

La traducción como reinterpretación en las traducciones de William Carlos Williams hechas por José Manuel Arango

Juanita Vélez Olivera
Estudiante Maestría Hermenéutica Literaria
Universidad EAFIT

Local work, well done, is applicable elsewhere, not as prescription but as example.

W. Berry.

Resumen

El presente trabajo pretende analizar y comparar las traducciones hechas por José Manuel Arango de algunos poemas de W. C. Williams en su libro *Tres poetas norteamericanos: Whitman, Dickinson, Williams* (1991). Posteriormente se rastrearán algunos de sus tropos poéticos dentro de la poesía de Arango.

Palabras claves: traducción, José Manuel Arango, William Carlos Williams, poesía, norteamericana.

Abstract

This article aims to analyze and compare the translations made by José Manuel Arango of some poems of W. C. Williams in his book *Three American poets: Whitman, Dickinson, Williams* (1991). Later one will try to find some of the influences aforementioned in Arango's poetry.

Keywords: translation, José Manuel Arango, William Carlos Williams, poetry, American.

Introducción

La traducción, y en particular la traducción de poesía, ha sido un tema de interés tanto para críticos como escritores. Sin embargo, esta tarea se ha pensado una y otra vez puesto que implica no sólo el dominio de la lengua –vocabulario, sintaxis, gramática–, sino una habilidad para transmitir el sentir de la “experiencia poética” (Bonney, 2002, p.90) a otra lengua. Para José Manuel Arango, la tarea de la traducción –transfusión, como la llamaba él– es una tarea obligatoria para quien lee poesía no sólo porque es una manera de revelar visiones e interpretaciones distintas del mundo, sino porque resulta una manera de concitarlas al mismo tiempo: “Estas transfusiones –más que traducciones– son seguramente fecundas, la poesía donante es transformada y asimilada y el resultado es un diálogo enriquecedor.” (Arango, 2015, xxiv). Él no sería el primero en considerar la traducción como un diálogo o como traslación no sólo de palabras sino de todo un entramado cultural, Ezra Pound¹ –contemporáneo y amigo de W. C. Williams²– escribió una poética sobre la traducción en la que considera los acervos culturales y la historia también como formas de traducción. Para Arango y para Pound existe un vaivén inefable en la labor de traducción donde la intención unívoca es lo que Paul Valéry (1998) definió como “*l’affection analogue*” en la que prevalece el efecto que debe generar un poema sobre las palabras. No sólo son criticados ambos, donde la intención es una mutación que sólo puede ser poética, es decir, un intento por la pervivencia del signo, de lo que se vivió en la lectura del original pero en otra lengua, con distintos imaginarios y multiplicidad de significados de las palabras.

José Manuel Arango³ nació en un pueblo del departamento de Antioquia, Carmen de Viboral, rodeado siempre de montañas y creció de la mano de su abuelo quien le hizo conocer las labores del campo. Estudió Filosofía y Letras en Tunja y luego cursó una maestría en filosofía y literatura, en el pequeño estado West Virginia, Estados Unidos. Ha

¹ Poeta estadounidense (1885–1972) Considerado uno de los revolucionarios de poesía del siglo xx. No sólo escribió poesía sino que escribió diversos ensayos sobre la poesía y traducción. Adicionalmente era un gran promotor de nuevos talentos entre ellos, W. C. Williams.

² Williams Carlos Williams, nota biográfica

³ Poeta, traductor y filósofo (1937-2002). Sus obras más conocidas Este lugar de la noche (1973), Signos (1978), Cantiga (1987), Tres poetas norteamericanos (Traducciones de Whitman, Dickinson, Williams, 1993), En mi flor me he escondido (Traducciones de Emily Dickinson, 1994), Montañas (1995)

sido quizás una coincidencia afortunada para el poeta que durante su estancia en norteamérica, estuvieran en auge poetas que él admiraba y luego tradujo, entre los que estaba W. C. Williams, que como él, había vivido casi enteramente su vida en el mismo lugar. Es quizás, en este punto donde nace la afinidad que siente Arango por la poesía de Williams. Este último a pesar de haber viajado a Europa, decidió retornar a su pequeño pueblo de Rutherford donde ejerció hasta su muerte como médico familiar. José Manuel Arango, así mismo, retorna a Colombia, a Medellín, donde fue profesor de lógica en la Universidad de Antioquia durante más de veinte años y a la vez llevó a cabo su oficio de escritura y de traducción de poesía.

El interés sobre la influencia de poetas norteamericanos y la traducción poética hecha por José Manuel Arango, recae en la mención de éstas en diversos trabajos académicos⁴, no sólo esto, existe una gran tradición entre la traducción y la reescritura, por esto vale la pena hacer una lectura de las traducciones y hallar, si es el caso, indicios de tan mencionada influencia de la poesía de Williams en la obra de Arango. Mencionaremos algunos de estos comentarios. Véase por ejemplo en la recopilación que el Instituto Caro y Cuervo hizo de las Prosas de José Manuel Arango algunos de estos: “Poesía contemplativa, de mirada atenta, que reconoce su deuda con poetas norteamericanos a quienes tradujo con maestría (Emily Dickinson, William Carlos Williams, Wallace Stevens)”(Cobo, 2013, p. 296).

