

Universidad Autónoma de Zacatecas

Francisco García Salinas

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Orientación en Literatura Hispanoamericana

Pura López Colomé y la traducción de poesía

Versiones al español de Williams, Heaney y Larkin para Material de Lectura

Tesis

que para obtener el grado de

Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Ximena Candia Castro

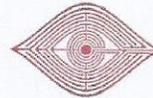
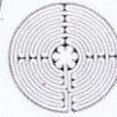
Director de tesis:

Dr. Javier Acosta Escareño

Zacatecas, Zac., octubre de 2023



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *"Pura López Colomé y la traducción de poesía Versiones al español de Williams, Heaney y Larkin para Material de Lectura"*, de la C. Ximena Candia Castro, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE **UNIDAD ACADÉMICA DE**
Zacatecas, Zac., a octubre 27 de de 2023 **DOCENCIA SUPERIOR**

Dr. Javier Acosta Escareño
Director(a) de tesis

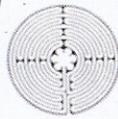


MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, la Dra. Lourdes Salas Luévano, Responsable de Programa de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado *Pura López Colomé y la traducción de poesía. Versiones al español de Williams, Heaney y Larkin para Material de Lectura*, que presenta Ximena Candia Castro, alumna de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado de la interesada, a los treinta y un días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DRA. LOURDES SALAS LUÉVANO
Responsable de Programa de la Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas / UADS
Universidad Autónoma de Zacatecas
P R E S E N T E

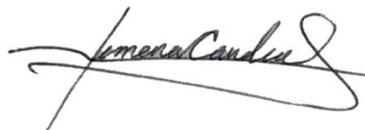
Por medio de la presente hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado *Pura López Colomé y la traducción de poesía. Versiones al español de Williams, Heaney y Larkin para Material de Lectura*, mismo que presento para obtener el grado de Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original cuyo contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito; además, los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen; cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintisiete días del mes de octubre de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

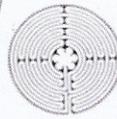


Ximena Candia Castro

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



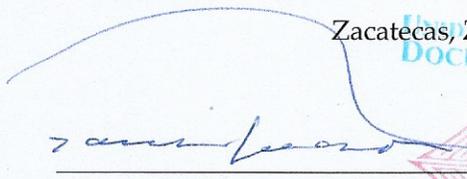
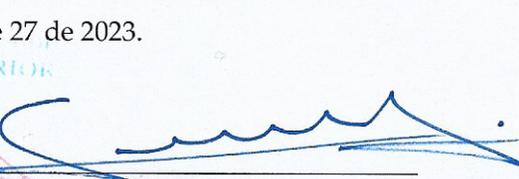
SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Ximena Candia Castro
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dr. Javier Acosta Escareño
Título de tesis:	<i>“Pura López Colomé y la traducción de poesía Versiones al español de Williams, Heaney y Larkin para Material de Lectura”.</i>
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA:	UAZ-CA- 150 “Comunicación, cultura y procesos educativos”.
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

Zacatecas, Zac. a octubre 27 de 2023.

Dr. Javier Acosta Escareño
 Director(a) de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
 Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Agradecimientos

Agradezco a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas por darme la oportunidad de desarrollar este trabajo de tesis, así como al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías por la beca otorgada para la realización de mis estudios.

Así mismo, agradezco a mi director de tesis, el doctor Javier Acosta Escareño, por su guía y los conocimientos compartidos. También al doctor Juan Carlos Calvillo Reyes, de El Colegio de México, y a la doctora Isabel C. Gómez, de la Universidad de Massachusetts Boston, por recibirme en sus respectivas universidades y asesorarme durante mis estancias de investigación.

Por último, agradezco infinitamente a mi familia, en especial a mis padres, y a Isaac, por lo más importante de todo: su cariño y apoyo, que me impulsan cada día.

Índice

Resumen.....	2
Abstract	3
Introducción.....	4
Capítulo 1: Literatura y traducción	11
1.1 Traducción literaria: la creación de un texto autónomo	11
1.2 La traducción en la literatura de llegada.....	18
1.3 La figura del traductor	28
Capítulo 2: La traducción de literatura en Hispanoamérica	34
2.1 Periodo colonial: la traducción como reconstrucción	35
2.2 Siglo XIX: la traducción como vehículo de innovación.....	37
2.3 Siglo XX: la traducción como labor creativa	41
2.4 Subsistema de la literatura traducida en Hispanoamérica	64
Capítulo 3: Pura López Colomé traduce para Material de Lectura.....	67
3.1 Pura López Colomé: traductora y poeta	67
3.1.1 Trayectoria literaria	68
3.1.2 Poesía original: estilo.....	73
3.1.3 Traducción de poesía: postura	79
3.2 Traducciones para Material de Lectura	82
3.2.1 William Carlos Williams	83
3.2.2 Seamus Heaney.....	96
3.2.3 Philip Larkin.....	106
Conclusiones	118
Bibliografía	125

Índice de tablas e ilustraciones

Tabla 1. Estrategias de traducción.....	14
Ilustración 1. Posición del subsistema de la literatura traducida en el polisistema literario hispanoamericano del s. XX	65

Resumen

La presente tesis se enfoca en el trabajo de traducción de Pura López Colomé, centrándose en sus versiones en español de la poesía de William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney publicadas como parte de la serie Poesía Moderna de la colección Material de Lectura de la UNAM.

El trabajo se propuso averiguar cómo se manifiesta la voz de López Colomé en sus traducciones, observando su forma de trasladar los poemas al español a la luz de su identidad como poeta y traductora y el contexto en el que se inserta su labor. Para abordar esta interrogante, se estableció una perspectiva teórica en el primer capítulo, basada en las ideas de teóricos como Antoine Berman, Itamar Even-Zohar y André Lefevere, así como otras voces relevantes en el campo de los estudios de traducción. El segundo capítulo examinó la historia de la traducción literaria en México e Hispanoamérica, a fin de situar a López Colomé en esta tradición. Finalmente, en el tercer capítulo se analizaron sus traducciones, destacando las estrategias de traslado utilizadas por la traductora, para finalmente relacionarlas con los factores teóricos y contextuales previamente discutidos.

Se concluye que las traducciones realizadas por López Colomé reflejan su perspectiva de la traducción como un acto de creación y una vía para explorar las riquezas del idioma de destino, un enfoque que se alinea con las tendencias en Hispanoamérica que reconocen la traducción como una parte esencial de la actividad literaria. Además, su estilo como poeta se integra con postura de traducción, produciendo versiones en las que se hace presente un uso lúdico del lenguaje y que destacan su concepción de la forma como algo distinto a las estructuras exactas.

Palabras clave: Traducción de poesía, Pura López Colomé, Material de Lectura, William Carlos Williams, Philip Larkin, Seamus Heaney

Abstract

This thesis centers on the translation work of Pura López Colomé, specifically her Spanish versions of the poetry of William Carlos Williams, Philip Larkin, and Seamus Heaney, published as part of the UNAM's *Material de Lectura* collection. The primary aim of the study was to explore how López Colomé's voice manifests in her translations, examining her approach to rewriting the poems within the context of her identity as a poet and translator. To do this, a theoretical framework was established in the first chapter, drawing from the ideas of theorists like Antoine Berman, Itamar Even-Zohar, and André Lefevere, along with other relevant voices in translation studies. The second chapter delved into the history of literary translation in Mexico and Spanish America to contextualize López Colomé within this tradition. Finally, in the third chapter, her translations were analyzed, emphasizing the translation strategies she employed and connecting them to the previously discussed theoretical and contextual factors.

The general conclusion reached is that López Colomé's translations mirror her view of translation as an act of creation and a means to explore the intricacies of the target language, aligning with the trends in Spanish America that recognize translation as an essential part of literary activity. Furthermore, her style as a poet merges with her translation approach, resulting in versions characterized by a playful use of language and a concept of form that transcends rigid structures.

Keywords: Poetry Translation, Pura López Colomé, Material de Lectura, William Carlos Williams, Philip Larkin, Seamus Heaney

Introducción

A pesar de que es común hablar sobre la traducción —literaria y no— en términos de lo que se pierde en ella, la imposibilidad de trasladar a un idioma lo originalmente expresado en otro o la inevitabilidad de que el traductor se convierta en un traidor, no se puede negar el valor de esta tarea para la literatura. Tanto autores como lectores deben a las traducciones la expansión de sus límites: los que escriben porque sus obras, al ser vertidas en otros idiomas, llegan a nuevos territorios e incrementa su potencial número de receptores, mientras que a los lectores les permite acceder a textos que fueron originalmente escritos en lenguas que no conocen. Es gracias al trabajo de los traductores que las obras pueden leerse y moverse en circuitos literarios distintos a los que las vieron nacer, y haber sido versionadas en lenguas distintas es, incluso, una señal de su éxito y la propagación de su alcance. Más aún, al construir puentes entre las lenguas y abrir las puertas de las literaturas del mundo, la traducción permite que estas se influencien unas a otras, intercambien voces, estilos, formas, temas e ideas y se articulen en una literatura universal.

Se trata entonces de una labor imprescindible para el desarrollo de la literatura, pues hace posible que los autores y sus textos trasciendan su ámbito lingüístico y encuentren vida en otros idiomas, otros lugares, otras culturas, otros tiempos. Esa nueva vida llega a través de una nueva forma, la de la traducción, un texto que, aunque procede del original, no es el mismo que este, por la sencilla razón de que ya son otras palabras, otra configuración, la que lo contiene. Esa transformación depende de los recursos y sentidos que permite la lengua a la que se traduce, pero también del traductor, cuya interpretación, decisiones y talento son el martillo y cincel que esculpen en la materia del idioma una *recreación* del original que intentan emular.

El rol del traductor es así el de un intermediario que se coloca entre el texto fuente (y su autor) y los lectores de la lengua a la que lo traduce, no con el fin de separarlos sino, por el contrario, de salvar en la medida de la posible la distancia interpuesta entre ellos por la lengua. En este proceso, los traductores intervienen más que como meros buscadores de

equivalencias: su tarea es la volver a escribir las obras con y en una lengua distinta, por lo que su voz se convierte en parte crucial de la obra traducida.

Partiendo del interés por destacar el aspecto creativo del quehacer de los traductores y el valor literario de sus versiones, el presente trabajo tomó como objeto de estudio el trabajo de traducción de Pura López Colomé (Ciudad de México, 1952) para la serie Poesía Moderna de la colección Material de Lectura de la Universidad Autónoma de México (UNAM), en específico sus versiones en español de parte de la obra de William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney. El interés por la faceta de López Colomé como traductora se debe a que cuenta con una extensa trayectoria en la traducción, principalmente de poesía, y que además es poeta por cuenta propia. Lo primero fue de importancia para este trabajo porque supone una postura sobre la traducción desarrollada a lo largo de años afición a esta disciplina, es decir, una labor sustentada en principios definidos a través de la experiencia. Lo segundo, porque indica mayor cercanía con el hecho poético y su configuración, útil para la traslación de un poema desde un idioma hacia otro. Además, se eligió estudiar específicamente las traducciones de López Colomé para Material de Lectura dado su propósito particular de hacer de cada uno de sus números una especie de carta de presentación de los autores a los que están dedicados, ofreciendo una muestra de su obra, voz y estilo.

La hipótesis que se intentó comprobar fue que las traducciones de López Colomé manifiestan tanto su estilo poético y su visión de la traducción, como el propósito de Material de Lectura de volver accesible la poesía de autores extranjeros para lectores no especializados, aunque familiarizados con la literatura. Así, se presumió que las soluciones que la traductora da a los problemas del trasvase de forma creativa dejan escuchar su voz como poeta, sin ir demasiado lejos de los poemas originales para poder presentar los rasgos distintivos de la obra de Williams, Larkin y Heaney a los lectores hispanohablantes.

Siendo así, la principal interrogante que esta tesis se propuso responder fue cómo la voz de la mexicana se manifiesta en sus traducciones. De esta pregunta se derivaron otras: quién es López Colomé como poeta y traductora, cuál fue su lectura de los originales, qué rasgos destacó de ellos y cuál fue su estrategia al trasladarlos al español. Para dar

respuesta a estas cuestiones, fue necesario, primero, establecer la perspectiva desde la cual se observaría el trabajo de traducción de López Colomé. La conceptualización del traductor de literatura y su labor como ejercicio creativo, así como de la literatura traducida y su lugar en la cultura de llegada se hizo en el primer capítulo a partir de las teorizaciones de Walter Benjamin, Antoine Berman, Octavio Paz, Itamar Even-Zohar y André Lefevere, tomando además algunas ideas de Gideon Toury, Susan Bassnet, Edith Grossman, Kirsten Malmkjær, Eugenia Loffredo y Manuela Perteghella También fue preciso indagar cómo se ha practicado históricamente la traducción literaria en México e Hispanoamérica, a fin de ubicar a López Colomé en esa tradición y entender cómo esta influyó en su visión de esta labor y por lo tanto en sus versiones; esta revisión se llevó a cabo en el segundo capítulo. Una vez descrito el lugar desde el cual López Colomé realizó sus versiones, en el tercer capítulo se procedió al análisis y crítica de las mismas, contrastándolas con los poemas originales no para señalar sus disimilitudes, sino para describir las estrategias de traslado utilizadas por la traductora y relacionarlas con los factores antes mencionados.

En cuanto al estado de la cuestión, dada la naturaleza de este proyecto de tesis, fue de interés lo que se ha escrito tanto en relación a sus traducciones como respecto a su poesía original, ya que se asumen ambas facetas como manifestaciones distintas de una misma visión literaria, y en el análisis de sus versiones en español de poemas de Williams, Larkin y Heaney se toma en cuenta su estilo poético. Los artículos, notas introductorias y reseñas que abordan de forma más extensa la labor poética y de traducción de López Colomé se describen en seguida, presentados en orden cronológico de acuerdo a su año de publicación.

Bajo el título *No shelter*, el poeta estadounidense Forrest Gander publicó en 2002 sus traducciones al inglés de ocho poemas de Pura López Colomé¹. El también novelista y ensayista incluyó en la antología una breve introducción a la poesía de la mexicana, que describe como «[...] filosófica y severa, compendiada en líneas cortas y agudas, como

¹ Pura López Colomé, *No shelter: the selected poems of Pura López Colomé*, trad. de Forrest Gander (Minneapolis: Graywolf Press, 2002).

láminas de obsidiana»². Entre los aspectos distintivos de los poemas, resalta el contraste entre las «crudas revelaciones emocionales» y el uso lúdico del lenguaje, así como la preeminencia otorgada a la melodía³. Gander considera que los juegos de palabras son un recurso fundamental para la creación de sentido en López Colomé, y llama «cabalístico» al vínculo que hay entre las palabras—tanto en su aspecto sonoro como gráfico— y «órbitas de posibilidades de transformación mística, moral, espiritual e imaginativas»⁴, aseverando que el interés por esta relación es central en sus poemas. Además, compara la imaginación de la poeta con la de Paul Celan, a la que asegura se asemeja porque «está marcada por una suerte de severidad moral en el lenguaje mismo»⁵.

En el artículo «Miradas que se cruzan: construcción de la identidad en las poetas mexicanas del siglo XX»⁶, Gloria Vergara realiza un ejercicio hermenéutico en torno a la construcción de la identidad femenina en la poesía escrita por mujeres mexicanas durante el siglo XX. Basa su acercamiento en las ideas que Roman Ingarden expone en *La obra de arte literaria* sobre el mundo representado, en la noción de identidad de Néstor García Canclini. El recorrido cronológico que realiza Vergara inicia con Enriqueta Camarillo y pasa por autoras como Rosario Castellanos, Dolores Castro, Ulalume González de León y Elsa Cross, entre otras. Menciona a López Colomé al hablar de las poetas mexicanas importantes nacidas en la década de 1950; la agrupa con Carmen Boullosa, Verónica Volkow, Kyra Galván, Blanca Luz Pulido y Coral Bracho. Comenta la poesía de esta última y López Colomé simultáneamente, diciendo de ambas que «van conformando la identidad del mundo a partir del tiempo, del día como revelación de las fuerzas del universo»⁷.

Sobre este tema, Gloria Vergara tiene una publicación más que profundiza en la

² López Colomé, *No Shelter...*, p. VII. «Pura López Colomé's own poetry is philosophical and exciting, pared into short, sharp lines, obsidian flakes».

³ López Colomé, *No Shelter...*, «[...] puns and language play juxtaposed against stark emotional revelations».

⁴ López Colomé, *No Shelter...*, p. IX. «[...] a Kabbalistic inquiry, one which is central to Pura López Colomé's poetic project, one which links the sounds and spellings of words to orbits of mystical, moral, and spiritually — and— imaginatively transformative possibilities».

⁵ López Colomé, *No Shelter...*, p. VII. «Her imagination, like Paul Celan's, is marked by a kind of severity located in language itself».

⁶ Gloria Vergara, «Miradas que se cruzan: construcción de la identidad en las poetas mexicanas del siglo XX», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, época II, vol. XI, n°22, diciembre 2005, pp.291-304.

⁷ Vergara, «Miradas...», p.302.

obra poética de López Colomé. Su libro *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*⁸, de 2007, contiene un capítulo dedicado a esta escritora titulado «El espíritu del mundo en la poética de la aurora de Pura López Colomé», en el cual Vergara enfoca su ojo crítico en el poemario *Aurora* y discurre sobre como en él se perfila la luz y la visión de las cosas como sinónimos de creación y vida, y la identidad como resultado de estas: «[...] para que [toda criatura] emerja, es necesario que la luz se apodere del cuerpo como se apodera de las cosas que despiertan con el despunte de la aurora. Este despertar como creación, como conciencia y calor, es decir, como energía, es el entretejido de la representación en el poemario *Aurora* [...]».⁹ También está el artículo «Pura López Colomé: hacia una poética de la identidad»¹⁰, aparecido en el mismo año en la *Revista de literatura mexicana contemporánea*. Sin embargo, no está disponible para su adquisición o consulta, por lo que no ha sido posible acceder a él.

En «Reseña de Seamus Heaney. *Sonetos*»¹¹, Irene María Artigas Albarelli aborda de forma general las traducciones que hizo López Colomé de los sonetos de Heaney. *Sonetos* antologa todos los poemas que escribió en esta forma del irlandés e incluye, además de su versión original en inglés, dos traslaciones al español de cada uno: una adaptada al soneto castellano y otra que López Colomé y Luis Roberto Vera (quien colabora en esta edición bilingüe) llaman “rítmica”. El texto de Artigas Albarelli se da a la tarea de formular una guía de lectura de esta colección a partir de la noción de las series de sonetos como tradición literaria que obliga a trazar relaciones entre los poemas que forman parte del conjunto, y que la reseñista extrapola al diálogo que se entabla entre las tres versiones que se presentan de cada texto. Aunque clasificada como reseña en la revista en la que se publica, el artículo de Artigas Albarelli ofrece un comentario más académico de *Sonetos* que, si bien no estudia a fondo las traducciones, sí las trata de forma crítica y reflexiona sobre lo que López

⁸ Gloria Vergara, *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007).

⁹ Vergara, *Identidad y memoria...*, 169.

¹⁰ Gloria Vergara, «Pura López Colomé: hacia una poética de la identidad», *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n°33, 2007, pp. 87-92.

¹¹ Irene María Artigas Albarelli, «Reseña de Seamus Heaney. *Sonetos*», *Anuario de Letras Modernas*, n°15, noviembre de 2010, pp. 304-311.

Colomé y Vera aportan con sus versiones y cómo éstas adaptan a sus fines una práctica poética, la de la serie de sonetos, que no solo toman de Heaney, sino de la historia de la literatura.

Desde la Universidad de Hull, en el Reino Unido, Robert J. Miles también aborda las traducciones de los sonetos de Heaney en el artículo «The Sonnets of Seamus Heaney in Spanish»¹². Observa las versiones en su subordinación a las opiniones sobre la traducción de poesía tanto de la mexicana como del irlandés, también traductor, y explora lo que las recreaciones en nuestro idioma abonan a los originales. El artículo argumenta que *Sonetos* ofrece una perspectiva única sobre la cuestión de la fidelidad semántica y la visibilidad del traductor al dar dos versiones de cada poema, dejando en claro la imposibilidad de una traducción total del texto, al mismo tiempo que juega con las posibilidades de significación de los originales al presentarlos como parte de una red de aproximaciones de sentido.

También fue posible localizar las reseñas «Mapamundi: dos poetas mexicanos visionarios», de Ilan Stavans¹³, «Pura López Colomé y su traducción del canon femenino de la poesía en lengua inglesa», de Xitlalitl Rodríguez-Mendoza¹⁴, y «Pura López Colomé: Toda la poesía», de Jorge Ortega¹⁵, así como el artículo «Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, trasladadores y declaradores de textos en el Siglo de Oro», en el que Ana Castaño comenta brevemente una traducción de López Colomé,¹⁶ y la nota introductoria que escribió Javier Sicilia para el número de Material de Lectura dedicado a nuestra poeta¹⁷. Las observaciones recurrentes en estos textos refieren a las cualidades mística y melódica de sus poemas, así como su preferencia por los versos cortos y la

¹² Robert J. Miles, «The Sonnets of Seamus Heaney in Spanish», *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, vol. 4, n°2, abril de 2016, pp. 58-66. <http://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJCLTS/article/view/2363>

¹³ Ilan Stavans, «Mapa Mundi: two visionary mexican poets», *Michigan Quarterly Review*, vol. XLII, n°2, primavera 2003, s/p. <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.224>

¹⁴ Xitlalitl Rodríguez-Mendoza, «Pura López Colomé y su traducción del canon femenino de la poesía en lengua inglesa», *La Colmena*, septiembre de 2019, pp. 138-141. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/12709>.

¹⁵ Jorge Ortega, «Pura López Colomé: Toda la poesía», *La Santa Crítica*, junio de 2020. <http://lasantacritica.com/barahunda/pura-lopez-colome-toda-la-poesia/>

¹⁶ Ana Castaño, «Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, trasladadores y declaradores de textos en el Siglo de Oro», *Acta Poética*, vol. 25, n°1, primavera 2004, pp. 117-129.

¹⁷ Pura López Colomé, *Pura López Colomé*, intr. de Javier Sicilia. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n°218, (Ciudad de México: UNAM, 2020).

influencia de Paul Celan en ella. En lo que concierne a sus proyectos de traducción, en general señalan su cualidad poética y la relación que guardan con su labor de creación, pero no profundizan en la caracterización de la mexicana como traductora ni en la forma en la que sus traducciones vierten al español las obras sobre las que se escriben.

Como se ve, a pesar de lo prolífico de su trabajo y el reconocimiento que ha recibido López Colomé por la crítica, sus logros literarios han recibido una atención limitada en los estudios académicos. Fue también con esto en mente que la mirada de esta tesis se posó sobre la figura de esta escritora. El énfasis en su labor de traducción se debe a la creciente valoración de esta actividad en la tradición literaria, así como la importancia que la misma ha tenido en las letras en México e Hispanoamérica, como se explora en el segundo capítulo de este proyecto de tesis. Si bien figuras más reconocidas, como Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes, ya han sido objeto de numerosos estudios, se vuelve relevante investigar la labor de otros traductores de esta región a fin de expandir nuestro entendimiento de este subsistema literario. La elección particular de López Colomé como objeto de estudio se basa en su destacada trayectoria, que sobresale no solo por su amplio catálogo de traducciones y poesía, sino también por su visión poética única, su estilo distintivo y su enfoque característico en la traducción. Por último, la elección particular de la colaboración de López Colomé con Material de Lectura atiende a la intención de esta colección, que busca ofrecer a los lectores una muestra de la obra de autores importantes del siglo XX. Llamó la atención descubrir como esta misión se conjuga con el propósito de la traductora de que sus versiones también sean poemas y no meras equivalencias de palabras y sentidos.

Capítulo 1: Literatura y traducción

1.1 Traducción literaria: la creación de un texto autónomo

La traducción de textos literarios es una labor de dos caras: una con la mirada puesta en la lengua y cultura de origen, es decir, de las que se toma la obra, y otra que ve hacia la lengua y cultura receptoras, a las que el texto traducido se va a incorporar. La primera se enfoca en trasladar de un idioma a otro aquellas obras consideradas literarias en su cultura origen, mientras que la segunda centra sus esfuerzos en que el texto resultante del trasvase sea considerado literario en la cultura a la que se inserta¹⁸. Estas dos facetas, que pueden distinguirse como traducción de literatura y traducción literaria, si bien no son mutuamente exclusivas, no siempre van de la mano: las del primer tipo pueden fijar tanto su atención en traducir el sentido del texto fuente que la versión resultante carece de literariedad¹⁹, mientras que las segundas pueden perder de vista el original en su búsqueda de lo literario en la lengua de llegada. Sobre estas dos posibles faltas de la traducción están asentadas las principales recriminaciones que suelen hacerse en contra de esta disciplina en su totalidad. Por eso no es extraño toparse con expresiones que se refieren a las traducciones y a quienes las realizan en términos negativos, ya sea porque se niega la posibilidad de trasladar a un idioma lo originalmente dicho en otro, se enfatiza lo que se pierde al intentarlo o se señala como inevitable que el traductor se convierta en un traidor.

¹⁸ Véase: Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. de Rosa Rabadán y Raquel Merino (Madrid: Cátedra, 2004), 225.

¹⁹ La complejidad de este concepto amerita una discusión mucho más amplia de la que puede ofrecerse en este capítulo. A fin de simplificar, baste decir que para propósitos de esta tesis se entiende por *literariedad* lo propuesto por David S. Miall y Don Kuiken: aquello que «[...] se constituye cuando variaciones estilísticas o narrativas desfamiliarizan referentes comprendidos convencionalmente y que suscitan transformaciones reinterpretativas de un concepto o sentimiento convencional». David S. Miall y Don Kuiken, «What is Literariness? Three Components of Literary Reading», *Discourse Processes*, no. 28 (2), 1999, 123. «[...] is constituted when stylistic or narrative variations desamiliarize conventionally understood referents and prompt reinterpretative transformations of a conventional feeling or concept». (La aparición de los extractos en inglés al pie de página indica que el material se consultó en ese idioma y, salvo que se indique lo contrario, que las traducciones incluidas son mías).

No obstante, estas acusaciones, señala el académico francés Antoine Berman (Argenton-sur-Creuse, 1942-1991), derivan más bien de la percepción de que las traducciones tienen un defecto inmanente, su *secundariedad*:

Esta vieja acusación de *no* ser el original, de ser *menos* que el original (es bastante sencillo saltar de una acusación a la otra), ha sido el tormento de la psique traductora y la fuente de todo su remordimiento; se asegura que esta labor defectuosa es un error (las obras literarias *no deben* ser traducidas; no quieren ser traducidas) y una imposibilidad (*no es posible* traducirlas).²⁰

Además de demeritar una labor que a todas luces ha sido indispensable para la historia de la literatura, estas nociones cometen otro desatino: consideran que traducir es un intento de suplantar a los originales, falsificando su sentido y ofreciéndolo como el verdadero. Si bien es cierto que las diferencias entre las lenguas impiden que los textos literarios se trasladen intactos de una lengua a otra, justamente por eso no puede declararse que los cambios que suscita el trasvase son fraudulentos: no hay engaño, pues la transformación es parte constitutiva de la traducción. La lealtad del traductor no puede entonces pensarse como un apego total a la obra fuente, pues esto es imposible, y por lo tanto tampoco puede considerársele un traidor por el simple hecho de permutar las palabras del original por otras cuando hacerlo es necesario para llevarlo a otro idioma.

Que el texto cambie en la traducción también implica que las versiones que surgen en el traslado no suplen ni pueden suplir al original, por lo menos no en el sentido de hacer sus veces. Aunque surgen de los originales, las traducciones son textos diferentes a estos, por la sencilla razón de que son otras palabras, otra configuración, la que lo contiene, como señala Susan Bassnett (Inglaterra, 1945): «[...] las lenguas están estructuradas de forma distinta, tienen diferentes gramáticas y vocabularios y diferentes formas de expresión, así

²⁰ Antoine Berman, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, trad. al inglés de Françoise Massardier-Kenney (Kent: The Kent State University Press, 2009), 29. «This very old accusation, of not being the original, and being less than the original (it's quite easy to move from one accusation to the other), has been the bane of the translating psyche and the source of all its guilt: this defective labor is claimed to be an error (one *must not* translate literary works; they do not want to be translated) and an impossibility (it is *not possible* to translate them)».

que cualquier intento de traducir algo escrito en un idioma a otro necesariamente implicará transformar el texto en algo distinto».²¹ Metamorfosis del original, la traducción es ya un texto distinto a este —aunque derivado de él—, y como tal tiene una existencia propia que no suprime la de su predecesor, por lo que no intenta colocarse en su lugar. Las traducciones no pretenden desplazar a las obras de las que se derivan, sino multiplicar los espacios que habitan, permitiendo que nazcan y vivan en otras lenguas. Las versiones traducidas son así las formas que adoptan los originales para habitar literaturas extranjeras, en las cuales no pueden insertarse tal cual son por impedimento de la barrera del lenguaje.

Esa nueva vida de los textos no es producto de una clonación, pues la naturaleza disímil de las lenguas y las diferentes condiciones de recepción también hace imposible que se produzcan en dos idiomas versiones completamente equivalentes de una misma obra. Por eso, la mayoría de los traductores no busca reemplazar cada palabra de un texto por otra equivalente en la lengua a la que lo están vertiendo, con lo que solo se lograría repetir su sentido denotativo, sino hacer que la obra reencarne en el idioma de llegada, es decir, que aunque asuma otra forma verbal se mantenga lo esencial en ella, aquello que, en términos de Walter Benjamin (Berlín, 1892-Portbou, 1940), «surge precisamente a través del modo en que lo designado está unido al modo de designar en la palabra particular»²².

El traductor que se propone que su versión suscite la misma experiencia lectora que el original también debe ser consciente de que «el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua»²³, como señala Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998). Debido a que no existen las equivalencias exactas, al traducir los desvíos son ineludibles, por lo que el traductor tiene que hacer frente a ese problema tomando decisiones que lo llevarán a la creación de un texto distinto que, idealmente, debe «en vez de semejarse al

²¹ Susan Bassnett, ed., *Translation and World Literature* (Abingdon: Routledge, 2019), 2-3. «[...] languages are structured differently, have different grammars and vocabularies, and different modes of expression, so any attempt to translate something written in one language into another will necessarily involve transforming that text into something else».

²² Walter Benjamin, *La tarea del traductor*, trad. de Fernando García Mendivil (Madrid: Ediciones sequitur, 2017), 22.

²³ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, (Barcelona: Tusquets, 1981), 10.

sentido del original, apropiarse más bien para su propia lengua, hasta el más ínfimo detalle, de su modo de designar»²⁴. Esa apropiación no puede darse instantánea ni irreflexivamente, por lo que quien realiza el traslado debe tomar un sinnúmero de decisiones para fijar su versión y responsabilizarse de los cambios que su traslado introduzca a la obra. Aunque condicionadas tanto por la lengua destino como por las particularidades del texto fuente, sus elecciones resultan de su lectura del original y su intención al trasladarlo. De ahí la posibilidad de que existan múltiples versiones en un idioma de una obra escrita en otro, pues cada traductor resuelve los problemas de la translación a su modo, lo que da forma a su versión.

Cabe mencionar que, si bien estas elecciones y soluciones son particulares a cada traductor y traducción, en general pueden agruparse en función de la táctica empleada al reescribir el texto en la lengua de llegada. Estas tácticas se conocen como estrategias de traducción, que «son muchas y variadas, y dependen de muchos factores, incluyendo el lingüístico y cultural, al traductor, al lector o el propósito de la traducción»²⁵. Siguiendo una gradación que va de la traducción palabra por palabra a la traducción del mensaje en sí, Lucía V. Aranda lista y define las siguientes estrategias:

Tabla 1. Estrategias de traducción

Traducción literal	Posible cuando se trata de oraciones simples, sin polisemia.
Préstamos	Palabras tomadas de la lengua de partida o neologismos usados cuando no hay un término equivalente en la lengua de llegada.
Calco	Traslado de una estructura propia de la lengua de partida a la lengua de llegada. Por ejemplo, <i>jardín de infancia</i> por <i>kindergarten</i>
Transposición	Transformación de una palabra del texto fuente a una categoría gramatical diferente en el texto traducido, pero con equivalencia de significado.
Modulación	Cambio en el punto de vista o imagen debido a la diferencia entre sistemas lingüísticos o culturales.

²⁴ Benjamin, *La tarea...*, 23.

²⁵ Lucía V. Aranda, *The Handbook of Spanish-English Translation* (Lanham: University Press of America, 2007), 14. «The techniques are many and varied, and depend on a vast array of factors, which include the linguistic and cultural, the translator, the reader or the purpose if the translation».

Equivalencia	Aunque es una categoría difusa, algunos autores llaman equivalencia a la estrategia necesaria para traducir proverbios, frases hechas, juegos de palabras y chistes.
Compensación	Adición a una parte del texto traducido de información (lingüística, cultural, estilística) que se había perdido en otra parte del texto de llegada.
Expansión o amplificación	Uso de más palabras en el texto traducido que en el texto fuente. Puede deberse a la falta de equivalencias entre lenguas.
Explicitación	Explicación en la traducción de aquello que está implícito en el texto fuente.
Simplificación	Generalización en el texto traducido.
Omisión	Eliminación de elementos del texto fuente en el texto traducido. También puede deberse a la falta de equivalencias entre lenguas.

