más leve quietud lo lleva hasta la estrella más joven)

¿Cómo podría ese tonto que se llama a sí mismo Yo
atreverse a comprender su innumerable Quién?

APÉNDICE III

pity this busy monster, manunkind
(e.e. cummings)

pity this busy monster, manunkind,

not. Progress is a comfortable disease:
your victim (death and life safely beyond)

plays with the bigness of his littleness
--electrons deify one razorblade
into a mountainrange; lenses extend

unwish through curving wherewhen till unwish
returns on its unself.

A world of made
is not a world of born --pity poor flesh

and trees, poor stars and stones, but never this
fine specimen of hypermagical

ultraomnipotence. We doctors know

a hopeless case if --listen:there's a hell
of a good universe next door; let's go

piEDAD para este monstruo...
(Versión de Jaime García Terrés)

piEDAD para este monstruo atareado, humaninidad,

no tengas. El progreso es un mal confortable:
tu víctima (muerte y vida a cubierto más allá)

juega con la enormidad de su parvulez
--los electrones deifican una hojaderasurar
serranizándola: las lupas extienden

al indeseo curvando dondecuando hasta que el indeseo
se vuelve sobre sí impropio.

Un mundo de fabricados
no es un mundo de nacidos --compadece a la pobre carne

y árboles, pobres estrellas y piedras, pero jamás a esta
muestra selecta de hipermágica

ultraomnipotencia. Los médicos sabemos

desesperar de un caso si --escucha: hay un endemoniado
primor de universo a la otra puerta; vamos

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

APÉNDICE IV

CUADRO DE POEMAS DE e.e. cummings TRADUCIDOS AL ESPAÑOL

POEMAS DE e.e. cummings	VERSIÓN	VERSIÓN	VERSIÓN	VERSIÓN
TULIPS IMPRESSIONS V "stinging" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)	"Puesta de Sol" José Coronel Urtecho	"Puesta de Sol" Coronel Urtecho <i>et al</i>		
TULIPS IMPRESSIONS IX "the hours rise up putting off stars and it is" <i>Tulips Impressions</i> (1922)	"Impresión IV" José Coronel Urtecho	"Impresión IV" Coronel Urtecho <i>et al</i>		
TULIPS CHANSONS INNOCENTES I "in Just-" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)	"Canción inocente" Augustí Bartra			

<p>TULIPS PORTRAITS XXI "Buffalo Bill's" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>VIII:50 "Buffalo Bill" Ulalume González de León</p>	<p>"Retrato" Augustí Bartra</p>		
<p>TULIPS X "i will wade out till my thighs" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>XI:139 "me abriré camino" Ulalume González de León</p>			
<p>TULIPS SONGS IV "Thy fingers make early flowers of" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>"Canción" Coronel Urtecho <i>et al</i></p>			
<p>TULIPS ORIENTALE II "My love" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>"Mi amor" Coronel Urtecho <i>et al</i></p>			
<p>CHIMNEYS SONNETS- REALITIES XVI "twentyseven bums give a prostitute the once" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>16 "veintisiete vagos ojean a una prostituta" Isabel Fraire</p>			

<p>TULIPS LA GUERRE I "Humanity i love you" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>"Humanidad te amo" E.L. Revol</p>	<p>15 "Te amo humanidad" Isabel Fraire</p>		
<p>TULIPS PORTRAITS XX "Spring omnipotent goddess thou dost" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>1 "Primavera oh diosa omnipotente tú" Isabel Fraire</p>			
<p>TULIPS LA GUERRE V "O sweet spontaneous" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>4 "oh dulce espontánea" Isabel Fraire</p>			
<p>CHIMNEYS SONNETS- UNREALITIES XI "it may not always be so; and i say" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>"puede que no sea por siempre asi; y digo" Irlanda Villegas</p>			