Arango admiró con fervor a W. C. Williams, el poeta norteamericano, y de él aprendió ciertas lecciones fundamentales: que el poema debe arraigar en lo inmediato, en lo cotidiano; que la música del poema debe mantenerse próxima al habla ordinaria y a sus ritmos; y, sobretudo, que la poesía de hoy debe omitir los ‘aspavientos metafísicos’ y complacerse en lo sensible y concreto...(Jiménez-Panesso, 2005, p. 296)

Después de lo cual, es válido mencionar que Arango pareciera, en un ensayo sobre Williams en la introducción de *Tres poetas norteamericanos*, a ratos, estar describiendo su propia poesía. Los temas que resalta en Williams como “su poesía [la de Williams] está llena de árboles, flores de animales. [...] Pero, sobretudo, está llena de gente. Gente del común. Gente conocida y que ha sido observada en detalle [...]” (2013, p. 77) Más aún, se hace claro que los temas de ambos poetas, idea planteada en el título de este artículo, son tanto del

⁴ Confróntese... mejor que poner una lista, haces una construcción en prosa, señalando más o menos qué dicen.

pequeño pueblo de Rutherford como de la ciudad de Medellín o cualquier otro rincón; lo que pasa allá, pasa aquí y en todas partes. El uso del lenguaje simple, a veces monológico, como de aquel que escucha las conversaciones mientras camina por las calles tan recorridas antes por la vista, aquel que deja que los objetos y las cosas que parecen insignificantes le hablen. La intimidad y el silencio que permea la poesía de ambos poetas quizás haya sido un cómodo asidero para la traducción.

Algo de la concepción de la traducción en Arango –que criticaron en E. Pound también en las traducciones que hizo del Chino en las que “*he could not copy language or form but had to translate, accepting difference and seeking equivalence rather than identity*” (Alexander, 1997, p. 24)– sería su forma de hacerlo. Esta traducción consistía en la reinterpretación del poema, es decir, una reconstrucción de todo ese bagaje histórico y cultural que carga para poder reflejar los ecos, transmitir las emociones y sentidos del original en la lengua receptora. Esta idea la defiende Borges en el caso de Pound, y, así mismo, Octavio Paz que en su ensayo *Traducción: Literatura y literalidad* (2012, p.3) dice que “el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente, o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce [...]”.

I. La posibilidad de traducción

José Manuel Arango inició sus labores de traducción no como una tarea separada de la escritura propia sino como una forma de hacer poesía: “Es que todo es traducción, en poesía todo es traducción”(citado por Fernando Herrera Gómez en las *Prosas de José Manuel Arango*. p 325); algunas de estas fueron publicadas en la revista *Aquarimántima*⁵ (1974) y luego se publicaron varias recopilaciones de sus “versiones” en sus antologías. Versiones, en entredicho, puesto que, en el caso particular de W. C. Williams, era creencia del poeta que no era posible recrear un poema en otra lengua, ni siquiera en el mismo idioma; Williams no hacía referencia sólo al hecho de trasladar el sentido o la palabra precisa, sino al ritmo y la

⁵ Revista de poesía creada por Elkin Restrepo, José Manuel Arango, Miguel Escobar, Orlando Mora y Jesús Gaviria que comenzó su circulación en 1974 y su última publicación fue en 1982. Su intención fue la de recuperar poesía colombiana, traducciones de poetas contemporáneos en otras lenguas y publicar los poetas jóvenes de Antioquia y del país.

musicalidad que habita en las palabras de determinada región, esto sin considerar la medida con la que se escribe cada línea de un verso

The thing that concerns me is the theory of what I was determined to do with measure, what you encounter on the page. It must be transcribed to the page from the lips of the poet [...] I was conscious of making it even. I wanted it to read regularly [...] This new measure, in the later poems, is meant then to accommodate the American speech rhythms.” (Williams, W.C. (1964). *Interview with William Carlos Williams by Stanley Koehler*)⁶

Williams defendía la idea de que el inglés norteamericano, e incluso el de su pequeña ciudad de Estados Unidos, Rutherford, Nueva Jersey, era imposible de traducir al inglés británico⁷ o en su defecto a cualquier otro inglés local a otro lugar. Más aún, Williams reconoce y admira esta cualidad en otros poetas como Thoreau⁸, Whitman⁹ y Faulkner¹⁰. Cada localidad tiene sus propios acervos lingüísticos, entonaciones, ritmos de habla que no permiten trasladar lo más esencial de su poesía, que es la naturaleza musical de cada verso. A la vez, mencionaba que solo el dominio de la lengua local, del lenguaje simple y vivencial, el reconocimiento del lenguaje como contexto, permite la lectura en este lugar (Rutherford), y todas partes, de la poesía; de nuevo vemos aquí la posibilidad de la traducción de la “experiencia poética” (Ibid, 2002).

De William Carlos Williams, José Manuel Arango tradujo veinticinco¹¹ poemas en los que intentó trasladar la cadencia y el pie variable del cual Williams era gran defensor y

⁶ Recuperado de

<http://www.theparisreview.org/interviews/4486/the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams>)

⁷ “I was always intent on saying what I had to say in the accents that were native to me. [...] I used to give readings at the high school and Fairleigh Dickinson. I was sympathetic with these audiences. I was talking about the same people that I had to do with as patients, and trying to interest them. I was not pretending: I was speaking to them as if they were interested in the same sort of thing.” (Koehler, 1964.)

⁸ Henry. D. Thoreau (1817-1962) poeta, filósofo y naturalista estadounidense conocido por su escrito *Walden*(1854) en el que reflexiona sobre su búsqueda por encontrar la esencia de la vida humana en “the simple life”.