26

La identificación y descripción de estas estrategias es útil para entender el caleidoscopio de posibilidades a disposición de un traductor, sino que también aclaran cómo estas decisiones configuran la versión resultante, lo que a su vez tiene un impacto directo en la experiencia del lector en el idioma de llegada.

Volviendo a Berman, esa facultad que tiene el traductor de lidiar con el original como mejor le parezca supone una libertad de acción que es indispensable para su tarea, pues es lo que le permite navegar el mar de posibilidades al que se enfrenta al traducir: «El trabajo de traducción necesita entonces de un agente libre en su elección fundamental de traducción, para realizar sus elecciones específicas, libre en el dominio del “paso a paso” continuo [...] en el que consiste traducir cuando se practica en proximidad al texto»²⁷. Para Berman, en esta libertad está contenida, paradójicamente, la fidelidad del traductor al texto fuente, quien «[...]no sin riesgo, define los límites del campo de juego de esta libertad-fidelidad»²⁸.

²⁶ Consultar Aranda, *The Handbook...*, 14-18.

²⁷ Berman, *Toward...*, 34. «The work of translation thus requires a free subject who is free in his fundamental choice of translation, in his specific choices, free in the mastery of this chain of “blow by blow” (Ladmiral) constituted by translation when practiced close to the text».

²⁸ Berman, *Toward...*, 34. « [...] not without risk, [defines] the boundaries of the playing field of this freedom-fidelity»

Poner en práctica esa libertad-fidelidad conduce a que las preferencias, criterios y juicios estético-poéticos del traductor se vean impresas en sus versiones, y su gestión será, inevitablemente, producto de su propia visión y pensamiento. Esto es lo que permite la existencia de traducciones distintas, cada una de las cuales obtiene su idiosincrasia y originalidad de las decisiones tomadas por quien realizó el traslado del texto de un idioma a otro. Por eso no debe pasarse por alto que lo que leemos en una traducción es al traductor.

Siendo así, puede concluirse que el traductor también lleva a cabo una labor creativa, condicionada por otra obra. Esto no es contradictorio, pues la existencia de un texto fuente no hace que la traducción sea simplemente un proceso de reproducción y derivación. Más aún, como apuntan Manuela Perteghella y Eugenia Loffredo en *Traducción y creatividad. Perspectivas sobre la escritura creativa y los estudios de traducción*, la relación con un texto previo no solo no es única a la traducción, sino que se da en todas las formas de escritura. Explican que la idea de creatividad y originalidad como la producción de algo completamente nuevo ha sido desestabilizada por la noción de intertextualidad, que señala que «Los textos no ocurren de la nada, sino que se repiten como formas alteradas de textos preexistentes —intertextos; no hay un origen y no hay un final, sino una actividad textual recurrente que da lugar a transacciones complejas en las que los textos son asimilados, tomados prestados y reescritos»²⁹. En consecuencia, no puede distinguirse entre la labor que produce una obra original y la que produce una traducción usando la espontaneidad como aspecto diferenciador, pues en realidad ambas están condicionadas:

Tanto el impulso creativo en el original y la reconstrucción de ese impulso creativo —lo que parece hacer la traducción— son operaciones que se originan de una limitación primaria común al escritor y al traductor: el manejo y trabajo de la materia prima que es el lenguaje [...] La importancia del aporte creativo del

²⁹ Eugenia Loffredo y Manuela Perteghella (ed.), «Introduction», *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, (Londres: Bloomsbury Academic, 2006), 5. «Texts do not occur out of nothing, but recur as altered forms of pre-existing texts – as intertexts; there are no origins and there is no closure, but an ongoing textual activity consisting of a host of complex transactions, in which texts are assimilated, borrowed and rewritten».

traductor no se ve disminuida por el «peso de la limitación adicional»[que supone el texto fuente] [...] Más bien, el texto fuente ofrece un punto de partida al viaje y se convierte en el espacio 'en' y 'a través' del cual el traductor tiene la oportunidad de explorar creativamente y ejercer su subjetividad.³⁰

Traducir apela a la reflexión, el ingenio y a la subjetividad de quien la realiza, lo que homologa la creación de una obra con su traslado a otra lengua. Ambos procesos dan a luz a un texto único, si bien en el caso de la traducción esta surge de la creación de otro. Kirsten Malmkjær lo dice así en *Traducción y creatividad*: «Con base en un texto fuente, el traductor crea una obra original que, abreviando y sobre simplificando, combina ese texto fuente con la nueva lengua, por ende introduciendo el nuevo elemento que es la traducción al mundo»³¹, y argumenta que «El arte de traducir radica [...] en crear un objeto del lenguaje que se asemeja a otro sin ser distorsionado por la necesidad de esa semejanza»³².

Siguiendo a Paz, esto significa que ambas operaciones son paralelas, aunque inversas, pues mientras el autor del original (el mexicano habla aquí específicamente de los poetas) «[construye] con signos móviles un texto inamovible», el traductor se ocupa de «desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje»³³. Walter Benjamin describe esta diferencia como la persecución de un objetivo distinto: la obra original busca relacionar ciertos contenidos verbales, la traducción va hacia el lenguaje mismo:

[...] la traducción (a diferencia de la creación poética) no se ve a sí misma, por así decirlo, en medio del bosque de la lengua, sino fuera de él, frente a él, y sin llegar a adentrarse en él invita al original a entrar, a entrar a ese punto único, cuyo eco en la lengua propia consiga producir una resonancia de la obra en la lengua extranjera. No es solo que su intención se dirija hacia otra cosa que la del original (a saber, a una lengua en su conjunto, partiendo de una obra de arte determinada en una

³⁰ Loffredo y Perteghella, «Introduction», 10.

³¹ Kirsten Malmkjær, *Translation and Creativity*, (Nueva York: Routledge, 2020), 39.

³² Malmkjær, *Translation and Creativity*, 37-38.

³³ Paz, *Traducción...*, 15-16.

lengua extranjera), sino que la propia intención es distinta: la del poeta es ingenua, inicial, intuitiva; la del traductor es derivada, postrera, conceptual.³⁴

Paz, en la misma línea, señala que lo que diferencia a ambas versiones es que «al escribir, el poeta no sabe cómo será su poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir al poema que tiene bajo los ojos»³⁵. Aunque la obra fuente haga eco en la versión traducida y no pueda ignorarse la referencia constante que esta hace al texto original, cuyo autor siempre estará presente, en la traducción también estarán marcadas las hechuras de las manos que lo volvieron a armar. Así, además de revelar tanto del funcionamiento de las lenguas involucradas como de la obra misma, la transformación del texto deja ver al traductor como su segundo autor, cuya reescritura lo vuelve un agente activo y creativo, en lugar de solamente un intermediario entre el autor de una lengua y el lector de otra.

Los traductores se configuran entonces como autores por derecho propio, separados de los autores que se traducen. Tal separación no implica una independencia completa; la traducción sigue teniendo un vínculo de origen con la obra fuente. El texto de llegada es un palimpsesto del de partida, un texto escrito sobre otro, y como tal está en deuda con la obra origen por el hecho de la base sobre la cual se escribe; no obstante, incluso siendo una reescritura, la traducción se crea y se recibe como un texto autónomo, con mecanismos, efectos y lecturas propios que surgen como resultado del trabajo del traductor, posicionándose como un creador, imitador del autor del original si se quiere, pero emancipado de él.

1.2 La traducción en la literatura de llegada

No obstante, la versión del traductor no es resultado únicamente de su voluntad. Además de estar constreñida por la obra original y la lengua a la que es trasladada, la forma que adopta la traducción también está determinada por el contexto en el que se va a insertar.

³⁴ Benjamin, *La tarea...*, 20.

³⁵ Paz, *Traducción...*, 15-16.

Esto puede detectarse fácilmente cuando un texto es trasladado a dos culturas distintas que comparten la misma lengua. Por ejemplo, una traducción al español hecha en México será distinta a una hecha en España, y entre sus disimilitudes habrá algunas que directamente se relacionen a la cultura de cada país: desde las variantes dialectales hasta la sustitución de aspectos del original que resultan ajenos a la cultura de llegada, cuya domesticación naturalmente será distinta para cada una.

De lo anterior se deduce que las diferencias entre cada versión responden, además de a la identidad que les imprime el traductor, a influjos externos. Esto implica que las «traiciones» perpetradas por los traductores también resultan de los efectos que el contexto tiene sobre el proceso de trasvase. En consecuencia, las traducciones realizadas en un mismo contexto se relacionan entre ellas porque comparten al menos algunos rasgos, determinados por las condiciones que impone su entorno.

Como parte de su teoría de los polisistemas, Itamar Even-Zohar (Tel Aviv, 1939) propone que los vínculos que estas condiciones establecen entre las traducciones individuales constituyen un sistema, el sistema de la literatura traducida, inserto a su vez en el polisistema literario. El académico israelí defiende esta idea argumentando que las obras traducidas relacionan entre ellas de dos formas:

Mi tesis es que las obras traducidas sí se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora [...] y por el modo en que [las traducciones] adoptan normas, hábitos y criterios específicos —en resumen, por su utilización del repertorio literario—, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales.³⁶

Even-Zohar arguye que la práctica misma de la traducción está regida por la posición que este sistema tiene en el polisistema literario, pues las traducciones tenderán a la innovación si buscan aportar al desarrollo de la literatura receptora —es decir, si la

³⁶ Itamar Even-Zohar, «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en *Teoría de los Polisistemas*, trad. de Montserrat Iglesias Santos (Madrid: Arco, 1999), 224.

literatura traducida ocupa una posición central en el polisistema literario local—, o, por el contrario, si no participan activamente en la configuración de la literatura local, reproducirán las normas ya establecidas en el modelo dominante de la misma —en cuyo caso la literatura traducida ocupa una posición periférica—. ³⁷

Por su parte, André Lefevere (Bélgica, 1945–Texas, 1996) sostiene que las traducciones, al igual que otras formas de reescribir textos —como antologías, historias literarias, críticas, etcétera—, están condicionadas por la ideología y la poética dominantes en el contexto del traductor, las cuales informan las decisiones que toma al trasladar una obra de una lengua a otra:

[...] tanto si producen traducciones, historias literarias o sus derivados más compactos, obras de consulta, antologías, crítica o ediciones, los reescriptores adaptan y manipulan hasta cierto punto los originales con los que trabajan, usualmente para hacerlos encajar con la corriente ideológica y poetológica dominante, o una de las dominantes, de su época. ³⁸

Lefevere llama restricciones a estas circunstancias que influyen en la labor de traducción, así como en otras formas de reescribir textos. Sostiene que estas restricciones están relacionadas con los factores de control que velan porque la literatura se adecúe a los valores de la cultura a la que pertenece. Divide estos factores en dos tipos: los primeros son aquellos que intentan controlar la literatura «desde dentro» para que se inscriba en los parámetros aceptados, y son ejercidos, principalmente, por los «profesionales» de la literatura (críticos, reseñistas, maestros y traductores), quienes juzgan las obras en cuanto a su afinidad o disparidad con el concepto reinante de lo que la literatura debería ser. Si bien ese juicio llega a manifestarse como censura, dice Lefevere, con más frecuencia se

³⁷ Véase: Even-Zohar, «La posición...», 225-227.

³⁸ André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, (Londres: Routledge, 1992), 8. «[...] whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time».

aplica a través de la manipulación de los textos a través de la reescritura, en todas sus formas, para adecuarlos a la ideología y poética de su lugar y época.

El segundo tipo de control, que opera desde fuera del campo literario, fomenta u obstaculiza ciertos modos de creación, lectura y reescrituras de las obras, «para regular la relación entre el sistema literario y los otros sistemas que, en conjunto, forman una sociedad, una cultura».³⁹ Lefevre llama *mecenazgo* (*patronage*) a este factor, mismo que puede ser ejercido por distintos entes, desde una sola persona, pasando por cuerpos religiosos y gobiernos, hasta editoriales y los medios de comunicación; por lo general, sostiene Lefevre, los mecenas «[...] operan a través de instituciones establecidas para regular, si no la creación literaria, por lo menos su distribución: academias, oficinas de censura, publicaciones de crítica y, por mucho la más importante, las instituciones educativas»⁴⁰. El mecenazgo tiene tres facetas, que interactúan en diferentes combinaciones: la ideológica, «[...] que actúa restringiendo la elección y desarrollo tanto de la forma como del contenido»; la económica, en la que «el mecenas se asegura de que los escritores y reescritores puedan vivir de eso, dándoles una pensión o asignándoles un puesto» o «[...] les paga regalías por la venta de libros o les da trabajo a los profesionales como maestros y reseñistas»; por último, el estatus, pues la «[a]ceptación de un mecenazgo implica la integración a un cierto grupo de apoyo y su estilo de vida [...]»⁴¹. El mecenazgo se preocupa por mantener y promover la ideología y poética de su contexto, por lo que fomenta las producciones literarias que se alinean con aquellas. En el caso de las reescrituras, y por lo tanto de la traducción, su elaboración bajo mecenazgo implica la

³⁹ Lefevre, *Translation...*, 15. «to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture»

⁴⁰ Lefevre, *Translation...*, 15. « [...] operates by means of institutions set up to regulate, if not the writing of literature, at least its distribution: academies, censorship bureaus, critical journals, and, by far the most important, the educational establishment».

⁴¹ Lefevre, *Translation...*, 16. « [...] which acts as a constraint on the choice and development of both form and subject matter»; «the patron sees to it that writers and rewriters are able to make a living, by giving them a pension or appointing them to some office»; « [...] pay[s] royalties on the sale of books or they employ professionals as teachers and reviewers. »; «Acceptance of patronage implies integration into a certain support group and its life style [...]».

adaptación de los textos fuente a esos parámetros, es decir, «la obra es reescrita para ponerla en línea con la “nueva” poética dominante».⁴²

Por su parte, la poética de una época y cultura específica también impone restricciones a la creación y recreación de obras literarias. Lefevère distingue dos componentes en esta categoría: por un lado, la poética como «[...] un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, personajes y situaciones prototípicas, y símbolos», y por otro, como «un concepto de cuál es, o debe ser, el papel de la literatura en el sistema social en su totalidad»⁴³, el cual se manifiesta en la selección de obras que son consideradas importantes para una sociedad en relación a la relevancia o incumbencia que ve en los temas que aborda el texto; en este sentido, las restricciones poéticas empatan con las ideológicas, o son influenciadas por estas. Una vez establecida, la poética tiene una gran influencia sobre el desarrollo de una literatura y su crítica, pues los valores que acepta luego son imitados y las obras subsecuentes medidas en cuanto a su apego a los mismos. Sin embargo, la poética es codificada en términos teóricos a partir de obras ya existentes, es decir, surge de la producción literaria misma, lo cual «[...] implica tanto la selección de ciertas prácticas actuales y la exclusión de otras»⁴⁴. Las reescrituras, así, juegan un papel importante en la codificación de una poética, pues a través de ellas se refuerza la propagación de las formas aceptadas en la literatura de una lengua. Esas formas, no obstante, no son fijas, y pueden perder vigencia o ser desplazadas por otras, sobre todo en lo que concierne al aspecto funcional de la poética, es decir, a la que se relaciona con las restricciones ideológicas, aunque el inventario de la literatura a la que pertenece también puede cambiar, ya sea añadiendo o suprimiendo ciertos recursos.

Las restricciones ideológicas y poetológicas, entonces, intervienen tanto en la selección de qué se traduce, pues determinan qué textos interesa —o conviene— importar

⁴² Lefevère, *Translation...*, 19. «[...] the work is rewritten to bring it in line with the “new” dominant poetics».

⁴³ Lefevère, *Translation...*, 26. «[...] an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols»; «[...] a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole».

⁴⁴ Lefevère, *Translation...*, 27. «[...] implies both the selection of certain types of current practice and the exclusion of others».

a una literatura local, como en la forma en la que se trasvasan dichos textos para adecuarlos a la poética de la literatura de llegada, lo cual demuestra «el grado en el que una poética ha sido interiorizada»⁴⁵.

Además de estas dos restricciones, Lefevere postula que la actitud del traductor —a la vez la de la cultura receptora— hacia el universo discursivo del texto original también interviene en cómo se lleva a cabo la traducción. El estatus del original, la imagen que la cultura de llegada tiene de sí misma y el tipo de textos que sus integrantes esperan o aceptan leer dan forma a esa actitud, que a su vez influye en las decisiones que toma el traductor al hacer su versión. Lefevere ejemplifica esto con las traducciones francesas de la *Ilíada*:

La cultura del Renacimiento francés, por ejemplo, admira a Homero sin reservas. Esta actitud permea en la reescritura de Homero —bajo la forma tanto de crítica como de traducción— de madame Dacier [...] Los traductores renacentistas [franceses] traducían a Homero, entre otras cosas, también para interiorizar las “reglas”, es decir, la poética épica, y propagarlas [...] Para el siglo XVIII, no obstante, la cultura francesa se consideraba superior a la griega clásica [...] En conformidad a ello, De la Motte sugiere que Homero sea juzgado con los estándares de la época.⁴⁶

Por último, el teórico belga advierte sobre la inevitable restricción que impone la diferencia entre las lenguas, que impide que los recursos lingüísticos y literarios de un idioma funcionen de la misma manera en otro, obligando al traductor a utilizar otras estrategias o, de mantener las del original, arriesgándose a no lograr el mismo efecto.⁴⁷

Si bien Lefevere considera que las literaturas de llegada manipulan en la traducción los textos que recibe para adecuarlos a sus parámetros, Even-Zohar expone que también

⁴⁵ Lefevere, *Translation...*, 38. «[...] the extent to which a poetics has been interiorized».

⁴⁶ Lefevere, *Translation...*, 88. «The culture of the French Renaissance, for instance, looks up to Homer without reserve. Its attitude persists in the rewritings of Homer —in the guise of both criticism and translation— authored by Madame Dacier [...] Renaissance translators would translate Homer among other things also to interiorize the “rules”, that is, the poetics of the epic, and to propagate them [...] By the eighteenth century, though, French culture considered itself superior to classical Greek culture [...] Accordingly, De la Motte suggests that Homer should be judged by contemporary standards».

⁴⁷ Lefevere, *Translation...*, 99-100.

puede suceder que, tratándose de una literatura joven o de recursos limitados, esta decida alimentarse de las obras literarias de otras culturas, adoptando y adaptando sus modelos. En este sentido, la traducción se convierte en un medio para introducir en la literatura de llegada elementos que esta ve beneficio en añadir a su repertorio, ya sea porque le hacen falta o porque simplemente no existen en sus propios textos, por ejemplo, cuando surgen nuevos modelos en otras literaturas:

En el momento en que emergen nuevos modelos literarios, la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes.⁴⁸

Gideon Toury asegura que éste es uno de los principales motivos por los que se decide trasladar los textos de una lengua a otra: «las culturas recurren a la traducción precisamente como principal modo de ir rellenando vacíos, cuando y donde se manifiestan tales vacíos, o (muy a menudo) desde una perspectiva comparativa, esto es, en vista de un no-vacío ya existente en otra cultura y que la futura cultura meta tiene razones para admirar y tratar de utilizar»⁴⁹. Ese interés de la cultura receptora, asevera Toury, condiciona la forma que adopta el texto en la traducción, pues las características del original que se desean importar son las que se reconstruyen en la lengua meta, «no porque sean de algún modo *inherentemente* ‘importantes’ sino porque se les *dota* de importancia, desde el punto de vista receptor»⁵⁰.

Al subsanar ausencias, las traducciones introducen en la literatura receptora temas, estilos, formas lingüísticas y aspectos culturales antes inexistentes en ella, con lo que impulsan cambios en la misma. Por lo anterior, las traducciones forman «parte integrante de las fuerzas innovadoras»⁵¹ de la literatura, ya que motivan nuevos usos del lenguaje literario al recrear en un idioma rasgos presentes en obras escritas en otro.

⁴⁸ Even-Zohar, «La posición...», 225.

⁴⁹ Toury, *Los estudios descriptivos...*, 67.

⁵⁰ Toury, *Los estudios descriptivos...*, 49.

⁵¹ Even-Zohar, «La posición...», 225.

En este sentido, las traducciones, al igual que otras formas de reescritura, «afectan profundamente la interpenetración de los sistemas literarios, no solo al proyectar la imagen de un autor y obra en otra literatura o al fracasar al intentarlo [...] sino también al introducir nuevos recursos al componente de inventario de una poética y abrir camino a cambios en su componente funcional».⁵²

Para Even-Zohar, esto convierte a las traducciones en uno de los acontecimientos más importantes para las literaturas locales, pues insertan en ella «no sólo nuevos modelos de realidad que sustituyen a los antiguos y a otros bien asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas»⁵³. La versión traducida siempre incorpora novedades a la literatura de llegada, tanto si el traductor decide acentuar el carácter foráneo del texto fuente como si opta por usar formas y referentes propios al contexto meta — estrategias extranjerizante y domesticadora, respectivamente—. En el primer caso porque propicia la experimentación en el uso del lenguaje, en el segundo porque presenta nuevas configuraciones de los recursos ya establecidos. Citando de nuevo a Toury:

En el más simple de los casos, tanto dicha carencia como lo que se utiliza para suplirla no son más que entidades textuales. Como ejemplo de actuación, cada texto individual es por supuesto único; puede estar más o menos en consonancia con los modelos dominantes, pero en sí mismo es una novedad. Como tal, su introducción en una cultura meta siempre entraña algún cambio en la misma, por leve que éste sea.⁵⁴

La adopción de manifestaciones literarias extranjeras que tiene lugar en la traducción no se agota con la importación de obras a su repertorio, como simple adición de un libro nuevo a una biblioteca, sino que la presencia de esas obras traducidas también repercute —o por lo menos tiene la posibilidad de repercutir— en la producción literaria posterior, sobre todo

⁵² Lefevere, *Translation...*, 38. «deeply affect the interpenetration of literary systems, not just by projecting the image of one writer or work in another literature or by failing to do so [...] but also by introducing new devices into the inventory component of a poetics and paving the way to changes in its functional component».

⁵³ Even-Zohar, «La posición...», 225.

⁵⁴ Toury, *Los estudios descriptivos...*, 68.

si se considera su ya mencionada función como introductoras de novedades, que no son otra cosa sino nuevas formas de escribir y de pensar que luego pueden ser imitadas o adoptadas en la lengua receptora.

Esta asimilación, que Susan Bassnett llama «el movimiento de escribir de un contexto a otro» sucede, sin duda, a través de los novelistas, cuentistas, ensayistas, dramaturgos y poetas, quienes inevitablemente cuentan entre sus lecturas algunas traducciones de las que toman elementos que inyectan en sus propias obras. En otras palabras, son influidos por ellas. Bassnett explica así este proceso:

Esto es lo que pasa frecuentemente con la traducción: se traduce una obra, nuevos lectores obtienen acceso y encuentran inspiración en lo que ahora aparece como diferente, nuevo y emocionante. Entre esos lectores hay escritores que a su vez se embarcan en sus propios viajes creativos adaptando lo que han leído en traducción a su propio contexto, reconociendo sus propias historias y tradiciones.⁵⁵

Si bien la influencia de autores de una lengua sobre autores de otra puede ocurrir sin intermediarios, esto es, si los segundos leen directamente los originales de los primeros, las traducciones sirven como conexiones entre ambos cuando esa lectura es imposible. La traducción multiplica entonces las posibilidades de influencia de autores extranjeros sobre la literatura de llegada al abrir otro canal de recepción, aunque este sea indirecto.

También puede suceder que, además de leer textos en otras lenguas, son los mismos escritores quienes se proponen traducirlos. En este escenario, la influencia de los autores-traducidos sobre la producción de los autores-traductores es palmaria. En primera instancia porque, ya establecido que una traducción es una entidad textual autónoma, puede considerarse como un texto motivado por el original, en lugar de como una repetición de éste. Por lo tanto, al igual que cualquier otro texto que existe en relación a uno anterior, puede declararse como influido por él, si bien a las traducciones se les suma la intención de recreación, ausente en otras relaciones intertextuales.

⁵⁵ Susan Bassnett, «Bajo la influencia», en *Reflexiones sobre traducción*, trad. de Leticia Sangeado Valenzuela (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2017), 61.

Cuando los traductores son, además, autores de obras originales, sus versiones pueden considerarse como obras suyas influenciadas, en un máximo nivel, por otro autor, pero en las que también puede oírse o por lo menos intuirse su propia voz. Esto es más evidente en los casos en los traductores son también escritores prominentes, cuyas traducciones suelen contarse entre sus aportaciones literarias, por lo menos de forma adyacente a su obra original.

La traducción, como se ha dicho, promueve así la creación, tanto en la reescritura de obras específicas como en la transformación de la literatura receptora, donde inspira nuevos usos de la lengua que se reflejan en nuevas obras literarias. Así, la traducción y la creación se alimentan la una a la otra continuamente, como señala Octavio Paz⁵⁶, lo que da lugar al movimiento de estilos y tendencias entre literaturas a la vez que propicia la influencia mutua entre ellas.

Del otro lado de la moneda, las traducciones propician la recepción de las obras y con ello el diálogo entre literaturas de distintas lenguas. En su función más inmediata, la traducción amplía nuestras posibilidades de lectura (y en cierto modo la redobla; somos lectores que leemos la lectura del traductor) Evidentemente, dada la diversidad lingüística y nuestra capacidad limitada de poliglotismo, si estuviéramos restringidos a leer sólo los textos originalmente escritos en idiomas que entendemos, el acervo literario a nuestra disposición sería bastante reducido. Una gran parte de las obras a nuestro alcance son, de hecho, versiones de otras escritas en una lengua distinta, situación particularmente acentuada en América Latina, donde al menos 25 por ciento de los libros publicados al año son traducciones, porción que en algunos países latinoamericanos llega hasta el 40 por ciento (en contraste, en Estados Unidos y Gran Bretaña las traducciones apenas suponen dos o tres por ciento del total de publicaciones anuales)⁵⁷.

Por otra parte, por hacer que los textos lleguen a más lectores, también los autores tienen una deuda con quienes traducen, pues con su trabajo expanden la vida de las obras

⁵⁶ Paz, *Traducción...*, 16.

⁵⁷ Véase: Edith Grossman, *Por qué la traducción importa*, trad. de Elvio E. Gandolfo (Buenos Aires: Kats Editores, 2011), 42.

de los primeros al llevarlas a nuevos espacios y épocas. Más aún, el mismo hecho de ser trasladada a otras lenguas es señal del éxito de una obra, pues indica que es valiosa no sólo para el circuito literario que la vio nacer, sino también para otros, que ven en el texto algo que consideran apropiado importar. Walter Benjamin dice al respecto que «[l]as traducciones que son más que meras transmisiones aparecen cuando una obra, a lo largo de su pervivencia, alcanza la época de su gloria[...] En las traducciones, la vida del original alcanza un desarrollo último (pero siempre renovable) y consumado».⁵⁸

1.3 La figura del traductor

Podría decirse entonces que hablar de literatura mundial es hablar de literatura traducida, no sólo porque la recepción internacional de las obras depende en gran medida de las traducciones, sino también porque éstas facilitan la articulación de una literatura universal al construir puentes que permiten el diálogo entre literaturas locales. En palabras de la traductora Edith Grossman: «La traducción reivindica la posibilidad de una experiencia coherente y unificada de la literatura en la multiplicidad de idiomas del mundo»⁵⁹. Esa unificación se construye no solo gracias a la convivencia, en la lectura, de obras provenientes de diferentes culturas, sino también por el intercambio lingüístico y literario que tiene lugar en las traducciones.

A pesar de lo anterior, la presencia de traducciones a nuestro alrededor a veces pasa desapercibida: se omite el nombre de los traductores en las portadas de los libros, obviando así, al menos en primera instancia, que las palabras presentadas no son las que fueron escritas por el autor, sino las elegidas por quien trasladó el texto a nuestra lengua; tampoco es infrecuente que críticos y reseñistas hablen de las obras como si se tratara de originales cuando en realidad se refieren a traducciones, pasando por alto posibles diferencias entre

⁵⁸ Benjamin, *La tarea...*, 11-12.

⁵⁹ Grossman, *Por qué...*, 30.

ambas versiones y atribuyendo cualidades al original (positivas o negativas) que tal vez sólo pertenecen a la traducción.

Por eso es preciso reconocer el sustancial rol que juegan los traductores literarios. Son más que meros intermediarios que se colocan entre el texto fuente (y su autor) y los lectores de la lengua a la que lo traducen: su tarea es concebir una nueva forma en la lengua de llegada que equivalga a la del poema fuente, y dado que la equivalencia absoluta entre lenguas no existe —sobre todo cuando se trata de lenguaje literario—, está en manos de cada traductor pautar de qué manera emulará el original. Así, por ejemplo, mientras para unos significará reproducir la forma, aunque tenga que ajustarse el contenido, para otros la forma será prescindible siempre y cuando se mantenga intacto el sentido, que no es unívoco y por tanto puede ser interpretado de más de una forma. Más aún, cada traductor puede cambiar de criterio de acuerdo con el poema al que se enfrenta y los valores que prioriza en él.

Entendida así, una traducción puede estudiarse como una producción textual con más complejidad que la que se percibe si se juzga solo su correspondencia con el original, es decir, si su lectura se limita a identificar cómo se acerca o se aleja de este último. Algunos enfoques incluso optan por hacer a un lado el texto fuente, por lo menos momentáneamente, para dar espacio a la observación de las versiones traducidas en sí mismas. Berman es partidario de este acercamiento, de acuerdo a lo que propone al esbozar su método de crítica de traducción, en el que además enfatiza la importancia del traductor como figura crítica y creativa detrás de las versiones. El académico francés defiende que «para entender la lógica del texto traducido, necesitamos regresar al *trabajo de traducción* mismo y, aún más, al *traductor*»⁶⁰, por lo que considera esencial para el análisis de una traducción saber quién la realizó, no en cuanto a su biografía o psique, sino en cuanto a su profesión, es decir, conocer qué idiomas traduce, qué tipos de textos suele trasladar y a qué autores, en qué contexto se desempeña, si escribe sobre sus traducciones o la traducción en general, si se dedica a otra cosa además de a la traducción, como a la

⁶⁰ Berman, *Toward...*, 57. «In order to understand the logic of the translated text, we must go back to the *translating work* itself and, beyond that, to the *translator*».

enseñanza, o si también escribe obras propias, etcétera. Estos datos, plantea Berman, dejan entrever la forma en la que el traductor ve y practica su labor, lo que a su vez arroja luz sobre las motivaciones detrás de sus decisiones de traslado, sus *divergencias*, mismas que constituyen la idiosincrasia de su versión. Para organizar esta información, Berman propone tres conceptos que definen al traductor en función de la relación de su labor con el contexto literario y cultural que lo rodea, de su visión personal sobre el trabajo de traducción y de su intención al traducir un texto o conjunto de textos en particular. Llama a estos aspectos horizonte, postura y proyecto de traducción, respectivamente.

El académico francés define el horizonte del traductor como el «[...] conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que “determinan” la forma de sentir, actuar y pensar del traductor»⁶¹. Este concepto coincide, en tanto contexto que se ve reflejado en la actividad de traducción, con la idea de restricción de Lefevere y, al igual que este, considera las relaciones que la traducción literaria (y la literatura en general) entabla con otros aspectos culturales, en línea con lo postulado por Even-Zohar en su teoría de los polisistemas⁶². No obstante, Berman rechaza la noción del horizonte como causa de las decisiones del traductor, y prefiere entenderlo al mismo tiempo como «[...] el lugar desde el que la labor del traductor tiene significado y puede desarrollarse» y como lo «[...] que encierra, encapsula, al traductor en un círculo de posibilidades limitadas».⁶³

La postura alude a la forma en la que el traductor percibe la traducción como tarea, lo que en consecuencia se manifiesta en su manera de enfrentarse a la misma. Esta percepción, aunque personal, también está marcada —o restringida, en términos de

⁶¹ Berman, *Toward...*, 63. «[...] set of linguistic, literary, cultural, and historical parameters that “determine” the ways of feeling, acting, and thinking of the translator».

⁶² Berman, no obstante, critica los enfoques que centran el estudio de las traducciones en las normas — literarias, sociales, culturales, etc.— que gobiernan la labor del traductor, puesto que no son exclusivas a la traducción, sino que aplican a otras formas de escritura. Véase: Antoine Berman, *La traducción como experiencia de lo/del extranjero*, (Medellín: Universidad de Antioquia, 2005), 25.

⁶³ Berman, *Toward...*, 64. «[...] the place from which the action of the translator has meaning and can unfold»; «[...] what closes, what encloses, the translator in a circle of limited possibilities».

