

**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta**

**Problemas de la Traducción poética:
Un poema de Elizabeth Bishop**

Tesina que para obtener el título de:

**Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)**

PRESENTA:

María de Lourdes Fátima Andreu Marín

Asesora: Eva Cruz Yáñez

México, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Problemas de la Traducción poética:
Un poema de Elizabeth Bishop**

CON MI SINCERO AGRADECIMIENTO

A mis maestros: Eva Cruz, Marina Fe, José Juan Dávila, Guillermo Quintero, Jaime Valero y Jorge Alcázar por compartir sus conocimientos y por su paciencia.

A mis compañeras por contagiarme su entusiasmo : Ivette Vincke, Paulina Aroche, Pilar Vallés y Consuelo García.

A los profesores que me dieron sus comentarios y críticas para mejorar este trabajo: Gabriel Linares, Raquel Serur y Mario Murgia.

PARA
mi madre y mi padre.

Índice

Introducción	7
Capítulo I	15
Vida y Obra poética de Elizabeth Bishop	
Capítulo II	24
Una aproximación a las representaciones en “The Map”	
Capítulo III	37
Algunos comentarios acerca de la traducción al español del poema “The Map”	
Versión en español de L.F. Andreu	52
Comentarios a la versión presentada	53
Conclusiones	60
Bibliografía	62

INTRODUCCIÓN

“La traducción es el sistema circulatorio de las literaturas del mundo. La traducción literaria, creo, es sobre todo una tarea ética, una tarea que refleja y duplica el papel de la propia literatura, lo cual amplía nuestras simpatías; educa nuestro corazón y entendimiento; crea introspección; afirma y profundiza nuestra conciencia (con todas sus consecuencias) de que otras personas, personas distintas de nosotros, en verdad existen”.

Susan Sontag en “El mundo como la India”

La palabra “traducir” viene del término en latín ‘*traducere*’ que significa “hacer pasar de un lugar a otro”. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* quiere decir: “...expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”. Por otro lado vemos que “traducir” corresponde a ‘*translate*’ en inglés y según el *Oxford English Dictionary* en un sentido figurado es “interpretar, explicar, expresar una cosa en términos de otra”. Y en éste mismo diccionario pero más adelante tenemos que “translate” es “...cambiar en la forma o la apariencia, o la sustancia, es transmutar”. Hasta aquí se puede entender que traducir es un proceso que implica movimiento, cambio, transformación con el objeto final de llevar a una segunda lengua el conocimiento y el placer de un texto, en este caso literario, que se descubre en un texto en una primera lengua en la que fue escrita.

De inicio, para realizar una traducción, específicamente literaria, el traductor siente curiosidad y entusiasmo frente a un texto. Se lee, se disfruta, se comprende, se critica y finalmente se sucumbe frente al deseo de traducir aquello que nos fascinó para poder compartirlo con otros. La curiosidad que surge al intuir lo diferente, al percibir al ‘otro’ dentro del texto leído ya sea en prosa o en poesía, sólo puede culminar en una

apropiación que deviene en un texto traducido. Se siente inquietud, se quiere ir más allá para encontrar un mundo intermedio entre dos lenguas, donde todavía no hay un texto definitivo. Una traducción se origina a partir de una obra que nace en una primera lengua y que en su seno alberga toda la potencialidad de ser una o más obras en diferentes y múltiples lenguas, con más sentidos, más formas, más rostros que derivan de ese mismo texto original. Walter Benjamin decía que una obra al ser traducida vuelve a tener vida propia y se multiplica para seguir existiendo; así, “la vida del original alcanza su expansión póstuma más vasta y siempre renovada”¹ y el texto original a través de la traducción asegura su supervivencia y además se modifica. Cabe señalar que Walter Benjamin ve a la traducción y a la crítica literaria como dos maneras de aportar al texto nuevas significaciones y que son ambas muy importantes para su supervivencia a través de las épocas.

Así, puesto que la traducción es una fuente de fortalecimiento de un texto literario dado en una lengua y puesto que este texto literario propicia la crítica que también es creación literaria vemos que de acuerdo con el estudioso Gilbert Highet: “Ninguna lengua, ninguna nación es suficiente dentro de sí misma. Su espíritu necesita ser ensanchado por los pensamientos de otras naciones, pues de lo contrario se torcerá y se secará”.² Desde la antigüedad se puede rastrear al primer traductor literario conocido de la historia, Livio Andrónico, cerca del año 250 antes de nuestra era, quien tradujo la *Odisea* de Homero al latín. También se tiene conocimiento de los setenta y dos estudiosos que tradujeron los libros de las Santas Escrituras del hebreo y arameo al griego, siendo éstos ejemplos de las traducciones literarias más antiguas de que se tenga noticia.

La traducción, y en particular la traducción literaria, se debate entre su posibilidad o imposibilidad. Algunos teóricos de la traducción, de la lingüística, de la teoría literaria, así como especialistas en poesía y sobre todo los mismos traductores entran a la discusión de los alcances y los límites de la tarea que llevan a cabo todos los días. Se pone también sobre la mesa el controvertido asunto de la fidelidad e infidelidad de lo traducido y se cuestiona la perfección y funcionamiento del texto en la lengua meta. Los límites

¹ Véase Walter Benjamin, “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, p. 79.