⁹ Walt Whitman (1819-1892) poeta y ensayista estadounidense considerado el padre del verso libre. Su obra más conocida es *Leaves of Grass* (1955)

¹⁰ William Faulkner (1897 – 1962) escritor y periodista; ganador del Nobel de literatura en 1949 y del Pulitzer en 1998. Sus obras conocidas son *A Fable*(1954) y *The Reivers* (1962)

¹¹ Los siguientes son los poemas que traduce, *The rose* (La Rosa), *This is the time of the year* (Esta es la época del año), *Portrait of a Lady*(Retrato de una dama), *Death*(Muerte), *Pastoral*(Pastoral), *To a solitary disciple*(A un discípulo solitario), *Smell*(¡Olfato!), *Danse Russe*(Danse Russe), *The Widow’s Lament in springtime*(Lamento de la viuda en primavera), *A Marriage Ritual*(Un ritual de boda), *The Catholic Bells*(Las campanas católicas), *The Bull*(El Toro), *The Red Wheelbarrow*(La carretilla roja), *A sort of Song*(Una especie de canto), *Arrival*(Llegada), *This is Just to Say*(Recado), *The quality of Heaven*(La cualidad del cielo), *Dedication for a plot of ground*(Dedicatoria para un pedazo de tierra), *Adam*(Adán), *The Sparrow*(El gorrión), del poemario *Pictures from Brueghel*(Cuadros desde Brueghel, fragmentos): I. *Self-portrait*, VIII *The wedding dance in the open air*, IX *The parable of the blind* and X. *Children’s games*.

cultivador. Es aquí donde se concita la experiencia poética de ambos y en la traducción nace un diálogo, en el cual Arango intenta aprehender esas visiones y resonancias de las palabras, para dejarlas posarse en las líneas según su cadencia, su silencio, su necesidad. Además vemos el eco de la idea cultivada por Mallarmé¹², Bonnefoy¹³ y Paz en la que existe algo universal que revela la poesía, y en encontrarlo consiste la labor del traductor. Así

La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje. El poeta, inmerso en el movimiento del idioma, continuo ir y venir verbal, escoge unas cuantas palabras - o es escogido por ellas. Al combinarlas, construye su poema: un objeto verbal hecho de signos insustituibles e inamovibles. El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. (Paz, 1971, p. 5)

II. Traducciones

Escribir sobre la naturaleza, los objetos, las personas resulta ser el tema que une a los poetas; escribir es nombrar lo que conoce y así darles la importancia que se merecen los objetos, las personas, el paisaje que se apresta cada día. La exaltación de la cotidianidad es la forma de hacer universal el sentido de los poemas, porque permite, a los ojos de Williams, reproducir esa misma sensibilidad y pequeñas celebraciones de lo insignificante, a cualquier lugar e idioma y eso es lo que el traductor rescata en su lengua.

En la selección de poemas que traduce Arango hay un rasgo que quizás tome prestado de Williams en su libro *Spring and All* (2011), en cual la poesía debe siempre estar en movimiento, en términos prácticos se refiere a utilizar temas diversos, nombrar los poemas tal cual más enumerarlos aleatoriamente, a usar versos largos y cortos, para así mantener al lector siempre atento y con los sentidos expuestos. Es una invitación implícita a observar y escuchar, como los poemas mismos muestran.

Los temas comunes entre Arango y Williams van más allá de simple admiración del traductor por los originales, van enraizados en las cosas entrañables que comparten y en el llamado secreto, el tranquilo y receptivo paso de la vista por los objetos y gentes de la vida

¹² “the supreme [language]” como se refiere a ella en su texto *Crisis in poetry* (1897)

¹³ “the very function of poetry is to be as universal as possible” Interview to Yves Bonnefoy. Paris Review

cotidiana. Comparten no sólo ese maravillarse, sino también escriben sobre temas contrastantes como la muerte y la primavera, pues reconocen que de ellas surge una simbiosis: una necesidad de la una para que exista la otra. En los títulos, para comenzar, aparecen ‘Muerte’, ‘El lamento de la viuda en primavera’ y entre los poemas se entreveran menciones de estas como “pero el amor llegó a un fin”, “—elevándose / de él— y no pende / no avanza” en el poema *La Rosa* y “retoños”, “floración” en el poema *Retrato de una dama*. Hay una constante tensión que se aligera entre poemas con la aparición de dansas y referencias a la juventud y a las celebraciones en *Esta es la época del año*: “en que muchachos de quince y diecisiete”; o *Danse Russe* y *El baile de bodas al aire libre*.

Hay que hablar de todo. De las pinturas de Brueghel, de los animales, de los elementos del campo, de las cartas, de los susurros y los lamentos. La poesía debe mencionarlo todo, tener la avidez para capturarlo todo incluso algo que Williams llama lo anti-poético¹⁴ “*there cannot be a seeking for words in literature. [...] Not to choose between words.*” (Williams, W. C. (1964). *Interview with William Carlos Williams by Stanley Koehler*)¹⁵, todo aquello que sobre lo que nadie escribiría, lo feo, lo antiestético, un objeto corriente, esto también se observa en la recopilación que hace Arango: *La carretilla roja, El toro, El Recado, Olfato!*, incluso *Adán* y la *Parábola de los ciegos*.

El silencio es también un lugar común entre los poetas: el silencio, es saber cuándo detenerse, cuándo dejar que el vacío inunde el espacio de la hoja. El silencio que permite a la claridad posarse sobre lo que ha de verse. La cadencia, el ritmo en el que tanto insiste Williams, viene de comprender no solo el sonido y tonos de su localidad, sino la precisión para no mancharlos y dejarlos posarse sobre las líneas tal como caen, “rhythm is a bridge between movement and silence” (*Ibid.* p.104).

La conciencia de la muerte estará presente en la poesía de Arango, pero al igual que el norteamericano, estará ligada a la apreciación de los actos de vivir comunes, como parte de ese espacio en el que se eligió permanecer y transitar, hacer poesía de los actos mismos del transcurso de la vida, incluyendo la muerte. No en vano constituye también para ambos una sublevación, en el caso de Williams sería una batalla contra la abstracción de “muertes” de la

¹⁴ “*The language [...] must deal with what must be dealt. The required language must be capacious enough to include the ‘anti-poetic’, not because of distaste for the poetic or as taste for the anti-poetic, but because the anti-poetic exists. To leave it out would be to ignore half of the world*” (Berry, 2011, p.47).