Lefevere— por el «discurso histórico, social, literario e ideológico sobre la traducción (y sobre la creación de literatura»⁶⁴, es decir, por el horizonte de traducción. Resume Berman:

La postura de traducción es, por así decirlo, la negociación entre la forma en la que el traductor, como un sujeto arrobado por el impulso de traducir, percibe la tarea de traducción, y la forma en la que ha internalizado el discurso sobre traducción que lo rodea (las normas). La posición del traductor, como negociación, es el resultado de una elaboración: es el auto-posicionamiento del traductor cara a cara con la traducción, un auto-posicionamiento que, una vez elegido (pues es, de hecho, una elección), *consolida* al traductor [...]⁶⁵

Dicha posición puede encontrarse en declaraciones y opiniones dadas por el traductor sobre la traducción en general, sobre sus traducciones en particular o sobre cualquier tema afín, incluida su relación con las lenguas con que trabaja. La posición también puede reconstruirse a partir de las traducciones mismas, que la expresan de manera implícita.

Por último, el proyecto de traducción se refiere al propósito o la aspiración del traductor, determinado tanto por la postura de traducción como por las demandas específicas del texto a traducir. Tampoco necesita ser expresado discursivamente ni de forma previa a la realización del trabajo de traducción, pues no es un plan a seguir sino «la forma en que el traductor va a realizar la transferencia literaria y a hacerse cargo de la traducción misma, es escoger un “modo” de traducción, un “estilo” de traducción»⁶⁶. Cuestiones como si se traduce la obra completa o solamente una selección de poemas, si la edición es bilingüe, si va acompañada de otros textos introductorios o de estudio — paratextos—, también constituyen el proyecto de traducción.

⁶⁴ Berman, *Toward...*, 58. «historical, social, literary, and ideological discourse on translation (and on the writing of literature) ».

⁶⁵Berman, *Toward...*, 58. «The translating position is, so to speak, the compromise between the way in which the translator, as a subject caught by the *translating drive*, perceives the task of translation, and the way in which he has internalized the surrounding discourse on translation (the norms). The translating position, as compromise, is the result of an *elaboration*: it is the self-positioning of the translator vis-à-vis translation, a self-positioning that, once chosen (for it is, in fact, a choice) *binds* the translator [...]" ».

⁶⁶ Berman, *Toward...*, 60. « [...] the way in which the translator is going to realize the literary transfer and to take charge of the translation itself, to choose a “mode” of translation, a translation “style” ».

La descripción de estos tres elementos en relación al trabajo de un traductor específico es de utilidad para explicar las particularidades de sus versiones, pues provee un punto de partida para comprender cómo y por qué el traductor reescribe la obra original de la forma en la que lo hace.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, podría decirse entonces que la traducción realizada con fines literarios es una actividad que implica mucho más que la repetición de una obra escrita anteriormente en otro idioma. Es más bien una labor creativa que tiene como motivo otro texto y que como resultado produce uno nuevo que, si bien intenta acercarse al primero, también es irremediamente diferente a este. En consecuencia, la vida de cada traducción es distinta a la del original, así como a la de otras traducciones, pues cada versión surge y circula de forma única, haciéndose de un lugar propio en la literatura que la recibe. La traducción, entonces, no existe únicamente en relación a su texto fuente, sino que también se relaciona —tanto en su génesis como en su recepción— con los otros elementos del sistema literario al que se inserta, así como con otros aspectos culturales e ideológicos con los que la literatura tiene relación.

En otras palabras, una traducción forma parte del sistema de la literatura traducida, a su vez inserto en el polisistema literario de una lengua, cuyos criterios y parámetros son asimilados por el traductor, de lo que resulta su visión personal de la traducción como tarea. No quiere decir esto que el traductor sea un simple portavoz de los principios e intereses de la literatura en la que participa, más bien digiere esos valores desde su individualidad y construye a partir de ellos su postura respecto a la traducción. Esa visión se manifiesta en sus versiones, pues dirige su pluma al escribirlas, si bien para cada texto a traducir recalibra su propósito en función de las características literarias del mismo y de cómo pretende que sea su traducción.

* * *

Las ideas presentadas en este capítulo sirven como lentes que permiten observar las traducciones literarias desde distintas perspectivas, cuya síntesis da lugar a una imagen

más amplia de las mismas, lo que a su vez abre paso a un entendimiento más complejo de ellas. Por ello, lo propuesto por Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevere y Antoine Berman será utilizado como base para abordar las traducciones que interesan a esta tesis: las realizadas al español por Pura López Colomé (Ciudad de México, 1952) de algunos poemas de William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney, publicadas en tres antologías —cuya selección y prólogo también estuvieron a cargo de la mexicana— que forman parte de la serie Poesía Moderna de Material de Lectura de la Universidad Autónoma de México (UNAM).

Even-Zohar y Toury serán de utilidad para describir cómo han circulado las traducciones en México e Hispanoamérica, a fin de entender el lugar que ocupa y ha ocupado la literatura traducida en el polisistema literario de esta región y ubicar el trabajo de López Colomé como parte de un panorama más amplio. Por su parte, las nociones de Lefevere servirán para entender cómo ese contexto influyó en el proceso de traducción de la mexicana, mientras que los conceptos de Berman proporcionarán la guía para circunscribir su figura como traductora y así entender la visión personal con la que realiza el traslado de los poemas al español.

Capítulo 2: La traducción de literatura en Hispanoamérica

En el capítulo anterior establecimos que las traducciones no son hechos aislados, sino que están íntimamente ligadas al polisistema literario en el que se insertan. De acuerdo con las ideas de Itamar Even-Zohar y André Lefevere, el vínculo es bidireccional, pues las condiciones específicas del sistema literario receptor —el estado de su desarrollo, sus ideologías y poéticas dominantes, la posición que ocupa en él la literatura traducida, además de la lengua misma— influyen en cómo se traducen las obras, al mismo tiempo que las traducciones intervienen en la configuración de la literatura receptora, ya sea porque introducen innovaciones o porque afianzan los valores ya establecidos.

Mientras que leer una traducción a la luz de su vínculo con el texto original revela la motivación detrás de la versión traducida y los giros del lenguaje que se propone recrear, leerla en relación al sistema literario-cultural en el que fue realizada deja ver la influencia de este sobre la manera en la que se realizó el traslado. Considerar esa relación permite entender la versión traducida como un texto de la literatura de llegada e identificar en ella los elementos que resultan de su pertenencia a la misma. En otras palabras, es contextualizar el trabajo del traductor. Citando a Even-Zohar:

[...] la pregunta de qué es una obra traducida no puede ser respondida a priori en términos de una situación idealizada, ahistórica y fuera de contexto: tiene que cimentarse en el ámbito de las operaciones que gobiernan el polisistema. Desde este punto de vista ya no se puede considerar la traducción como un fenómeno de naturaleza y límites definidos de una vez por todas, sino como una actividad que depende de las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural.⁶⁷

El polisistema literario receptor restringe las posibilidades de traducción de las obras extranjeras (además de otras formas de reescritura) por medio de agentes que vigilan que los textos se adecúen a los parámetros ideológicos y literarios aceptados, agentes como las

⁶⁷ Even-Zohar, «La posición...», 231.

casas editoriales, instituciones gubernamentales, academias, críticos, maestros y los mismos traductores. Estos últimos, principales intermediarios entre el texto original y los lectores de la cultura de llegada, imprimen en su versión la huella del polisistema literario a través de la visión que tienen de su trabajo, pues su asimilación de los valores del polisistema los lleva a tomar una postura propia ante ellos, que se manifiesta en su forma de traducir y pensar la traducción. El conjunto de elementos que intervienen en la relación que se establece entre un traductor y el sistema literario-cultural en el que se desempeña es a lo que Antoine Berman llama «horizonte de traducción».

Con el propósito de contextualizar la labor de Pura López Colomé, el presente capítulo está dedicado a describir el subsistema de la literatura traducida en Hispanoamérica, al que pertenecen sus versiones en español de William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney para Material de Lectura. Si bien el horizonte de traducción de López Colomé es el polisistema literario mexicano del siglo XX, en las siguientes páginas se resume el desarrollo histórico de la traducción de literatura en Hispanoamérica y las posturas teóricas que sobre la misma han asumido los traductores hispanoamericanos a fin de conocer la tradición traductora de la región e identificar cómo el trabajo y pensamiento de López Colomé se posiciona ante la misma.

2.1 Periodo colonial: la traducción como reconstrucción

En América, la traducción al español de obras extranjeras sucede ya desde las primeras décadas del periodo colonial. Estuardo Núñez, en su «Inventario y examen de las traducciones literarias en América», apunta que esta actividad comienza a cultivarse en Hispanoamérica siguiendo criterios que entonces se gestaban en España, donde «La sensibilidad renacentista perseguía a través de sus traductores reconstruir en la lengua el sentido profundo de la original»⁶⁸. Núñez señala al poeta Fray Luis de León como

⁶⁸ Estuardo Núñez, «Inventario y examen de las traducciones literarias en América», *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n°50 (1960), 291.

introducción al continente americano de esta concepción de la traducción, que se opone a las traducciones literales preferidas durante la Edad Media, y que en España «aún encontraba la resistencia u oposición del tradicionalismo preceptista y la censura eclesiástica tratándose de los textos bíblicos»⁶⁹.

Los primeros traductores hispanoamericanos daban prioridad a mantenerse «fieles al espíritu aun con alteraciones a la letra»⁷⁰. Destaca el caso del Inca Garcilaso de la Vega, quien, en la dedicatoria de su versión de los *Diálogos de Amor*, fechada en 1590 y publicada en Madrid, advierte al lector que su intención fue no dar a entender en su traducción nada que León Hebreo no haya expresado en su obra, procurando que el sentido y la manera de expresarlo fuera el mismo en ambas versiones:

[...] puedo afirmar que me costaron mucho trabajo las erratas del molde, y mucho más la pretensión que tomé de interpretarle fielmente por las mismas palabras que su autor escribió en el italiano, sin añadirle otras superfluas, pues basta que lo entiendan por las que él quiso decir y no por más. Que añadirselas, fuera hacer su doctrina muy común, que es lo que él más huyó, y estragar mucho la gravedad y compostura de su hablar, en que no mostró menos gallardía de ingenio que en las materias que propuso [...]»⁷¹

El Inca Garcilaso propone mantener la menor distancia posible entre las palabras del original y las de la traducción, distancia que mide en relación a «lo que [el autor] quiso decir» y el estilo que utilizó para decirlo, lo que indica una preocupación por mantener la unión entre forma y fondo, y no solo por reproducir letra por letra el texto fuente.

Otras traducciones destacadas del siglo XVI son las de Enrique Garcés de *Los Lusíadas* de Luis de Camoens y de la obra de Petrarca, y en la siguiente centuria las versiones de Diego Mexía de Fernangil de *Las Heroídas* de Ovidio, así como numerosas versiones de poetas como Petrarca, Dante, Ariosto y Tasso. En el siglo XVIII crece el interés

⁶⁹ Núñez, «Inventario...», 292.

⁷⁰ Núñez, «Inventario...», 291.

⁷¹ El Inca Garcilaso de la Vega, «Diálogos de amor. Dedicatoria a don Maximiliano de Austria», en László Scholz (comp.), *El reverso del tapiz. Antología de textos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (Budapest: Eötvös József, 2003), 132.

por la literatura francesa y se vierten al español a autores como Voltaire, Jean Racine, Nicolas Boileau y Pierre Corneille en manos de traductores como Pedro de Peralta y Barnuevo y Pablo de Olavide, que realizan interpretaciones más libres de los textos, a decir de Núñez.

2.2 Siglo XIX: la traducción como vehículo de innovación

A principios del XIX, la inquietud universalista de la Ilustración sigue alimentando la curiosidad por las expresiones culturales de otras tradiciones, por lo que aparecen más versiones en español de la literatura inglesa, norteamericana, alemana y francesa⁷². George Bastin observa que en las traducciones de este periodo «priman el genio y las estructuras de la lengua de partida», pues «se calcaron de las modas y tendencias eurocéntricas y norteamericanas, convertidas en autoridad»⁷³. Bastin adjudica el fomento de la actividad traductora de esta época a la creación de periódicos, boletines literarios, editoriales y universidades.

La figura más prominente de la actividad traductora de esta época sin duda es Andrés Bello (1781-1865), venezolano nacionalizado chileno que realizó versiones en español de obras del latín (Virgilio, Horacio, Tibulo), del francés (Voltaire, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Jacques Delille), del inglés (Alexander Pope, John Locke, Lord Byron), del alemán (Alexander von Humboldt) y del italiano (Petrarca, Tasso)⁷⁴. La postura de Bello respecto a la labor de traducción contrasta con los valores perseguidos siglos antes por el Inca Garcilaso, pues juzga defectuosas las versiones que dan prioridad a mantener el sentido del original a costa de las cualidades estéticas del texto. Enuncia este criterio al reseñar la traducción que Javier de Burgos hace al español de la obra de Horacio en 1844,

⁷² Núñez, «Inventario...», 293 y 294.

⁷³ Georges Bastin, «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica», *Ikala. Revista de lenguaje y cultura*, vol.8, no. 14 (enero-diciembre 2003), 204.

⁷⁴ «Biblioteca de traducciones hispanoamericanas: Traductores hispanoamericanos», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, acceso el 10 de septiembre de 2022, https://www.cervantesvirtual.com/portales/traduccion_hispanoamericanas/traductores/

misma que reprueba por considerarla carente de calidad literaria, aunque reconoce su utilidad como medio para difundir en español la obra del poeta latino ya que no se aleja del contenido de la obra original:

[...] la obra de don Javier de Burgos es una imperfectísima representación del original. Ella nos da ciertamente las ideas, y aun por lo general, las imágenes de que aquel delicadísimo poeta tejió su tela; mas en cuanto a la ejecución, en cuanto al estilo, podemos decir, valiéndonos de la expresión de Cervantes, que sólo nos presenta el envés de una hermosa y rica tapicería. Justo es también añadir que, considerada como un auxilio para facilitar la inteligencia del texto, para dar a conocer el plan y carácter de cada composición, y para hacer más perceptibles sus primores, la conceptuamos utilísima.⁷⁵

El criterio de Bello ve la traducción como un texto del español y lo juzga en cuanto a sus cualidades literarias, más allá de su éxito como comunicador de las ideas e imágenes creadas por el autor original.

Otros traductores prolíficos de la época fueron José María Heredia (1803-1839), de origen cubano, quien se encargó de traducir a Horacio, Alphonse de Lamartine, Ossian, Vittorio Alfieri, André Chénier y Byron, así como José Joaquín de Olmedo (1780-1847), nacido en Ecuador, quien versionó del latín a Horacio y del inglés a Pope⁷⁶. De acuerdo con Núñez, para esta generación «la traducción fue, de un lado, ejercicio formativo a la sombra de los autores clásicos y, de otro lado, fuente auténtica de inspiración», por lo que «surgen como traductores "literales" pero se desenvuelven en violenta evolución y desembocan en las versiones "libres", en cuanto adentran en la atmósfera romántica de los años que les toca vivir»⁷⁷.

En la segunda mitad del siglo, sobresale el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), en especial sus versiones de *El cancionero* de Heinrich Heine y *El cuervo* de Edgar Allan Poe, siendo esta última la primera traducción al español del poema; tradujo

⁷⁵ Andrés Bello, «Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones, por don Javier de Burgos», en Scholz, *El reverso...*, 35.

⁷⁶ Núñez, «Inventario», 294.

⁷⁷ Núñez, «Inventario», 294.

además a Lucrecio, William Shakespeare, Johann Gottfried Herder, Nikolaus Lenau, Abilio Guerra Junqueiro, Paul de Saint-Victor, Casimiro D'Abreu, entre otros. En Argentina, Bartolomé Mitre (1821-1906) tradujo a Victor Hugo, Henry Wadsworth Longfellow, Byron y Pierre-Jean de Béranger, además de a Horacio y a Dante⁷⁸.

Igual que en el resto de Hispanoamérica, en el México decimonónico las traducciones de los clásicos latinos abundaron. Registra Pedro Henríquez Ureña⁷⁹ que Horacio fue el más visitado: lo versionaron, entre otros, Casandro de Rueda y Barañejos, Anastasio de Ochoa, Francisco Manuel Sánchez de Tagle, José Agustín de Castro y Francisco Ortega. Ochoa tradujo, además, a Ovidio —las *Heroidas*, un pasaje del libro I de las *Metamorfosis* y dos versos del libro I de los *Fastos*—. En cuanto a las lenguas modernas, se tradujo principalmente a autores franceses e italianos. Del francés, Ochoa tradujo a Boileau y Bertin, Juan José Lejarza a Boufflers, y Sánchez de Tagle a Voltaire, Rousseau y Lamartine, estos dos últimos también vertidos al español por Ortega. Del italiano puede hallarse a Petrarca en pluma de Ochoa y a Metastasio en la de Sánchez de Tagle. Destacan además las versiones de José María de Castillo y Lanzas de la poesía de Byron por ser las primeras traducciones mexicanas del poeta inglés.

A finales del siglo XIX, el modernismo y su deseo de construir una identidad literaria propia derivó, paradójicamente, en el interés por las innovaciones presentes en obras extranjeras, para cuya importación las traducciones sirvieron como vehículo. La labor de traducción llevada a cabo durante este periodo se asume, más que nunca, como estrategia de renovación y vinculación con literaturas de otras lenguas, y tiene un papel central en el desarrollo de una sensibilidad poética. Proliferan escritores, en especial poetas, que se dedicaron a versionar obras extranjeras, lo cual no es de extrañar

⁷⁸ «Biblioteca de traducciones hispanoamericanas: Traductores hispanoamericanos», Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, acceso el 10 de septiembre de 2022, https://www.cervantesvirtual.com/portales/traduccion_hispanoamericanas/traductores/

⁷⁹ Véase: Pedro Henríquez Ureña, «Traducciones y paráfrasis en la literatura mexicana de la época de Independencia (1800-1821)», en *Estudios Mexicanos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 195-206.

considerando que el impulso por traducir era consecuencia de la búsqueda de un lenguaje y estilo propios, es decir, de nuevas formas de escribir:

En su búsqueda por un lenguaje y estilo propios, los escritores modernistas asumieron una actitud sincrética ante la literatura; percibieron y descubrieron nuevos modos de sensibilidad artística en la producción estética de otros países y épocas. Este sincretismo (que alcanza un nivel filosófico en la obra de Darío, por ejemplo) sólo pudo lograrse mediante el conocimiento de otras lenguas [...] Debido a la revolución poética que representó el modernismo, la práctica de la traducción —en particular de la poesía— ejerció funciones cada vez más importantes dentro del desarrollo de una literatura y una sensibilidad poética. Algunos poetas asimilaron otras obras no sólo mediante lecturas, sino también como traductores de ellas.⁸⁰

Entre esos poetas encontramos a Rubén Darío, Julián de Casal, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, quienes tradujeron al español a Víctor Hugo, Théophile Gautier, François Coppée, Catulle Mendés y Stéphane Mallarmé y otros poetas franceses de fin de siglo. Sus versiones se publican sobre todo en revistas literarias: en México, la *Revista Azul* (1894-1896) dirigida por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo y la *Revista Moderna* (1898-1911) de Amado Nervo y Jesús E. Valenzuela; en Argentina, la *Revista de América* (1894) de Darío y Ricardo Jaimes Freyre, *La Biblioteca* (1896-1898) creada por Paul Groussac y *El Mercurio de América* (1898-1900) de Eugenio Díaz Romero. Otras publicaciones hispanoamericanas del mismo corte son *El Cojo Ilustrado* (Caracas, 1892-1915), *Cosmópolis* (Caracas, 1894-1895), *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Montevideo, 1895-1897), *El Iris* (Lima, 1895-1896), la *Niebla* (Lima, 1896-1897), *Pluma y lápiz* (Santiago de Chile, 1900-1904)⁸¹.

⁸⁰ Frances R. Aparicio, *Versiones, interpretaciones, creaciones: instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte* (Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1991), 30.

⁸¹ Ver: José Ismael Gutiérrez, «Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano», *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, n°1 (1992): 69-83.

2.3 Siglo XX: la traducción como labor creativa

En el siglo XX la traducción literaria continúa realizándose como actividad para conectar la literatura hispanoamericana con la del resto del mundo. En la década de 1920, en Argentina aparecen voces que postulan que la traducción no solo puede ser un ejercicio creativo, sino que debe serlo para lograr buenas versiones. Una de ellas es la de Arturo Costa Álvarez, traductor de autores ingleses, franceses y brasileños como Arthur Conan Doyle, Victor Cherbuliez, Daniel Lesueur, Vizconde de Tunay, José de Alencar y Aloisio de Azevedo. En su artículo «El traductor inepto y el mal traductor. Sus vicios mayores y menores», de 1922, argumenta que lo que lleva a un traductor a realizar una mala versión (además del desconocimiento de los idiomas con los que trabaja y del tema que trata el texto a traducir) es la falta de sensibilidad literaria. Escribe:

Es cierto que la traducción no debe alterar las líneas de las figuras ni las gradaciones de los tonos, y en un escrito las líneas de la figura son los conceptos, las gradaciones de los tonos el estilo, y los colores las palabras. Pero también es cierto que el calco, al repetir las palabras en vez de cambiarlas, hace las líneas borrosas y las gradaciones destempladas. Razón por la cual el traductor no debe calcar sino copiar, con la misma firmeza de pulso con que el autor hizo su obra, y preparando como él los tonos en la paleta de la lengua propia, sean cuales fueren los colores y matices que ve en la tela.⁸²

La sugerencia de que lo que hay que hacer es copiar no las palabras del texto, sino la forma en las que fueron escritas, insinúa que traducir debe ser un proceso homólogo al de escribir, y por lo tanto una tarea creativa. Costa Álvarez abona a esta idea al asegurar que la incompetencia de un traductor no puede resolverse, pues para traducir se necesita un talento innato:

He dicho ya que el traductor inepto ha nacido así, y no tiene remedio. Su inepticia es incurable porque hay en él una incapacidad ingénita para comprender el fin propio

⁸² Arturo Costa Álvarez, «El traductor inepto y el mal traductor. Sus vicios mayores y menores», en Scholz, *El reverso...*, 91.

de la traducción, y por consiguiente para dar con los medios de hacerla cumplidamente [...] el traductor, como el artista, nace y no se hace.⁸³

Esta sentencia apunta a la concepción del traductor como creador por mérito propio, que reescribe en su lengua —y no remeda— un texto escrito anteriormente en otra. No obstante, en otro texto de 1922, titulado «El traductor adornista. Una de tantas bellas infieles», Costa Álvarez aconseja en contra de «soltar las alas a la imaginación y dejarse arrebatado por ella»; lo que rechaza es una actitud al traducir, aquella que adopta quien «considera la traducción una tarea inferior» y que «si la acomete incidentalmente, en sus ratos de ocio o de necesidad, es sólo con la condición de que ha de cabalgar sobre el autor en vez de llevarlo a costas»⁸⁴.

La década de los años veinte también vio aparecer el primer ensayo sobre traducción que escribe Jorge Luis Borges, traductor de autores como Franz Kafka, William Faulkner, Herman Melville, Virginia Woolf, Walt Whitman, Edgar Allan Poe y James Joyce, entre otros, y uno de los defensores de la traducción literaria más influyentes en Hispanoamérica. En «Las dos maneras de traducir», de 1926, Borges distingue dos formas en las que los traductores suelen enfrentarse al texto a trasladar, las cuales clasifica como dos posturas estéticas: una se interesa únicamente por la obra en sí misma, por lo que acude a la perífrasis para reproducir sus elementos literarios usando como materia los recursos que su lengua le permite; la otra reverencia al autor y se propone conservar la idiosincrasia de su estilo, acudiendo para ellos a la literalidad en las versiones traducidas. Borges adjudica el primer modo a las mentalidades clásicas, el segundo a las románticas:

A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo [...] como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un

⁸³ Costa Álvarez, «El traductor inepto...», 91.

⁸⁴ Arturo Costa Álvarez, «El traductor adornista. Una de tantas bellas infieles», en Scholz, *El reverso...*, 86.

repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma [...] Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano [...] ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas! Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones.⁸⁵

La postura del propio Borges se alinea con las mentalidades clásicas, pues no solo no se opone a que los traductores alteren los textos, sino que lo aprueba y alienta. Comenta al respecto Efraín Kristal:

[...] según Borges, la literatura es una actividad, a fin de cuentas, impersonal y colectiva; para él la creación literaria no consiste en la fijación de signos “únicos e insustituibles”, sino en la corrección y la reescritura. Borges corregía sus poemas cada vez que podía, recomendaba a sus traductores que tomasen libertades con sus propias obras, y expresaba aprecio especial por aquellas obras que han pasado por muchas manos, reescrituras y traducciones.⁸⁶

Borges abunda en esta idea tanto en «Paul Valéry: *El cementerio marino*» como en «Las versiones Homéricas», ambos textos de 1932 en los que aboga a favor de la noción de las traducciones como textos con valor propio, situados a la par de las obras fuente y no por debajo de ellas. Basa su argumento en que no hay versiones finales, solo borradores, siempre susceptibles al cambio, y que aquellos textos que una cultura considera inalterables adquirieron ese estatus gracias a la repetición, no al valor intrínseco de sus palabras. «El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio», asegura Borges, «La superstición de la inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces»⁸⁷.

⁸⁵ Jorge Luis Borges, «Las dos formas de traducir», en Scholz, *El reverso...*, 50 y 51.

⁸⁶ Efraín Kristal, «Jorge Luis Borges y Octavio Paz: poéticas de la traducción y traducción poética», *Studi Ispanici*, n° 5 (2002), 263.

⁸⁷ Jorge Luis Borges, «Las versiones Homéricas», en Scholz, *El reverso...*, 41.

Renunciar a la inamovilidad de la obra fuente vuelve inválidos los reproches contra las traducciones por cambiar los originales. Borges propone incluso que las versiones traducidas pueden llegar a ser superiores a las originales, como ejemplifica con la traducción de Néstor Ibarra de un verso de Valéry de *Le Cimetière marin/El cementerio marino*:

[...] invito al mero lector sudamericano —*mon semblable, mon frère*— a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra: «La pérdida en rumor de la ribera» es inaccesible, y que su imitación por Valéry: «*Le changement des rives en rumeur*», no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino.⁸⁸

Para Borges es posible que Ibarra supere a Valéry porque destituye al texto fuente como el ideal al que deben aspirar los traductores, pues para él «[...] el objetivo del traductor no es necesariamente la reproducción de los mismos efectos que se encuentran en el original. Basta que se produzcan efectos interesantes para que Borges aprecie la labor del traductor»⁸⁹, es decir, juzga cada versión en tanto a sus cualidades literarias propias y no en relación a su parecido a la obra de la que deriva, pues «no ve la traducción como una actividad distinta a la creadora»⁹⁰.

En México resalta la actividad traductora llevada a cabo a finales de los años veinte y principios de los treinta por algunos integrantes de los Contemporáneos —como Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Gilberto Owen, Agustín Lazo y Enrique Manguía—, quienes «leían el francés y el inglés e hicieron traducciones de escritores de esas lenguas. Villaurrutia, Novo y Lazo añadían autores italianos (Pirandello, Bottemelli) entre sus aficiones»⁹¹. En la revista del grupo, publicada de 1928 a 1931, aparecieron, por ejemplo, poemas de William Blake y Langston Hughes en versión de Xavier Villaurrutia, textos de Paul Valéry y André Maurois

⁸⁸ Jorge Luis Borges, «Paul Valéry: *El cementerio marino*», en Scholz, *El reverso...*, 47.

⁸⁹ Kristal, «Jorge Luis Borges y Octavio Paz...», 264.

⁹⁰ Kristal, «Jorge Luis Borges y Octavio Paz...», 264.

⁹¹ José Luis Martínez, «El momento literario de los contemporáneos», *Letras Libres*, 31 de marzo de 2000, acceso el 12 de octubre de 2022, <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-momento-literario-de-los-contemporaneos/>

traducidos por José Gorostiza, y la primera traducción al español *The Waste Land* de T.S. Eliot, versionada por Enrique Manguía bajo el título “El páramo”. Novo, Villaurrutia y Owen además versionaron en español a dramaturgos como Eugene O'Neill, Roger Marx, Charles Vildrac, Lord Dunsany, cuyas obras montaron como parte del proyecto Teatro de Ulises⁹².

Para 1931 aparece en Argentina la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo, con la misión de “descubrir América”, definir su identidad, a través del diálogo con Europa; publica poesía, narrativa y ensayística europea y estadounidense —entre ellas la obra de Virginia Woolf, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Thomas Mann, Albert Camus y Bertolt Brecht— en versiones al español filtradas «a través la sensibilidad estética»⁹³ de los autores hispanos, como la misma Ocampo, su hermana Silvina, Adolfo Bioy Casares, Alejandra Pizarnik, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, entre otros. Esta revista, que dejó de imprimirse en 1992, es uno de los acontecimientos más significativos para la traducción literaria del siglo XX en Hispanoamérica, que «sirvió de plataforma para el desarrollo de dichos escritores, no sólo como traductores de obras extranjeras que informan sus propios escritos, sino como autores-traductores que incursionan en esta práctica como un modo complementario de creación literaria y artística»⁹⁴.

En los años siguientes surgieron en México más proyectos editoriales que fungieron como herramienta para la difusión de obras extranjeras a través de traducciones y añadieron fuerza a la figura del escritor-traductor dado su tendencia a asignar la misión del traslado al español a literatos. Por ejemplo, el Fondo de Cultura Económica (FCE), concebido en 1934 para la publicación textos sobre economía, en sus inicios apoyó una buena parte de su oferta en obras de otras lenguas dada la escasez de producción en español sobre el tema. Esto supuso una copiosa labor de traducción que más tarde, con la ampliación de su interés editorial a otras disciplinas, incluyó obras sobre temas literarios y las versiones —tanto de textos de este campo como de otros— de literatos como Alfonso

⁹² Ver: José Luis Martínez, «El momento literario...».

⁹³ Aparicio, *Versiones...*, 13.

⁹⁴ Aparicio, *Versiones...*, 13.

Reyes, Salvador Novo, Alí Chumacero, Antonio Alatorre, Juan José Arreola, Tomás Segovia, Luisa Josefina Hernández, entre otros⁹⁵.

En lo referente a revistas, a finales de los años treinta se funda *Taller* (1938-1940), primero a cargo de Rafael Solana y posteriormente de Octavio Paz, en donde se publicó por primera vez en México *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud en su totalidad, además de *Hiperión* de Friedrich Hölderlin y “La retama” de Giacomo Leopardi en versiones de José Ferrel, Juan Gil-Albert y Miguel de Unamuno, respectivamente, así como poemas de T.S. Eliot trasvasados por Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, Ángel Flores y Octavio G. Barreda, entre otros⁹⁶.

En esta época se datan un par de textos sobre traducción literaria escritos por Alfonso Reyes, traductor al español de la obra de autores de habla inglesa, como G.K. Chesterton, Laurence Sterne y Robert Louis Stevenson; de habla francesa, como Bernard de Mandeville y Stéphane Mallarmé; y los primeros nueve cantos de la *Ilíada*. «De la traducción» es el primero y más extenso de esos textos, publicado en 1942 como parte del libro *La experiencia literaria*; en él, Reyes discurre sobre los problemas que surgen en la traducción —en particular de los textos clásicos— a raíz de las singularidades semánticas de las lenguas, especialmente cuando se trata de lenguaje figurado, como en el caso de refranes y frases hechas, o de argot. El dilema que plantea se refiere a la elección entre domesticar el texto original en la traducción o una mantener su carácter forastero:

Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda una visión del mundo, y

⁹⁵ Ver: Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 265-290.

⁹⁶ Armando Pereira, coord., *Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*, (Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2004), 458; Xalbador García, «Taller», *Cultura editorial de la literatura en México*, acceso el 9 de abril de 2022, <http://www.elem.mx/institucion/datos/2908>

hasta cuando una lengua adopta una palabra extranjera suele teñirla de otro modo, con cierta traición imperceptible.⁹⁷

Para Reyes, la solución está en el balance entre ambas estrategias, pues apearse demasiado a la lengua original resulta en traducciones «que no logran hacer entrar en la intuición del lector el sentido humano de un texto clásico, por miedo a adulterarlo entregándose demasiado al genio de la propia lengua»⁹⁸, mientras que modernizar la obra puede volverla una caricatura. Para lograr una buena traducción, Reyes propone usar una variedad neutra de la lengua «sin demasiados alardes castizos que adulteren su sabor original»⁹⁹, no traducir los nombres propios ni sustantivos, sino dejarlos igual que en el original, y adaptar los modismos.

En *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, de 1944, Reyes vuelve a reflexionar brevemente sobre las dificultades de transferir a una lengua el lenguaje literario de otra, ahora en cuanto al problema de mantener el sentido del texto a pesar del inevitable cambio de su forma. Define entonces la traducción como «el traslado de la misma arquitectura semántica, de una a otra poética»¹⁰⁰: el fondo se preserva y la manera en la que se expresa «se crea de nuevo». La diferencia entre las lenguas involucradas determina qué tan cerca puede estar la recreación del original:

Las correspondencias formales, posibles en diversos grados entre lenguas emparentadas, se van dificultando por puntos a medida que se trata de lenguas más distantes, donde no sólo son distintas las estructuras verbales, sino las estructuras semánticas implícitas. Y llega un momento en que ya no hay verdadera traducción, sino mera paráfrasis interpretativa; y aquí — no por libertad, sino por imposibilidad, no por lo que la lengua nos da, sino por aquello de que nos priva— la traducción sí que se vuelve una re-creación poética sobre una pauta semántica determinada, donde la fidelidad de orden verbal se reduce al respeto de las series mentales. Las

⁹⁷ Alfonso Reyes, «De la traducción», en en Scholz, *El reverso...*, 182 y 183.