² Véase Gilbert Highet, *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, p. 171.

comienzan con el propio espíritu o particularidades intrínsecas de cada una de las lenguas que se ponen en contacto.

Según George Mounin en su libro sobre *Los problemas teóricos de la traducción*, la traducción es posible a pesar de las diferencias entre todas las lenguas del mundo y nos propone la visión de los universales de la lengua como fundamento científico para realizarla. Las diferentes lenguas segmentan la realidad de diferentes maneras, sin embargo las teorías neohumboldtianas afirman que existen éstos universales entre muchos otros, por ejemplo los universales lingüísticos, los cuales permiten encontrar coincidencias de una a otra lengua desde sus estructuras, sintácticas, gramaticales, etc., en su significado y es posible que exista el fenómeno o milagro de la traducción de una lengua a otra. Cada cultura, cada lengua pone énfasis en uno u otro elemento de la realidad, lo cual se verá reflejado en su propia lengua.

Roman Jakobson, por su parte, nos dice acerca de la traducción de poesía que: “...las ecuaciones verbales se convierten en principios constructivos del texto. Las categorías sintácticas y morfológicas, las raíces, los afijos, los fonemas y sus componentes (rasgos distintivos), y, en resumen, todos los constituyentes del código verbal se ven contrapuestos, yuxtapuestos y relacionados de acuerdo con el principio de semejanza y contraste, y comportan su propia significación autónoma. La semejanza fonética se siente como relación semántica. El juego de palabras o, para decirlo de una manera más culta, y quizá más exacta, la paronomasia reina en el campo de la poesía, y sea cual sea el alcance de su imperio la poesía es por definición intraducible. Únicamente cabe la transposición creadora: o bien la transposición intralingüística de una forma poética a otra forma poética,³ o la transposición interlingüística de una lengua a otra lengua, o bien, para terminar, la transposición intersemiótica de un sistema a otro sistema de signos, por ejemplo, del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura.”⁴

En la traducción de poesía se agudizan los problemas que son propios de este proceso de trasladar de una lengua a otra. En primer lugar, por la polisemia que puede darse a diferentes niveles tanto léxica, como morfológica y sintáctica, en segundo lugar por el elemento connotativo del lenguaje literario, y por último por la forma tan particular en que se expresa la poesía.

³ El subrayado es mío

⁴ Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, p. 76-77

Cuando el traductor se ciñe a la literalidad tratando de ser fiel al original puede suceder que caiga en la infidelidad total. Según Valentín García Yebra, en su obra *En torno a la traducción, teoría, crítica, historia*, dice que en el caso de la traducción poética o se pierde la correspondencia verbal o se pierde la correspondencia rítmica.

Sólo se podrá medir el éxito de una traducción, en la medida en que exista una mayor o menor proximidad al sentido del texto original, en cuanto a su forma y contenido. Idealmente un poema deberá ser leído en traducción y provocar los mismos sentimientos y sensaciones que provocaron al primer lector en la lengua original en que se escribió el poema.

La traducción es un proceso abierto e inacabable donde el traductor lleva a cabo una lectura profunda, una interpretación minuciosa, sopesa cada palabra toda vez que cada una lleva tras de sí toda una tradición de la lengua en la que está inscrita. Al igual que una semilla, una sola palabra es portadora de todo un contexto cultural y lingüístico dado, además de estar imbuida de los sentidos que le da el poeta dentro del poema. El traductor como intérprete de un texto dado procede a sumergirse en la hermenéutica del texto. Capas de significados devienen de múltiples lecturas críticas, al desmenuzar el lenguaje y al observar la interrelación de las palabras en el universo del texto poético.

El contenido y la forma son inseparables en la poesía, y en su traducción; el uno condiciona a la otra y ambos viven en estrecha interrelación. La interpretación y la forma finales son importantes para que el poema vertido en la lengua de llegada sea un poema por derecho propio en esa segunda lengua, con su propio sistema de significados.⁵

Octavio Paz, poeta, ensayista y traductor, en su libro *Traducción: Literatura y Literalidad*, elabora sus analogías sobre poesía y traducción para concluir que son actividades paralelas. La diferencia es que en una se trabaja con el lenguaje sin saber a dónde va a llegar y en la otra el traductor se dedica a trabajar a partir de una composición ya elaborada y sabe cuál será el fin de su trabajo, dice Paz, que el traductor tendrá intentar llegar a un poema análogo al original, recordando las palabras de Paul Valery. Paz concluye que el traductor deberá partir del lenguaje fijo del poema, y deberá “desmontar

⁵ Véase Susan Bassnet, “Specific problems of Literary Translation” en *Translation studies*, p. 76-121.

los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje”.⁶

El filósofo, historiador y traductor George Steiner en su obra *After Babel, Aspects of Language & Translation* ha elaborado un esquema teórico que explica el proceso que se lleva a cabo cuando traducimos. Este esquema se tomará como base para orientar el análisis de la traducción al español de un poema en inglés que ocupará la parte central de este trabajo. Dicho enfoque teórico resulta muy útil para llevar a cabo una traducción de poesía, pues en la medida en que se siga de manera ideal cada paso encontraremos que se puede adaptar a nuestras necesidades particulares y podremos llevar a buen término nuestro trabajo.