¹⁵ Recuperado de

<http://www.theparisreview.org/interviews/4486/the-art-of-poetry-no-6-william-carlos-williams>)

primera guerra mundial, con nombrar las estaciones y la huerta de esta y tantas otras viudas, y en el de Arango contra la violencia. La muerte, el lamento en palabras de quienes lo viven, con palabras que se posan y dibujan el sentimiento sin compararlo con nada, dejándolo hablar “*No ideas, but things*¹⁶,” como lo dice Williams. Obsérvese la traducción de Arango al poema de Williams *The widow’s lament in springtime*:

The widow’s lament in springtime (Arango, 1991, p. 111)	Lamento de la viuda en primavera (Traducción de Arango, 1991, p. 111)
<p>5 Sorrow is my own yard where the new grass flames as it has flamed often before, but not with the cold fire that closes round me this year. Thirty-five years I lived with my husband.</p> <p>10 The plum tree is white today with masses of flowers. Masses of flowers load the cherry branches and color some bushes yellow and some red,</p> <p>15 but the grief in my heart is stronger than they, for though they were my joy formerly, today I notice them and turn away forgetting.</p> <p>20 Today my son told me that in the meadows, at the edge of the heavy woods in the distance, he saw trees of white flowers.</p> <p>25 I feel that I would like to go there and fall into those flowers and sink into the marsh near them.</p>	<p>5 La tristeza es mi propio huerto donde la hierba nueva llamea como llameó antes muchas veces pero no con el fuego frío que este año me cerca. Por treinta y cinco años viví con mi esposo. Hoy el ciruelo está blanco de masas de flores.</p> <p>10 Masas de flores gravan las ramas del cerezo y colorean los arbustos aquí y allá de rojo o amarillo pero la pena de mi pecho es más fuerte que ellas porque aunque antes fueron mi gozo hoy al verlas me he vuelto para olvidar.</p> <p>20 Hoy me contó mi hijo que en la pradera en la linde del bosque espeso vio desde lejos árboles de flores blancas.</p> <p>25 Yo siento que querría ir hasta allá y caer entre aquellas flores y hundirme en el pantano que está /cerca.</p>

La muerte es un tema que atraviesa la poesía de José Manuel Arango, sin embargo muta en distintos poemarios, a la que tal vez pueda aproximarse es a lo que menciona Echeverri (2009, p. 5) en su monografía: “a la la muerte referida al acervo de cierta tradición cultural que reconoce la fidelidad de su compañía, su constancia, pero también el acecho de los muertos, su desasosiego, su intromisión acorde con su estado de caídos.”

¹⁶ “No ideas, sino en las cosas” del poema Paterson (1927).

La búsqueda de ambos poetas es la de encontrar la estructura poética que no deforme las vivencias, que no se distancien de sus actores a tal punto que las pierdan de vista. Tan escueto y real sea el lenguaje que sea casi imposible dudar de la veracidad del pequeño relato que se cuenta. Es una poesía del momento, que conserva el pequeño universo de luces y sombras que lo conforman. La viuda habla: “Por treinta y cinco años / viví con mi esposo.” nos relata ella misma los hechos, “este año”, “hoy” hacen revivirlo sin importar la distancia con el tiempo del poema; esta es la poesía como deber cívico¹⁷, el poeta como vocero de su vecindario, voz de aquello que todos viven y dan por sentado. El poema debe permitir una visión con centro en las acciones, con las cosas que se consideran “bellas” .

El poema contrasta el dolor que pesa sobre la viuda con el comienzo de la primavera; los brotes de las flores chocan con el sollozo de la añoranza por los años que compartió junto a él. Los verbos (“*lived*”, “*flamed*”) radian ese deseo de volver a presenciar la primavera con su esposo. Tan peculiar es la elección del árbol de ciruelo que regularmente florece en los últimos días de invierno, en los días más fríos. Representa, quizás, la esperanza de mejores días. En inglés el poema se construye como un susurro, murmullo de una pena como quien se la cuenta a alguien cercano.

En la traducción de José Manuel, sin embargo, no se traduce el susurro, se pierde la sensación de estar presenciando a la viuda hablarnos al oído. Quiere conservar quizás la intención de sonoridad, pero su elección de palabras en los versos 9-12 (masas de flores y gravan las ramas) le quitan el contrastante brillo que parece tener el color y la abundancia sobre la soledad y pérdida que siente la viuda, al recordarle que en esta primavera, él ya no estará. Ese destello que menciona en los versos iniciales, donde la hierba “flamea”, y su pena es “más fuerte” que el destello de las hojas rojas y amarillas que comienzan a evidenciar la nueva vida que nace.

En el verso 15 Arango también cambia la palabra “heart” por pecho, cambia el uso del presente de “*today I notice them / and turn away forgetting*” por un presente continuo indicativo “hoy al verlas me he vuelto / para olvidar” que le dan un giro al juego de contrastes de luz y de sombra; de añoranza y esperanza, que hace Williams también con los tiempos del poema; disminuyendo así el contraste que fortalece el deseo de morir que se anuncia al final del poema.

¹⁷ “Poetry became for Williams a civic obligation, a kind of work relating to community membership and neighborhood. And so his poetry sometimes has a spokesmanly didacticism.” (Berry, 2011, p. 30)

Aquí es necesario detenerse y mencionar que el diálogo quizás haya traspasado la obra que tradujo Arango y hacerla propia entre sus poemas. Pareciera que no sólo tomara prestados algunos de sus referencias, sino que aparenta responder o simular una nota al pie, un comentario, una pequeña reflexión o adición a la historia de Williams. Del anterior poema parece encontrarse una reescritura de Arango que se titula *Acerca de las flores del Gualanday* (Arango, 2015, p. 179)

Pero ella hablaba de las flores del gualanday
el árbol que en este tiempo, en esta estación, florece
contaba cómo alfombran la calle y las aceras y cómo son moradas y diminutas
casi fluorescentes en el anochecer
5 Uno pisa: un reguero blando
jabonoso de flores.