⁹⁸ Reyes, «De la traducción», 182.

⁹⁹ Reyes, «De la traducción», 153.

¹⁰⁰ Alfonso Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (Ciudad de México: El Colegio de México, 1944), 225.

observaciones anteriores, aplicables en general a toda traducción, asumen mayor exigencia de fidelidad cuando se trata de la traducción literaria, puesto que esta debe satisfacer la valoración de las tres notas lingüísticas [significativa, acústica y afectiva], dentro de su propio idioma y en el sumo grado literario.¹⁰¹

Además de las posibilidades e imposibilidades que ofrece la lengua a la que se realiza el traslado, Reyes sugiere que las pautas para la recreación deben medirse a partir del texto mismo «y no con módulos traídos de fuera [de él]»¹⁰², dado que cada obra literaria vincula forma y fondo de manera única.

Alfonso Reyes jugó un papel sustancial en el panorama de la traducción en México de la primera mitad del siglo XX. Su trabajo como traductor, teórico y crítico de la traducción «fue un potente catalizador del afán que por la traducción académica estalla en México desde fines de la década de los treinta y que tenía como meta cubrir el grave atraso bibliográfico que existía en los centros educativos del país, particularmente en la serie de universidades que en esa década empezaron a cundir por el país»¹⁰³.

En la década de los años cuarenta aparece también la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, que desde entonces ha puesto en marcha diversos proyectos para la publicación de versiones en español de títulos de todo el mundo. Las traducciones de obras literarias han corrido a cargo de la Coordinación de Difusión Cultural y la Coordinación de Humanidades a través de distintas colecciones y series. La primera de ellas fue la colección *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, que nace en 1944 con la misión de publicar ediciones bilingües de los clásicos griegos y latinos de filosofía, ciencia, historia, educación y literatura. En su primera etapa fue dirigida por Agustín Yáñez con un plan educativo nacional en mente, seguida de la gestión de Rubén Bonifaz Nuño, con quien tuvo su época más productiva, vinculada al desarrollo de las

¹⁰¹ Reyes, *El deslinde...*, 225.

¹⁰² Reyes, *El deslinde...*, 226.

¹⁰³ Herón Pérez Martínez, «Alfonso Reyes y la traducción en México», *Relaciones. Estudio de Historia y Sociedad*, no.56 (agosto de 1993), 32.

investigaciones filológicas y los estudios clásicos en la UNAM¹⁰⁴. A la creación de la Bibliotheca le siguió la de las colecciones: Nuestros Clásicos, que nace en 1957 con el propósito de ofrecer ediciones en español de las obras más importantes de la literatura universal; Material de Lectura, que desde 1977 publica pequeñas antologías de la obra de autores de los siglos XX y XXI; la serie Antologías, creada en 1996, que compila textos representativos de cuento y poesía contemporáneos tanto de la lengua española como traducidos de otros idiomas; la serie El Puente, que al menos desde 1989 publica ediciones bilingües de poesía contemporánea universal; y la colección Ultramar, que publicó entre 2014 y 2017 narrativa contemporánea de lengua extranjera, escrita por autores jóvenes traducidos por primera vez al español.

Interesa particularmente a esta tesis Material de Lectura, colección creada por Hugo Gutiérrez Vega con la misión de ofrecer a estudiantes e interesados en las letras un panorama de la literatura del siglo pasado y el actual a través de pequeñas antologías —de 45 páginas en promedio— de la obra de autores de todo el mundo. Tiene dos series principales: Poesía Moderna y Cuento Contemporáneo, aunque también ha publicado algunas ediciones especiales como parte de las series Ensayo Contemporáneo, Ediciones Conmemorativas y Las Artes en México. En 2021, a la par del inicio de una nueva época de la colección, fueron anunciadas tres series más: 1521, Un Atado de Vidas; Vindictas. Poetas Latinoamericanas; y Vindictas. Pensadoras Feministas Latinoamericanas. Sus más de 400 números circulan en versión impresa, con un tiraje de mil ejemplares cada uno, y de manera digital, disponibles de forma gratuita en la página web del proyecto.¹⁰⁵ Aunque en los últimos tiempos está más concentrada en escritores hispanoamericanos, en la colección figuran un buen número de poetas, narradores y ensayistas de lenguas como el inglés, francés, italiano y alemán, así como algunos del polaco, ruso, griego y japonés.

¹⁰⁴ Aurelia Vargas Valencia, «Antecedentes de la Bibliotheca», Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, acceso el 12 de abril de 2022: <http://scriptorium.humanidades.unam.mx/General/Antecedentes>

¹⁰⁵ Esto excluye los números publicados como parte de la nueva época de la colección.

La traducción al español ha sido fundamental para lograr el propósito de Material de Lectura, que depende de esta actividad para dar difusión en México (principalmente) a autores no hispanohablantes. Sus volúmenes —que no son bilingües— demuestran, además, una preocupación por la literariedad de las versiones en español, y recurren a la pluma de traductores experimentados, muchos de ellos también escritores, para la elaboración de las versiones en español. Alberto Blanco, Ulalume González de León, Beatriz Espejo, Guillermo Fernández, Federico Patán, Sandro Cohen, Carlos Monsiváis, Manuel Núñez Nava, al igual que el mismo Gutiérrez Vega, son algunos de los responsables de trasladar al español para Material de lectura a Emily Dickinson, Allen Ginsberg, e. e. cummings, Elizabeth Bishop, Katherine Mansfield, Katherine Anne Porter, Cesare Pavese, Mario Luzi, James Baldwin, Bernard Malamud, Edgar Lee Masters y T.S. Eliot, entre muchos otros.

En la segunda mitad del siglo XX abundan las revistas literarias mexicanas cuyo plan de producción editorial incluye la creación y circulación de traducciones al español de textos literarios extranjeros. La traducción cobró particular importancia en la *Revista de la Universidad de México* (creada en 1930) durante la dirección de Jaime García Terrés de 1953 a 1965, cuyas versiones estaban a cargo de los miembros de redacción de la revista, entre ellos José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Emmanuel Carballo y Juan Vicente Melo¹⁰⁶. La *Revista Mexicana de Literatura* (1956-1965), fundada por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, posteriormente dirigida por Antonio Alatorre y Tomás Segovia y más tarde por Juan García Ponce, se preocupa por «la difusión y traducción de textos de escritores extranjeros poco leídos o incluso desconocidos para las letras mexicanas»¹⁰⁷, y publica en español a Aimé Césaire, André du Bouchet, Georg Lukács y Ryūnosuke Akutagawa, así como a Yves Bonnefoy y Jacques Dupin, entre otros¹⁰⁸. Le sigue la revista bilingüe *El Corno Emplumado* (1962-1969) de Sergio Mondragón, Margaret Randall y

¹⁰⁶ Pereira, *Diccionario...*, 471.

¹⁰⁷ Pereira, *Diccionario...*, 303.

¹⁰⁸ De acuerdo con los registros encontrados en el Sistema de Índices de la Hemeroteca Nacional de México (Sihena), acceso el 10 de abril de 2022, <https://sihena.iib.unam.mx/>

Harvey Wolin, que imprimió «traducciones de poesía en portugués y fue la primera en dar a conocer la poesía *beat* en los países de habla hispana»¹⁰⁹.

Amerita comentario especial el trabajo de traducción literaria que realizó Tomás Segovia, tanto en revistas como fuera de ellas. Además de en la mencionada *Revista Mexicana de Literatura*, el español nacionalizado mexicano colaboró con traducciones del francés, inglés e italiano en *Diálogos* (1964-1986), revista dirigida por Ramón Xirau, así como en *Plural* (primera época, 1971-1976) y *Vuelta* (1976-1998), de Octavio Paz. En cuanto a libros, se publicaron en versión suya al español textos de André Breton, Rainer M. Rilke, Giuseppe Ungaretti y Oscar Wilde, entre otros. Es célebre además su traducción de las obras completas de Gérard de Nerval, al igual que su versión de *Hamlet* de William Shakespeare¹¹⁰.

Si bien Segovia no teorizó ampliamente sobre la traducción, sí dedicó algunas páginas de su prosa ensayística a la discusión de la intraducibilidad de la literatura, particularmente de la poesía. Por ejemplo, en el apartado «Intrusión del traductor» de *Poética y profética* discurre sobre la contradicción existente entre la idea de que los textos son insustituibles y la realidad de las traducciones. Expone que «Para el traductor, [...] la escritura se presenta simultáneamente como un proceso de ineluctable necesidad, donde el cambio de la más mínima coma puede pulverizar el texto, y como una radical innecesidad, manifiesta en cada paso de su tarea, aunque solo sea porque esta tarea es la de producir *otro* texto que sin embargo “es el mismo”»¹¹¹. De acuerdo con Segovia, el traductor puede traducir porque traiciona el texto absoluto que es el original, pues abre lo que en este último está cerrado, remontándose «a aquello de donde partió»¹¹². Propone que el traductor lee «lo escribible debajo de lo escrito»¹¹³ y lo vuelve a escribir, rehaciendo el texto, «que significa a la vez hacer lo mismo y hacer otra cosa, es decir dejando siempre la posibilidad de una traducción

¹⁰⁹ Pereira, *Diccionario...*, 84.

¹¹⁰ Ver: Tine Wouters y Danielle Zaslavsky, «Tomás Segovia», en: Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds., *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013), s/p. <http://www.elem.mx/autor/datos/1011>

¹¹¹ Tomás Segovia, *Poética y profética* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989), 234.

¹¹² Segovia, *Poética...*, 238.

¹¹³ Segovia, *Poética...*, 238.

diferente, de una lectura diferente. Pero no “indiferentes”. No *cualquier* traducción. Porque la reconstrucción de “aquello de donde partió” el texto es una tarea y no un cálculo formal, pero el texto partió (o va en dirección) de algo y no de cualquier cosa»¹¹⁴.

Expresa un argumento similar en «Un lenguaje intraducible», artículo en el que plantea que, cuando el traductor no se mueve mecánicamente entre las dos lenguas en las que opera, «hay un momento en que el texto se desestructura antes de estructurarse en otro texto»¹¹⁵ y «el traductor se remonta a un estado anterior a las palabras: intenta situarse en la posición del hablante original antes de haber hablado, y desde allí volverse hacia otra lengua para hablar en ella como el primer hablante habría hablado en la suya»¹¹⁶.

Así, para Segovia la traducción permite ver la profundidad de los textos de una forma que la sola lectura del original no deja vislumbrar. En *Poética y profética* escribe que «al más penetrante y minucioso conocedor de una página escrita en una lengua dada le faltaría todavía algo: haberla visto desde otra lengua»¹¹⁷, mientras que en «El oficio del traductor» declara que al traducir «[...]por el hecho de estar mirando dos lenguas a la vez se tiene la doble visión que da tener dos ojos, y hay una visión en profundidad que a veces el creador no tiene. A veces un escritor tiene intuiciones de su lengua maravillosas, pero otras veces le falta un poco de perspectiva porque la está viendo con un solo ojo, en una sola lengua»¹¹⁸.

Cabe mencionar que la contribución de Segovia a la traducción en México se manifestó, además, a través de la creación de un programa para la formación de traductores, que se impartió en El Colegio de México como diplomado desde su creación en 1976 hasta 2004, cuando se convirtió en maestría¹¹⁹.

También merecen disquisición especial las revistas dirigidas por Octavio Paz a partir de los años setenta, así como el trabajo de traducción que el receptor del Premio Nobel

¹¹⁴ Segovia, *Poética...*, 238.

¹¹⁵ Tomás Segovia, «Un lenguaje intraducible», *Plural*, no. 8 (mayo de 1972), 35.
<https://bibliotecadigital.arteyculturags.org/reader/reader.html?&t=pdf&title=revista-plural-081>

¹¹⁶ Segovia, «Un lenguaje...», 35.

¹¹⁷ Segovia, *Poética...*, 234.

¹¹⁸ Tomás Segovia, «El oficio del traductor», en Luis González y Pollux Hernández, coords., *El español, lengua de traducción para la cooperación y el dialogo* (España: ESLETRA, 2008), 592.

¹¹⁹ Wouters y Zaslavsky, «Tomás Segovia», s/p.

realizó dentro y fuera de ellas. *Plural*, en su primera época con Paz como director, otorgó un puesto primordial a la traducción literaria, concebida como «una actividad fundamental para configurar e influir en el campo literario nacional y, más ampliamente, en las literaturas hispanoamericanas», y a la figura del escritor como traductor, asignando la tarea del traslado de los textos —principalmente del inglés y francés— a autores como Ulalume González de León, José de la Colina, Gerardo Deniz y Tomás Segovia, además del propio Paz y otros colaboradores ocasionales¹²⁰. Tras su salida de *Plural*, Paz lanza *Vuelta*, donde continúa la publicación de traducciones de obras europeas y estadounidenses, en la misma línea que la revista anterior¹²¹.

En lo referente a sus propias traducciones, la pluma de Paz trajo al español poesía de lengua francesa, inglesa y portuguesa, además de sueca, china y japonesa, como dan cuenta las casi 700 páginas que comprende *Versiones y diversiones*, antología de su trabajo como traductor. Entre los autores que tradujo se encuentran, por mencionar los más célebres: Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Paul Éluard, André Breton, John Donne, e.e. cummings, William Carlos Williams, Elizabeth Bishop, Fernando Pessoa, Artur Lundqvist, Wang Wei, Chuang-Tzu y Li Po.

Resalta que Paz hizo traducciones al español de poemas originalmente escritos en lenguas que no hablaba, como el japonés y el chino, valiéndose para ello de transcripciones fonéticas y versiones de otros traductores —traducción indirecta/intermediaria/de relevo, en la terminología de Lucía V. Aranda—. Que para Paz entender el idioma desde el que se traduce no sea indispensable para traducir (a diferencia, por ejemplo, de la opinión de Arturo Costa Álvarez) es un síntoma de su postura general ante la traducción literaria, que postula que el traductor no debe buscar repetir exactamente el texto original, sino «producir con medios diferentes efectos análogos»¹²², como afirma en su ensayo más trascendente sobre la materia, «Traducción: Literatura y literalidad», publicado en 1970.

¹²⁰ Ariadna Méndez, «Plural. Crítica y Literatura», *Cultura de la traducción literaria en México*, 03 de enero de 2020, acceso el 11 de abril de 2022, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1918>

¹²¹ Pereira, *Diccionario...*, 337.

¹²² Paz, *Traducción...*, 16.

Si Fray Luis de León y el Inca Garcilaso se oponían a seguir al pie de la letra el texto fuente, Paz da un paso más lejos y, sin hacer a un lado el original, se preocupa por seguir lo que evoca la unión entre sentido y forma en él, y no exactamente lo que dice. Considera que tratar de no alejarse del original no solo no es necesario, sino que no es traducir: «No digo que la traducción literal sea imposible, sino que no es una traducción. Es un dispositivo [...] para ayudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que es siempre una operación literaria [...] la traducción implica una transformación del original»¹²³.

Paz argumenta que quienes invalidan la traducción de poesía se equivocan al buscar en la versión traducida una copia de la original, cuando lo que queda siempre es una transmutación del poema. Escribe:

Hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por tanto, es intraducible. Confieso que esta idea me repugna, no solo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción [...] los significados connotativos pueden preservarse si el poeta-traductor logra reproducir la situación verbal, el contexto poético, en que se engastan.¹²⁴

Así, Paz admite la imposibilidad de hacer el mismo poema en una lengua distinta, pero no la de traducir, pues considera que esta tarea no debe proponerse copiar sino volver a crear el texto, reescribirlo en otro idioma. Explica Efraín Kristal:

Paz ha expresado su clara desaprobación con aquellos críticos literarios y lingüistas que insisten demasiado en la imposibilidad de la traducción poética. No es que estén completamente equivocados —Paz también cree que hay aspectos de la poesía que no se pueden trasladar de un idioma a otro— sino que ignoran el aspecto más importante de la traducción poética: que una traducción puede convertirse en un

¹²³ Paz, *Traducción...*, 10.

¹²⁴ Paz, *Traducción...*, 10-12.

texto único, distinto al original, y tan importante para un poeta, o para una tradición poética, como cualquier poema original.¹²⁵

Si las traducciones no pueden repetir los poemas originales, entonces lo que ofrecen son textos análogos a ellos, textos que por ser distintos también son únicos. Por esta razón, para Paz «la traducción es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética»:

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.¹²⁶

Prefiere entonces encontrar lo decible en el idioma de llegada a calcar los estilos y recursos del de partida, anteponiendo la sensibilidad literaria en la lengua en la que escribe sus versiones al conocimiento de la lengua del original. Dice de sus traducciones: «El punto de partida fueron poemas escritos en otras lenguas; el de llegada, la tentativa de escribir, con ellos, poemas en la mía. Muchos de esos poemas fueron compuestos en otros siglos; en mis versiones quise que tuviesen la antigüedad de todas las obras de arte: la de hoy mismo».

Si bien la legitimidad de la traducción de poesía ya había sido defendida antes por otros literatos, como se ha visto en estas páginas, las reflexiones de Paz son tal vez las que más impacto tuvieron en las teorizaciones posteriores sobre el tema en Latinoamérica.

José Emilio Pacheco, otra de las figuras principales de la traducción en México, señala la influencia que tuvo Paz sobre su propio trabajo de traducción en la nota introductoria a *Aproximaciones*, antología que reúne parte de su obra como traductor, misma que abre con una cita de *Versiones y diversiones* — «A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía» — y la dedicación del tomo al mismo Paz y a Jaime García Terrés¹²⁷.

¹²⁵ Kristal, «Jorge Luis Borges y Octavio Paz...», 262.

¹²⁶ Paz, *Traducción...*, 15 y 16.

¹²⁷ José Emilio Pacheco, trad., *Aproximaciones* (Ciudad de México: Ediciones Penélope, 1984), 5.

Como Paz, Pacheco admite la imposibilidad de escribir el mismo poema en dos lenguas diferentes y opta por ver la traducción como el intento de acercarse al original a sabiendas de que nunca se llegará a él, de ahí que llame a sus versiones *aproximaciones*: «[...] el poema resulta intraducible y se asfixia al salir del aguamadre de su lengua [...] fuera de ella sólo puede ser representada por un texto análogo y distinto, una *aproximación* a su original [...] Lo único que me interesa es hacer un buen poema en español que *aproximadamente* le haga justicia a su modelo»¹²⁸. Pacheco hace poemas en español a partir de textos de John Donne, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Giorgos Seferis, Charles Tomlinson, Malcolm Lowry, Robert Lowell, Stephan Mallarmé, Constantino Cavafis, Gérard de Nerval, William Carlos Williams, Ezra Pound, Marianne More, Elizabeth Bishop, entre muchos otros.

También como Paz, Pacheco no tiene reparos al escribir sus versiones a partir de traducciones ajenas, e incluso considera que su trabajo es enriquecido por las voces de quienes tradujeron antes que él. En palabras de María Elena Isibasi Pouchin:

[...] Pacheco reconoce la aportación de otros como equivalente a su propia aportación a los textos. En efecto, en su nota a *Aproximaciones*, dice: “Sólo con el trabajo de muchos, la colaboración amistosa o póstuma e involuntaria, puedo superar mis limitaciones individuales”. En la nota a *Tarde o temprano*, explica que siguiendo el ejemplo de Paz y de García Terrés, empezó a buscar mayores libertades y si bien algunas de sus versiones “se aproximan directamente a textos nunca vertidos al español”, “otras (...) se apoyan en los más diversos traductores, sin excluir a los de nuestro idioma. De alguna manera no son, como podría creerse, «traducciones de traducciones» sino poemas escritos a partir de otros poemas”.¹²⁹

La prioridad de Pacheco está en la lengua y en los textos, más que en los autores, incluyéndose el mismo. Describe *Aproximaciones* como «[...] un libro de poesía colectiva [...] en que importan más los textos que los autores», cuyo «verdadero autor [...] es el idioma

¹²⁸ Pacheco, *Aproximaciones*, 6.

¹²⁹ María Elena Isibasi Pouchin, «La retraducción como forma de reescritura en José Emilio Pacheco. Una aproximación a sus “Aproximaciones”» (tesis doctoral, El Colegio de México, 2015), 179, <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10004711>

español»¹³⁰, e incluso asegura que preferiría que la antología no se publicara bajo su nombre¹³¹. De acuerdo a Isabel C. Gómez, Pacheco ve la traducción como una forma de desafiar la noción de autoría y de afirmar su concepto de la poesía como creación colectiva: «En esta antología, reúne obras que no tienen los mismos derechos de existencia— no para igualarlos, sino para cuestionar los supuestos sobre autoría al mezclar pseudo traducciones y textos firmados por heterónimos¹³² con traducciones que sí tienen originales»¹³³.

Esta postura también desdibuja la distinción entre originales y traducciones: si para Pacheco «[...] la poesía es una serie infinita de apropiaciones e intercambios. Nada es de nadie porque todo es de todos. Un poema pertenece a quien tenga la voluntad de hacerlo suyo»¹³⁴, entonces escribir poemas es un acto tan colaborativo como traducirlos. Esto tal vez explique que Pacheco publicara la mayoría de sus versiones como parte de su propia poesía, difuminando el límite entre su trabajo como poeta y como traductor. La antología *Aproximaciones* de 1986 tan solo reúne las traducciones de Pacheco que no habían sido publicado en libros anteriores, pues desde *Los elementos de la noche*, de 1963, hasta *Miro la noche*, también de 1986, todos sus poemarios incluían un segmento de traducciones, igualmente titulado *Aproximaciones*; estas también aparecen en la primera edición de su poesía completa, *Tarde o temprano*, publicada en 1980, aunque ediciones posteriores las omiten. Pacheco hermana su trabajo como poeta y como traductor, lo que apunta a una concepción de la traducción como expresión creativa.

¹³⁰ Pacheco, *Aproximaciones*, 8.

¹³¹ «No presumo de saber lenguas que desconozco, no pretendo calificar como erudito ni como filólogo: si por mí fuera preferiría mil veces que estas páginas colectivas se publicaran anónimas». Pacheco, *Aproximaciones*, 6.

¹³² En la antología *Aproximaciones*, Pacheco incluye pseudo traducciones de poemas firmados por Gordon Woolf, Piero Quercia y Azevedo Oliviera, los tres heterónimos suyos. Además, presenta un poema original como si fuera la traducción de una canción apache. Ver: Isabel C. Gómez, «Reciprocity in Literary Translation: Gift Exchange Theory and Translation Praxis in Brazil and Mexico (1968-2015)» (tesis doctoral, UCLA, 2016), 127-128, <https://escholarship.org/uc/item/2wn8v8p6>

¹³³ Gómez, *Reciprocity...*, 127. «In this anthology, he places works together that do not have the same rights to exist—not to equate them, but to question assumptions about authorship by mixing pseudotranslations and works written by heteronyms together with translations that have originals».

¹³⁴ José Emilio Pacheco, trad., «Nota», en *El cantar de los cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco* (Ciudad de México: Ediciones Era, 2009), 5.

También retoma ideas de Paz el traductor y crítico literario argentino Jaime Rest, quien en 1972 publica en la revista *Sur* el artículo «Reflexiones de un traductor», en el que defiende la validez de las traducciones literarias como textos interpretativos y creativos que permiten la circulación de ideas.

Rest llama «intérpretes» a los traductores aludiendo explícitamente al sentido musical de la palabra: «[...] el texto original es siempre una partitura que atesora en su silencio la forma ideal de la composición; el traductor no en vano es un intérprete, un ejecutante de la partitura»¹³⁵. A partir de esta concepción, explica la posibilidad de que exista más de una traducción de un texto literario, pues las diferencias entre estas son consecuencia de las variaciones entre las interpretaciones, marcadas por «la personalidad artística de cada uno de los ejecutantes», a su vez «condicionada por una tradición»¹³⁶. Al igual que Paz, Rest también argumenta en contra de los puntos de vista que consideran que la poesía es intraducible. Su postura es que las traducciones de poemas son exitosas mientras como resultado se obtengan también poemas, sin importar si estos siguen al pie de la letra el original:

Cada poema es una estructura insustituible, unitaria e intrincada que se propone suscitar una impresión total [...] En consecuencia, sólo es lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma: que en la elaboración dependa del texto original en lo que respecta a la trama de recursos que se pretende reproducir, pero que una vez completada valga por sus propios méritos artísticos, por su íntima vitalidad.¹³⁷

Para Rest, esto necesariamente convierte a la traducción en una forma de creación, y por lo mismo admite desviaciones del original mientras el cambio abone a la poeticidad de la versión traducida y se haga «a sabiendas, no por simple ignorancia».

Por la misma época, a finales de la década de los setenta, Julio Cortázar escribe «Translate, traduire, tradurre: traducir», único ensayo que dedica a este tema el célebre

¹³⁵ Jaime Rest, «Reflexiones de un traductor», en Scholz, *El reverso...*, 169.

¹³⁶ Rest, «Reflexiones...», en Scholz, *El reverso...*, 169.

¹³⁷ Rest, «Reflexiones...», en Scholz, *El reverso...*, 175.

traductor de los cuentos de Edgar Allan Poe y *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, quien también vertió al español a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *El hombre que sabía demasiado* de G.K. Chesterton, *El inmoralista* de André Gide, *Mujercitas* de Louisa May Alcott, *Filosofía de la risa y el llanto* de Alfred Stern, entre otras obras.

Cortázar, quien por muchos años se dedicó a la traducción, escribió «Translate, traduire, tradurre: traducir» en 1978, aunque este fue publicado casi dos décadas más tarde, en 1995, en el número 17 de la tercera época de la revista *Proa*. En este corto texto, el autor argentino describe algunas de sus experiencias con la traducción, tanto en el ámbito literario como fuera de este, mismas que, asegura, le dejaron «el amor por las sutiles transmigraciones y transgresiones que se operan en la traducción de cualquier texto cuando su significado franquea los puentes idiomáticos y ahí es la de San Quintín, las pérdidas, las derogaciones, a veces las felices paráfrasis y a veces la pata hasta la rodilla [...]»¹³⁸. Cortázar utiliza anécdotas sobre desvíos disparatados cometidos por algunos traductores, incluso él mismo, para ilustrar la distancia que siempre separa las traducciones de sus originales, es decir, la incapacidad de las primeras de representar fielmente a las segundas, pues «[...] en el espejo de la traducción nada del original se refleja de lleno, las equivalencias absolutas no pasan nunca de lo más embrionario, de escribir "mañana es jueves" por "demain c'est jeudi". No hablemos ya de la más sutil distorsión que impone el devenir histórico y cultural [...]»¹³⁹. También dedica un par de párrafos a la traducción de poesía al escribir sobre su versión en español de un poema de Mallarmé, en los que describe esta labor como un perjurio que se hace por amor: «[...] muchos de los que traducen poesía se me antojan avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje»¹⁴⁰.

¹³⁸ Julio Cortázar, «Translate, traduire, tradurre: traducir», en Scholz, *El reverso...*, 83.

¹³⁹ Cortázar, «Translate...», 83.

¹⁴⁰ Julio Cortázar, «Tombeau de Mallarmé», en *La vuelta al día en 80 mundos* (Madrid: Editorial Debate, 1993), 255.

La postura de Cortázar ante la traducción apenas alcanza a asomarse en este pequeño artículo, aunque deja en claro que para él esta es una actividad «aleatoria y falible»¹⁴¹, en la que es posible encontrar «un tesoro enterrado»¹⁴² a partir de errores, aunque no lo recomienda como método.

En las décadas finales del siglo XX sobresale la aparición de editoriales y revistas literarias que, además de priorizar la traducción, abonaron a la diversificación del subsistema de la literatura traducida en Hispanoamérica. En el caso de México, surgieron distintos proyectos que dedicaron sus esfuerzos a la distribución de poesía nueva extranjera y el rescate de autores decimonónicos y de principios del siglo XX menos traducidos en décadas pasadas.

En esa línea, Víctor Manuel Mendiola y Guillermo Samperio fundan en 1980 El Tucán de Virginia, editorial especializada en poesía escrita y traducida por mexicanos. Como parte de su colección Los Bífidos se ha publicado, en volúmenes bilingües, a poetas del siglo XX como Mario Luzi, Mark Strand, Charles Tomlinson, Horácio Costa, Nicole Brossard, Ted Hughes, Claude Beausoleil, Charles Wright, Adrienne Rich y Cesare Pavese. La colección El Cuervo, por su parte, está dedicada a «recuperar esa poesía que se leía poco, pero había jugado un papel fundamental en el desarrollo de la poesía moderna y que a su vez ya era poesía moderna también»¹⁴³ e incluye a poetas como Gérard de Nerval, Georg Trakl, Dino Campana, William Butler Yeats, T. S. Eliot, Stéphane Mallarmé y Guillaume Apollinaire. Las versiones en español han estado a cargo de traductores como Guillermo Fernández, Enrique González Martínez, Elisa Ramírez Castañeda, Fátima Andreu, Ulalume González de León, Mónica Mansour, Silvia Pratt, Valerie Mejer, Marco Antonio Campos, entre otros. En su catálogo también se encuentran las antologías poéticas *El sueño tiene su pared = der traum hat seine wand: nueva lírica alemana* y *Tres caminos: el germen de la*

¹⁴¹ Cortázar, «Translate...», 84.

¹⁴² Cortázar, «Translate...», 84.

¹⁴³ Julián Crenier, «La poesía ocurre en el mundo de las certezas sensibles: Víctor Manuel Mendiola», *Notimex*, 5 de octubre de 2019, <https://www.poesiacastellana.es/2-general/14593-la-poesia-ocurre-en-el-mundo-de-las-certezas-sensibles-victor-manuel-mendiola>

literatura judía en México, recopiladas y traducidas por Elisabeth Siefer y Becky Rubinstein, respectivamente.

En 1987 se lanza la revista *Periódico de Poesía* con la misión de «[conjuntar] diversos esfuerzos y talentos en torno a la labor de difundir la poesía y el pensamiento»¹⁴⁴, lo que naturalmente incluyó la traducción de textos extranjeros como parte de su programa. En sus páginas han aparecido versionados al español autores del siglo XX de diversas nacionalidades, entre ellos los austriacos Cristoph Janacs e Ingeborg Bachmann, el marroquí Jamel Eddine Bencheikh, el griego Ioannis Ritsos, el italiano Salvatore Quasimodo, el esloveno Boris A. Novak y los franceses Franc Ducros y Jean-Clarence Lambert. La revista, que aún se publica en formato digital, es editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y ha contado con el apoyo, en distintas épocas, de la Universidad Autónoma Metropolitana, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (hoy Secretaría de Cultura). Ha sido encabezada por Marco Antonio Campos (fundador), Luis Hernández Palacios, Hernán Lara Zavala, Eduardo Vázquez Martín, Raúl Renán, Vicente Quirarte, David Huerta y Pedro Serrano¹⁴⁵.

Sobresale también la revista *Poesía y Poética* de Hugo Gola, publicada por primera vez 1990, en cuyas páginas aparecían poemas contemporáneos originales y traducidos de lenguas como el inglés, el francés, el italiano, el alemán y el portugués¹⁴⁶, con versiones en español de Tedi López Mills, Eduardo Milán, Alberto Blanco, Ida Vitale, y más¹⁴⁷. Entre los autores traducidos se encuentran Augusto de Campos, Basil Bunting, Carl Rakosi, Gary Snyder, Guennadi Aigui, Gustaf Sobin, Henry Moore, Ingeborg Bachmann, Joan Vinyoli, João Cabral de Melo Neto, John Cage, Louis Zukofsky, Marina Tsvietáieva, Paul Válerý,

¹⁴⁴«Quiénes somos», *Periódico de Poesía*, acceso el 10 de febrero de 2023, <https://periodicodepoesia.unam.mx/historia/>

¹⁴⁵ «Historia», *Periódico de Poesía*, acceso el 10 de febrero de 2023, <https://periodicodepoesia.unam.mx/historia/>

¹⁴⁶ Pura López Colomé, *Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética* (Ciudad de México: Dirección de Literatura UNAM, 2015), 247.

¹⁴⁷ «Poesía y Poética», *Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral*, acceso el 10 de febrero de 2023, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2731#tabs1-html>

René Char, Robert Motherwell, Samuel Beckett, Sandro Penna, Sergio Solmi, Valerio Magrelli y W.S Merwin.

En 1993 aparece Editorial Aldus, que se desprende de la casa editora Imprenta Aldina, dirigida por José Sordo Gutiérrez. En la década de los noventa se publicaron bajo este sello las antologías *Más que carnaval: antología de poetas brasileños contemporáneos*, cuya selección y traducción estuvieron a cargo de Miguel Ángel Flores; *Antología de poesía portuguesa contemporánea*, con la revisión de Eduardo Langagne de la traducción al español; y *Saludo al mundo y otros poemas*, selección de la poesía de Walt Whitman traducida por Carlos Montemayor. Ya entrado el siglo XXI, la editorial ha publicado a Jean Royer, N. Scott Momaday, Guennadi Aigui, Andre Du Bouchet, William Carlos Williams, Jerome Rothenberg y Fernando Pessoa en versiones al español de Mónica Mansour, Elisa Ramírez Castañeda, José Manuel Prieto, Franc Ducros, Jorge Esquinca, Hugo García Manríquez, Heriberto Yépez y Francisco Cervantes¹⁴⁸.