George Steiner propone un modelo hermenéutico⁷ que contrasta con los modelos teóricos de la traducción que a partir del Siglo XVIII se basaban en la triada de la traducción literal (muy apegada, palabra por palabra a partir del texto en la lengua original), traducción fiel o vía media (elaborada sentido por sentido) y por último la imitación o versión (que incluye la recreación y la variación). Es importante mencionar que fue John Dryden quien trató de poner en práctica la vía media, que oscilaba entre la aproximación de traducir palabra por palabra frente a un texto en una lengua diferente del inglés, que era lo que los puristas y los gramáticos exigían en aquella época y ciertas traducciones muy liberales como las de Abraham Cowley al traducir las Odas Pindáricas en 1656. John Dryden acuñó la palabra “metafrase” para llamar así al proceso de convertir el texto de un autor de una lengua a otra, palabra por palabra, línea por línea y no estaba tampoco de acuerdo con la imitación, donde el traductor tenía demasiada libertad y variaba entre la palabra y su sentido y en ocasiones se apropiaba del tema para llegar a olvidarse por completo del autor. Así J. Dryden hablaba de “paráfrasis” o “traducción con latitud”, donde el traductor perdía de vista al autor, pero donde las palabras no se seguían de manera tan estricta sino más bien el sentido de su texto, lo cual permitía ampliarlo pero no alterarlo. Dryden tradujo a Virgilio, Horacio, Ovidio, Juvenal y Chaucer. En 1697 en su prefacio a sus traducciones de Virgilio, según nos cita el propio Steiner, Dryden declara: “*Yet I may presume to say...that, taking all the materials of this*

⁶ Octavio Paz, *Traducción: Literatura y Literalidad*, p.22

⁷ Véase George Steiner, *After Babel, Aspects of language and Translation*, especialmente el capítulo 5, “The hermeneutic motion”, p. 312-435.

divine author, I have endeavoured to make Virgil speak such English as he would himself have spoken, if he had been born in England and in this present age."⁸ He aquí una opinión muy loable pero más tarde en contraposición a ella Johann Wolfgang Goethe, por ejemplo consideraba este método un verdadero traspie pues él pensaba que lo importante en la traducción era llevar al lector hacia lo extraño, a conocer al otro, es decir, traer lo diferente de una lengua a nuestro propio idioma, lo cual significa enriquecerlo enormemente.

Continuando con la propuesta de G. Steiner, recordemos que para él cuando se habla de traducción inevitablemente se habla del estudio del lenguaje, y puesto que el lenguaje es un flujo en constante cambio y movimiento inmerso en el tiempo, entonces el proceso de traducción y su cristalización en un texto en una segunda lengua no puede ser algo completamente acabado, total o definitivo. Traducir dice Steiner es trasladar un texto del pasado al presente, volver a realizar de manera voluntaria lo que en cierto modo fue sólo un movimiento fortuito del espíritu.

Steiner opina que al tratar de traducir la obra de un autor es necesario tener un conocimiento bastante amplio del mismo, tanto la *juvenilia* como la *opus posthumum*, lo que ayudará a la mayor comprensión y correcta interpretación de sus textos y en consecuencia facilitará la traducción de los mismos. Llegar a conocer el corazón del sentido del texto para poder trasladarlo a otra lengua es un proceso hermenéutico y es lo esencial en el proceso de traducir.

Steiner postula que nunca habrá una traducción total, siempre habrá penumbras y márgenes de error, pero inclusive allí donde hubiere silencios y oscuridades, incluso allí la traducción arrojará más luz a la interpretación del texto traducido. Este estudioso dice que hablamos no sólo para comunicar sino también para ocultar, para dejar cosas sin mencionar; muchas veces queremos decir mucho más que aquello que decimos y esto muestra la imposibilidad de la comunicación dentro de una misma lengua.

Para George Steiner es importante lograr diferentes grados de fidelidad en la traducción habrá más que nada aproximaciones a la hermenéutica de un texto dado que se traslada de una lengua a otra. El milagro de la traducción nunca es completo, de la percepción de una cierta interminable adecuación va a surgir una singular tristeza, y

⁸ John Dryden *apud* George Steiner, *After Babel, Aspects of Language & Translation*, p. 270

además nos recuerda que la verdadera comprensión será posible solamente cuando haya silencio: “It is conceivable that we have misread the Babel myth. The tower did not mark the end of a blessed monism, of a universal-language situation. The bewildering prodigality of tongues had long existed, and had materially complicated the enterprise of men. In trying to build the tower, the nations stumbled on the great secret: that true understanding is possible only when there is silence. They built silently, and there lay the danger to God.”⁹