¿No pareciera aquí estar refiriéndose a la viuda? La elección del Gualanday no es casual, no sólo tiene una larga tradición de ser cicatrizante, medicinal, sino que además es un árbol nativo de las tierras medias cálidas en Colombia. Florece también en tiempos de primavera, marzo-abril y anuncia también el renacer, después de una larga sequía. Su luz es “fluorescente” en el anochecer. Reescribir, hacer propio el poema de Williams, significa entonces un diálogo que retiene los ecos del poema original, lo revive y remite todo el tiempo. Se apropia del sentimiento y hace literatura con las palabras que conoce y que quienes lo leemos conocemos. ¿No es entonces la poesía algo que remite a algo más allá del lenguaje que utiliza? Pareciera ser posible encontrar que es posible reconstruir el poema desde esta lengua, porque la pérdida, el lamento es un sentir que trasciende la barrera lingüística y se renombra con los tonos y sabores y conocidos por Arango. El poema está reescrito en términos que él conoce, como si hubiera develado por medio de los versos. La influencia de Williams en la poesía de Arango no se reduce entonces únicamente a temas y lugares comunes, a su visión sobre la escritura de poesía, sino a la posibilidad de construir desde el lugar y las palabras de Arango, las conversaciones y el paisaje de Rutherford de Williams.

Se han visto hasta ahora pequeñas coincidencias entre los temas y las alusiones. Sin embargo en el overall de las traducciones, en la reinterpretación hay problemas de sonoridad, que avistaba Williams en su consigna del idioma “*local*”. La muerte cobra vida en distintas

palabras e imágenes, más sigue perdiendo en el campo que más le concierne a Williams, el ritmo donde es además el que dictamina las medidas de los versos, las líneas, “[rhythm] *is a bridge between movement and silence, it confers the power and privileges of music*” (Berry, 2011, p. 104). Apenas si es posible ver algunas luces de esa unión entre “sentido y sonido” (Paz, 1971, p. 3). El uso de disonancias, aliteraciones y también de los silencios hacen posible generar un tono e imagen que encierra el poema. Véase por ejemplo en la viuda, su sollozo aludido por el uso de la /s/, que serpentea entre los versos y conduce a su deseo de querer morir también, lejos de la luz y colores de la primavera (“sorrow”, “flowers”, “grass”, “masses”, “branches”, “bushes”, “meadows”, “marsh”). También ese recorrido sonoro puede trazar un camino, y designar otros significados a las palabras, hacer un pequeño recorrido por la vida que tiene momentos felices, pero también enredos y bifurcaciones, y finalmente terminamos en algo que aún desconocemos, la muerte, el pantano, ese estado entre lo que da vida y también ahoga.

Las tensiones y los temas comunes se hacen más y más evidentes, asimismo en el siguiente poema de la recopilación, se muestra lo que se mencionaba al principio, el asunto la reinterpretación, la cadencia en la lengua cambia, el orden de las palabras incluso el uso de los adjetivos, por lo que Arango requiere no sólo de conocimientos de vocabulario sino también de los tropos poéticos y los artilugios que permite la lengua española. Es quizás esa lejanía del cánón que defiende Williams la que le otorga de cierta manera a Arango la licencia para reacomodar y cambiar los versos en español. En este argumento volvemos a Benjamin quien apoya la idea de que “*the kinship¹⁸ of languages manifests itself in translation*” (2002, p. 256). En el poema *Muerte* Arango cambia el número de versos en la primera estrofa y detiene el ímpetu que construye Williams al final del primer verso.

Death (1991, p. 118)	Muerte (Traducción de Arango 1991, p. 118)
<p>He's dead the dog won't have to sleep on his potatoes any more to keep them 5 from freezing</p> <p>he's dead the old bastard— He's a bastard because</p>	<p>Está muerto ahora no será preciso que el perro duerma sobre sus patatas para no dejar que se hielen</p> <p>está muerto el viejo bastardo— Es un bastardo porque</p> <p>no hay nada</p>

¹⁸ kinship: red de relaciones sociales que forman una parte importante de la vida de los humanos.

<p>there's nothing legitimate in him any more he's dead He's sick dead</p> <p> he's a godforsaken curious without any breath in it</p> <p>He's nothing at all he's dead shrunk up to the skin</p> <p> Put his head on one chair and his feet on another and he'll lie there like an acrobat—</p> <p>Love's beaten. He beat it. That's why he's insufferable—</p> <p> because he's here needing a shave and making love an inside howl of anguish and defeat—</p> <p>He's come out of the man and he's let the man go— the liar</p> <p> Dead his eyes rolled up out of the light—a mockery</p> <p> which love cannot touch—</p> <p>just bury it and hide its face for shame.</p>	<p>legítimo en él ahora</p> <p> está muerto está completamente muerto</p> <p> es un trebejo curioso sin resuello dejado de la mano de Dios</p> <p>No es absolutamente nada está muerto reducido a un pellejo</p> <p>Pon la cabeza sobre una silla y los pies sobre otra y estará allá tendido como un acróbata—</p> <p>El amor está derrotado. Él lo derrotó. Por eso es insufrible—</p> <p> porque está ahí con la cara sin afeitarse, haciendo el amor un chillido íntimo de angustia y de derrota—</p> <p>Ha venido del hombre y ha dejado que el hombre se fuera — el embustero</p> <p>Muerto los ojos en blanco, vueltos hacia afuera de la luz—una mueca</p> <p> que no puede el amor tocar—</p> <p>entierra no más eso y por vergüenza cubre su cara.</p>
--	--

Mirar la muerte con la naturalidad de alguien que vive la vida conociendo los hilos que se entranan en el afán de los días. La vida en palabras escuetas, que revelan eso y nada más. Está el tiempo que también lo hace un observador de un presente, una pausa en tiempo

para hacerle compañía a quien toma la voz en el poema, de alguna manera escribir sobre la viuda, sobre el viejo es hacerlos sentir menos solos, al menos escuchar su historia y apresar sus pequeños tesoros.