<p>TULIPS PORTRAITS XXV "my mind is" <i>Tulips and Chimneys</i> (1922)</p>	<p>10 "mi mente es" Isabel Fraire</p>			
<p>A POST IMPRESSIONS III "Paris; this April sunset completely utters" & (AND) (1925)</p>	<p>"Paris; esta tarde de abril completamente pronuncia" José Coronel Urtecho</p>	<p>"Paris; esta tarde de abril completamente pronuncia" Coronel Urtecho <i>et al</i></p>		
<p>D SONNETS- ACTUALITIES VII "i like my body when it is with your" & (AND) (1925)</p>	<p>E.L. Revol</p>	<p>8 "Me gusta mi cuerpo cuando está con tu" Isabel Fraire</p>		
<p>N &:SEVEN POEMS III "Spring is like a perhaps hand" & (AND) (1925)</p>	<p>"Primavera es como una mano de quizás" Coronel Urtecho <i>et al</i></p>	<p>9 "La Primavera es como quizás una mano" Isabel Fraire</p>		
<p>ONE XVII "Memorabilia" is 5 (1926)</p>	<p>"Recuerdos" Eugenio Florit</p>			

<p>FOUR VII "Since feeling is first" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>VII:208 "ya que sentir es primero" Ulalume González de León</p>	<p>"como sentir es lo primero" Eugenio Florit</p>	<p>"puesto que el sentimiento es primero" Judith Sabines</p>	
<p>TWO X "My sweet old etcetera" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>"Mi dulce vieja etcétera" José Coronel Urtecho</p>	<p>"Mi dulce vieja etcétera" Coronel Urtecho <i>et al</i></p>	<p>"La buena dulce etc. de mi" Isabel Fraire</p>	
<p>FOUR V "in spite of everything" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>3 "A pesar de todo" Octavio Paz</p>	<p>V:207 "a pesar de todo lo que respira" Ulalume González de León</p>		
<p>FOUR XII "you being in love" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>12 "tú estando enamorado" Isabel Fraire</p>			
<p>ONE XIII "it really must" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>13 "ha de ser padre" Isabel Fraire</p>			
<p>FOUR X "you are like the snow only" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>14 "eres como la nieve sólo que" Isabel Fraire</p>			
<p>TWO IX "16 heures" <i>is 5</i> (1926)</p>	<p>19 "16 heures" Isabel Fraire</p>			

<p>LVII "somewhere I have never travelled, gladly beyond" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>"en donde jamás he viajado, con gozo más allá" Eugenio Florit</p>	<p>"en algún sitio donde nadie ha ido nunca, alegremente más allá" Coronel Urtecho et al</p>	<p>"Alguna parte en donde nunca he estado, alegremente más allá" Isabel Fraire</p>	<p>"en algún lugar donde nunca he viajado, alegre más allá" Marina Fe</p>
<p>LXIII "be unto love as rain into colour; create" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>LXIII-267 "lo que al color la lluvia," Ulalume González de León</p>			
<p>XXIX "in a middle of a room" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>11 "parado en medio de un cuarto" Isabel Fraire</p>			
<p>XLV "you" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>2 "tú en invierno" Isabel Fraire</p>			
<p>XLIII "if there are any heavens my mother will (all by herself) have" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>6 "si hay cielos mi madre con toda seguridad tendrá (para ella sola)" Isabel Fraire</p>			
<p>XIX "i will cultivate within" <i>W (ViVa)</i> (1931)</p>	<p>"cultivaré dentro" Irlanda Villegas</p>			
<p>"may i feel said he" 16 <i>No Thanks</i> (1935)</p>	<p>"puedo apretar? dijo él" Marina Fe</p>	<p>(poema basado en) "c.e. cunnilingus" Juan Carvajal</p>		

13 "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g- r" <i>No Thanks</i> (1935)	13:286 "s-t-e-m-l-a- a-t-s-o-n" Ulalume González de León			
63 "birds" <i>No Thanks</i> (1935)	63:322 "pájaros (" Ulalume González de León			
70 "bright" <i>No Thanks</i> (1935)	70:326 "brillante" Ulalume González de León			
41 "up into the silence the green" <i>50 Poems</i> (1940)	2 "Arriba al silencio el verde" Octavio Paz	41:30 "arriba al silencio el verde" Ulalume González de León		
42 "love is more thicker than forget" <i>50 Poems</i> (1940)	4 "Amor es más pesado que olvidar" Octavio Paz	"amor es más espeso que olvido" Jorge Alcázar	43:381 "amor es mucho más espeso que olvidate" Ulalume González de León	
I !blac <i>50 Poems</i> (1940)	1:351 "! negr" Ulalume González de León			
37 "these children singing in stone an" <i>50 Poems</i> (1940)	37-377 "estos niños que cantan en piedra un" Ulalume González de León	5 "Esos niños que cantan en piedra un" Octavio Paz		