El modelo hermenéutico de acercamiento al texto por traducir propuesto por George Steiner consta de cuatro movimientos y se basa en estudios sobre la traducción tanto de prosa literaria como de poesía a lo largo de la historia literaria de Occidente. El modelo teórico del movimiento hermenéutico para la traducción es el siguiente: primero deberá existir la ‘confianza’ pues sabemos que hay algo a comprender, que vale la pena transferirlo de una lengua a otra (si es que existen valores estéticos en la obra a traducir); toda comprensión comienza con esa confianza (*Trust*) o hermenéutica de la confianza. Después viene la ‘agresión’, pues el traductor deberá penetrar el texto, extraer algo del interior del mismo, lo que conlleva un acto violento (*Agression*). G. Steiner habla de la proposición hegeliana de que toda cognición es agresiva, y señala que después de un acto cognitivo de posesión erótica e intelectual sobreviene una *tristitia* agustiniana. Así el traductor transmitirá en su propia lengua el sentido de un texto en la otra lengua de llegada, después de invadir y extraer, se apropiará de las palabras, de los sentidos; posteriormente vendrá el movimiento de incorporación, de importación del significado y la forma: la encarnación (*Embodiment*). En este momento se llevará a cabo la domesticación. Por último el acto hermenéutico deberá compensar, deberá restablecer el equilibrio (*Balance*). Es necesaria una equidad en el proceso hermenéutico, ya que a través del proceso de interrupción que el traductor realizó, se desequilibró el balance del texto original.

La experiencia de la otredad, de la insinuación del ser en esa otredad, es según Steiner el secreto final del oficio del traductor. Esta misma experiencia hace que conozcamos nuestra propia identidad. Steiner nos demuestra que existen actos de exégesis crítica culminantes, traducciones donde la comprensión analítica, la imaginación

⁹ Op. cit.p. 301

histórica, la pericia lingüística, articulan una evaluación crítica que al mismo tiempo es una obra de exposición responsable y totalmente lúcida.¹⁰

Steiner nos propone un ideal de traducción poética donde el poema traducido nos coloque en contacto con procesos sonoros, táctiles y hermenéuticos en donde la mente puede ir de una lengua a otra y regresar. La traducción rebasa las barreras del lenguaje y de la incertidumbre que existe no sólo en el complejo acto del habla sino también de la comprensión de poesía. Según Steiner, toda traducción va a reflejar la lectura individual del traductor, las interpretaciones y la selección de criterios particulares para aplicar al texto a ser traducido. En este sentido la opinión acerca de la invisibilidad del traductor es un absurdo.

Al traducir poesía se va a sacrificar a veces la forma (rima, espacialidad, ritmo), para que podamos trabajar con las imágenes del poema, con su sonoridad, con las ideas filosóficas, o cualquier otro aspecto que después de un análisis minucioso el traductor concluya que es vital para la existencia del poema a traducir, llegándose a decidir si se va a poder mantener uno o varios aspectos al momento de traducir.

No existe un sistema o procedimiento único que sea el “correcto” para traducir poesía, como tampoco existe una forma ‘correcta’ de escribir poemas. Cada verso propone un nuevo conjunto de posibilidades y desafíos. El éxito de una traducción dependerá en mucho de la confrontación de un traductor con el texto a traducir y sus afinidades con el mismo. También serán importantes sus aptitudes, su disposición para llevar a cabo tan importante empresa que rebasa los límites personales y que puede llegar a tener gran relevancia cultural al poner en contacto dos o más culturas. Así pues, se subraya el papel de la traducción en los movimientos artísticos interculturales.

A partir del establecimiento de estos lineamientos teóricos sobre la traducción en general y de la traducción de poesía en lo particular, nos disponemos al análisis de un poema de Elizabeth Bishop, poeta del modernismo americano, no sin antes hacer un breve recuento de su vida y obra. Posteriormente se comentará la traducción de dicho poema al español y se plantearán algunas propuestas para realizar una nueva versión.

¹⁰ Véase: Op. cit., p. 430-35 acerca de la magnífica traducción de Pierre Leyris a un poema de Gerard Manley Hopkins del inglés al francés.

CAPÍTULO I

Vida y obra de Elizabeth Bishop¹¹

Elizabeth Bishop nació en Worcester, Massachusetts el 8 de febrero de 1811. Su padre, William Thomas Bishop murió cuando ella tenía 8 meses. (W.T. Bishop fue un ejecutivo de *Bishop Contractors* compañía que él mismo fundó a principios de siglo en Nueva Inglaterra). Su madre, Gertrude Bulmer originaria de Great Village, Nueva Escocia, nunca se recuperó del golpe que significó la repentina muerte de su marido y se vio seriamente afectada en su salud mental. En 1916, cuando Elizabeth tenía 5 años, su madre fue recluida en un hospital psiquiátrico donde murió hacia el año de 1934.

Elizabeth se crió en Great Village con su abuela materna, allí estudió la primaria. Unos años más tarde vivió en casa de los abuelos paternos quienes contaban con mayores medios económicos para mantenerla. Permaneció con sus abuelos nueve “largos” meses antes de irse a vivir definitivamente con la hermana de su madre, la Tía Maude, cerca de Boston.