Arango hace local expresiones figurativas que son difíciles de traducir, por ejemplo “godforsaken” lo traduce como dejado de la mano de Dios, sin embargo cambia por completo el significado del verso cuando adiciona la palabra trebejo, reasigna un valor de objeto al muerto, y reacomoda el final del poema. Puesto que regularmente la poesía de Williams construye una tensión total en el poema, a través de pequeñas tensiones también entre versos, que inicia siempre en la primera línea, para luego liberar una especie de máxima, que resuene al final de cada una. En la traducción de Arango toda la fuerza de la lectura no recae en la última línea, no eleva la tensión sino que la deja a medio camino.

De nuevo aparece, un poema de Arango que resulta contando un poco más la historia del muerto que describe Williams. Y lo hace con la referencia a su perro. *El poema Señor y perro* (Ibid, p.255)

El señor
y —echado al lado suyo— el perro.
Han parecido por parecerse, el señor y el perro.

5 Y, de pronto, el perro se alebresta,
las orejas se paran.
Una mariposa lo incita,
sale ladrando.

10 La mariposa llega,
llega y se alza,
va y viene. Vuela,
traza anchos círculos,
baila.

Parece divertirse burlándolo,
se sabe lejos de su alcance.

15 Ahora el perro gruñe entredormido.
Quién sabe qué sueños lo inquietan.

(Rilke veía una máscara
en la faz peluda del perro.)

El “ahora” que nombra Arango, luego de la muerte, es del tiempo que ahora transcurre sin su dueño, lejos de su alcance.

En el asunto de la reescritura es una idea que defiende Borges en Ezra Pound, sobretodo porque consistió en el caso del segundo de una lectura con poco conocimiento de la lengua de origen y una distancia de milenios con el original, sin embargo en este punto Borges menciona:

[...] *he has attempted a curious experiment that has been misunderstood by many... Those of us who have given ourselves with whatever degree of success to the exercise of poetry know that the essence of verse is its intonation and not its abstract meaning. The scholars accuse Pound of making slipshod errors, showing his ignorance of Anglo-Saxon, Latin or Provençal; they refuse to grasp that his translations reflect impalpable forms.* (citado por Andrés Claro, 2014 en artículo ‘Transportation is Civilisation’: Ezra Pound’s Poetics of Translation.)

Obsérvese lo que ocurre en la traducción de Arango en el poema *The Bull*, en el que se ve la intención de preservar las formas impalpables y donde también se ve una reescritura del poema original

The Bull	El toro
<p>It is in captivity — ringed, haltered, chained to a drag the bull is godlike</p>	<p>Está cautivo— embozalado, anillado, atado a una rastra el toro es como un dios</p>
<p>5 Unlike the cows he lives alone, nozzles the sweet grass gingerly to pass the time away</p>	<p>5 A diferencia de las vacas vive solo, olfatea la hierba suave cautelosamente para matar el tiempo</p>
<p>10 He kneels, lies down and stretching out a foreleg licks himself about the hoof</p>	<p>10 Se hinca, se echa y estirando una pata delantera se lame cerca del casco</p>
<p>15 then stays with half-closed eyes, Olympian commentary on the bright passage of days.</p>	<p>15 Luego se queda con los ojos semicerrados comentario Olímpico sobre el radiante paso de los días.</p>
<p>20 — The round sun smooths his lacquer through the glossy pinetrees</p>	<p>20 —El sol redondo pule su laca por entre los pinos lustrosos</p>
<p>25 his substance hard as ivory or glass — through which the wind yet plays — Milkless</p>	<p>su sustancia es dura como marfil o cristal que no obstante el viento atraviesa jugando</p>

<p>he nods the hair between his horns and eyes matted with hyacinthine curls</p>	<p>25</p>	<p>el toro cabecea el felpudo pelaje entre los cuernos y los ojos como de rizados jacintos.</p>
--	-----------	---

El poema *The Bull*, ha sido mencionado en la trabajo de Maestría de Catalina Restrepo como una primera aproximación a la relación que tiene la poesía de Arango con los poetas que traduce, sin embargo se enfoca más en lo que considera como tesis de que existe algo sagrado en la poesía de Arango más que en detallar lo que une a ambos: “La naturaleza tiene además algo divino: —el toro es como un dios, afirma Williams (—El toro || , p. 136); Arango saluda al sol —como a un dios || (—Himno al sol || , p. 338)” (Restrepo, 2011, p 45). Además es evidente que hay mucho más allá que esta relación temática, hay una verdadera reescritura. Empezando por la imagen global, el tema del poema, se pierde la profusión casi divina del mundo común que logra Williams. Véase en el verso 1 como el inicio de la descripción cambia totalmente lo magnánimo que intenta enunciar del toro en esa estrofa: “*It is in captivity—*”, cuya traducción sería Es en (el) cautiverio, que Arango cambia a “Está cautivo—”; el original está condicionando esa deificación “*is godlike*” del toro al encierro, más la traducción simplemente lo coloca ahí, como un designio que deshace por completo el suspenso que luego se construye entre línea y línea, y que en últimas es el que transfigura la belleza de lo que se contempla. Es ese movimiento, ese silencio como de quien no quiere perturbar los movimientos, los rituales, que hace el toro “*alone*” y lejos de las vacas. De nuevo se observa que la descripción de Williams transforma objetos cotidianos en un deleite para los sentidos.