Por su parte, Ediciones Sin Nombre, fundada en 1995 por José María Espinasa y Ana María Jaramillo, apuesta a la pluralidad con la colección El arca de Babel, dedicada a la poesía traducida escrita originalmente en «distintos idiomas, escritores de épocas y estilos diferentes»¹⁴⁹. Así, la colección incluye tanto a poetas como Mallarmé, Rilke y Maurice de Guérin, como a Antonio Ramos Rosa, Bernard Pozier, Breyten Breytenbach, Franc Ducros, Gilles Vigneault, Ioannis Ritsos, James Fenton, Massimo Bontempelli, Nanni Cagnone, Pierre-Yves Soucy, Safaa Fathy, Tonino Guerra, Valentine Penrose y Yorgos Seferis. Las versiones en español han estado a cargo de Miguel Ángel Flores, David Ojeda, Gabriel Magaña Merlo, Pura López Colomé, Stefano Strazzabosco, Selma Ancira, Ximena Subercaseaux, Fabienne Bradu, Conrado Tostado, Félix Dauajare Torres y Dulce María Zúñiga.

¹⁴⁸ «Catálogo de Aldus», *Enciclopedia de la Literatura en México*, acceso el 10 de febrero de 2023, <http://www.elem.mx/institucion/editorial/358/1460/false/anio>

¹⁴⁹ «El arca de babel», *Ediciones Sin Nombre*, acceso el 13 de febrero de 2023, <http://www.edicionessinnombre.com/colecciones/el-arca-de-babel/>

También nacida en 1995, Trilce Ediciones, de Deborah Holtz y Juan Carlos Mena, ha destacado por la distribución de poesía extranjera vertida al español por traductores —muchos de ellos también poetas— mexicanos. Su labor en este ámbito está reunida en la colección Tristán Lecoq Universal, conformada por poemarios de Adilia Lopes, Hans van de Waarsenburg, Jean Ristat, Lorna Crozier Matthew Sweeney, Nuno Júdice, Seamus Heaney y Shimon Adaf, traducidos por Mario Morales Castro, Pura López Colomé, Blanca Luz Pulido, Carlos López Beltrán, Pedro Serrano, Jan Hendrix, Carmen Leñero, Marc Sagaert, Jacqueline André y Ana María Bejarano¹⁵⁰.

Otros proyectos editoriales mexicanos de la época que destacan por la publicación de poesía traducida son El Equilibrista, fundada en 1986, y Verdehalago, de 1990. Ya en el siglo XXI aparecen además Vaso Roto ediciones (2003), Bonobos editores (2005), la colección El Oro de los Tigres (2009) publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, Matadero (2011), Ediciones Antílope (2015) y Argonautica (2017).

Cabe mencionar que en los últimos cuarenta años la importancia de la traducción para la literatura local se ha manifestado en México con la aparición de premios para traductores. No obstante, a pesar de la creciente apertura editorial a literaturas distintas a la estadounidense, británica y francesa, la mayoría de estos galardones se han otorgado a la traducción de obras originalmente escritas en inglés y francés. Algunos de los premios que han sido concedidos a la traducción de poesía son:

- El Premio Alfonso X de Traducción Literaria, convocado de 1982 a 1991 por el del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), el FCE y el Instituto Superior de Intérpretes y Traductores, otorgado a Tomás Segovia, Felipe Garrido, Juan Tovar, Enrique C. Okhuysen, Rosa Ana Domínguez Cruz, Raúl Ortiz y Ortiz, Elsa Cecilia Frost, Carlos Montemayor y Ulalume González de León por sus traducciones de autores de habla inglesa y francesa¹⁵¹. Por su labor como traductores de poesía, recibieron el premio Segovia, Montemayor y González de León.

¹⁵⁰ Ángel Miquel, «Veinte años de Tristán Lecoq», *Periódico de Poesía*, no. 86 (febrero de 2018), <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/4066>

¹⁵¹ «Premio Alfonso X de Traducción Literaria», *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, acceso el 14 de febrero de 2023, <https://literatura.inba.gob.mx/premio-alfonso-x-de-traduccion-literaria.html>

- El Premio Nacional de Traducción de Poesía, otorgado entre 1990 y 1997 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Instituto Veracruzano de Cultura, la editorial El Tucán de Virginia y la Fundación Gutman, cuyos ganadores fueron José Luis Rivas por *Poetas metafísicos ingleses*, María Palomar y Jorge Esquinca por *La rosa náutica* de W. S. Merwin, Pura López Colomé por *Isla de las estaciones* de Seamus Heaney, Miguel Covarrubias por *El traidor: poetas franceses y alemanes contemporáneos*, Alma Velasco por *En el vértigo del día* de Ferreira Guillar, Myriam Moscona y Adriana González Mateos por *La música del desierto* de William Carlos Williams, y Françoise Roy por *El libro de la hospitalidad* de Edmond Jabès¹⁵².
- El Premio Bellas Artes de Traducción Literaria Margarita Michelena, creado en 2018 por el INBAL, la Coordinación Nacional de Literatura (CNL), y el Gobierno del estado de Hidalgo, que en la categoría de poesía ha premiado a Elisa Díaz Castelo por *Cielo nocturno con heridas de fuego* de Ocean Vuong, a José Miguel Barajas por *Agencia general del suicidio* de Jaques Rigaut y a Hubert Matiúwàa por el poemario *Túngaa Indíí / Comisario Jaguar* escrito en mè'phàà (tlapaneco) y trasladado al español por el mismo autor¹⁵³.

2.4 Subsistema de la literatura traducida en Hispanoamérica

El interés hispanoamericano por traducir ha sido vasto y constante. Aunque por ahora no nos ocuparemos de un análisis exhaustivo de las restricciones ideológicas y poetológicas que estuvieron en juego a lo largo de la producción de traducciones en esta región del mundo, como tendencia general puede observarse una visión que coloca en los clásicos grecolatinos y en las literaturas francesa, inglesa y estadounidense su principal interés, si bien sus motivaciones han variado a lo largo de los años en concordancia con el cambio de los ideales a los que aspira la literatura escrita en Hispanoamérica: cuando las letras europeas eran el modelo a imitar, la traducción de sus obras fue una vía para atraer sus

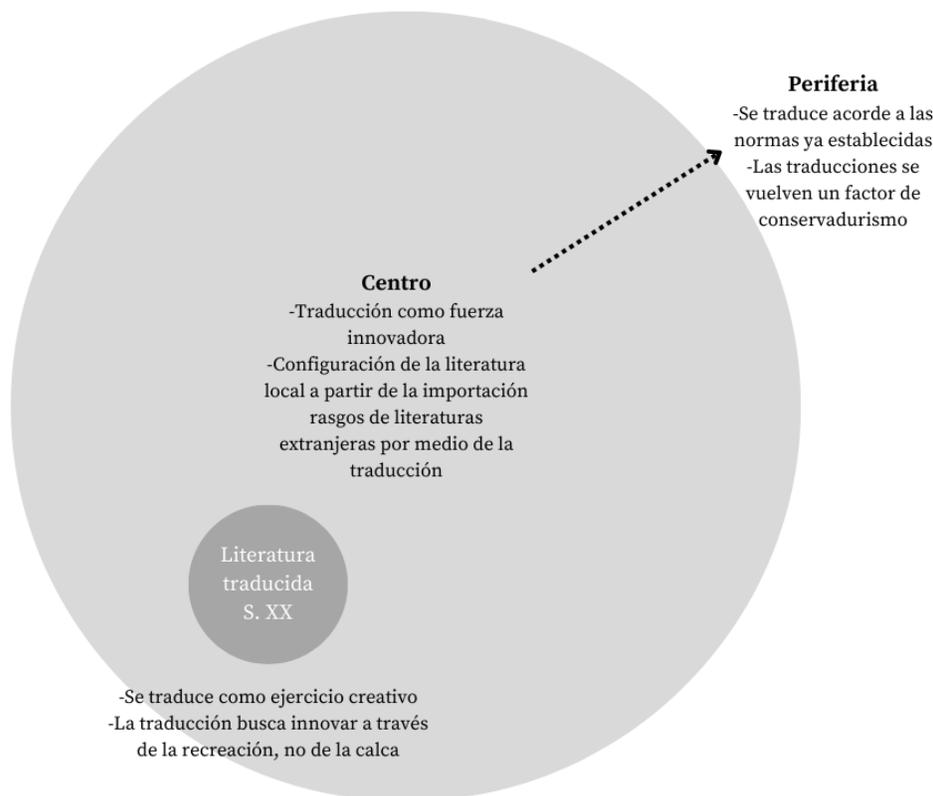
¹⁵² «Premio de Traducción de Poesía», *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, acceso el 13 de febrero de 2023, <https://literatura.inba.gob.mx/premio-de-traduccion-de-poesia.html>

¹⁵³ «Premio Bellas Artes de Traducción Literaria Margarita Michelena», *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*, acceso el 13 de febrero de 2023, <https://literatura.inba.gob.mx/ganadores/6335-premio-bellas-artes-de-traducci%C3%B3n-literaria-margarita-michelena.html>

valores estéticos e ideológicos y configurar a partir de ellos la literatura local, mientras que cuando el interés estuvo en el lenguaje y estilo propios se tradujo para decir en voz propia lo dicho antes en otra lengua, explotando el carácter creativo de la traducción, así como para enriquecer el repertorio propio gracias a la innovación que tiene lugar en el traslado de los textos.

La posición de la literatura traducida en el polisistema literario hispanoamericano se ha mantenido entonces cercana al centro, pues, aunque el enfoque con el que se trasvasan los textos se ha transformado, la traducción no ha dejado de ser una fuerza transformadora del panorama literario. Incluso en los momentos en los que se ha asumido esta labor como un escaparate para exhibir la originalidad de las voces de Hispanoamérica, cuando podría pensarse que las traducciones funcionarían como afianzadoras de las normas ya establecidas, en realidad sirvieron como un escenario para experimentar con el lenguaje literario, es decir, en otra manera de innovar.

Ilustración 1. Posición del subsistema de la literatura traducida en el polisistema literario hispanoamericano del s. XX



La importancia otorgada durante las últimas décadas a la traducción como forma de creación es evidenciada por la cantidad de proyectos editoriales que vieron en ella una vía para conectar la literatura hispanoamericana con la del resto del mundo a través de la acogida de obras escritas originalmente en otros idiomas y ofreciendo en las versiones traducidas una visión literaria autóctona. También es muestra de ello que traducir fue una de las actividades cultivadas con frecuencia entre escritores —en adición a académicos y traductores de profesión, por supuesto—. Un buen número de autores reconocidos del siglo pasado incursionó en la traducción literaria en algún momento u otro, como puede notarse al observar de quiénes eran las versiones en español publicadas en las revistas literarias y las editoriales. Lo anterior, además de reafirmar el carácter creativo de la traducción, contribuyó a la solidificación de la figura del autor-traductor y a su vez conllevó un mayor interés por distinguir en las versiones en español la voz de quien realizó el trasvase.

Capítulo 3: Pura López Colomé traduce para Material de Lectura

3.1 Pura López Colomé: traductora y poeta

Pura López Colomé nació en la Ciudad de México en 1952. Pasó su infancia entre la capital del país y Mérida, Yucatán, de donde es originaria su familia. A los doce años, tras la muerte de su madre, su padre la envió a estudiar a un internado de monjas benedictinas en Dakota del Sur, Estados Unidos, donde estudió hasta concluir la preparatoria¹⁵⁴.

A su regreso a México, en los años setenta, se dedicó a dar clases de inglés y español en el Centro de Idiomas Berlitz¹⁵⁵. Estudió luego Letras Hispánicas en la UNAM, tras haber cursado un semestre de la licenciatura equivalente en la Universidad Iberoamericana. También formó parte del taller literario de Alicia Reyes en la Capilla Alfonsina, y en 1977 se hizo merecedora del Premio Nacional Alfonso Reyes para jóvenes escritores con el ensayo «Diálogo socrático en Alfonso Reyes»¹⁵⁶.

Las conexiones que hizo durante sus años universitarios marcaron el inicio de su carrera en las letras. Siendo estudiante de la Universidad Iberoamericana, conoció a Marco Antonio Campos, con quien comparte créditos en su primera publicación como traductora¹⁵⁷. En la UNAM fue alumna de Huberto Batis, quien eventualmente la invitó a colaborar en el suplemento *sábado* del periódico *unomásuno*, primero como traductora y posteriormente como secretaria de redacción, y de Salvador Elizondo, quien la incitó a concursar por la beca anual otorgada por el Centro Mexicano de Escritores, misma que obtuvo para el periodo 1982-1983, durante el cual trabajó bajo la asesoría de Juan Rulfo, Héctor Azar y Carlos Montemayor, además del mismo Elizondo¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Pura López Colomé, «No por mucho madrugar», en Jorge Fondebrider, comp., *Poetas que traducen poesía*, (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015), 169.

¹⁵⁵ Pura López Colomé, *Visita guiada a una sala de estar*, 2° edición (Querétaro: Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2020), 43-49.

¹⁵⁶ López Colomé, *Visita...*, 53.

¹⁵⁷ López Colomé, «No por mucho madrugar», 171-172.

¹⁵⁸ López Colomé, *Visita...*, 53-64.

López Colomé se ha dedicado mayormente a la traducción, principalmente de poesía norteamericana, irlandesa e inglesa, aunque también ha traducido obras del alemán y el francés, así como algunos textos narrativos y de teoría literaria. Por su trabajo como traductora ha recibido el Premio Nacional de Traducción de Poesía 1992, por *Station Island/ Isla de las Estaciones* de Seamus Heaney, el Linda Gaboriau Literary Translation Award 2010, otorgado por The Banff Centre for the Arts, Canadá, y la condecoración Orange-Nassau de los Países Bajos.

Su producción original también es vasta: a la fecha ha publicado trece poemarios y cuatro colecciones de ensayo. Por su obra, en 2007 recibió el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores por el poemario *Santo y seña*, reconocimiento que compartió con Elsa Cross, mientras que en 2019 le fue otorgado el Premio Bellas Artes de Trayectoria Literaria Inés Arredondo. Ha sido homenajeada en dos ocasiones en el Palacio de Bellas Artes: la primera en julio de 2017 como parte del ciclo *Protagonistas de la Literatura Mexicana*, la segunda en 2022 en celebración de su septuagésimo cumpleaños. De 2016 a 2018 fue tutora del Programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), y desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte¹⁵⁹.

3.1.1 Trayectoria literaria

López Colomé descubrió su vocación de traductora a temprana edad. Las clases de literatura y el acceso a la biblioteca de Mount Marty High School, el internado en Dakota del Sur donde estudió, estimularon su ya existente interés por las letras, acercándola a la poesía escrita en inglés, y no pasó mucho tiempo antes de que intentara verterla al español, alentada a hacerlo por una de sus maestras para que «no comenzara a olvidar [su] lengua»:

Yo había escrito un «ensayo» en que hablaba de la compañía secreta de Emily
[Dickinson] en mis noches de soledad en la biblioteca; de cómo sus poemas tan

¹⁵⁹ «López Colomé, Pura (Premio Bellas Artes de Trayectoria Literaria Inés Arredondo 2019)», Catálogo biobibliográfico del Instituto Nacional de Bellas Artes, acceso el 24 de marzo de 2023, <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/3628-lopez-colome-pura.html>

pequeños, al resonar en mi interior, crecían, haciéndome llorar de una nueva manera, distinta, que no era ni tristeza ni alegría. «¿Crees que podrías traducirlos al español, para ver si la emoción sigue siendo la misma?», me preguntó la perpleja Sister Anette [...]¹⁶⁰

Además de a Dickinson, durante su estancia en el internado también probó traducir a poetas como W.B. Yeats y Patrick Kavanagh, así como escribir algunos poemas originales. Estas primeras incursiones, a las que la autora siempre hace referencia cuando escribe sobre su llegada a la poesía y a la traducción de esta, auguraron su trayectoria literaria —su afición por la poesía, su predilección especial por poetas irlandeses, norteamericanos e ingleses, el interés por hacerlos hablar en español— y marcaron el inicio de la formación de su actitud ante la traducción, que ve como un encuentro:

[...] abrigué desde ese momento la certeza de hallarme hablando “en lenguas” al borde de un acantilado; que el sonido encendido y su eco, es decir, el poema en la lengua que lo produjo y en la lengua que le dio reverberación, podía ser una balanza con dos platos, un rejuego de dos, siempre dos, abrazándose, dándose de topes amorosos y dolorosos, emitiendo esa nota salvadora viva en el brillo de un arma de dos filos.¹⁶¹

Al regresar a México tras concluir la preparatoria, encontró campo fértil para seguir cultivando la traducción. Según su propio testimonio, durante la temporada que fue miembro del taller literario de Alicia Reyes se dio cuenta de lo popular que era la práctica de la traducción entre jóvenes escritores como ella: «[...] entre los poetas de mi generación que comenzaba a frecuentar constituía una actividad no solo frecuente sino importante, en paralelo a la escritura de los poemas propios. Yo no sentía estar haciendo algo raro, algo fuera de lo común»¹⁶². Tampoco eran pocos los literatos que defendían la traducción como una tarea creativa, entre ellos Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Antonio Alatorre y Tomás Segovia.

¹⁶⁰ López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 13-14.

¹⁶¹ López Colomé, «No por mucho madrugar», 171.

¹⁶² López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 97.

La publicación de versiones en español de poesía extranjera también estaba en auge, sobre todo en revistas y suplementos literarios. Fue en este tipo de publicaciones donde López Colomé apareció por primera vez con el crédito de traductora, que comparte con Marco Antonio Campos, con quien realizó y publicó una traducción de los poemas «Miércoles de ceniza» y «Canción de amor de J. Alfred Prufrock» de T.S. Eliot. En solitario, continuó publicando sus versiones en el suplemento *sábado*, además de poemas originales y algunas reseñas.¹⁶³

Ya establecida como traductora, López Colomé publicó en los años ochenta sus primeros poemarios originales: en 1985 apareció *El sueño del cazador* (Cuarto Menguante Editores), al que le siguió *Un cristal en otro* (Ediciones Toledo), de 1989. También comenzó a publicar traducciones más extensas de poesía, narrativa y teoría literaria bajo el sello editorial de diversas instituciones educativas del país. En la UNAM publicó una selección y traducción de la obra poética de William Carlos Williams en 1982, así como de los cuentos cortos de Samuel Beckett en 1984, ambas como parte de la colección Material de Lectura; además, la Dirección de Publicaciones de esta universidad editó sus versiones en español de *Crimen delicioso: historia social del relato policiaco* de Ernest Mandel (1986) y de *Las visiones y los tiempos oscuros* de Bertolt Brecht, que realizó en 1989 junto a Alberto Blanco. La Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), por otro lado, auspició sus traducciones de *El Zohar. El Libro del Esplendor* de Gershom Scholem (1984), *La estructura de la novela* de Edwin Muir (1984) y *En el corazón del corazón del país* de William H. Gass (1989). Por su parte, la Universidad Autónoma del Estado de México publicó la traducción que realizó junto a Luis Cortés Bargalló de *Kora in hell: improvisations/ Kora en el infierno: improvisaciones* de W.C. Williams (colección La Abeja en la Colmena, 1984), mientras que la Universidad Veracruzana distribuyó en su versión al español *Poemas escogidos* de Hilda Doolittle (1984).

Los años noventa vieron un aumento en la producción literaria de la poeta, que firmó en esta década tres poemarios originales: *Aurora* (El Equilibrista, 1994), *Intemperie*

¹⁶³ López Colomé, «No por mucho madrugar», 171-172.

(Ediciones Sin Nombre/ Juan Pablos Editor, 1997) y *Éter es* (Conaculta, 1999), así como once traducciones, nueve de poesía y dos de ensayo, que siguieron apareciendo principalmente en editoriales universitarias. Publicó en 1991 en Ediciones Toledo *Station Island/ Isla de las Estaciones* de Seamus Heaney, obra con la que ganó el Premio Nacional de Traducción de Poesía 1992. En 1993, la UAM editó *Ventanales en lo alto y otros poemas*, su versión en español del poemario *High Windows* de Philip Larkin, y recibió apoyo del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, otorgado por la Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer y el Fonca, para traducir *Alabanza/Deseos Humanos* de Robert Hass, que se publicó en 1995 en la serie bilingüe El Puente de la UNAM. En los años siguientes, esta universidad también distribuyó su selección y traducción de la poesía de Georg Trakl (1995), Seamus Heaney (1996) y Philip Larkin (1996) para Material de Lectura. Realizó además dos traducciones colaborativas: en 1996 trabajó nuevamente con Alberto Blanco, ahora para la traducción de *Después de los alfabetos: Antología poética 1952-1993* de W. S. Merwin, publicada por Ediciones Hotel Ambosmundos, y en 1997 tradujo junto a Rafael Vargas *Poemas del hombre sombra* de Charles Hasty, que editó la Universidad Autónoma de Sinaloa. Volvió a traducir a Heaney al español en 1998 y 1999: Conaculta publicó su versión de *Seeing Things, Viendo visiones*, para la colección Cien del Mundo, así como *Tres ensayos* para la colección Sello Bermejo, mientras que la Imprenta de los Trópicos- In De Bonenfant editó *La luz de las hojas*. Con Alberto Cue publicó en 1999 en la Editorial Aldus *Paisajes: cuentos y ensayos* de Hugo Von Hofmannsthal.

En el 2000 tradujo *Ensayos selectos* de T.S. Eliot (UNAM), *Piedra infernal* de Malcolm Lowry (Ediciones Era), *Sobre las nueve olas: leyendas irlandesas* de Marie Heaney (Conaculta, colección Sello Bermejo), y *El nivel* de Seamus Heaney (Trilce Ediciones, colección Tristán Lecoq Universal). En 2002, su obra poética publicada hasta el momento fue reunida bajo el título *Música inaudita. Poesía 1985-2000*, volumen que estuvo a cargo de la editorial Verdehalago. En el 2003 publicó como traductora la colección *Señora, Única Dama* de Breyten Breytenbach (Ediciones Sin Nombre) y como autora original el poemario *Tragaluz de noche* (FCE). En 2004 tradujo *Paisajes marinos y otros poemas* de Hans van de Waarsenburg para Trilce Ediciones y en 2006 *Al buen entendedor: Ensayos escogidos* de

Seamus Heaney para FCE, editorial que también publicó su siguiente poemario, *Santo y seña*, que apareció en 2007. Por este libro recibió ese mismo año el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores. Sus siguientes publicaciones son las traducciones de *Sonnets/Sonetos* de Seamus Heaney (Ediciones del Equilibrista, 2008) y *Azul* de Hans van de Waarsenburg (Trilce Ediciones/ Tristán Lecoq Universal, 2009), además de los poemarios *Reliquia* (Conaculta/Ediciones Sin Nombre, 2008) y *Una y fugaz* (UNAM/Bonobos, 2010), la plaquette *Por si acaso no* (Parentalia Ediciones, 2010) y la colección de ensayos *Afluentes* (UNAM, DGE Equilibrista, 2010).

López Colomé arrancó la segunda década del siglo XXI la publicación de su versión en español de la última obra poética de Heaney, *Cadena humana/Human Chain*, que editó Visor, y de *Resonancia/Resonance: poesía en dos lenguas* (FCE, 2011), antología grabada de traducción que realizó con el poeta escocés Alastair Reid. Para este proyecto, tradujo al español algunos poemas en inglés seleccionados por Reid, quien hizo lo mismo a su idioma con una selección de poesía hispanoamericana hecha por López Colomé. En la grabación, Reid lee en inglés sus traducciones y los poemas originales en inglés, mientras que López Colomé hace lo correspondiente en español. Sobre este particular trabajo, López Colomé expresa: «Nuestra intención, desde un principio fue no agregar una antología más al canon, sino una selección muy especial, personalísima, de poesía grabada, que acentuara nuestra fe en la *oralidad* de la poesía, y en la relevancia del poema y no del poeta»¹⁶⁴.

En 2012 Bonobos Editores difundió su décimo poemario, *Lieder: cantos al oído, cantos al olvido*, que Conaculta volvió a editar en 2013 para *Poemas reunidos. 1985 – 2012* junto a las otras nueve colecciones poéticas publicadas hasta ese año por López Colomé. La poeta decidió revisar los libros que conformarían esta antología y hacer cambios donde lo consideró necesario: «[...] pulí algunas imágenes, sin alterar su núcleo; eliminé poemas, sin modificar el cuerpo del libro en sí, e intenté conservar lo que —con todo y sus naturales

¹⁶⁴López Colomé, «No por mucho Madrugar», 176.

tropiezos— formaba parte integral de mi mosaico poético a lo largo de casi treinta años de búsqueda tangible, no ilusoria, en ese mundo de palabras»¹⁶⁵.

En la última década ha publicado la traducción de tres novelas —*Como amigo/As a friend* (Editorial Sexto Piso, 2013) y *El rastro/The Trace* (Sexto Piso, 2017) de Forrest Gander; *El Libro Mayor de los Negros/The Book of Negroes* (Ediciones Almadía, 2016) de Lawrence Hill—, y de tres antologías —*Seamus Heaney: obra reunida* (Trilce Ediciones, 2015), volumen bilingüe que recoge la totalidad de sus traducciones de la obra poética del Nobel irlandés; *Antología resonante: poemas y ensayos de Alastair Reid* (Bonobos Editores, 2017); y *Elegías* de Paul Muldoon (Trilce Ediciones, 2022). También ha publicado *Via Corporis* (2016) y *Borrosa Imago Mundi* (2021), de nuevo en el Fondo de Cultura Económica. Regresa a la ensayística con *Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética* (2015) e *Imperfecta semejanza II. In nomine vocis. Ulteriores meditaciones en torno a la traducción poética* (2018), ambas colecciones editadas por la UNAM, en las que discurre sobre su labor como traductora de poetas de habla inglesa. También es ensayo *Visita guiada a una sala de estar*, libro publicado en 2018 por la editorial Rayuela y reeditado en 2020 por el Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro.

3.1.2 Poesía original: estilo

Si bien para notar las decisiones específicas de cada traductor que dan forma a sus versiones es ventajoso distinguir su intención al traducir, la actitud que asume ante esta labor y la opinión que tiene de la misma, así como la tradición literaria y de traducción en la que se inserta (es decir, identificar su proyecto, postura y horizonte de traducción), en este caso, por tratarse de una traductora de poesía que además cuenta con obra poética

¹⁶⁵ «*Poemas reunidos 1985-2012*, de Pura López Colomé, “ejercicio de humildad real y aprendizaje profundo”, señala la autora», Secretaría de Cultura, acceso el 20 de marzo de 2023, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/poemas-reunidos-1985-2012-de-pura-lopez-colome-ejercicio-de-humildad-real-y-aprendizaje-profundo-senala-la-autora>

propia, resulta conveniente observar esta última para tener un punto de comparación que facilite discernir en las versiones traducidas las elecciones que nacen de la sensibilidad y oficio de la poeta y no (o no solamente) de las especificidades del español o de una interpretación particular del texto fuente. Por eso este segmento está dedicado a la revisión de las características de estilo de la poesía original de Pura López Colomé, a fin de poder reconocer su voz en sus traducciones, es decir, los rasgos de las mismas que resultan no de las cualidades del poema original ni las propias del español, sino de la pluma de la poeta-traductora, de su uso y relación con este idioma y su literatura.

Como se ha visto, la obra poética de López Colomé se extiende desde finales de la década de 1970 hasta la fecha. Aunque esta vasta producción se relaciona en todo momento a su trabajo como traductora, son los poemarios *El sueño del cazador* (1985), *Un cristal en otro* (1989), *Aurora* (1994) e *Intemperie* (1997) los que escribió durante el mismo periodo en el que se publicaron los números de Material de Lectura dedicados a Williams (1982), Larkin (1995) y Heaney (1996) con sus traducciones, por lo que la caracterización de su estilo se centrará en estos libros, sin obviar los rasgos que también atraviesan sus poemarios posteriores.

López Colomé suele escribir en verso libre, con la recurrente aparición de prosa poética. No se ciñe a estructuras rigurosas, pues, en sus palabras, «La continencia en la expresión, las medidas exactas, las rimas preestablecidas, las restricciones, no son sinónimos de forma. La forma es el estilo, es el poema, es su sustancia. Cuando se parte de aquí, lo demás va adquiriendo su lugar en ritmos y sonidos»¹⁶⁶. Por ello no deja de prestar atención a los elementos formales que soportan el contenido del poema, sobre todo aquellas que resaltan las cualidades sonoras del texto poético y, en general, del español.

Sus poemas versificados tienden a ser de líneas breves, lo que los hace avanzar con velocidad calculada, a galope sostenido, con pausas que modulan la cadencia de la lectura.

¹⁶⁶ Pura López Colomé, «Un más allá de la poesía», *Revista de la Universidad de México*, n°533, junio de 1995, 16-20. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/3ac0f595-60d3-4730-ad2e-cd14f3d95bf8/un-mas-alla-de-la-poesia>

Al mismo tiempo, estas pausas aportan a la complejidad de los poemas, pues entrecortan el sentido de los mismos, entregando segmentos que hay que ir hilando.

*Una suerte de música inaudita
se abre paso,
y desde dentro
nos despoja
de toda vestidura imaginable.
¿Soy ciego
o por primera vez observo
aquellos árboles
de maravilla?
El fruto afina los colores,
resplandece.¹⁶⁷*

También usa estas pausas para aplazar el sentido, haciéndolos en lugares que disimulan los encabalgamientos, dando la apariencia de que ahí concluye el dibujo de la imagen o el desglose del pensamiento; no obstante, al pasar al siguiente verso, nos damos cuenta de que lo que sigue aún es parte de lo anterior, una adición que a veces refuerza, a veces renueva y a veces resignifica.

*Tres garzas se elevan
como plumas que caen.
Se incendia el bosque.*

*El sol se esconde
tras sus alas.
Con el pecho
de par en par,
la contemplación del río*

¹⁶⁷ Pura López Colomé, «Una suerte de música inaudita...», *Poemas reunidos 1985-2012*, (Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones de Conaculta, 2013), 57.

*es fuego.*¹⁶⁸

En el ejemplo anterior, el encabalgamiento de los dos versos iniciales de cada estrofa divide en dos partes la imagen presentada: la primera establece sus elementos constitutivos y, por sí sola, tiene sentido completo —el vuelo de las garzas, el sol que se oculta—, mientras que la segunda añade un detalle que potencia la poeticidad de la imagen —la comparación del ascenso de las aves con la acción opuesta de una de sus partes, la caída de sus plumas, y nueva alusión a las garzas, que ahora eclipsan al sol—.

Así pues, la poeta se vale de los cortes para marcar cada paso que da hacia la construcción de las imágenes e ideas del poema, dividiéndolas en cada uno de sus elementos constitutivos para poner a cada uno bajo el reflector y con ello enfatizar su peso en el todo del que son parte. Forrest Gander, traductor de López Colomé al inglés, define así este aspecto: «[su] poesía es filosófica y exigente, divide en líneas cortas, filosas, hojuelas de obsidiana. Su imaginación, como la de Paul Celan, está marcada por una suerte de severidad moral localizada en el lenguaje mismo; los poemas están menos preocupados por representar la superficie observable de la vida que por trazar melodías, los crescendos y decrescendos de una visión espiritual»¹⁶⁹.

La preocupación de López Colomé con el sonido y su capacidad de guiar la construcción del sentido también puede oírse en aliteraciones que refuerzan el vínculo entre palabras y versos de los poemas:

*La madre de mi madre abandonada,
caída en mi descuido,
en aquel rincón de la sala de una casa toda mía.
Sentada en un sillón sin forma, un sofá,
se iba desparramando con el cigarro siempre*

¹⁶⁸ López Colomé, «A la vera uno del otro, miran», *Poemas reunidos...*, 78.

¹⁶⁹ Gander, «Introduction», en Pura López Colomé, *No shelter...*, VII. «[her] poetry is philosophical and exacting, pared into short, sharp lines, obsidian flakes. Her imagination, like Paul Celan's, is marked by a kind of moral severity located in language itself; the poems are less concerned with representing the observable surface of life than with tracing melodies, the surges and diminuendos of a spiritual vision».

*entre el dedo gordo, deforme de nacimiento,
y el índice, deforme por la artritis.¹⁷⁰*

El registro de los poemas de López Colomé oscila entre el lenguaje común y el culto, que expresa una profunda sensibilidad e intelecto sin presunción ni afectación. Esto es verdad tanto para sus poemas en verso:

*Me dispongo a partir el pan
a barrer la entrada,
a poner carne de por medio;
pero cuando alzo la vista y miro el huerto,
algo me hace repetir que en esta carne
se ciernen granos, uno a uno,
sin necesidad de otra cosecha.¹⁷¹*

Como en sus poemas en prosa:

*Suben a Chalma los peregrinos. Los que saben que la rama seca que van cargando
echará flores a lo largo del trayecto. Son jóvenes en su mayoría. Llevan agua, un
petate en que dormir y la cotidianidad de sus vidas a la vista. Hay viejos también.
Niños sobre los hombros. El santuario avanza en busca de su sitio.¹⁷²*

Gran parte de sus poemas mantienen un tono conversacional y suelen aparecer en ellos fórmulas del habla popular, aunque su vocabulario y sintaxis tienden a ser más complejos que los usados coloquialmente. Como muestra, el caso de los segmentos II y III de «Música para un cazador que duerme»:

*[...] Nada es el vapor que se desprende de las suavidades de una sábana, lo que existe
por más que se haya contemplado. La contemplación no evita, no ofrece, calla y
otorga. Se ha hecho tarde. Te vas. Te sigo viendo.*

¹⁷⁰ López Colomé, «In memoriam Victoria», *Poemas reunidos...*, 140.