Elizabeth recibió una excelente educación gracias a la herencia que le dejó su padre y que fue dirigida y apoyada por sus abuelos. Después de asistir al internado de Walnut Hill, estudió en el Vassar College, de Poughkeepsie, Nueva York, donde realizó sus estudios universitarios. Allí conoció a quienes serían amigas entrañables que conservaría durante toda su vida. Además de Frani Blough, a quien conoció desde la escuela secundaria, estaban Mary McCarthy, Louise Crane, Margaret Miller, Eleanor y Eunice Clark. En 1934, Elizabeth Bishop terminó sus estudios y en ese mismo año conoció a Marianne Moore, su tutora de por vida y gran amiga, además de ser siempre un modelo a seguir en lo que se refiere al desarrollo de modelos poéticos, se conocen a través de una bibliotecaria del Vassar College que las presenta a las dos poetisas. Una vez graduada, estuvo indecisa acerca de lo que debía hacer con su futuro. Pensó en seguir la

¹¹ Esta breve biografía de Elizabeth Bishop fue elaborada por mí en español con base en las cartas y la cronología incluida en el libro en inglés de Elizabeth Bishop, *One Art, Letters*, selección y edición de Robert Giroux.

carrera de medicina o de música, pero finalmente Marianne Moore la convenció de que dedicara su vida a la poesía. Poco tiempo después de dejar Vassar, decidió rentar un departamento en Greenwich Village junto con su compañera de estudios, Margaret Miller. Más tarde se marchó con Louise Crane, con quien vivió algunos años y tuvo un gran amor. Junto a ella conoció el arte moderno, el jazz y viajó por Europa, principalmente a España, Francia, Inglaterra y Marruecos. En 1938 vivieron juntas en Key West, haciendo viajes frecuentes a Nueva York y otros lugares del noreste de los Estados Unidos. Louise y Elizabeth permanecieron en Key West, Florida, hasta antes de la Segunda Guerra Mundial. Las dos compartieron la pasión por el mar, la pesca, la natación, la naturaleza, la pintura y la música. En el verano de 1945, Elizabeth editó su primer libro, *North & South*, lo presentó a concurso y ganó la beca *Houghton Mifflin Literary Fellowship*. Recibió excelentes críticas en todo Estados Unidos al ser publicado al siguiente año en agosto de 1946.

Dos años más tarde, el crítico literario y poeta Randal Jarrell presentó a Elizabeth con Robert Lowell, con quien desde entonces y a lo largo de su vida compartió intereses literarios y forjó una estrecha amistad. En 1949, Elizabeth aceptó el cargo para sustituir a Lowell en la Biblioteca del Congreso donde fungió como asesora de poesía. Poco tiempo después, Elizabeth recibió la *Lucy Martin Donnelly Fellowship*. Sin esperarlo, este hecho cambió su vida por completo, pues Elizabeth decidió hacer un viaje de circunnavegación al continente sudamericano en noviembre de 1951.

Una vez en Río de Janeiro, la recibieron su amiga Pearl Kazin y Mary Sterns Morse, quien conocía a una aristócrata brasileña de origen portugués, Lota, cuyo nombre completo era María Carlota Costellat de Macedo Soares, persona que sería el consuelo y la felicidad completa de Elizabeth en esa parte del mundo pues desde el principio compartieron afinidades, alegrías y un verdadero amor. Elizabeth Bishop había planeado un viaje de quince días a Brasil, pero se quedó quince años. Se cuenta que un día cuando apenas había llegado a Brasil, sucedió que en el departamento de Lota donde se hospedaba Bishop, frente a la playa de Copacabana, Elizabeth dio unas cuantas mordidas a la fruta de cajú y tuvo una violenta reacción alérgica, lo que la hizo estar muy grave y convaleciente durante más de una semana. En su recuperación, las personas que la rodearon en Brasil la trataron de manera muy amable y cariñosa, algo a lo que ella no estaba acostumbrada, y este hecho de verdad le fascinó. Poco tiempo después Lota la invitó a

vivir a su casa en las montañas vecinas a la pequeña ciudad imperial de verano, Petrópolis, a unos cuantos kilómetros de Río de Janeiro, prometiéndole cuidar siempre de ella y amarla hasta el final de sus días. Además de eso le construyó un estudio cerca de su casa, donde la poeta podría concentrarse en su trabajo, entre las montañas, la exuberante vegetación y las cascadas.

En 1954, nueve años después de *North & South*, Elizabeth Bishop, terminó su libro *A Cold Spring*. El editor, Houghton Mifflin, le recomendó que editara el libro de manera combinada con *North & South*, pues hacía tiempo que éste se encontraba agotado. Así, este nuevo volumen salió a la luz en julio de 1955 y ganó el Premio Pulitzer de poesía la en la primavera de 1956.

En los años subsecuentes, la poeta se mantuvo ocupada con dos proyectos: el primero fue la traducción de una pequeña novela *O diário de Helena Morley (The diary of Helena Morley)*. Se trataba de un clásico brasileño en el que E. Bishop tenía grandes esperanzas que finalmente no llegaron a concretarse. El otro proyecto fue la elaboración de un libro sobre Brasil para la revista *Life*, cuyos editores le ofrecieron diez mil dólares por hacerlo. Tuvo sus reservas y finalmente aceptó, pero quedó muy decepcionada con el resultado ya que en la edición última hubo muchos cambios; ni siquiera se mostraron aves o animales de la selva del Brasil, cuestiones que para Bishop eran esenciales. De cualquier manera, con el dinero que ganó, Lota y ella hicieron un viaje a Italia y a su regreso Elizabeth pudo comprar una antigua casa del Siglo XVIII en Ouro Preto, a la que llamó 'Casa Mariana' y a la que se dedicó por completo a restaurar.