<p>x XXII "no man, if men are gods; but if gods must" <i>Ix1 (One Times One)</i> (1944)</p>	<p>6 "Hombre no, si los hombres son dioses; mas si los dioses" Octavio Paz</p>			
<p>x XXXVI "true lovers in each happening of their hearts" <i>Ix1 (One Times One)</i> (1944)</p>	<p>"los amantes fieles en cada suceso de su corazón" Eva Cruz</p>			
<p>1 XIV "pity this busy monster, manunkind," <i>Ix1 (One Times One)</i> (1944)</p>	<p>"piedad para este monstruo" Jaime García Terrés</p>			
<p>69 "now all the fingers of this tree (darling) have" XAIPE (1950)</p>	<p>"ahora todos los dedos de este árbol (amada) tienen" Eugenio Florit</p>	<p>64:466 "ahora (amor) todos los dedos de este árbol tienen" Ulalume González de León</p>		
<p>32 "blossoming people" XAIPE (1950)</p>	<p>32:446 "florece la gente" Ulalume González de León</p>			
<p>42 "neither awake" XAIPE (1950)</p>	<p>42:452 "ni despierto" Ulalume González de León</p>			

49 "this is a rubbish of human rind" <i>XAIPE</i> (1950)	49-455 "estos son despojos de corteza humana" Ulalume González de León			
16 "if the" <i>XAIPE</i> (1950)	16:437 "si el (verde)" Ulalume González de León			
6 "dying is fine) but Death" <i>XAIPE</i> (1950)	"morir está bien) pero la Muerte" Eva Cruz			
11 "so many selves" <i>XAIPE</i> (1950)	7 "Tanto ser diverso (tantos dioses y demonios" Octavio Paz	5 "un hombre es (tantos demonios y dioses) Isabel Fraire	11:435 "tantos yo (tantos dioses y demonios cada uno" Ulalume González de León	
65 "i thank You God for most this amazing" <i>XAIPE</i> (1950)	17 "te agradezco, Dios, este tan más sorprendente" Isabel Fraire			
59 "the little horse is newly" <i>XAIPE</i> (1950)	18 "el potro recién" Isabel Fraire			
"i do signore" <i>Poems 1923-1954</i> (1954)	"yo signore" Eugenio Florit			

16 "in time of daffodils who know" 95 Poems (1958)	7f ortho :	16:95P "en el tiempo de los asfódelos (que saben" Ulalume González de León			
63 "precisely as why is it" 95 Poems (1958)	id "n" 8	63:95P "precisamente un nacida gran por qué como soy" Ulalume González de León			
19 "un (be)no" 95 Poems (1958)	"o.o" 2	95P:19 "in (abe)no" Ulalume González de León			
3 "now air is air thing is thing; bliss" 95 Poems (1958)	an :g no 2.5	95P:3 "la cosa es cosa el aire es aire; no distrae" Ulalume González de León			
14 "but also djin 95 Poems (1958)	gn ing" 2.5	95P:14 "pero también morir" Ulalume González de León			
24 "in" 95 Poems (1958)	2.5f	95P:24 "dim ((intutivo))" Ulalume González de León			
30 "what Gal him Neth" 95 Poems (1958)	171.m was 2.5015 0	(23) "lo que acabó con él fue Na" Isabel Fraire			

36 "yes but even" <i>95 Poems</i> (1958)	(24) "sí pero ni siquiera" Isabel Fraire			
I "l(a)" <i>95 Poems</i> (1958)	22 "s(cae)" Isabel Fraire	Octavio Paz		
63 "o" <i>73 Poems</i> (1963)	73P:13 s (ólo esta oscuridad (en la que siempre hago nada) se ahonda Ulalume González de León			
60 "2 little whos" <i>73 Poems</i> (1963)	73P:60 "2 pequeños quienes" Ulalume González de León			
	21 "domingo tiene" Isabel Fraire			
	"En las sombras" Coronel Urtecho et al			
	"Hace poquito" Coronel Urtecho et al			

BIBLIOGRAFÍA

Obras de e.e. cummings:

- * cummings, e.e. *Complete Poems 1904-1962*, George J. Firmage, ed., Liveright Publishing Corporation, Nueva York, 1991, 1102 pp.
- * ----- . *100 Selected Poems*, Grove Press, Nueva York, 1959, 121 pp.