¹⁷¹ López Colomé, «Infinito día», 2, *Poemas reunidos...*, 14.

¹⁷² López Colomé, «Prisma», *Poemas reunidos...*, 183.

III

*Dónde podrás estar, en qué inmenso páramo estarás esparciendo tu cólera agobiante y contenida, encantadora, que se nutre alabando al mundo. Contigo no hay pacto, no hay flor de la piel.*¹⁷³

Aunque no se citan textualmente, las referencias al dicho «el que calla otorga» y a la locución «a flor de piel» es evidente. En el primer caso, para aludir tanto a la receptividad pasiva de quien contempla, quien además deja que las cosas que observa pasen sin intervenir en ellas; así, la contemplación calla y otorga tanto al sujeto como al objeto de la admiración. En el segundo, para nombrar la falta de cosas evidentes, pactadas, dadas por hecho, listas para mostrarse.

Esto puede describirse como un uso lúdico del lenguaje, que también se manifiesta tanto en juegos de palabras como en la reescritura de expresiones del habla cotidiana:

*Hay quien mete la mano en la llaga y se contagia.
Quien necesita tocar para creer eternamente se persigue,
busca responderse en unos ojos
que quieren absorber el horizonte.
Ojos que no ven al corazón que no siente.*¹⁷⁴

El sentido de la frase «poner el dedo en la llaga» de exacerbar el malestar ajeno se revierte en la primera línea de la estrofa anterior, donde la misma figura de tocar la lesión alude a lo opuesto, a volverse partícipe de la aflicción del otro. Algo similar ocurre también en el último verso, que reescribe el dicho «ojos que no ven, corazón que no siente».

Así pues, López Colomé enfatiza el tono conversacional de los poemas al colocar estas fórmulas en ellos, al mismo tiempo que aprovecha el saber colectivo expresado en ellas para construir sentido en el texto. Además, juega con las expectativas que genera tanto el reconocimiento de expresiones familiares, que renueva y resignifica en el poema.

¹⁷³ López Colomé, «Música para un cazador que duerme», II y III, *Poemas reunidos...*, 48-49.

¹⁷⁴ López Colomé, «Llévame contigo», *Poemas reunidos...*, 71.

3.1.3 Traducción de poesía: postura

Además de la reescritura en español de obras de otras lenguas, la incursión de López Colomé en la traducción también se ha manifestado como reflexiones teóricas alrededor de esta actividad, mismas que se encuentran plasmadas en sus diversos ensayos, artículos y entrevistas sobre el tema.

En las distintas ocasiones que expresa su opinión al respecto, López Colomé deja en claro que para ella la traducción de literatura debe ser un trabajo creativo si se busca que el texto resultante sea también él mismo literatura, sobre todo cuando se trata de poesía. Distingue dos clases de traducciones: las que glosan el texto fuente, no solamente a través de comentarios explicativos, sino también en la estrategia de traducción, pues se enfocan en transmitir al lector el contenido del original; y las que pretenden escribir en el idioma propio un poema ya escrito anteriormente en otro, recurriendo a la creatividad para poder lograrlo:

Cualquier lector se dará cuenta de que las realizaciones académicas, por un lado, y las decididamente poéticas, por otro, son bien distintas. A la literalidad y la investigación acuciosa, capaz de llenarlo todo de notas al pie de página aduciendo seriedad, yo prefiero la recreación.¹⁷⁵

En opinión de la traductora, abordar el trasvase de un texto poético de una lengua a otra con una intención creativa no solo es deseable, sino indispensable para navegar la brecha idiomática y llevar a buen puerto la nueva versión, pues asegura que «Las encrucijadas de lo demasiado propio de una lengua equis sólo se resuelven con creaciones»¹⁷⁶. Más aún, López Colomé considera que asumir una actitud creativa ante la traducción de un poema no siempre es suficiente; juzga necesario que los traductores de poesía sean ellos mismos

¹⁷⁵ López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 244.

¹⁷⁶ Pura López Colomé, «Un más allá de la poesía», 16-20.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/3ac0f595-60d3-4730-ad2e-cd14f3d95bf8/un-mas-alla-de-la-poesia>

poetas, en el sentido de que se trate de mujeres u hombres que conozcan de primera mano los entresijos de la escritura poética:

Para traducir poesía, yo sostengo, hay que ser poeta, hay que escribir poesía. Puede tratarse de alguien que escribe poesía y no publica, pero que sabe cuáles son las entrañas creativas de esa actividad. Sabe que no se atenta contra la pluralidad de la palabra.¹⁷⁷

En otras palabras, al tratarse de literatura prefiere las traducciones literarias sobre las meras traducciones textuales, como las académicas o filológicas, pues considera que en las segundas se pierde lo poético del texto. Es decir, que la versión traducida no hereda el carácter literario del original, sino que tiene que obtener el suyo en el proceso de su reescritura, por lo que el traductor es el responsable de reconstruir en la lengua meta las cualidades literarias del texto que intenta trasladar. Siguiendo a Walter Benjamin, para López Colomé la traducción literaria, en especial la de poesía, no puede pretender simplemente comunicar el contenido del texto:

[...] si transmitimos información, transmitimos lo inesencial; hay que ir en busca de otra cosa... el lenguaje puro, tal vez, que respeta lo inamovible de la lengua que creó el poema frente a lo móvil de la nuestra hoy, la que lo aloja haciendo gala de su calidad cambiante y, por tanto, continúa el proceso iniciado por el poeta original [...] Siempre y cuando la unidad orgánica de sonido y significado de la lengua en que el poema nació se desintegre en la anfitriona, se reconstruya y emerja como nueva (distinta) unidad orgánica.¹⁷⁸

Para López Colomé, esto significa encontrar la armonía entre forma y fondo que hay en el original, en lugar de intentar someter el contenido a una estructura determinada. En esto, la postura de López Colomé también coincide con las reflexiones de Benjamin respecto a que el sentido de la obra no está ni en lo designado ni en la forma de designar, sino en la unión de ambos. Escribe la traductora:

¹⁷⁷ Raúl Olvera Mijares, «“La traducción de poesía es un río subterráneo”: Pura López Colomé», *Luvina*, n°84, otoño de 2016, 164. https://luvina.com.mx/luvina_84-de-novela/

¹⁷⁸ Pura López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 251.

Por más que duela admitirlo, la afirmación de Robert Frost de que, al traducir, lo que se pierde es la poesía se ha confirmado en los hechos, en buena medida, por una errónea interpretación de la forma como férrea estructura distinta del contenido [...] La forma es el estilo, es el poema, es su sustancia. Cuando se parte de aquí, lo demás va adquiriendo su lugar en ritmos y sonidos precisos pertenecientes a la lengua receptora.¹⁷⁹

De aquí que para López Colomé también sea crucial que quien realice la traducción sea alguien que, más que entender la lengua desde la que traduce, conozca plenamente la lengua a la que trasvasa la obra y tenga un manejo hábil de la misma. Por eso, para ella solo es deseable traducir hacia la lengua madre, pues encuentra que de no ser así las versiones suelen ser más mecánicas en lugar de entregarse al juego literario que tiene lugar gracias a la familiaridad con el funcionamiento y uso del idioma: «[...] lo que importa sobremanera es el dominio y cultivo de la lengua madre, el amor por ella; los dilemas de la otra, desde la cual se traduce y resulta una especie de inspiración, se resuelven con estudio, búsquedas y buceos, indagando, investigando, preguntando. Pero si uno trastabilla en la que le es espontánea, sufrirá las consecuencias»¹⁸⁰.

Así pues, el interés de la mexicana tanto por la escritura de textos originales como por la traducción de obras ajenas puede entenderse como resultado de un mismo impulso creador, que a veces se manifiesta en el juego propio con el lenguaje y otras en la continuación del juego iniciado por otro poeta en otra lengua.; la única diferencia radica en qué las hace nacer: «Así como en mis propias creaciones la inspiración proviene de un sonido, un acontecimiento con o sin calificativos, una conversación escuchada sin querer (queriendo), un deseo, un recuerdo inventado, etcétera, al traducir la inspiración emite sus rayos desde aquel otro poema».¹⁸¹

El ejercicio de traducción de López Colomé se asume como un trabajo de creación que surge tanto de la obra original como de la habilidad expresiva y poética de quien

¹⁷⁹ Pura López Colomé, «Un más allá de la poesía», 16.

¹⁸⁰ López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 238.

¹⁸¹ López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 230.

traduce, y que se propone que sus versiones en español mantengan la cualidad literaria de los textos originales. Además, es consciente de la posibilidad de renovar la lengua y literatura a través de la traducción, capacidad señalada en el capítulo anterior a partir de las ideas de Itamar Even-Zohar. Al respecto, la poeta dice en su *Diálogo con quien se deje animar* que:

Tanto Tomás Segovia como Octavio Paz, casi de la misma generación, siempre nos recomendaron a quienes entonces éramos “los jóvenes” traducir para robustecer el estilo y no caer en las repeticiones y trampas de rigor; traducir para alimentar a nuestra literatura y a nuestro tiempo; traducir para empujar a lo nuestro al siguiente peldaño de su evolución introduciendo nuevas formas, liberadoras del anquilosamiento; traducir no sólo —ni en especial— lo que tuviera que ver con nuestros predicamentos, sino lo que representara desafíos lingüísticos.¹⁸²

En resumen, traducir con la intención de hallar nuevas formas de escribir. Se trata entonces de un enfoque que prioriza que la versión resultante del traslado pueda ser asimilada por la literatura receptora, es decir, que la innovación que propone no provoque su alienación, sino que sea capaz de introducirla a la lengua de llegada como si hubiera surgido en esta misma, no encubriendo lo ajeno sino buscando la evolución de la literatura y lengua propias a través de una innovación suscitada por las extranjeras.

3.2 Traducciones para Material de Lectura

De acuerdo con Rosa Beltrán, directora de Literatura y Fomento a la Lectura hasta el 2020, la intención de Material de Lectura es que cada uno de sus números logre «condensar en una especie de agujero negro el sentido de la obra de un escritor para interesar a los jóvenes a leerlo»¹⁸³ y contextualizar la lectura con un prólogo. Así, cuando se trata de autores que escribieron en una lengua distinta al español, en este proyecto la función introductoria de

¹⁸² López Colomé, *Imperfecta semejanza...*, 239.

¹⁸³ Virginia Bautista, «Colección Material de Lectura; un acierto literario», *Excelsior*, 12 de agosto de 2019, acceso el 12 de abril de 2020, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/08/12/1181160>

la traducción literaria es por partida doble: por una parte, dado su carácter divulgador, las versiones en español son medios a través de los cuales se presentan y ponen al alcance de los lectores de este idioma las obras de autores de otro, a la vez que importan literatura foránea al circuito literario hispanohablante en general y al mexicano en particular.

El trabajo de López Colomé para Material de Lectura también debió realizarse con esta intención. Así, este proyecto de traducción resulta de la conjugación del propósito de la traductora de que sus versiones también sean poemas, no meras equivalencias de palabras y sentidos, con el objetivo de la colección de presentar a los autores de forma concisa, a través de una selección de textos que al mismo tiempo reflejen su idiosincrasia y alienten a los lectores a seguir conociendo su obra.

López Colomé ha colaborado con Material de Lectura en cinco ocasiones. Cuatro de ellas fueron para la serie Poesía Moderna, en los números dedicados a William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney, cuyos poemas tradujo desde el inglés, así como para el volumen correspondiente al austriaco Georg Trakl, a quien tradujo del alemán. Además, para la serie Cuento Contemporáneo versionó en español algunos cuentos de Samuel Beckett. La selección de los textos incluidos en cada antología, así como su prólogo, también estuvieron a cargo de la mexicana. Aquí interesan en particular las versiones de López Colomé de Williams, Heaney y Larkin, por tratarse de poesía escrita originalmente en inglés.

3.2.1 *William Carlos Williams*

El volumen de Material de Lectura correspondiente a William Carlos Williams, el número 99 de la serie Poesía Moderna, se publicó originalmente en 1982. López Colomé lo armó por encargo, aunque, como es el caso con muchas de sus traducciones, su admiración por Williams ya la había movido a intentar trasladarlo al español:

Williams fue el primer poeta a quien yo traduje por devoción. A principios de los años 80, traduje *Kora en el infierno: improvisaciones*, al alimón con Luis Cortés

Bargalló, de las poquísimas personas con quienes he logrado una auténtica colaboración. En esa época, Pablo Mora me solicitó una selección de los poemas de Williams para la colección Material de Lectura de la UNAM.¹⁸⁴

Para este proyecto, eligió como muestra de la obra de Williams los poemas *The Descent/El descenso*, *The Wind Increases/El viento sube*, *Young Sycamore/Joven sicomoro* y *To a Poor Old Woman/A una pobre vieja*, que toma de la colección *The Selected Poems of Williams Carlos Williams*¹⁸⁵ (publicada en 1949 y reeditada en 1968); también incluye 3 *Stances/Tres posiciones* de *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), así como un par de extractos de los libros I y III de *Paterson* (1946 y 1949, respectivamente), aunque el segundo de estos está erróneamente señalado como perteneciente al libro II. Aunque pequeña, esta selección abarca más de tres décadas de la producción poética de Williams, y los poemas que la componen muestran tanto su experimentación con la forma como los motivos recurrentes en su obra.

El meollo de la poesía de Williams es lo estadounidense, sobre todo en lo que al lenguaje se refiere. Williams buscaba que sus poemas tuvieran la cadencia del inglés hablado por sus compatriotas, propósito que persiguió rechazando las estructuras rígidas de metro y rima, optando en su lugar por formas de expresión poética que le permitieran seguir la cadencia del habla estadounidense. Escribió principalmente en verso libre, recurriendo a la prosa poética en algunos momentos, como en *Kora en el infierno...* y en algunos segmentos de *Paterson*. Su exploración finalmente lo llevó a la *triadic line*, un tipo de versificación creada por él mismo en la que cada línea se divide en tres partes escalonadas que, sin seguir un patrón métrico, funcionan como unidades de ritmo que estructuran el poema en concordancia con la entonación del inglés estadounidense. Este abanico de formas poéticas se refleja en el tomo de Material de Lectura dedicado a

¹⁸⁴ Pura López Colomé, «La luz escondida en la oscuridad», *Nexos*, 20 de abril de 2015, párrafo 8, acceso el 3 de mayo de 2023, <https://www.nexos.com.mx/?p=24667>

¹⁸⁵ Aunque López Colomé usó como fuente esta colección, los cuatro poemas que tomó de ella forman parte de poemarios previos: *The descent* primero apareció como segmento del libro II de *Paterson* y después fue publicado como el poema inicial de *The Desert Music and Other Poems* (1954); *The Wind Increases* y *To a Poor Old Woman* pertenecen a *An Early Martyr and Other Poems* (1935); y *Young Sycamore* forma parte de *Collected Poems, 1921–1931* (1934).

Williams: si bien la mayoría de los poemas elegidos por López Colomé son de verso libre, como gran parte de la poesía del estadounidense, la traductora también traslada al español un fragmento de prosa poética perteneciente a *Paterson*, y decidió abrir la antología con *The Descent/El descenso*, uno de los primeros poemas en los que Williams experimentó con la *triadic line*.

Lo estadounidense también interesó a Williams como tema. *Paterson*, su proyecto más ambicioso, discurre sobre la vida, historia e identidad estadounidense, tomando como imagen central la ciudad que da título al poema, ubicada en Nueva Jersey. En los poemas de Williams también suelen aparecer momentos y escenas mundanas de su entorno — como la famosa carretilla roja—, que presenta como imágenes claras y precisas, sin descripciones alegóricas ni simbólicas. Como señala el crítico J. H. Miller, Williams prefería resaltar los elementos únicos de cada cosa, en lugar de trazar similitudes y paralelismos: «Las metáforas comparan una cosa a otra y así borran la individualidad de esas cosas. Para Williams, la singularidad de cada cosa es más importante que cualquier resonancia horizontal que pueda tener con otras cosas»¹⁸⁶. Tres de los siete textos traducidos por López Colomé corresponden a esta tendencia: *Young Sycamore/Joven sicomoro*, *To a Poor Old Woman/A una pobre vieja* y *3 Stances/Tres posiciones*.

En el prólogo a su selección y traducción de Williams, titulado «El asfódelo: aproximaciones a William Carlos Williams», López Colomé enfatiza la importancia que este concede a la inmersión del poeta en el mundo como parte crucial de la escritura: «el poeta no se encuentra aislado, tejiendo juegos verbales y anagramas; el poeta es aquel que anda por la vida escuchando, comprometiéndose, participando más que observando»¹⁸⁷. Esto explica, señala la traductora, el interés de Williams por la oralidad y el habla de su entorno, el dialecto norteamericano, que escucha y transforma en poesía. «El centro de la cuestión estética que [rodea a Williams]», escribe López Colomé, «implica la búsqueda

¹⁸⁶ J.H. Miller, *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-century Literature* (Carolina del Norte: Duke University Press, 1991), p.53

¹⁸⁷ Pura López Colomé, «El asfódelo: aproximaciones a William Carlos Williams», en William Carlos Williams, *William Carlos Williams*, selección, traducción y prólogo de Pura López Colomé, Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n°99, (Ciudad de México: UNAM, 1982), 4.

personal de un lenguaje expresivo y de una forma que no lo deforme: el discurso oral como origen de aquélla»¹⁸⁸.

Al tratarse de un poeta tan preocupado por su propia lengua, cuyas exploraciones poéticas se dirigían al dialecto norteamericano, el dilema inmediato que surge al intentar traducir la poesía de Williams a otra lengua es el de decidir entre ir en pos del idioma de llegada como Williams fue en pos del suyo, encontrando en el camino cualidades distintas a las de los poemas originales, o, por el contrario, buscar recrear esas cualidades, propias al inglés, en otro idioma. Esta disyuntiva también tiene que ver con el contraste entre el proyecto de traducción que implica *Material de Lectura* y la postura de traducción de Pura López Colomé, pues mientras que el primero busca que las versiones resultantes funjan como introducciones a la obra poética de Williams, lo que implicaría una estrategia de traducción que apunte a la trasposición al español de los rasgos estilísticos que caracterizan al poeta norteamericano, la postura de López Colomé, que se inclina a la creación en español de poemas que se afiancen en este idioma, supone buscar en el dialecto mexicano lo que Williams buscaba en el norteamericano. Al reto de hacer coincidir estos dos objetivos —o elegir uno sobre otro, según se vea—, se suma uno más, pues según confiesa la traductora en un artículo de 2015, decidió versionar para *Material de Lectura* algunos poemas de Williams que ya habían sido traducidos por Octavio Paz, reunidos en la antología *Veinte Poemas*:

Esa selección de Paz me animó, abriéndome el abanico completo de sus recursos estilísticos, su lengua española, su lenguaje bárdico, su saber hasta dónde llegar, la solidez de su oficio. Pero, sobre todo, me mostró al ser humano falible, sus proporciones de carne y hueso [...]Al abrirse de capa con todo y todo, me motivó a querer hacer mejores versiones que las tuyas, me refiero, claro, a las que me parecían defectuosas.¹⁸⁹

Siendo así, el proyecto de López Colomé no fue solamente de traducción, sino también de retraducción. La aspiración de la traductora para este número, entonces, tenía varias

¹⁸⁸ López Colomé, «El asfódelo...», 3.

¹⁸⁹ López Colomé, «La luz escondida...», párrafo 8.

facetas: para cumplir con la misión introductoria de Material de Lectura, las traducciones de López Colomé debían presentar al lector lo más característico de la poesía de Williams; al mismo tiempo, de acuerdo a su propia postura de traducción, su trabajo debía resultar en versiones en español que también fueran poemas en sí mismas; y, por último, en el caso de los poemas *Young Sycamore/Joven sicomoro* y *The Descent/El descenso*, sus traslados al español debían mejorar el intento previo de Octavio Paz por hacer lo mismo.

Las versiones de López Colomé mantienen el registro conversacional de los poemas fuente, adaptando las expresiones utilizadas por Williams a fórmulas propias del lenguaje común mexicano. El segundo fragmento de *Paterson* que López Colomé traduce para Material de Lectura es tal vez donde es más notoria esta estrategia. La imagen central de este segmento — el más largo y complejo del número— es el fuego, que aquí es «[...] tanto una imagen de la lujuria masculina como una parte del mundo natural de la cual debe hacerse el poema, no importa que tan destructivas puedan ser ambas»¹⁹⁰. El vigor de las llamas se refleja en el vigor de los versos de Williams, que presentan una imagen tras otra en un recorrido que se asemeja al flujo de conciencia, lleno de expresiones del habla cotidiana. Para mantener la informalidad del registro y la postura de Williams ante el lenguaje común, López Colomé recurre a la equivalencia y convierte los coloquialismos del inglés en coloquialismos del español: «Sit your horny ass down» se vuelve «Haz el favor de sentarte», «Some boy» es «Chamaco», «in his own image» en «a su imagen y semejanza», «what difference does it make?» es «¿qué más da?».

Las sucintas descripciones de Williams también echan mano de la posibilidad del inglés de crear nuevos adjetivos a partir de la combinación de otras palabras, como en el siguiente extracto:

*An iron dog, eyes
aflame in a flame-filled corridor. A drunkenness
off flames. So be it. A bottle, mauled*

¹⁹⁰ Roger Seamon, «The Bottle in the Fire: Resistance as Creation in William Carlos Williams's *Paterson*», *Twentieth Century Literature* 11, no. 1, 1965, 22, <https://doi.org/10.2307/440802>. «[...] both an image of male lust and a part of the natural world out of which the poem must be made, however destructive both may be».

*by the flames, belly-bent with laughter:
 yellow, green. So be it —of drunkenness
 survived, in guffaws of flame. All the fire afire!
 So be it. Swallowing the fire. So be
 it. Torqued to laughter by the fire,
 the very fire. So be it. Chortling at flames
 sucked in, a multiformity of laughter, a
 flaming gravity surpassing the sobriety of
 flames, a chastity of annihilation. Recreat,
 calling it good. Calling the fire good.
 So be it. The beauty of fire-blasted sand
 that was glass, that was a bottle: unbottled.
 Unabashed. So be it.¹⁹¹*

El español no permite con tanta facilidad formar este tipo de adjetivos compuestos, por lo que, para sortear el obstáculo, López Colomé opta a veces por desmontar los calificativos y otras —cuando es posible— por usar expresiones y frases hechas que son semánticamente cercanas al original:

*Un perro de metal, ojos
 flameantes en un corredor lleno de flamas. Una ebriedad
 de flamas. Así sea. Una botella, maltratada
 por el fuego, doblada de la risa:
 amarilla, verde. Así sea—sobreviviente
 por la ebriedad, con bufidos de flama. Fuego, ¡haz fuego!
 Así sea. Tragando fuego. Así
 sea. Retorcido de la risa por el fuego,
 el fuego mismo. Así sea. Se ríe de las flamas entre dientes,
 chupado, su risa multiforme, una
 gravedad flameante que sobrepasa lo sobrio*

¹⁹¹ William Carlos Williams, *Paterson*, ed. revisada por Christopher MacGowan, (Nueva York: New Directions Publishing Corporation, 1995), 119.

*de las flamas, la castidad de la aniquilación. Se recrea,
qué bueno. Dice que el fuego es bueno.
Así sea. La belleza de la arena fogosamente destruida
que fue vidrio, que fue botella: no embotellada.
Sin vergüenza. Así sea.¹⁹²*

Así, «a flame-filled corridor» se desdobra en «un corredor lleno de flamas», que conserva completamente el sentido del adjetivo compuesto, pero no traslada la marcada aliteración con «eyes aflame»; para traducir «belly-bent with laughter» López Colomé aprovecha la expresión *doblarse de la risa*, que logra mantener el sentido y tono de la versión original; mientras que «fire-blasted sand» se convierte «arena fogosamente destruida», convirtiendo el adjetivo en un adverbio más un adjetivo.

Este tipo de elecciones también conducen a López Colomé a hacer hallazgos en la traducción que potencian sentidos en la versión en español en lugares donde en el poema original no sucede así. Es el caso de *The Descent*, poema en el que Williams equipara la experiencia de pérdida y derrota a un tipo de descenso que, a pesar de la decepción que supone, también abre nuevas posibilidades. Escrito tras una serie de eventos desafortunados en la vida de Williams —un ataque cardíaco, la muerte de su madre y dos apoplejías cerebrales—, el poema propone que aquello que se pierde en el mundo externo puede volver a encontrarse, renovado, en el interno, es decir, en la memoria. El descenso de que habla, entonces, también es un camino que lleva a descubrimientos que vuelven a dar esperanza:

*The descent
made up of despairs
and without accomplishment
realizes a new awakening:
which is a reversal*

¹⁹² López Colomé, trad., *William Carlos Williams*, 18.

*of despair.*¹⁹³

López Colomé traduce este segmento:

*El descenso
hecho de desesperanza
sin logros
cae en la cuenta
del nuevo despertar:
que es el revés
de la desesperanza.*¹⁹⁴

En el poema de Williams, el descenso «realizes a new awakening», es decir, *se da cuenta de un nuevo despertar*, aunque «realizes» también puede leerse con la acepción de alcanzar algo, retomando las ideas de la memoria como un logro y de la derrota como una forma de llegar a nuevos espacios, propuestas en líneas anteriores. En su versión, López Colomé se vale de la locución *caer en cuenta*, sinónima de *darse cuenta*, que no solo mantiene el sentido de comprender algo, sino que, además, al incluir la imagen de una caída, refuerza el motivo del descenso que ocupa todo el poema, y que en este segmento en particular se relaciona, figurativamente, con tocar fondo: la desesperanza, la falta de logros.

No obstante, en otros sitios la versión original tiene matices que la traducción de López Colomé no, pues la preferencia de la traductora por no complicar el lenguaje de su versión y la imposibilidad de trasladar el español algunos vocablos del inglés tal y como existen en esta lengua la llevan a sacrificar algunas connotaciones. Esto ocurre en *To a Poor Old Woman/A una pobre vieja*, poema en el que Williams pinta una imagen muy concreta: la de una vieja comiendo una ciruela en la calle. Esta acción, que ocupa todo el poema, se establece en la primera estrofa, un terceto, y tiene sentido solo en unión al título:

To a Poor Old Woman

¹⁹³ William Carlos Williams, *The Selected Poems of William Carlos Williams*, (Nueva York: New Directions Publishing, 1968), 132.

¹⁹⁴ López Colomé, trad., *William Carlos Williams*, 11.

*munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand*¹⁹⁵

El primer problema de traducción aparece desde la línea inicial con «munching», que es ya en sí un verbo pintoresco, pues no indica solamente la ingesta de algún alimento, sino hacerlo con goce, masticando ruidosamente. La importancia de la especificación se establece con el resto del poema, en el que la descripción de la vieja comiendo ciruelas se inclina por la experiencia que para ella significa este acto, que le da placer y al que se abandona completamente, por lo que se entiende que no coma las ciruelas con decoro. No hay un equivalente exacto en español para «munching», así que López Colomé opta por «masticando», sin agregar adverbios, lo que, si bien prescinde el matiz del verbo en inglés, mantiene el lenguaje llano que caracteriza a Williams:

A una pobre vieja

*masticando una ciruela en
la calle una bolsa de papel
está en su mano*¹⁹⁶

«Munching», además, es el único verbo presente en este terceto en inglés, lo que remarca la importancia de la acción realizada por la vieja, es decir, su goce de la ciruela. En la versión en español esto no sucede, pues López Colomé incluye un «está» que no tiene reflejo en el poema fuente, pues el «is» correspondiente está elidido: «a paper bag / of them [is] in her hand». Esta adición es más bien una sustitución, pues en la línea original hay un «of them» en el lugar donde en la versión en español aparece el «está». Este cambio también puede explicarse como una alternativa a la traducción directa de este segmento — *una bolsa de papel / de ellas en su mano*—, que sonaría artificial por tratarse de una

¹⁹⁵ Williams, *The Selected Poems...*, 67.

¹⁹⁶ López Colomé, trad., *William Carlos Williams*, 13.

construcción poco común en el habla mexicana. Con esta decisión, en el poema en español se mantiene la llaneza de tono sin acortar demasiado la última línea. Sin embargo, aunque puede inferirse que la bolsa contiene más ciruelas, esto queda indefinido, mientras que en el original sí se indica.

El gusto de la pobre vieja por las ciruelas ocupa por completo la segunda estrofa, compuesta únicamente por la afirmación «They taste good to her», que se repite tres veces. Lo que varía es el lugar en el que Williams corta la oración, haciendo que esta fluya de línea en línea de forma distinta, explotando la capacidad de modular la lectura que ofrece el encabalgamiento. En la versión de López Colomé, la repetición no es exacta, pues «They taste good to her» primero se traduce como «le saben bien» y en las dos reiteraciones siguientes de vuelve «saben bien a ella». La dificultad de traducción recae sobre «to her», es decir, el complemento indirecto de la oración en inglés. En español, este complemento puede indicarse con el pronombre «le» o con «a ella», las dos formas que usa López Colomé en su versión. La primera opción, no obstante, resulta más sintética que su contraparte en inglés, y su repetición entorpecería la variación en los encabalgamientos de la estrofa; la segunda, por su parte, es de uso menos habitual, pero no acorta demasiado los versos y mantiene explícita la figura de la anciana —al contrario del pronombre «le», que solo la implica—. Al usar ambas variaciones, López Colomé se abre algo de espacio para poder jugar con las divisiones de las líneas sin perder longitud, diluir la presencia de la vieja, ni perder por completo el tono conversacional. Sin embargo, al hacerlo también merma la potencia que tiene la repetición en el original, cuya importancia se reafirma en el cierre del poema, donde vuelve a aparecer, tal cual, la oración que se repite en este cuarteto.

La inclinación de López Colomé a acentuar en sus versiones los elementos que apuntan al lenguaje hablado también se manifiesta en cambios sintácticos. En *Young Sycamore*, por ejemplo, el tono conversacional se establece desde el inicio del mismo, pues la voz poética se dirige a una segunda persona: «I must tell you», «Debo decirte/decírtelo». En la traducción, esto se convierte en un relajado «¿Sabes?» que acentúa la impresión de que la voz poética le habla al lector como un amigo a otro. La elección de López Colomé

recuerda a sus propios poemas, en los que suele encontrarse esa forma de diálogo en la que la voz poética se dirige a un «tú».

Los cambios sintácticos que hace López Colomé también suelen restar movimiento a los poemas. Si la poesía de Williams «tiene a ratos un [...] un énfasis en la verdad, la exactitud, la presentación concreta»¹⁹⁷, en las traducciones presentadas en *Material de Lectura* este elemento se vuelve casi omnipresente, pues López Colomé toma el *These are the facts* que ella misma asegura que Williams «siempre tiene en la boca» y lo usa como principio de traducción. Así, en su traslado de los poemas al español, tiende a recurrir a la modulación, convirtiendo los verbos en adjetivos o sustantivos o, también, cambiando su conjugación para que funcionen más como descripciones que como acciones, lo que hace que sus versiones tengan menos acción que los poemas originales.

Una de las traducciones en la que esta tendencia es más notoria es en la de *The Wind Increases/El viento sube*, uno de los poemas de la selección que muestra el lado figurado de la poesía de Williams. En él no se construye una imagen como en otros poemas del estadounidense, sino que se asocia la creación e inspiración poética con el ímpetu del viento. La descripción con la que inicia el poema es la del efecto del aire que sopla sobre los objetos de la naturaleza —la tierra arrasada, el movimiento de árboles y tulipanes—, energía que en las siguientes líneas se vuelve un imperativo dirigido a una segunda persona:

Loose your love

to Flow

*Blow!*¹⁹⁸

En la versión de López Colomé, la invitación a soltar el amor para poder fluir se convierte en una aseveración en la que el verbo «Loose», *suelta*, pasa a ser un adjetivo, además de que se remueve al «tú» al que se dirige el poema original:

¹⁹⁷ López Colomé, «El asfódelo...», 6.

¹⁹⁸ Williams, *The Selected Poems...*, 69.

Suelto, flota

tu amor

*¡Vuela!*¹⁹⁹

Aunque el imperativo de «¡Vuela!» sí se mantiene, la versión en español se siente más estática a consecuencia de estos cambios. Mientras el llamado de la versión en inglés propone la continuación del movimiento descrito en los versos anteriores, en la traducción de López Colomé la acción se mantiene suspendida en la descripción, restando dinamismo al segmento. Además, la fluidez a la que invita el original tiene eco en la repetición de la consonante inicial en «Loose» y «Love», así como en la rima de «Flow» y «Blow». Lo que aparece en la traducción es la repetición del sonido [t], que por ser una consonante oclusiva no transmite la misma soltura de las aliteraciones del poema fuente.