Mientras tanto Lota trabajaba en el diseño y construcción de un área recreativa en la Bahía de Guanabara, en Río. Este proyecto significaba un gran esfuerzo para Lota puesto que deseaba ver cristalizados sus sueños de poner en práctica proyectos arquitectónicos inspirados en Le Corbusier. Sin embargo, en 1967 los doctores le diagnosticaron arterioesclerosis en grado avanzado, después de haber tenido muchos problemas de salud. Mientras Lota recibía tratamiento médico, Elizabeth salió de Brasil. El psiquiatra de Lota pensaba que sin ella se podría realizar mejor el tratamiento. Elizabeth se dirigió entonces a Nueva York a cumplir con compromisos de trabajo.

Semanas más tarde Lota llegó a Nueva York en muy malas condiciones físicas y anímicas. Esa misma madrugada ingirió un frasco de Valium. Permaneció una semana en estado de coma hasta que su corazón dejó de latir el 25 de septiembre de 1967.

Un par de meses después E. Bishop regresó a Brasil a arreglar asuntos relacionados con las propiedades que Lota le había dejado como herencia. Además deseaba recoger algunos de sus libros, manuscritos y objetos personales que se habían quedado en ese país. Elizabeth no toleró vivir sola en la casa de Samambaia en Petrópolis, así que se dirigió a Ouro Preto donde permaneció un tiempo y después de varias crisis depresivas regresó a Estados Unidos. Una vez que estuvo en Cambridge, Massachusetts, Robert Lowell le pidió que se quedara con su cátedra para el período de otoño de 1970 en la Universidad de Harvard, pues él tenía una invitación para trabajar en Inglaterra por una breve temporada. E. Bishop aceptó y se quedó un semestre en Cambridge. En el año de 1972 murió su amiga y guía Marianne Moore, lo que le trajo una nueva crisis depresiva y de soledad, de la que se repuso dos años más tarde. Una vez con nuevos ánimos decidió comprar un departamento en Boston con una magnífica vista del mar y los viejos muelles. En 1976 publicó su libro *Geography III* dedicado a su amiga Alice Methfessel, una asistente joven y simpática que solía trabajar con ella. La publicación de este libro fue todo un acontecimiento literario y ganó el *National Book Critics Circle Award*.

Un año después, en 1977, murió su querido amigo Robert Lowell y a Bishop le sobrevino una nueva crisis cuando daba clases en la Universidad de Nueva York. Su salud se vio minada, y además recurrió al alcohol. En septiembre de 1979, fue invitada como profesora visitante por el M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology), pero su salud no le permitió siquiera comenzar los cursos ya que fue hospitalizada de emergencia. Una semana más tarde, de regreso a su departamento de Lewis Wharf, después de escribir la que sería su última carta, sufrió un aneurisma cerebral. Su asistente Alice encontró su cuerpo sin vida, muy temprano, la mañana del sábado 6 de octubre de 1979.

Es necesario recordar que Elizabeth Bishop pertenece a una segunda generación de poetas modernos norteamericanos que surge después de la segunda guerra mundial en Estados Unidos. La primera generación de modernistas americanos, formada más concretamente por los exponentes del movimiento ‘imaginista’ nacido en Londres, establece un importante lazo con el desarrollo de la poesía inglesa moderna. Es interesante la interacción que hubo entre los poetas de habla inglesa de ambos lados del atlántico: “Es uno de los aspectos notables de la literatura norteamericana del Siglo XX, el que, a diferencia de la novela y del teatro, desarrollados casi con absoluta

independencia de Inglaterra, la poesía haya crecido a través de un constante intercambio de ideas y especialmente de formas entre Estados Unidos e Inglaterra”, según afirma el estudioso Straumann.¹² Los poetas modernos de esta primera generación fueron Ezra Pound, al frente de los ‘imaginistas’; por otro lado estaban Carl Sandburg, Hart Crane, Robert Frost, Vachel Lindsay, T.S. Eliot, Hilda Doolittle (H.D.) y Marianne Moore, entre otros. La segunda generación la formó un grupo diverso de individuos. Como principales exponentes destacan: Wallace Stevens, que para muchos es el eslabón que une a las dos generaciones; William Carlos Williams, que creó la *Black Mountain School*; James Merrill, Robert Lowell, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso, que formaron el grupo de los *San Francisco Beatniks*. Las mujeres integraron un grupo variado y sobresaliente con poetas como Sylvia Plath, Adrienne Rich, Anne Sexton, Denise Levertov (de origen inglés), Amy Clampitt, Louise Glück, Jorie Graham, Rita Dove, Alice Walker y Elizabeth Bishop.