También hay otra pérdida en la traducción de Arango en este poema, en los versos 21 y 22 “*his substance hard / as ivory or glass —*” hay un encabalgamiento “dura / como marfil o cristal” que resulta ser una explicación, un entredicho, Williams lo usa como símil más Arango usa además “es” y convierte la exaltación en una mera descripción de un animal y su situación. El uso de Desde el verso 21 hasta el final del poema cambia radicalmente la estructura en la traducción. En el original hay un encabalgamiento del verso 25 con la siguiente estrofa que no se replica en el de

Arango, incluso éste pierde la última palabra que además diferencia no sólo una características del macho sino la marcada diferencia que quiere hacer entre la visión de este semesntal en su soledad y las vacas. “*Milkless*” exalta su carácter de macho, y con la siguiente estrofa entonces quiere concluir la descripción de la majestuosidad. Lo que sigue entonces “*he nods*” es una referencia a una venia, un gesto de alusión, un movimiento digno, no el de cualquier toro, de aquel que “*nozzles / the sweet grass gingerly / to pass the time away*” apenas roza con su hocico la hierba y lo hace de pasatiempo. Un animal contemplativo, una personificación muy semejante a la de un dios. Finalmente Williams se refiere a los rizos que caen sobre sus ojos, como “*hyacinthine*”, del color de los jacintos, púrpura lila, el color imperial de los romanos e incluso los rizos recuerdan un poco al emperador Augusto. Todas estas referencias que completan la imagen del toro imponente y majestuoso las pierde por completo Arango traduce el toro “cabecea / el felpudo pelaje” cuando la solemnidad del “*nod*” está acompañada de una descripción mucho más elevadora, la acción, se hace más poderosa por la descripción de su pelaje y la descripción de sus rizos

III. Influencias

La influencia de la poesía de Williams en Arango va también en una cuestión estilística, es importante ver cómo también Arango adopta algunas formas de titulación en sus poemarios, empezando por su poemario *Signos* (1978) el poeta nombra los poemas con números romanos, en *Otros poemas* (1984-1997) sin embargo utiliza el primer verso o la primera palabra del poema para los títulos y de nuevo encontramos dos poemas afines en ambos poetas, en Williams llamado *This time of the year* —que Arango tradujo en la selección— y en Arango *Es frecuente en este tiempo del año* (Ibid, p. 105). También se ve en los poemas de Arango una cierta intención de apunte, una descripción de la vista desde su ventana. En el poema *Muchachos en un paraje pedregoso* pareciera estar recorriendo una pequeña captura simulando una écfrasis, así mismo Williams —quien dedica todo un poemario a los cuadros de Brueghel— intitula uno de los poemas *III Los cazadores en la nieve*. Veamos en estos dos últimos la similitud en el tema y el recorrido de la vista

<p>III Los cazadores en la nieve (Traducción de Arango, 1991, p. 159)</p>	<p>Muchachos en un paraje pedregoso (Arango, 2015, p. 320)</p>
---	--

<p>The over-all picture is winter icy mountains in the background the return</p> <p>from the hunt it is toward evening from the left sturdy hunters lead in</p> <p>their pack the inn-sign hanging from a broken hinge is a stag a crucifix</p> <p>between his antlers the cold inn yard is deserted but for a huge bonfire</p> <p>that flares wind-driven tended by women who cluster</p> <p>about it to the right beyond the hill is a pattern of skaters Brueghel the painter</p> <p>concerned with it all has chosen a winter-struck bush for his foreground to complete the picture</p>	<p>Cerca del río que corre entre grandes rocas está la entrada de la mina abandonada</p> <p>Es un boquete en el talón del monte del otro lado de la franja arenosa donde todavía se ven algunos restos mohosos de máquinas</p> <p>De tanto los muchachos que se bañan en la cascada miran en esa dirección a la espera de un pájaro</p> <p>En la orilla sobran preduscos para sus hondas.</p>
--	---

Como se mencionó antes, es posible ver que las influencias no se limitan a estilos, puesto que estos mutan y se transforman fácilmente, sino a una relación mucho más profunda que subyace en la poesía. El traductor entonces construye análogos al poema original con en otro idioma y con signos diferentes. Los signos en cada idioma tienen su multiplicidad de significados y acervos, por lo tanto el poema debe por supuesto cambiar, más debe poderse ver la voz primera de la cual se creó la traducción y a la vez permitir otra multiplicidad de sentidos en la lengua receptora. La traducción, inevitablemente como la escritura de poesía, es siempre una reescritura puesto que ni siquiera Williams escribiendo sus poemas captura literalmente lo que está enfrente sino que cura y organiza las palabras que capturan, de cierto modo, lo que está viendo o escuchando. Quizás, la traducción de poesía es un acto creador como lo es la escritura misma de un poema, requiere que se escuche al “lenguaje fijo del poema” y dejarlo posarse en los versos y estrofas de tal manera que permita evidenciar el entramado. Más aún es notable encontrar en la poesía de Arango poemas que participan en esa conversación con los poemas de Williams. Por ejemplo está el poema sin título que

comienza con la frase “Es frecuente en este tiempo del año” que remite al poema de la recopilación de traducciones *This is the time of the year* (traducido por Arango como Esta es la época del año) y los ejemplos que hemos dado anteriormente.