En las versiones de López Colomé también impera el uso de verbos pronominales que, al hacer que la acción recaiga sobre el mismo sujeto, encapsulan el movimiento de los poemas. Por ejemplo, en *Young Sycamore*, Williams ofrece un único momento en el tiempo. No obstante, en el presente del poema se incluye tanto pasado como futuro al insinuar la existencia de un antes y un después en la vida del sicomoro: su nacimiento entre pavimento y alcantarilla, los próximos brotes sugeridos por sus capullos. Aunque está escrito en presente, lo que prevalece en el original son los participios, formas no finitas del verbo que, al no determinar un tiempo gramatical, abonan a la dilatación del tiempo al que hace referencia el poema. López Colomé opta por usar mayoritariamente verbos reflexivos, conjugados en presente, que en su lugar vuelven la acción del árbol hacia sí mismo, encerrando el cambio que se da en él (y por lo tanto el paso del tiempo) en el propio sicomoro.

Los verbos pronominales también añaden a las traducciones de López Colomé un elemento propio del español, pues este tipo de verbos no existen en inglés. Además, son muy utilizados en el habla cotidiana, por lo que abonan al tono informal de los poemas. Esto es particularmente evidente en segmentos de los originales que pueden traducirse

¹⁹⁹ López Colomé, trad., *William Carlos Williams*, 11.

literalmente sin volverse agramaticales, pero que, no obstante, serían construcciones poco naturales para un hablante mexicano. Por ejemplo, en *The Wind Increases* Williams escribe

*The harried
earth is swept*²⁰⁰

que utiliza el participio pasado *swept* como adjetivo; si se trasladara esta construcción al español, este segmento leería «La agobiada tierra está arrasada», que resulta menos fluida que su contraparte en inglés. López Colomé resuelve traducir estas dos líneas como

*La tierra
se ve arrasada*²⁰¹

rechazando el equivalente directo de *is, está*, prefiriendo en cambio el verbo pronominal *se ve*, usada con el sentido de encontrarse algo en un determinado estado. También decide elidir el primer adjetivo que Williams asigna a la tierra, «harried», consiguiendo con ello se mantenga la brevedad de las líneas y no se añada formalidad al tono del segmento.

En resumen, las traducciones de López Colomé de la poesía de William Carlos Williams se destacan por mantener el registro conversacional de los poemas originales, adaptando las expresiones de Williams al lenguaje común mexicano. Esto se evidencia en el uso de coloquialismos en español que equivalen a los coloquialismos en inglés presentes en los poemas originales, lo que preserva la informalidad y postura de Williams ante el lenguaje cotidiano. López Colomé también realiza cambios sintácticos para acentuar la precisión y la concreción en las traducciones —modulación—, convirtiendo a menudo los verbos en adjetivos o sustantivos, lo que da como resultado versiones más estáticas en español. Además, al utilizar verbos pronominales para encapsular la acción y el cambio en el sujeto de los poemas, añade un elemento propio del español y refuerza el tono informal.

²⁰⁰ Williams, *The Selected Poems...*, 69.

²⁰¹ López Colomé, trad., *William Carlos Williams*, 11.

3.2.2 Seamus Heaney

El número de Material de Lectura dedicado a Seamus Heaney (el 191 de la serie de Poesía Moderna) se publicó en 1996. Como con William Carlos Williams, López Colomé había publicado traducciones de Heaney antes de colaborar con la UNAM para lo mismo: en 1991 apareció *Isla de las Estaciones*, su versión al español del poemario *Station Island*, por la que obtuvo el Premio Nacional de Traducción de Poesía 1992. Las traducciones seleccionadas para Material de Lectura provienen de este poemario, con excepción de «Seeing Things», que pertenece al libro del mismo nombre, cuya traducción completa publicó López Colomé en 1998²⁰².

Heaney es uno de los poetas a los que López Colomé más ha traducido; la antología que reúne todas sus traducciones del irlandés —cuya existencia por sí sola ya indica la magnitud del trabajo de López Colomé como su traductora— supera las 500 páginas. Fue Tomás Segovia quien sembró en ella la idea de verter a Heaney al español, tras la presentación de este último en el Festival Internacional de Poesía de Morelia de 1981. Sin embargo, fue hasta la publicación de *Station Island* (1985) que la poeta mexicana se atrevió a traducir a Heaney:

Deslumbrada por su lectura en público [en el Festival de Poesía de Morelia], me lancé a leer todo aquello que logré conseguir, considerando la tarea de verterlo al español fuera de mi alcance, de plano música pura, intraducible por definición. Unos años después, se publicó en inglés, tanto en Europa como en Estados Unidos, *Isla de las Estaciones*. Y he aquí que, por algún extraño motivo, sin duda relacionado con el imán inmediato del peregrinaje penitencial, del *via crucis* poético central en el libro y afín a esta poeta alimentada en la observancia católica [...] me impuse la

²⁰² Por no tener acceso a la edición de 1991 de *Isla de las Estaciones* ni a la de 1998 de *Viendo visiones*, se desconoce si hay diferencias entre las traducciones publicadas en estos volúmenes y las que aparecen en Material de Lectura. Sí hay cambios, no obstante, entre las versiones publicadas en este número y las presentadas en *Seamus Heaney. Obra reunida*, antología de 2015 que recoge la totalidad de las traducciones que López Colomé ha hecho de la obra del poeta irlandés.

tarea de aproximación, no obstante la diferencia musical de su música frente a *la mía*.²⁰³

A raíz de esta traducción, López Colomé estableció contacto con Heaney, dando pie a una amistad que la siguió motivando a traducirlo. Así pues, las traducciones compiladas en *Material de Lectura* no fueron escritas, en un primer momento, con la misión de este proyecto en mente. Su realización fue más bien parte de un ejercicio personal, inspirado por la admiración y afinidad que López Colomé sentía por la poesía de Heaney. Sobre lo que intenta lograr en sus versiones, la traductora escribe:

Pretender que la experiencia del que puede gozar la poesía en la lengua que la produjo y la de aquel que la conoce en traducción sean siquiera parecidas es, creo, una quimera. Siempre he tenido presente que se trata de realizaciones distintas, dados los lazos tan importantes entre fonética y sentimiento. Así, todo traductor sacrifica, intercambia esto por aquello y, en el mejor de los casos, ve mucho después que, tal como Heaney ha anotado, “un pecado venial en contra de la fidelidad se torna una gracia verdadera” siempre y cuando la sinceridad quede en el poema.²⁰⁴

Con este propósito limitándose casi por completo a un solo poemario, la selección que se reúne en *Material de Lectura* funge más como un primer acercamiento, a través de López Colomé, a la poesía del irlandés, y menos como una muestra de su obra poética completa.

En el poemario en cuestión, *Station Island/Isla de las estaciones*, Heaney examina su relación con la tradición y el contexto histórico-político de Irlanda del Norte. El libro se divide en tres partes: la primera, sin título, se ocupa principalmente de objetos y momentos de la cotidianidad de Heaney —tanto de su vida privada, pasada y presente, como de los conflictos políticos de su entorno—; la segunda sección, que lleva el mismo nombre que el poemario, es un poema largo que emula el peregrinaje a *Station Island* —lugar sagrado ubicado cerca de la frontera entre Irlanda del Norte y la República de Irlanda—, a lo largo

²⁰³ Pura López Colomé, «A la altura de sí mismo», en Seamus Heaney, *Obra reunida*, trad. e intr. de Pura López Colomé, (Ciudad de México: Trilce Ediciones/Conaculta, 2015), 18.

²⁰⁴ Pura López Colomé, trad., «Nota introductoria», en Seamus Heaney, *Seamus Heaney*, *Material de Lectura*, serie Poesía Moderna, n° 191, (Ciudad de México: UNAM, 1996), 6 y 7.

del cual Heaney tiene «[encuentros] con los espectros de alter egos míticos, históricos y contemporáneos [...] para definir, a través de ellos, su propia persona, el sentido de su quehacer»²⁰⁵; la última parte, titulada «Sweeney Redivivus/Sweeney redivivo», consiste en poemas escritos desde la voz del rey Sweeney, personaje de un poema antiguo que narra cómo el monarca fue transformado en pájaro y exiliado a los árboles por una maldición, «[...] a quien la tradición irlandesa ha visto como una representación del poeta, en su condición de forastero o intruso expresivo, desarraigado [...]»²⁰⁶. La selección y traducción de López Colomé para Material de Lectura incluye cinco de los 25 poemas que componen la primera parte, cuatro de las doce secciones en las que se divide «Station Island/Isla de las estaciones», y siete poemas de los veinte que conforman «Sweeney Redivivus/Sweeney redivivo».

Salvo algunas excepciones, los poemas de Heaney no se rigen por estructuras métricas ni de rima aparentes, como tampoco lo hacen las traducciones de López Colomé. La música de los poemas originales suele provenir del uso de aliteraciones, mismas que se trasladan a la traducción, aunque transpuestas. Así sucede en «An artist/Un artista», un poema que aborda el tema de la relación del artista con su entorno, en este caso tomando como referencia a Cézanne. cuya segunda estrofa lee:

*The way he was a dog barking
at the image of himself barking.
And his hatred of his own embrace
of working as the only thing that worked –
the vulgarity of expecting ever
gratitude or admiration, which
would mean a stealing from him.*²⁰⁷

²⁰⁵ López Colomé, «A la altura...», 20.

²⁰⁶ López Colomé, «A la altura...», 20.

²⁰⁷ Seamus Heaney, *Station Island*, (Londres: Faber and Faber, 1984), 116.

Heaney repite raíces de palabras o de vocablos enteros: barking/barking, himself/his hatred/his own, working/worked. En la versión de López Colomé también hay algunas repeticiones de sonidos, pero en distintos sitios:

*El modo en que supo ser perro ladrando
frente a su imagen ladrando.
Y su odio por la propia actitud
ante el único trabajo que merecía la pena,
la vulgaridad de esperar si acaso
gratitud o admiración, significado
al fin de un robo de sí mismo.²⁰⁸*

Aquí los sonidos repetidos están en ladrando/ladrando y la duplicación consonántica en «supo ser perro» y en «por la propia». Estos cambios parecen resultar de la elección de la traductora de mantener la naturalidad del español, es decir, por usar formas y giros propios del habla coloquial. Por ejemplo, el verso «of working as the only thing that worked -» usa «work» con dos de sus acepciones: como trabajar y como funcionar —o, en un sentido más amplio, como convenir—; en español, el verbo «trabajar» no permite el mismo juego. López Colomé opta por traducir la línea con la construcción común «merecer la pena». Aprovecha, no obstante, las oportunidades que le brinda su idioma para incluir aliteraciones en lugares que el poema original no tenía, como en el ya mencionado «supo ser perro» y en «estar haciendo lo que sabía hacer» de la siguiente estrofa.

López Colomé tampoco se ciñe estrictamente a la disposición de los poemas en inglés, pues juega con los cortes y encabalgamientos para hacer que la lectura sea más apegada al ritmo y sintaxis del español, lo que a veces resulta en ligeras diferencias de secuencia entre los versos de los poemas fuente y los de la traducción. El comienzo de la sección VI de «Station Island/Isla de las estaciones» es un buen ejemplo de esto. El original inicia:

²⁰⁸ López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 29.

*Freckle-face, fox-head, pod of the broom,
Catkin-pixie, little fern-swish:
Where did she arrive from?
Like a wish wished
And gone, her I chose at 'secrets'
And whispered to. When we were playing houses.
I was sunstruck at the basilica door –
A stillness far away, a space, a dish,
A blackened tin and knocked over stool –
Like a tramped neolithic floor
Uncovered among dunes where the bent grass
Whispers on like reeds about Mida's
Secrets, secrets. I shut my ears to the bell.
Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. Don't tell. Don't tell.²⁰⁹*

Mientras que la traducción de López Colomé lee:

*Pecosa, cabeza de zorra, palo de escoba,
Hada de espiga, pequeño silbido de un helecho:
¿De dónde salió?
Como un deseo deseado e ido,
A ella la elegí para los "secretos"
Y para hablarle al oído. Cuando jugábamos a la casita.
El sol me deslumbró a las puertas de la basílica
—Una quietud lejana, un espacio, un plato,
Una sartén tiznada y un banco patas arriba—
Como un hollado suelo neolítico
Descubierto entre dunas donde el pasto
Susurra igual que un junquillo
Los secretos de Midas, los secretos. Fui oídos sordos
ante la campana.*

²⁰⁹ Heaney, *Station Island*, 75.

Me abracé la cabeza. Cerré los ojos. Me tapé los oídos.

No se lo digas a nadie. A nadie.²¹⁰

La traductora no traslada el patrón de rima, las aliteraciones ni la versificación exacta de Heaney; el fragmento incluso se alarga por dos líneas, ya que los dos últimos versos del original se convierten en cuatro en la traducción como resultado de la división de los mismos, lo que evita que haya líneas desproporcionalmente largas. Se mantiene así la fluidez, aunque esta es distinta a la del original: mientras en la versión de Heaney los encabalgamientos son abruptos pues las ideas se interrumpen para hacer posible las rimas, las ligeras variaciones en los cortes que hace López Colomé vuelven más sutiles las divisiones, pues las pausas corresponden al término de una idea o de un segmento de ella.

La versificación de López Colomé también aísla la campana y la petición de guardar el secreto, resaltando así el conflicto presente en el fragmento: aquel entre el deseo personal y lo que dicta la moralidad, en este caso religiosa. Lo primero también se refleja en los elementos de la naturaleza con los que se describe al personaje femenino, que aluden a lo instintivo y libre, y que contrastan con la hostil basílica, cuya campana «[...] es el recordatorio de la responsabilidad con el deber religioso [...]»²¹¹, que termina por ser ignorada. López Colomé decide priorizar el sentido y traduce casi literalmente los adjetivos compuestos del original, convirtiéndolos en frases, lo que vuelve más largos los versos y omite la leve aliteración que hay en ellos en inglés, haciendo que la descripción sea más sosegada en español. No obstante, el vigor se recupera con la pregunta «¿De dónde salió?», que resulta más impetuosa que su homóloga «Where did she come from?», mientras que las expresiones «tiznado», «patas arriba» y «fui oídos sordos» añaden un dejo coloquial al poema. También destaca cómo la traductora modifica las repeticiones de «secrets, secrets» y «Don't tell. Don't tell», sobre en todo en el caso de la segunda, pues la reiteración únicamente de «A nadie» enfatiza la súplica sin volverla artificial.

²¹⁰ López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 20.

²¹¹ David Faber, «Station Island – The Sequence VI», *Connecting with Seamus Heaney*, consultado el 03 de agosto de 2023, <https://fawbie.info/station-island/station-island-the-sequence-vi/>. «[...] is the reminder of responsible religious duty [...]».

Lo descrito en el párrafo anterior es ilustrativo de las compensaciones que aparecen en las versiones de López Colomé en cuanto al tono y registro de los poemas. Estas tienden más a la formalidad de lenguaje —tanto en comparación a los poemas fuente como a otras traducciones suyas—, con formas de expresión y estructuras sintácticas menos comunes al habla cotidiana. En el poemario original, la seriedad temática se manifiesta en seriedad de tono, mas no de registro, pues Heaney echa mano del inglés conversacional como indicador de la inmediatez de la situación a la que alude —el caos causado por el conflicto norirlandés, el dilema interno de Heaney ante este, sus raíces y sobre su labor como poeta—. El cambio de registro aporta solemnidad a las traducciones, compensando la pérdida de pesadez que en los originales se produce, en parte, por la referencia a las complejas circunstancias que rodearon e inspiraron su escritura, mismas que resultan ajenas y tal vez incluso desconocidas para el público lector al que está dirigido Material de Lectura.

Sin embargo, como se ha visto, no está completamente ausente la preferencia de López Colomé por usar cuando es posible palabras más comunes en el habla informal. No obstante, estas no llegan a restar seriedad a sus versiones, sino que, por el contrario, suelen potenciar el sentimiento de los poemas. Por ejemplo, en el poema «Shelf Life 1. Granite Chip/Vida de estante 1. Chispa de granito», López Colomé agrega al último verso una expresión que no tiene homólogo en el original. Heaney escribe:

[...]

Granite is jaggy, salty, punitive

and exacting. Come to me, it says

all you who labor and are burdened, I

will not refresh you. And it adds, Seize

the day. And, you can take me or leave me.²¹²

El gratito del poema, tomado de la Torre de James Joyce en Dublín, representa a este autor, con quien Heaney dice no identificarse. El contraste que dibuja Heaney es entre su propia

²¹² Heaney, *Station Island*, 21.

naturaleza complaciente y el rigor de Joyce, menos propenso a las concesiones. Lo que López Colomé traduce así este fragmento:

[...]

El granito es irregular, como la sal, castiga

y exige. Vengan a mí, dice,

todos aquellos que padecen trabajo y fatiga; no

los refrescaré. Y añade: Aprovechen el día.

*Y: Tómenme o déjenme. Allá ustedes.*²¹³

La adición del indolente «Allá ustedes» enfatiza la caracterización de firmeza que se hace en las líneas precedentes —la propensión a la disciplina y la impasibilidad que evoca la adaptación irónica del versículo bíblico—, provocando que el poema termine con más contundencia, a pesar de que la expresión en sí misma es informal.

Otra traducción donde resalta de la preferencia de López Colomé por vocablos más coloquiales es la de *The King of the Ditchbacks/El rey de las zanjas*.²¹⁴ En la primera parte del poema decide traducir «crooked», torcido, como «chueco», adjetivo también aparece en su versión de la sección VI de «Station Island»/«Isla de las estaciones»²¹⁵, que en el original es «sloped»; en la segunda parte de *The King..*, escrita en prosa, traduce «youngster» como «chiquillo», mientras que en la tercera encontramos «jovencito» por «young man», así como «tembeleque», que difiere semánticamente del adjetivo usado por Heaney, «deciduous», pues este se refiere a aquello que es efímero o temporal y el escogido por López Colomé alude más bien a la debilidad.

López Colomé también recurre a términos del habla común cuando lo escrito por Heaney en inglés es difícil de trasladar directamente al español. Por ejemplo, en «Shelf Life 3. Old Pewter/Vida de estante 3. Viejo cacharro», Heaney describe al utensilio del que habla

²¹³ López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 9.

²¹⁴ Ver: Heaney, *Station Island*, 56-58; y López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 15-17.

²¹⁵ Ver: Heaney, *Station Island*, 75; y López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 20.

como «a dented hand-me-down old smoky plate»²¹⁶, aprovechando la capacidad del inglés de yuxtaponer varios calificativos a un mismo sustantivo para exaltar el desaliño del objeto. En español, una adjetivación así exige utilizar comas para separar cada calificativo, lo que en cierta medida resta ímpetu de la descripción. Pero la verdadera dificultad está en la traducción de «hand-me-down», un adjetivo compuesto que no solo indica que algo ha sido usado por alguien más, sino que el dueño previo cedió el objeto a quien ahora lo posee. En español, la expresión más cercana a este sentido es *de segunda mano* que, de utilizarse en el poema en cuestión, rompería el ritmo de la sucesión de adjetivos simples con la que López Colomé sustituye el encadenamiento del verso original. La traductora opta por «sobado»²¹⁷, que comunica en una sola palabra lo mismo que el adjetivo compuesto del inglés, con lo que el verso queda: «un plato abollado, sobado, ahumado».

En ocasiones, López Colomé sustituye términos del inglés que, aunque traducibles, son menos conocidos en español, usando en su lugar expresiones de este idioma con significados cercanos, aunque no sean exactamente iguales. Es el caso de «An Aisling in the Burren/El pasadizo»: en el poema original Heaney menciona el fuego de San Telmo, fenómeno meteorológico en el que se produce un leve resplandor alrededor de algunos objetos a causa de la ionización del aire:

*Out of those scenes she arrived, not from a shell
but licked with the wet cold fires of St Elmo,
[...]
her tears a startling deer
on the site of a catastrophe.*²¹⁸

Este era observado con frecuencia en los mástiles de los barcos durante tormentas eléctricas, y fueron los marineros quienes le dieron tal nombre, pues «lo relacionaron con su patrón y protector, San Telmo, a quien le atribuyeron la capacidad de protegerles

²¹⁶ Heaney, *Station Island*, 22.

²¹⁷ López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 10.

²¹⁸ Heaney, *Station Island*, 47.

durante las tormentas. Los marineros, de hecho, creían que el fuego de San Telmo era una señal de que el santo estaba protegiéndoles en el mar, velando por ellos y guiándoles de regreso a tierra»²¹⁹. El fenómeno y su asociación con la vida marítima es relevante para el poema de Heaney justamente por esto último, pues en la primera estrofa hay imágenes relacionadas al mar —anguilas, dunas de playa, agua salada, algas—, además de que el Burren que se nombra en el título es una zona geográfica cercana a la costa. La relación entre el título del poema y el fenómeno del fuego de San Telmo también existe en cuanto a la alusión a una figura fabulosa, pues «An Aisling in the Burren» se traduce literalmente como *Una visión en el Burren*. En su versión —que titula «El pasadizo», omitiendo la mención del Burren—, López Colomé sustituye esta imagen por la de fuegos fatuos, que igualmente se trata de un fenómeno ígneo, pero que en este caso está relacionado con la muerte y la brujería, aunque también se ha relacionado literariamente con una esperanza inalcanzable:

*De esas escenas emergió, no de una concha,
sino lamida por los fríos y empapados fuegos fatuos,
[...]
sus lágrimas, un ciervo fascinante
en la escena de la catástrofe.*²²⁰

El término elimina la implicación de lo marítimo y de lo católico, apoyándose más bien en la fatalidad que recorre el poema. En la versión original el fuego de San Telmo se enlaza con la débil «esperanza que los más puros / y los más tristes estaban dispuestos a recibir», dando una señal de posible alivio, mientras que en la versión de Material de Lectura los fuegos fatuos, más bien, avocinan un fatal destino.

²¹⁹ Héctor Rodríguez, «El fuego divino de San Telmo: un espectáculo de la naturaleza que inspira mitos y leyendas», *National Geographic España*, actualizado el 02 de mayo de 2023, https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/fuego-divino-san-telmo-espectaculo-naturaleza-que-inspira-mitos-leyendas_19859

²²⁰ López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 14.

También hace cambios cuando la traducción del sentido original sería difusa en español. Por ejemplo, en la primera parte de *Station Island*, Heaney usa la expresión «fallen into step»²²¹, que significa empezar a caminar al mismo ritmo que otra persona o personas; en el poema, esto es una forma de decir que los «madrugadores»²²² comenzaron sus actividades, como siempre, en una especie de coordinación que se suscita por la cotidianidad y repetición. López Colomé decide ser más directa y escribe en su lugar «comenzando la jornada», haciendo al lado el carácter figurativo del verso.

En conclusión, López Colomé realiza traducciones de la poesía de Heaney que se enfocan en por mantener el ritmo de los originales, a pesar de no seguir estrictamente las métricas y rimas. La traductora conserva las aliteraciones presentes en los poemas originales modificándolas para adaptarlas al español. Además, juega con los cortes y encabalgamientos para ajustar el ritmo y la sintaxis al español, lo que puede resultar en ligeras diferencias de secuencia entre los versos. López Colomé prioriza la formalidad de lenguaje, lo que aporta solemnidad a las traducciones, aunque también utiliza términos más coloquiales cuando estos caben en el poema, con lo que al mismo tiempo ajusta su lenguaje y el ritmo para el lector hispanohablante y aporta un elemento más del español mexicano a las versiones.

3.2.3 Philip Larkin

El número de Philip Larkin, el 192 de la serie, fue publicado el mismo año que el de Heaney, en 1996. Para esta antología, López Colomé seleccionó poemas de las colecciones *The North Ship* (1945), *In the Grip of Light* (1947, no publicado), *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964) y *High Windows* (1974), así como del panfleto *A Keepsake for the New Library* (1973) y algunos que solamente aparecieron en revistas o son manuscritos que fueron publicados tras la muerte del poeta. Al igual que con Williams y Heaney, López

²²¹ Heaney, *Station Island*, 63.

²²² López Colomé, trad., *Seamus Heaney*, 19.

Colomé ya había publicado en traducción algunos poemas de Larkin: en 1993 apareció su traducción completa del poemario *High Windows*, titulada *Ventanales en lo alto y otros poemas*, que como su nombre indica incluye también algunos poemas de Larkin pertenecientes a otras colecciones. En el volumen de Material de Lectura se repiten por lo menos las traducciones de «High Windows/Ventanales en lo alto», «The Old Fools/Viejos locos», «This Be The Verse/He aquí el poema», «Vers de Société» y «How to Sleep/Cómo dormir», aunque la inaccesibilidad de *Ventanales en lo alto y otros poemas* hace imposible comparar ambos índices.

En general, la poesía de Larkin es observacional, interesada sobre todo en lo ordinario, en los momentos, sentimientos y pensamientos que componen una vida común y corriente. El crítico P.R. King describe su identidad poética como:

[...] la de un distante pero atento observador de su propio comportamiento y el de otros. En muchos poemas parece rechazar la compañía de otros y tomar una postura solitaria que implica un punto de vista ventajoso desde el cual sondear la vida en su estilo “que se burla de sí mismo y es atento” [...] Observa y se mantiene aparte como resultado de su compromiso con un arte que se dedica a registrar y preservar la vida en lugar de representarla o trascenderla.²²³

La selección de López Colomé hace notoria la recurrencia con la que el yo poético de Larkin asume el rol de observador, así como la variedad de perspectivas desde las que mira y la transición del desencanto total de sus primeros poemas a una postura más benevolente en los últimos. Abre la colección «Observation»/«Observación» (escrito en 1941), que proclama que no hay más que miseria en la realidad pese a los intentos de adornarla, y la cierra «The Mower»/«La podadora» (de 1979), cuya voz poética propone que lo que nos queda es cuidar los unos de los otros, tras el asesinato accidental de un puercoespín.

²²³ P.R. King, *Nine contemporary poets: a critical introduction*, (Nueva York: Methuen & Co., 1979), 4. «[...] of a detached yet careful observer of the behavior of himself and others. In many poems he seems to turn away from the society of others and to take up a solitary stance implying a purer vantage point from which to survey life in his “humorous self-deprecatory and observant” way [...] He observes and remains apart as a result of his commitment to an art which is to record and preserve life rather than to enact or transcend life».

La decisión de López Colomé de presentar la muestra en orden cronológico fue deliberada y en respuesta directa a los *Collected Poems*²²⁴ de Farrar, Straus and Giroux, antología de la poesía completa de Larkin que coloca hasta el final sus poemas más jóvenes. Para López Colomé la elección de la casa editorial estadounidense fue equivocada, pues recorrer de manera cronológica todos los momentos de la obra poética de Larkin deja ver la evolución de su poesía, lo que permite:

[...] observar que no sólo es el poeta de la mortalidad (y no de la muerte), sino el absolutamente intrigado y fascinado por el amor y la vida en pareja. Bajo este ordenamiento, además, se vuelve evidente el paso por Yeats, Hardy, Auden, etcétera, hasta llegar, al fin, a Larkin [...] Al leer esta poesía en su secuencia natural, con la inexorabilidad del paso del tiempo entre sus líneas, se aprecia el cambio de un interior que expresa sentimientos intangibles allá afuera, a un exterior que manifiesta sentimientos tangibles allá adentro.²²⁵

Se puede afirmar entonces que la intención de López Colomé al hacer esta antología fue presentar breve pero concisamente todo el trayecto que Larkin recorrió como poeta, destacando la diversidad de matices presentes en su obra para proporcionar una visión completa de su poesía y enriquecer la misma, pasando tanto por sus poemas más famosos —como «The Whitsun Weddings», «High Windows» y «This Be The Verse»— como por otros menos visitados.

El estilo de Larkin se caracteriza por combinar estructuras poéticas tradicionales y un lenguaje coloquial. Como apunta Tijana Stojković, «Esta técnica le permite lograr un doble efecto: la presencia, aunque atenuada, de regularidad y la sugerencia de una forma poética, y la cotidianidad de la prosa o la conversación»²²⁶. Para Larkin, quien creía que «la poesía debe empezar con emoción en el poeta y terminar con la misma emoción en el

²²⁴ Pura López Colomé, nota introductoria a Philip Larkin, *Philip Larkin*, selección, traducción y prólogo de Pura López Colomé. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n°192, (Ciudad de México: UNAM, 1996), 5.

²²⁵ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 5-6.

²²⁶ Tijana Stojković, *Unnoticed in the Casual Light of Day. Philip Larkin and the Plain Style*, (Nueva York: Routledge, 2006), 85. «Such a technique allows him to achieve a double effect: a present, though subdued, regularity and suggestiveness of poetic form, and the felt ordinariness of prose or conversation».

lector»²²⁷, esta combinación era crucial para lograr que su escritura fuera entendible sin perder intensidad poética. Este contraste entre la simpleza de su vocabulario y los estrictos esquemas de metro y rima también dotan a su poesía de un tono irónico que resalta la ausencia de idealización de la condición humana: «Aunque la poesía de Larkin se trata de la emoción en el poeta y en el lector, la emoción de la que habla no es exactamente del tipo sublime o mata-dragones. Una callada esperanza combinada con escepticismo, la decepción moderada, la autocrítica y la apreciación detallada están ligadas a cómo experimenta la vida y la observa en otros»²²⁸.

Al verter los poemas al español López Colomé no traslada ni adapta el metro ni la rima, produciendo en su lugar poemas de verso libre. En consecuencia, estas traducciones no cuentan con el contraste entre una forma poética tradicional y un lenguaje conversacional que sí tienen los originales. Uno de los poemas más citados de Larkin, «This Be The Verse», traducido por López Colomé como «He aquí el poema», es uno de los que más claramente muestra esto:

*They fuck you up, your mum and dad.
They may not mean to, but they do.
They fill you with the faults they had
And add some extra, just for you.*

*But they were fucked up in their turn
By fools in old-style hats and coats,
Who half the time were sappy-stern
And half at one another's throats.*

Man hands on misery to man.

²²⁷ Stojković, *Unnoticed...*, «[...]poetry should begin with emotion in the poet, and end with the same emotion in the reader», 49.

²²⁸ Stojković, *Unnoticed...*, «Although Larkin's poetry is all about emotion in the poet and in the reader, the emotion he talks about is not of that particular grand or dragon-killing kind. Quiet hope mixed with scepticism, tempered disappointment, self-questioning and careful appreciation are connected with how he experiences life and observes it in others», 54.

*It deepens like a coastal shelf.
Get out as early as you can,
And don't have any kids yourself.²²⁹*

Compuesto de tres cuartetos escritos en tetrametro yámbico, con rima ABAB, el poema en inglés tiene una métrica rígida y un patrón rítmico marcado, lo que le da una forma armónica que contrasta con la tensión expresada de su contenido: la declaración de que la desdicha se hereda de padres a hijos en un ciclo sin fin, y que la única manera de evitarlo es no teniendo descendencia. En cambio, la versión en español no tiene metro constante ni acentos rítmicos, por lo que no comparte la cualidad musical del original:

*Te joden mucho, papá y mamá.
No es a propósito, pero lo hacen.
Te colman de sus equivocaciones
Y añaden otras, para ti solito.*

*Pero a ellos los jodieron a su vez
Unos tontos de sombrero anticuado y abrigo,
Que la mitad del tiempo eran demasiado blandos
Y la otra mitad les apretaban el cogote.*

*Los hombres se van pasando la miseria de mano en mano.
Y ésta se va ahondando como un banco de arena.
Abandónalo todo tan pronto como puedas,
Y no contribuyas con más hijos, por favor.²³⁰*

El poema en español es más conversacional, en comparación a su contraparte en inglés, dando la impresión de ser parte de un diálogo informal, así que no hay contraste entre forma y fondo que resalte el disgusto expresado de este último. Para compensar esta pérdida, López Colomé se apoya en el vocabulario, trasladando a este algo de la

²²⁹ Philip Larkin, *Collected Poems*, (Londres: The Marvel Press y Faber y Faber, 1988), 180.

²³⁰ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 31.

mordacidad que en la versión en inglés recae en su estructura de rima infantil. Si en Larkin el uso de la rima tiene el propósito de dar a los poemas una regularidad sonora que además de sugerir una forma poética abonan un matiz de monotonía y cliché, dando a los versos un tono sarcástico que enfatiza su lado crítico, en las versiones de López Colomé la mordacidad se extrapola a las palabras mismas, eligiendo aquellas que intensifican el tono del poema e incluso que añaden capas de significado. Esto se ve desde la primera estrofa: en el original, el tono burlón del último verso deja caer sobre los padres todo el peso de la acusación hecha en el primero, reforzada por el uso de «fuck», sobre el que además cae el acento del primer yambo; López Colomé usa en su lugar el verbo «joder» que, aunque al igual que «fuck» puede significar arruinar algo, en México es más comúnmente utilizado con la acepción de molestar. «Te joden mucho, papá y mamá» abona la connotación de que, además de arruinar a los hijos, los padres causan fastidio. Con «te colman» sucede algo parecido, en cuanto a que intensifica el reclamo: los progenitores no solo heredan a sus hijos sus equivocaciones, sino que los llenan de ellas más allá del límite. El cierre de la estrofa recrea la socarronería de «just for you», que consigue con la elección del diminutivo «solito». En el siguiente cuarteto, mientras Larkin mezcla dos opuestos en un solo término, «soppy-stern» (literalmente sensiblero-severo, algo como rudo-cursi), para nombrar la incongruencia de los padres de antaño, López Colomé deja en el tercer verso solo una de esas dos caras, la blanda, y propone el contraste en la siguiente línea, donde la riña que en la versión de Larkin es entre los padres se convierte en coacción hacia los hijos. Esto le permite a la traductora incluir la expresión «apretar el cogote», que de nuevo es una elección que abona a la informalidad y rudeza del poema. El poema en inglés también retoma una frase figurativa usada en el habla común —*at each other's throats*—para referirse a la disputa, pero su efecto es menos áspero que el de la elegida por López Colomé, en gran medida por las modificaciones que Larkin hace a la frase hecha para que tenga el son propio del tetrametro yámbico. Por último, la sentencia del último cuarteto llega en una forma que recuerda al sonsonete que suelen tener los refranes, ritmo proporcionado, como en el resto del poema, por los golpes acentuales de los yambos. En la versión en español, los versos, más largos tanto que los del original como que los de las otras estrofas

de la traducción, relajan el aliento tenso del poema, en concordancia con el consuelo que ofrecen, aún si este no deja de ser sombrío. López Colomé convierte el «hands on» de Larkin en «[pasar] de mano en mano», manteniendo la alusión a esta parte del cuerpo y con ella al contacto de persona a persona que abre el paso a la transmisión de la desdicha.