Bishop recibió la influencia de poetas contemporáneos como Robert Frost, quien refleja en su poesía una cierta conciencia tanto del poder de la realidad como de la existencia de elementos metafísicos. Por otro lado Bishop introduce el elemento “pastoral”, así como la yuxtaposición del hombre y la naturaleza que se evidencia en la poesía de Frost, quien desvía el énfasis del sujeto al objeto, es decir de quien percibe a lo percibido, confrontando una parte del paisaje, animal o planta, con un observador cuidadoso, de tal manera que elimina toda superioridad de cualquier tipo en el observador y crea una sensación de proximidad, este recurso se hace evidente, en el poema de Bishop, “The Moose” y otros.

Con Wallace Stevens compartió la pasión del pintor por el color y la forma, así como su interés por la naturaleza y con Robert Lowell, Bishop cultivó una gran amistad y cariño, pero más que nada hubo un intenso intercambio intelectual. De William Carlos Williams le interesa la importancia que éste da a la trascendencia que tienen los objetos aparentemente insignificantes, como se ve en los poemas como “The Weed” y “Miracle for Breakfast”, ambos incluidos en *North & South*. Y finalmente de Marianne Moore aprende la precisión casi fanática por las formas en la poesía y sus originales ángulos visuales, así como los temas acerca de los animales extraordinarios (insectos, el pangolín,

¹² Heinrich, Straumann, *La literatura norteamericana en el Siglo XX*, p. 170

el elefante) y los fenómenos naturales. Los retoma y los trata con una mirada particular llena de ternura y observación, compartiendo con ella la pasión por el conocimiento de la lengua inglesa. Moore es su guía y mentora, ya que la introduce al ambiente literario del nordeste americano. Marianne personalmente da a conocer a Elizabeth en una antología de nuevos poetas y la pone en contacto con editores de libros y revistas literarias de Nueva York. Así, después de graduarse, comienza Bishop haciendo reseñas críticas de libros de narrativa y poesía, además de dedicarse a la creación poética de manera permanente.

Por otro lado y con respecto a su formación literaria no académica vemos que Bishop estudia con interés los escritos teóricos de Eliot, Pound, I.A. Richards. A los autores ingleses W.H. Auden y Ted Hughes los lee entusiasmo y menciona en algunas de sus cartas que son importantes para ella. Por otro lado, le apasionan Gerard Manley Hopkins¹³, George Herbert y John Donne¹⁴, poetas que casi ya no se estudiaban pero que son importantes para Bishop según lo expresa en sus cartas a sus amigos y editores.

La obra poética de Elizabeth Bishop no es muy extensa, aunque dentro de su brevedad ha sido ampliamente reconocida por su aparente sencillez y su gran maestría. Bishop fue muy dada al perfeccionismo, y al hacer un poema trabajaba arduamente en los aspectos formales como la rima y la precisión de las imágenes, por lo que su producción la realizaba a un ritmo lento. E. Bishop solía enviar continuamente sus trabajos a Marianne Moore quien le hacía severas críticas y la apoyaba en todo momento.

Su poesía se relaciona estrechamente con sus vivencias: sus viajes por Europa, Estados Unidos, Sudamérica. Sus temas recurrentes son la pintura, la música, la soledad, la naturaleza y la ciudad. El tema de los viajes tanto físicos como metafísicos lo explota de manera exhaustiva, pues en sus poemas se habla de exploración y descubrimiento de

¹³ Bishop en una de sus cartas comenta que había elaborado un trabajo de investigación sobre este autor nacido en Stratford, Essex, Inglaterra (1844-89) y que le interesan en extremo sus ideas sobre la creación poética, sobre sus conceptos de *'inscape'*, *'instress'*, y *'sprung rhythm'* que dieron origen a teorías estéticas en la época en que escribió el autor y que Bishop retomó en su trabajo.

¹⁴ George Herbert (1593-1633) y John Donne (1572-1631) poetas ingleses conocidos como *Metaphysical Poets* y que T.S. Eliot vuelve a poner de moda en la década de los años 20 con su ensayo: *"The Metaphysical Poets"*, editado por primera vez en el *Times Literary Supplement* de Londres.

tierras extrañas, el exilio, el desamparo. Recurre a temas históricos como la colonización, las peregrinaciones a lugares conocidos o desconocidos y los viajes entonces adquieren un perfil simbólico. A decir de Helen Vendler¹⁵ Bishop transgrede la temática tradicional al avocarse constantemente al tema byroneano de los viajes, un campo reservado tradicionalmente a los hombres y que ella hace suyo. Antes de Bishop las mujeres escribían poesía ligada a su posición como madres o hermanas, su lugar en la casa como procreadoras de hijos pero la transgresión de Bishop abre la posibilidad de que las poetisas más jóvenes que la suceden se ocupen de otras temáticas que antes eran exclusivas del género masculino.