La labor de Arango como traductor es relevante no sólo para los estudios de la hermenéutica sino para la preservar la discusión y las visiones sobre la traducción poética y la reescritura. Y como Benjamin menciona, “*For translation comes later than the original, and since the important works of the world of literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life.*” (2002, p. 254) La traducción cumple entonces el papel la preservación de la obra. En el caso particular de la traducción de Williams por parte de Arango es importante considerar sin embargo las construcciones rítmicas que fueron consideradas tan importantes como continuación del legado de Whitman en la poesía en lengua anglosajona. Es necesario entonces considerar si la labor de José Manuel Arango como traductor debía únicamente preocuparse por ‘recrear’ el sentimiento poético o, además, considerar los precedentes establecidos por el poeta a quien traducía

Es precisamente las diferencias que expresaba Williams del retorno de Eliot al pentámetro yámbico, y de su lejanía con el idioma “local”, lo que defiende la posición de reescritura de Arango. El poeta logra darle vida a los poemas en español. Y respeta, de alguna manera, los deseos del poeta de Rutherford de tomar las cadencias y los coloquialismos de quien toma la riendas de los versos. Es claro, sin embargo que en poemas como el de la viuda existen unos fonemas que resultan ser los determinantes para la sonoridad, lectura y ambientación del sentimiento, más sería posible pensar que la reescritura que luego hace del poema de los guayacanes es incluso un ejercicio más acertado, cercano casi dialógico que hace Arango con Williams. Se distancia de una manera tal que el permite escuchar el murmullo, permite ver ese camino de flores y a la vez genera una atmósfera más cercana al poema original. El poema del gualanday es un homenaje que nos acerca al poema de Williams.

En este trabajo es inevitable concluir que en algunos poetas, y poemas, como en Williams, surge la necesidad de ir un poco más allá, de escuchar además la batalla a la que se enfrenta silenciosamente cada poema. No basta sólo considerar el acervo, la historia, el ritmo, sino volver a formarlo también todo desde el lenguaje que recibe. Es quizás muy ambicioso el

hecho de construir desde cero todo un poema porque existe por supuesto un catalizador que es el poeta, quien cura cuidadosamente unas palabras con sus multiplicidades de significados, para que formen una imagen unívoca. De nuevo Octavio Paz nos ilumina al decir que “el buen traductor se mueve en una dirección contraria [al poema original]: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico [...] el buen traductor de poesía es un traductor, que además, es un poeta”(1971, p. 6). Según lo anterior el poeta tiene la libertad y a la vez unos límites invisibles demarcados por el poema original, pero debe además hacer poesía en su traducción, debe también sumergirse en su oficio: escuchar los ecos, resonancias, sentires, fonemas que constituyen la entelequia del poema y a partir de ahí escribir de nuevo, reasignar a todo lo nombrado todo un nuevo universo de multiplicidad, pero siempre conservando la imagen.

El poeta, no se concedió la licencia, que Williams otorga implícitamente en sus poemas, “*to confront a mass of detail / to interrelate on a new ground, difficulty / ...pulling the disparate together to clarify / and compres...*” (Williams, 1995, p. 30). Y a la vez también le llama la atención a los poetas que no escuchan, su propia lengua, sus sonidos “*They do not know the words / or have not / the courage to use them...*” (Williams, 1991, p. 323)

Bibliografía

- Arango, J. M. (Seleccionador). (1991). *Tres poetas norteamericanos, Whitman, Dickinson, Williams*. Colombia: Norma.
- Arango, J. M.(2015). *Poesía*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo
- Arango, J. M. (2013). *Prosas*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo
- Arango, J. M. (2003). *Poesía completa*. Colombia: Universidad de Antioquia
- Alexander, M. (1997). *Ezra Pound as Translator*. Translation and Literature, vol 6, No. 1 pp. 23-30
- Benjamin, W. (2002) *Selected Texts Vol. 1 1913-1923* (edited by Markus Bullock and Michael W. Jennings). Estados Unidos: Harvard College
- Berry, W. (2011). *The Poetry of William Carlos Williams of Rutherford*. United States: Counterpoint.
- Echeverri Marin, D. E. (2009). *La experiencia de la muerte en la poesía de José Manuel Arango (Monografía pregrado)*. Universidad de Antioquia, Medellín

Koehler, S. (1964). *William Carlos Williams (interview)*, *The art of poetry No 6*. The Paris Review, summer-fall 1964 vol. 32

Mallarmé, S.(2011). *Crisis in poetry in The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Estados Unidos: W. W Norton & Company

Paz, O (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. México: Tusquets Editores.

Valéry, Paul. (1998). *Variété I et II*. Francia: Folio Essais Gallimard.

William C. W. (1991). *The collected poems of William Carlos Williams, Vol. 1: 1909-1939*. United States: New Directions Publishing.

William C. W. (1991). *The collected poems of William Carlos Williams, Vol 2: 1939-1962*. United States: New Directions Publishing.

William C. W. (2011). *Spring and all*. United States: New Directions Publishing.

Trabajos sobre Arango

Gonzalez Restrepo, C (2011). *La palabra como moneda en la poesía de José Manuel Arango* (Monografía maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Velásquez López, A (XXXX). *Como una moneda antigua: Lo sagrado en la poesía de José Manuel Arango* (Monografía pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín

Areiza Pérez, E. (2012). *“Echar a callejear los ojos”:* *Imágenes de la ciudad en la poesía de José Manuel Arango* (Monografía maestría). Universidad de Antioquia, Medellín

Toro Morales, I. C. (2006). *José Manuel Arango Una concepción del lenguaje desde su poesía* (Monografía pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín

Echeverri Marin, D. E. (2009). *La experiencia de la muerte en la poesía de José Manuel Arango* (Monografía pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín

Jiménez, D (2002). *La poesía de José Manuel Arango*, en José Manuel Arango, *La tierra de de nadie del sueño. Poemas Póstumos*, 95-154, Medellín: Ediciones DesHora, Intergraf