Otra manera en la que López Colomé sustituye los estrictos esquemas de metro y rima es con una dicción general que se inclina más hacia lo pomposo, compensando la falta de formalidad en la versificación con formalidad en el registro, con una sintaxis y vocabulario muy serios que a veces incluso se vuelven rebuscados, a pesar de la llaneza de los originales. Por ejemplo, «65 N» comienza en inglés:

*My sleep is made cold
By a recurrent dream
Where all things seem
Sickeningly to poise
On emptiness, on stars
Drifting under the world.²³¹*

Como en la mayoría de los poemas de Larkin, el lenguaje es claro y fácil de seguir, a pesar de que la estrofa está conformada por una única oración que tiene varias subordinaciones. El segmento más complicado —o, mejor dicho, el menos afín al habla cotidiana— es el cuarto verso, donde se invierte el orden común verbo-adverbio, con «Sickeningly» antecediendo a «to poise», dilatando la revelación de qué parecen hacer todas las cosas. Por su parte, la versión de López Colomé dice:

*Un frío profundo me envuelve al dormir
Merced a un sueño recurrente
Donde todas las cosas parecen
Enfermizamente equilibrarse
En el vacío, sobre astros*

²³¹ Larkin, *Collected Poems*, 302.

De entrada, la traductora añade un adjetivo al primer verso, «profundo», y cambia el sencillo «is made» (*se hace*) por un «me envuelve» más ampuloso, mientras que en la segunda línea «By» (*por*) se convierte en la locución «Merced a», mucho más formal que la preposición usada por Larkin, lo cual también sucede con la traducción de «stars» (*estrellas*) como «astros».

No obstante la inclinación general de estas traducciones a lo formal, en algunos momentos López Colomé también se vale de expresiones coloquiales para dar color a los poemas y, además, conservar la tosquedad presente en los originales y la exploración de la cotidianidad que caracterizan a Larkin. Como ejemplo, nuevamente el caso de «65 N»:

*When waves fling loudly
And fall at the stern,
I am wakened each dawn
Increasingly to fear
Sail-stiffening air,
The birdless sea.*

*Light strikes from the ice:
Like one who near death
Savours the serene breath,
I grow afraid,
Now the bargain is made,
That dream draws close.*²³³

El leguaje de Larkin sigue siendo sucinto, concentrando las imágenes en oraciones relativamente cortas que, por el mismo motivo, aumentan el impacto de cada verso y del miedo al que aluden. La traducción de López Colomé sigue de cerca el sentido original,

²³² López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 9.

²³³ Larkin, *Collected Poems*, 302.

pero hace que el tono de la voz poética suene más íntimo usando para las descripciones palabras y frases que dan a la voz poética un tono más conversacional y personal:

*Cuando las olas se lanzan ruidosamente
Y caen en popa,
Me despiertan muy de madrugada
Para abrigar cada vez mayor temor
Al aire que endurece las velas,
Al mar sin aves.*

*El hielo chisporrotea:
Como aquel que próximo a la muerte
Saborea el aliento sereno,
Me lleno de miedo.
Ahora la moneda está en el aire,
Y el sueño se aproxima más y más.²³⁴*

Aunque ambas estrofas comunican en esencia lo mismo que sus contrapartes en inglés, la informalidad de «muy de madrugada», «chisporrotea», «la moneda está en el aire» y «más y más», junto con el dramatismo de «abrigar cada vez mayor temor» y «me lleno de miedo» hacen que el relato se sienta más personal, incrementando con ello su intensidad. Con estas introducciones de frases coloquiales combinadas con un tono formal general, las versiones de López Colomé logran un registro que —parecido al de su propia poesía— se balancea entre el lenguaje común y el culto.

La traductora también llega a hacer algunas alteraciones a las imágenes que construye Larkin. Sin restricciones autoimpuestas sobre la forma de los poemas, cabe suponer que estos cambios responden más a la efectividad que López Colomé ve en las líneas de Larkin y el debilitamiento al que se les sometería si se trasladaran tal cual al español, por lo que suele cambiar la manera en la que se hacen las descripciones para

²³⁴López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 9.

mantener su fuerza, o incluso incrementarla, algo que pone en práctica de distintas formas. Una de ellas es sustituyendo adjetivos, como en «Observation/Observación» donde «flat and final»²³⁵ se vuelve «simple y sencillo»²³⁶, que mantiene el recurso de aliteración; o el «rich country»²³⁷ de «The North Ship/El Barco del Norte» que se convierte un «país muy poderoso»²³⁸ en español—. Otra, que se enlaza con su preferencia por los giros del habla común, es justamente usando frases hechas del español para traducir segmentos del original con significados cercanos, por ejemplo, escribiendo «viento en popa»²³⁹ por «sailing by»²⁴⁰, también en «The North Ship», «de par en par»²⁴¹ por «flock open»²⁴² y «antes de lo que canta un gallo»²⁴³ por «fast enough»²⁴⁴ en «Arrival/Llegada».

Por último, cuando las referencias hechas en los poemas originales son muy específicas al contexto en el que estos fueron escritos, López Colomé decide domesticarlas, es decir, sustituirlas por referencias reconocibles para un lector hispanohablante. Sucede así en «Lines on a Young Lady's Photograph Album/Versos en torno al álbum fotográfico de una jovencita», donde Larkin escribe:

*But o, photography! as no art is,
Faithful and disappointing! that records
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,
And will not censor blemishes
Like washing-lines, and Hall's-Distemper boards,
[...]*²⁴⁵

²³⁵ Larkin, *Collected Poems*, 264.

²³⁶ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 7.

²³⁷ Larkin, *Collected Poems*, 302.

²³⁸ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 8.

²³⁹ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 8.

²⁴⁰ Larkin, *Collected Poems*, 302.

²⁴¹ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 22.

²⁴² Larkin, *Collected Poems*, 51.

²⁴³²⁴³ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 22.

²⁴⁴ Larkin, *Collected Poems*, 51.

²⁴⁵ Larkin, *Collected Poems*, 71.

La última línea del quinteto menciona una marca de encalado británica de principios del siglo XX, reconocida principalmente por uno de sus anuncios publicitarios, mismo al que se alude en el poema. López Colomé descarta la referencia original y la sustituye por algo más general y reconocible para el lector al que están dirigidas sus traducciones:

*Pero, ah, ¡la fotografía! Como ningún otro arte,
¡Fiel y decepcionante!, registra los días tediosos
Como tales y los sonrío ahora como un fraude,
Y no censura los defectos,
Tendederos y chapopote de relleno,
[...]²⁴⁶*

Si bien en español ya no se alude a ninguna marca o anuncio particular, López Colomé atrae la referencia al dialecto mexicano al usar en su lugar «chapopote», palabra de uso más bien conversacional, incluso proveniente del náhuatl, que ancla el poema a la cultura de llegada. Otro momento en el que la traductora usa esta estrategia es en «Vers de Societé», poema en el que Larkin menciona una popular revista del Reino Unido:

*Funny how hard it is to be alone.
I could spend half my evenings, if I wanted,
Holding a glass of washing sherry, canted
Over to catch the drivel of some bitch
Who's read nothing but Which,
[...]²⁴⁷*

Larkin usa la publicación para señalar a las personas percibe como materialistas y vacías, pues *Which?* se dedica principalmente a la reseña de productos, haciendo burla de quienes se preocupan tanto por sus elecciones de consumo y posesiones materiales que no han leído nada más de valor sustancial o intelectual. En su versión en español, López Colomé

²⁴⁶ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 24.

²⁴⁷ Larkin, *Collected Poems*, 181.

sustituye la marcada rima entre «bitch» y «Which» con la yuxtaposición de «puta» y «Santa».

*Qué curioso, qué difícil resulta estar solo a fin de cuentas.
Podría pasarme la mitad de mis tardes, si me diera la gana,
Con un vaso de sherry en la mano, empinado en la terraza,
Intentando llamar la atención de alguna puta
Que no ha leído otra cosa que Santa;
[...]²⁴⁸*

Reconocer que el poema hace referencia a *Santa* de Federico Gamboa, novela que narra las penurias de una joven que trabaja en un burdel, abre la puerta a la interpretación de que estas líneas juegan con la idea de una prostituta leyendo acerca de otra, lo que altera el sentido de la crítica, que ya no se dirige a la superficialidad de quienes solo piensan en comprar. Sin embargo, incluso sin considerar esta referencia, el contraste semántico entre ambas palabras aporta, por sí mismo, un matiz irónico a los versos.

En suma, en contraste con el estilo original de Larkin, que combina estructuras poéticas tradicionales con un lenguaje coloquial, las traducciones de López Colomé tienden a adoptar un estilo más formal y serio. La traductora opta por versos libres en lugar de mantener el metro y la rima de los originales, sustituyendo el contraste entre la forma poética y el lenguaje conversacional presente en los poemas de Larkin con una formalidad general que se mezcla con expresiones coloquiales en momentos clave para conservar la tosquedad y la exploración de la cotidianidad que caracterizan a Larkin. Además, la traductora realiza alteraciones en las imágenes y referencias culturales cuando las originales son específicas al contexto británico, cambiándolas por elementos más reconocibles para los lectores hispanohablantes.

²⁴⁸ López Colomé, trad., *Philip Larkin*, 31.

Conclusiones

Esta tesis se propuso responder qué muestran las traducciones de Pura López Colomé para Material de Lectura de la poesía de William Carlos Williams, Philip Larkin y Seamus Heaney, así como sobre la visión poética de la traductora. Esta pregunta específica se derivó de dos premisas generales previas: la primera, que las traducciones literarias funcionan como *introducciones*, tanto en el sentido de ser presentaciones de los autores y sus obras a los lectores de la lengua a la que son vertidos, como en el de insertar esos textos en la literatura que los recibe; la segunda, que los traductores llevan a cabo una labor creativa y no solo mimética, por lo que sus versiones no son simples ecos de las obras originales, sino que son en sí mismas textos literarios con autonomía. El caso particular de López Colomé y Material de Lectura resultó de interés por tratarse de traducciones que proyectan ambas facetas —la de puentes a otras literaturas y la de labor creativa—, pues se trata de la colaboración de una traductora que escribe poesía original y que ve la traducción como parte de su quehacer poético con una colección que tiene la misión explícita de ofrecer a sus lectores una muestra de la obra de los autores a los que están dedicados cada uno de sus números.

El objetivo no fue juzgar las versiones de López Colomé en cuanto a su similitud con los originales, sino observar cómo su voz se manifiesta en las decisiones que tomó al verter los poemas al español, así como la manera en la que su postura de traducción se conjugó con la misión de Material de Lectura. Para ello, fue necesario establecer cómo se identificaría la voz de la traductora, es decir, qué elementos usarían para describir su labor de traducción. Así, en el primer capítulo de la tesis se argumentó, a partir de diversas teorías, que las traducciones no son fenómenos aislados, sino que forman parte del complejo sistema de la literatura en la que se insertan; la elección de textos extranjeros a traducir y la forma en la que son traducidos (y leídos), lejos de ser fortuita, se relaciona íntimamente con el estado de la literatura de llegada, tanto en términos de su desarrollo

como de sus parámetros estéticos e ideológicos. No obstante, esto no quiere decir que los traductores son meros operadores en una cadena de producción: los valores de la cultura en la que trabajan informan su propia visión de la traducción y la literatura, más no la dictan. Se concluyó pues que para definir a López Colomé como traductora y entender su forma de abordar la traducción era necesario ver su trabajo como parte de un sistema.

El segundo capítulo tuvo el objetivo de describir el subsistema de la literatura la literatura traducida en México e Hispanoamérica, a fin de contextualizar la postura y el trabajo de López Colomé como traductora. Tras una recapitulación histórica de las formas en las que ha sido vista y se ha realizado la traducción literaria en esta región del mundo, se pudo observar que el interés hispanoamericano por traducir ha sido vasto y constante, y que su esfuerzo se ha concentrado principalmente en los clásicos grecolatinos y en las literaturas francesa, inglesa y estadounidense. En cuando a las últimas décadas, durante las que López Colomé ha traducido, el énfasis ha estado en el lenguaje y el estilo propio, en traducir para decir en voz propia lo dicho antes en otra lengua, explotando el carácter creativo de la traducción, y para enriquecer el repertorio propio gracias a la innovación que tiene lugar en el traslado de los textos. Como tendencia general, los traductores — López Colomé entre ellos— se asumen como agentes activos que leen e interpretan los textos para luego trasladarlos a otro idioma a través de una reescritura de los mismos, en la que se revela tanto su percepción de las obras originales como su propia creatividad y habilidad literaria.

En el tercer y último capítulo convergió lo discutido en los dos anteriores para llevarlo al caso específico de las traducciones de López Colomé para Material de Lectura. En la primera etapa de este análisis, se profundizó en la delimitación de su poética tanto en el ámbito de la creación de poesía como en el de su traducción con el fin de rastrear su estilo en las traducciones, es decir, aquellos rasgos que no provienen de las características del poema original ni de las particularidades del español, sino que son la manifestación de la expresión única de la poeta-traductora y de su forma de ver y abordar la traducción. En cuanto a los rasgos generales de su poesía original, se identificaron y destacaron los siguientes:

- El uso de verso libre y la prosa poética como formas que proporcionan una amplia gama de posibilidades expresivas.
- La preferencia por líneas cortas que le permiten construir una cadencia y ritmo peculiares.
- La implementación de encabalgamientos que contribuyen a fragmentar la formación de imágenes.
- Un registro que se mueve entre el lenguaje común, caracterizado por frases hechas, coloquialismos y regionalismos, y un lenguaje culto, que se distingue por el uso de un vocabulario y una sintaxis complejos. Esta dualidad le permite explorar matices lingüísticos de manera rica y efectiva.
- El uso lúdico con el lenguaje, que añade una capa de profundidad y creatividad a sus composiciones.
- Enfoque en la musicalidad y el sonido, con aliteraciones que refuerzan la conexión entre palabras y versos.

Estos elementos de su estilo propio como poeta también influyen en sus traducciones literarias, lo que hace que sea importante comprender su obra original para identificar su voz en las traducciones que realiza. Por otro lado, su enfoque en la traducción puede resumirse en los siguientes puntos:

- La consideración de la traducción como una labor creativa en sí misma, en la que se busca no solo transmitir el contenido del poema original, sino también recrear sus cualidades literarias en la versión traducida.
- La resistencia a imponer una estructura predefinida en el poema traducido, lo que le otorga libertad para adaptar el texto a las peculiaridades de la lengua de destino, preservando la esencia del poema original.
- La dirección hacia la lengua a la que se realiza la traducción, lo que implica una consideración profunda de las particularidades lingüísticas y culturales de ese idioma.

La postura de López Colomé ante la traducción literaria armoniza con las corrientes de pensamiento que han emergido en Hispanoamérica en las últimas décadas. Su concepción de la traducción como una forma de creación artística, como una vía que estimula la innovación al establecer conexiones con lo foráneo, y como un medio para explorar las

posibilidades de la lengua receptora encuentra sus antecedentes inmediatos en figuras como Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Su perspectiva destaca la traducción como una parte integral de la actividad literaria, viéndola como una tarea creativa que va más allá del mero traslado de palabras de un idioma a otro. Más aún, en opinión de la traductora, llevar un texto poético de una lengua a otra con un enfoque creativo no es solo recomendable, sino esencial para sortear las diferencias lingüísticas y lograr con éxito la nueva versión.

Con lo anterior en mente, se procedió a un análisis de los poemas en inglés y español, con el propósito de identificar las elecciones realizadas por López Colomé en sus traducciones. Se llevaron a cabo comparaciones de los efectos generados en ambas versiones para desentrañar la propuesta que la traductora presenta a través de su trabajo de traducción poética. Durante el análisis de las traducciones de López Colomé, se identificaron las tácticas que empleó al reescribir en español los poemas de Williams, Heaney y Larkin. A continuación, se desglosan las estrategias²⁴⁹ específicas que destacan en sus versiones de cada uno de estos poetas:

William Carlos Williams

- Equivalencia. López Colomé ajusta las expresiones coloquiales que usa Williams para que se asemejen al habla cotidiana mexicana. Así conserva el registro conversacional de los poemas originales, un rasgo distintivo de la poesía de Williams.
- Transposición. La traductora transforma algunos verbos en adjetivos o sustantivos, o altera su conjugación para que se asemejen más a descripciones que a acciones, lo que resulta en versiones que contienen menos acción que los poemas originales.
- Modulación. El empleo de las dos estrategias anteriores suele resultar en cambios en las imágenes de algunos poemas, ya sea porque se añaden o suprimen algunos elementos, o simplemente porque se altera el punto de vista.

²⁴⁹ La catalogación de las estrategias se basa en las categorías definidas por Lucía V. Aranda, presentadas en el primer capítulo.

Seamus Heaney

- **Compensación.** López Colomé agrega rasgos en ciertas partes de las traducciones para recuperar elementos que se perdieron en otras secciones durante el proceso de traducción —por ejemplo, algunas aliteraciones—. Bajo esta estrategia podría colocarse el cambio de registro que hay en las traducciones, más formal que los originales, que compensa la pérdida de urgencia que en estos últimos se produce, en parte, por la inmediatez de las complejas circunstancias a la que hace referencia el poemario.
- **Modulación.** Altera algunas imágenes de la poesía de Heaney para adaptar las sutilezas culturales y lingüísticas del original al español.

Philip Larkin

- **Compensación.** López Colomé traslada al vocabulario la mordacidad que en la versión en inglés recae en el contraste entre forma poética tradicional y un lenguaje coloquial, algo ausente en las traducciones porque no siguen estructuras métricas ni patrones de rima rígidos. También compensa la falta de formalidad en la versificación con formalidad en la sintaxis, que incluso llega a ser pomposa, a pesar de la sencillez de los originales. Más aún, repone la pérdida de naturalidad que lo anterior provoca en versiones usando frases hechas y del habla cotidiana ahí donde el sentido de estas se acerca al de lo escrito por Larkin.
- **Modulación.** Cambia algunas descripciones para mantener su efecto en los poemas, algo que logra reemplazando adjetivos y sustituyendo referencias por otras más familiares para los lectores en español, y que también resulta de su estrategia de compensación, pues su uso de ciertas expresiones coloquiales cambia algunas imágenes.

En general, las traducciones de Pura López Colomé reflejan su visión de la traducción como un vehículo capaz de desencadenar innovaciones y descubrimientos en el terreno literario, promoviendo la creación y la conexión en lugar de la mera transposición de textos. Al abordar la poesía de William Carlos Williams, su énfasis en mantener el registro conversacional asegura que la informalidad y el tono de Williams se mantengan, al mismo tiempo que su uso de expresiones coloquiales agrega un toque distintivo a las versiones en español. En cuanto a Heaney, López Colomé prioriza la preservación del ritmo de los

originales, incluso cuando no sigue estrictamente su forma. Asimismo, el contrapeso que existe sus versiones entre lenguaje formal y coloquial le brinda la posibilidad de trasladar las sutilezas culturales y lingüísticas del poemario original al español. Por último, en las traducciones de Larkin, López Colomé adopta un enfoque que combina la formalidad general con toques coloquiales, lo cual se diferencia del estilo de Larkin, caracterizado por la mezcla de estructuras poéticas tradicionales y lenguaje conversacional. La renuncia a mantener el metro y la rima en favor del verso libre es una elección deliberada, pues resalta la tosquedad y la exploración de la cotidianidad que caracterizan a Larkin, y su adaptación de imágenes y referencias culturales agrega claridad y accesibilidad para los lectores hispanohablantes.

En conjunto, el trabajo de López Colomé para Material de Lectura ofrece a los lectores de esta colección versiones que coinciden con la propuesta de los originales, si bien esta llega adaptada a la lengua de destino y filtrada por la sensibilidad propia de la traductora. Su estilo distintivo como poeta se fusiona con su enfoque en la traducción, produciendo versiones que reflejan su predilección por acentuar en sus versiones elementos del habla cotidiana, los juegos con el lenguaje, la combinación de un registro conversacional con una sintaxis y tono más serios, y su concepción de la forma como algo distinto a las medidas exactas y rimas preestablecidas.

En cuanto al propósito de Material de Lectura, puede decirse que las versiones de López Colomé se alinean con este proyecto en lo que se refiere volver accesible la poesía de Williams, Heaney y Larkin para lectores hispanohablantes, y en particular a los mexicanos. Su preocupación por aproximarse a lo que la poesía de estos tres autores propone se manifiesta en la prevalencia de las estrategias de compensación y equivalencia en su forma de traducir, lo que a su vez provoca que sus versiones mantengan, aunque transformados, los atributos distintivos de los originales: la importancia del habla local en Williams, el conflicto entre lo personal y lo colectivo en *Station Island*, la ironía de Larkin. Al mismo tiempo, la intención de López Colomé de dirigirse siempre hacia la lengua meta, de honrar su óptica y aprovechar los recursos que ofrece —lo que se manifiesta en

modulaciones y transposiciones—, hace que los poemas traducidos sean reconocibles y cercanos para los lectores a los que están dirigidos.

En última instancia, las versiones de Pura López Colomé reflejan su visión de la traducción como una forma de creación literaria, una herramienta para la innovación y una vía para explorar las riquezas de la lengua de destino. Su enfoque en la recreación de las cualidades literarias de los poemas originales la sitúa como una figura destacada en la traducción literaria contemporánea, en línea con las tendencias de Hispanoamérica que valoran la traducción como parte esencial de la actividad literaria, un proceso que va más allá de la mera transferencia de palabras de un idioma a otro, y que, a través del trabajo creativo del traductor, enlaza la tradición literaria propia con la tradición desde la que se traduce, abasteciendo a la primera de nuevas voces, visiones y formas de expresión poética.

Bibliografía

- Adamo, Gabriela, comp. *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Aparicio, Frances R. *Versiones, interpretaciones, creaciones: instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1991.
- Aranda, Lucía V. *The Handbook of Spanish-English Translation*. Lanham: University Press of America, 2007.
- Arciniega, Víctor Díaz. *Historia de la casa: Fondo de Cultura Económica, 1934-1994*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Artigas Albarelli, Irene María. «Reseña de Seamus Heaney. Sonetos», *Anuario de Letras Modernas*, n°15, noviembre de 2010, pp. 304-311.
<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.664>.
- Bassnet, Susan, ed. *Translation and World Literature*. Abingdon: Routledge, 2019.
- *Reflexiones sobre traducción*. Traducción coordinada por Martha Celis. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2017.
- Bastin, George. «Por una historia de la traducción en Hispanoamérica». *Ikala. Revista de lenguaje y cultura*, vol.8, no. 14 (enero-diciembre 2003): 193-217.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255026028009>
- Bautista, Virginia. «Colección Material de Lectura; un acierto literario». *Excelsior*, 12 de agosto de 2019. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/08/12/1181160>
- Benjamin, Walter, *La tarea del traductor*. Traducido por Fernando García Mendevil. Madrid: Ediciones sequitur, 2017.
- Berman, Antoine. *La traducción como experiencia de lo/del extranjero*. Traducido por Claudia Ángel y Martha Pulido. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

- *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Traducido al inglés por Françoise Massardier-Kenney. Kent: The Kant State University Press, 2009.
- Castaño, Ana. «Glosas: ¿lenguas del texto o malas lenguas? Lexicógrafos, trasladadores y declaradores de textos en el Siglo de Oro», *Acta Poética*, vol. 25, n°1, primavera de 2004, pp. 117-129. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2004.1.117>
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en 80 mundos*. Madrid: Editorial Debate, 1993.
- Cranier, Julián. «La poesía ocurre en el mundo de las certezas sensibles: Víctor Manuel Mendiola». *Notimex*, 5 de octubre de 2019. <https://www.poesiacastellana.es/2-general/14593-la-poesia-ocurre-en-el-mundo-de-las-certezas-sensibles-victor-manuel-mendiola>
- Even-Zohar, Itamar. «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en *Teoría de los polisistemas*. Compilado y traducido por Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco, 1999.
- Fondebrider, Jorge, comp. *Poetas que traducen poesía*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015.
- Gómez, Isabel C. «Reciprocity in Literary Translation: Gift Exchange Theory and Translation Praxis in Brazil and Mexico (1968-2015) ». Tesis doctoral. UCLA, 2016. <https://escholarship.org/uc/item/2wn8v8p6>
- González, Luis y Pollux Hernández, coords. *El español, lengua de traducción para la cooperación y el dialogo*. España: ESLETRA, 2008.
- Grossman, Edith. *Por qué la traducción importa*. Traducido por Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires: Kats Editores, 2011.
- Gutiérrez, José Ismael. «Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano», *Livius: Revista de Estudios de Traducción*, n°1 (1992): 69-83. https://www.researchgate.net/publication/318146714_Traduccion_y_renovacion_literaria_en_el_modernismo_hispanoamericano
- Heaney, Seamus. *Obra reunida*. Traducido por Pura López Colomé. Ciudad de México: Trilce Ediciones/Conaculta, 2015.

- *Seamus Heaney*. Selección, traducción y prólogo de Pura López Colomé. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n° 191. Ciudad de México: UNAM, 1996.
- *Station Island*. Londres: Faber and Faber, 1984.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios Mexicanos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Isibasi Pouchin, María Elena. «La retraducción como forma de reescritura en José Emilio Pacheco. Una aproximación a sus “Aproximaciones”». Tesis doctoral. El Colegio de México, 2015. <https://hdl.handle.net/20.500.11986/COLMEX/10004711>
- King, P.R. *Nine contemporary poets: a critical introduction*. Nueva York: Methuen & Co., 1979.
- Kristal, Efraín. «Jorge Luis Borges y Octavio Paz: poéticas de la traducción y traducción poética». *Studi Ispanici*, n° 5 (2002): 261-270. <https://digital.casalini.it/10.1400/19758>
- Kuiken, Don y David S. Miall. «What is Literariness? Three Components of Literary Reading», *Discourse Processes*, no. 28 (2), 1999, 121-138.
- Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute, eds. *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013. <http://www.elem.mx/autor/datos/1011>
- Larkin, Philip. *Collected Poems*. Londres: The Marvel Press y Faber y Faber, 1988.
- *Philip Larkin*. Selección, traducción y prólogo de Pura López Colomé. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n° 192. Ciudad de México: UNAM, 1996.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge, 1992.
- Loffredo, Eugenia y Manuela Perteghella, ed. *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Londres: Bloomsbury Academic, 2006.
- López Colomé, Pura. «La luz escondida en la oscuridad». *Nexos*, 20 de abril de 2015, <https://www.nexos.com.mx/?p=24667>

- «Un más allá de la poesía». *Revista de la Universidad de México*, n°533, junio de 1995, pp. 16-20. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/3ac0f595-60d3-4730-ad2e-cd14f3d95bf8/un-mas-alla-de-la-poesia>
- *Imperfecta semejanza II. In nomine vocis. Ulteriores meditaciones en torno a la traducción poética*. Ciudad de México: Dirección de Literatura UNAM, 2018.
- *Imperfecta semejanza. Meditaciones y diálogos en torno a la traducción poética*. Ciudad de México: Dirección de Literatura UNAM, 2015.
- *No shelter: the selected poems of Pura López Colomé*. Introducción y traducción de Forrest Gander. Minneapolis: Graywolf Press, 2002.
- *Poemas reunidos, 1985-2012*. Ciudad de México: Dirección General de Publicaciones Conaculta, 2013.
- *Pura López Colomé*. Introducción de Javier Sicilia. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n°218. Ciudad de México: UNAM, 2020.
- *Visita guiada a una sala de estar*. 2° edición. Querétaro: Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2020.
- Malmkjær, Kirsten. *Translation and Creativity*. Nueva York: Routledge, 2020.
- Martínez, José Luis Martínez. «El momento literario de los contemporáneos», *Letras Libres*, 31 de marzo de 2000. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-momento-literario-de-los-contemporaneos/>
- Méndez, Ariadna. «Plural. Crítica y Literatura», *Cultura de la traducción literaria en México*, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1918>
- Miles, Robert J. «The Sonnets of Seamus Heaney in Spanish». *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, vol. 4, n°2, abril de 2016, 58-66. <http://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJCLTS/article/view/2363>
- Miller, J.H. *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-century Literature*. Carolina del Norte: Duke University Press, 1991.
- Miquel, Ángel. «Veinte años de Tristán Lecoq». *Periódico de Poesía*, no. 86 (febrero de 2018). <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/4066>

- Nuñez, Estuardo. «Inventario y examen de las traducciones literarias en América». *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, n°50, (1960): 289-302.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1960.1984>
- Olvera Mijares, Raúl. «La traducción de poesía es un río subterráneo»: Pura López Colomé». *Luvina*, n°84, (2016): 162-168. https://luvina.com.mx/luvina_84-de-novela/
- Ortega, Jorge. «Pura López Colomé: Toda la poesía», *La Santa Crítica*, 07 de junio de 2020.
<http://lasantacritica.com/barahunda/pura-lopez-colome-toda-la-poesia/>
- Pacheco, José Emilio, trad. *Aproximaciones*. Ciudad de México: Ediciones Penélope, 1984.
----- *El cantar de los cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 2009.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981.
----- *Versiones y diversiones*, ed. rev. y aum. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Pereira, Armando, coord. *Diccionario de la literatura mexicana: siglo XX*. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2004.
- Pérez Martínez, Herón. «Alfonso Reyes y la traducción en México». *Relaciones. Estudio de Historia y Sociedad*, no.56 (agosto de 1993): 27-74.
<http://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1016/336>
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1944.
- Rodríguez, Héctor. «El fuego divino de San Telmo: un espectáculo de la naturaleza que inspira mitos y leyendas». *National Geographic España*, actualizado el 02 de mayo de 2023, https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/fuego-divino-san-telmo-espectaculo-naturaleza-que-inspira-mitos-leyendas_19859
- Rodríguez-Mendoza, Xitlalitl. «Pura López Colomé y su traducción del canon femenino de la poesía en lengua inglesa», *La Colmena*, n°103, septiembre de 2019, p. 138-141.
<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/12709>.

- Scholz, Lázló, comp. *El reverso del tapiz. Antología de textos latinoamericanos sobre la traducción literaria*. Budapest: Eötvös József, 2003.
- Seamon, Roger. «The Bottle in the Fire: Resistance as Creation in William Carlos Williams's Paterson». *Twentieth Century Literature* 11, no. 1, 1965, 22, <https://doi.org/10.2307/440802>
- Segovia, Tomás. «Un lenguaje intraducible». *Plural*, no. 8 (mayo de 1972): 32-35. <https://bibliotecadigital.arteyculturags.org/reader/reader.html?&t=pdf&title=revista-plural-081>
- *Poética y profética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Stavans, Ilan. «Mapa Mundi: two visionary mexican poets». *Michigan Quarterly Review*, vol. XLII, n°2, primavera 2003, s/p. <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0042.224>
- Stojković, Tijana. *Unnoticed in the Casual Light of Day. Philip Larkin and the Plain Style*. Nueva York: Routledge, 2006
- Talavera, Juan Carlos. «Pura López Colomé: La poesía y su música huidiza». *Excelsior*, 20 de febrero de 2016, sección Expresiones, 4. <https://xdoc.mx/documents/el-mundo-se-quedo-sin-eco-5ecae389d9fc2>
- Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Traducido por Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.
- Vergara, Gloria. «Miradas que se cruzan: construcción de la identidad en las poetas mexicanas del siglo XX». *Estudios sobre las culturas contemporáneas, época II*, vol. XI, n°22, diciembre 2005, pp.291-304.
- «Pura López Colomé: hacia una poética de la identidad». *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n°33, 2007, pp. 87-92.
- *Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Williams, William Carlos. *The Selected Poems of William Carlos Williams*. Nueva York: New Directions Publishing, 1968.

----- *Paterson*. Edición revisada por Christopher MacGowan. Nueva York: New Directions Publishing Corporation, 1995.

----- *William Carlos Williams*. Selección, traducción y prólogo de Pura López Colomé. Material de Lectura, serie Poesía Moderna, n° 99. Ciudad de México: UNAM, 1982.