Obras que contienen poemas de e.e. cummings traducidos al español:

- * Bartra, Agustí (sel., versión y prólogo de). *Antología de la poesía norteamericana*, edición bilingüe, Col. Nuestros Clásicos, núm. 11, UNAM, 3a. ed., México, 1984, 329 pp.
- * Canales, Alfonso (int., sel., y trad. de). *e.e. cummings. poemas*, edición bilingüe, Col. Visor, vol. III, Alberto Editor, 1973, 107 pp.
- * Coronel Urtecho, José (et al). *Antología de la poesía norteamericana*, trad. de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, Ed. Aguilar, Madrid, 1963, 483 pp.
- * Cruz Yáñez, Eva (ant.). *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, vol. I, edición bilingüe, UNAM, Serie El Puente, México, 1993, 934 pp.
- * *cummings. EL UNO Y EL INNUMERABLE QUIEN*, trad. y nota de Ulalume González de León, Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, Núm. 28, UNAM, s/f, 35 pp.
- * Fraire, Isabel. *Seis poetas de lengua inglesa. Pound. Eliot. Cummings. Stevens. Williams, Auden*, Col. SepSetentas, vol. 244, México, 1976, 206 pp.
- * García Terrés, Jaime. *Baile de máscaras*, ed. Colegio Nacional y ed. El Equilibrista, México, 1989, 171 pp.
- * Paz, Octavio. *Versiones y diversiones*, Ed. Joaquín Mortiz, 2a. ed., 1978, México, 255 pp.

Obras sobre e.e. cummings:

- * Baum, S. V. (ed.) *EETI: eec E.E. Cummings and the Critics*, Michigan State University Press, East Lansing, Michigan. 1962, 220 pp.
- * Norman, Charles. *E.E. Cummings. The Magic-Maker*, Duell, Sloan and Pearce, Nueva York, 1948, 1964, 246 pp.
- * Revol, Enrique L. *Panorama de la literatura norteamericana actual*, Ed. Assandri, Córdoba,

- Arg., 1945, 164 pp.
- * Rushworth, Kidder M., *E.E. Cummings. An Introduction to the Poetry*, Columbia University Press, Nueva York, 1979, 275 pp.

Obras sobre traducción:

- * Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, Londres, 1965, 103 pp.
- * García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*, Ed. Gredos y eds. del Ermitaño, México, 1986, 382 pp.
- * García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1984.
- * Newmark, Peter. *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Gran Bretaña, 1981, 195 pp.
- * Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Londres, 1977, 507 pp.
- * Wilss, Wolfram. *La ciencia de la traducción. Problemas y métodos*, Ober Kirchner, Franco y Rall (trans.), UNAM, 1988, 352 pp.

Obras de referencia:

- * Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989, 178 pp.
- * Hornby, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 3a. ed., Oxford University Press, Gran Bretaña, 1987, 1041 pp.
- * *Diccionario internacional Simon and Schuster, Inglés/español, español/inglés*, Prentice Hall, Nueva York, s/f, 1065 pp.
- * Moliner, María. *Diccionario de Uso del Español*, 2 t., Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1991, 3031 pp.
- * Quirk, Randolph y Greenbaum, Sidney. *A University Grammar of English*, Longman, Londres, 1975, 484 pp.
- * Real Academia Española. *Diccionario de Lengua Española*. 18a. ed., Madrid, 1956, 1366 pp.
- * Sánchez Benedito, Francisco. *Diccionario conciso de modismos. Inglés-español/español-inglés*, Alhambra, Madrid, 1977, 263 pp.
- * Stockwell, Robert P. *Grammatical Structures of English and Spanish*,
- * Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*, Amado Alonso, trad., Alianza Editorial, México, 1989, 283 pp.