Por otro lado la poesía de Elizabeth Bishop nos acerca a los detalles de la vida cotidiana que parecían insignificantes pero que a veces son trascendentes en la vida de las personas, como los destellos de luz en el cabello de la amada:

*...The shooting stars in your black hair
in bright formation
are flocking where,
so straight, so soon?
– Come, let me wash it in this big tin basin,
battered and shiny like the moon.*¹⁶

o el momento en que una niña toma conciencia de sí misma:

*I said to myself: three days
and you'll be seven years old.
I was saying it to stop
the sensation of falling off
the round, turning world
into cold, blue-black space.
But I felt: you are an **I**,
you are an **Elizabeth**
you are one of **them**.*¹⁷

Los objetos cotidianos, el entorno y los seres que lo habitan son evocados o se podría decir “pintados” en su poesía. Su obra está llena de sensualidad, evoca sonidos y

¹⁵ Véase Helen Vendler, *The Harvard book of Contemporary American Poetry*, p. 5

¹⁶ “The Shampoo”, en Elizabeth Bishop, *A Cold Spring*, en *Complete Poems, 1927-1979*, p. 84.

¹⁷ “In the Waiting Room”, *Geography III*, 1977, in Op. cit. p. 160

sensaciones, como el sonido de las olas, el sabor del pan, o las notas musicales de un ritmo de jazz o de samba, pero también convida a la reflexión cuando habla sobre los movimientos en la mente de una persona o la movilidad física a través de lugares geográficos.

El lenguaje al que la autora recurre nos da idea de aparente sencillez y cotidianidad, aunque a veces es muy específico como cuando nombra objetos de disciplinas como la geografía, la cartografía, la música, la filosofía, la metafísica. Su tono es a veces irónico, a veces habla con humor, en otras su tono es serio o amoroso. Los personajes en sus poemas son gente simple: los niños, sus amigos, los locos. En sus poemas habitan los peces, los gatos, un armadillo, un alce.

A pesar de ser contemporánea de algunos poetas que hacen escuela como la de Nueva Inglaterra con R. Frost y Edwin A. Robinson, y la de Nueva York con Marianne Moore, Bishop sigue un camino francamente independiente de todos sus contemporáneos y antecesores y más bien ella crea escuela junto con Mark Strand, la de los neomodernistas. Experimenta también con la prosa poética, escribe cuentos, e incurre en la crítica literaria y la traducción poética, además de tener una gran producción epistolar.¹⁸

En su juventud traduce en verso directamente del griego *Los pájaros* de Aristófanes y años más tarde, cuando vive en Brasil, traduce a los poetas modernistas brasileños como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y João Cabral de Melo Neto y elabora una antología. Además de la novela corta, *O diário de Helena de Morley*. Junto con Emmanuel Brasil edita en Estados Unidos una antología bilingüe de poetas modernos brasileños¹⁹. Sus traducciones logran la rima y la cadencia de la lengua portuguesa, trasladando palabras y sonidos fielmente de la lengua original.

En Harvard conoce a Octavio Paz y en estrecha colaboración con él traduce algunos de sus poemas con gran maestría del español al inglés²⁰. También traduce al poeta francés Max Jacob²¹.

¹⁸ Bishop, Elizabeth, *One Art, Letters*, The Noonday Press, Farrar, Strauss y Giroux, Nueva York, 1994.

¹⁹ Bishop, E. & Brasil, E. , *Brazilian Poetry*, Noonday, California, 1960.

²⁰ Véase: *The collected poetry of Octavio Paz*, Noonday, California, 2000.

²¹ Véase Elizabeth Bishop, *The Complete poems* lo referente al capítulo: *Translations*, p.265-268

CAPÍTULO II

“La tierra, más densa que ellos, atrajo hacia sí los
elementos
más pesados y encontró su equilibrio en su propio peso.
Y el agua, que todo lo rodea, ocupó el lugar postrero
y aprisionó con su abrazo la tierra sólida.”

Ovidio, Libro I de *Las Metamorfosis*.
Orígenes del mundo. El caos.
Separación de los elementos.

Una aproximación a las representaciones en “The map”

‘*The map*’ es el primer poema de los que conforman el libro inaugural de Elizabeth Bishop *North & South*, de 1946 el cual más tarde aparece por segunda vez en *The Complete poems, 1927-1974*.²² Con este poema Bishop establece desde un principio el camino que seguirá en su creación poética en relación con las dualidades y los referentes de su vida, que se reflejan en su obra: el movimiento y la inmovilidad, la geografía como constante; la presencia del mar y la naturaleza; así como las formas métricas fijas y el uso del verso libre.

La voz poética en ‘*The map*’ es la de una atenta observadora de la cartografía. Al leer el poema –escrito en tiempo presente– parecería que se está llevando a cabo la observación del mapa en ese mismo momento. El lector se vuelve un observador junto con el sujeto poético, y se logra, muy atinadamente, este efecto pues quien lee se adentra en el texto gracias a que la voz poética va guiando la lectura en una especie de descripción compartida.

El poema versa sobre la relación dual entre el mar y la tierra que en un principio podría parecer antagónica pero que en realidad es complementaria, como una relación amorosa. En el título “*The map*” E. Bishop anticipa la temática del poema.²³

²² Elizabeth Bishop, *The Complete poems, 1927-1974*, p. 3

²³ La palabra ‘*map*’, no sólo se refiere a un mapa en términos geográficos sino también a un relato circunstancial de un cierto estado de cosas, por ej. para decir “*I do not know the map of their situation*”; por otro lado utilizado como verbo ‘*to map*’ significa: establecer, delinear una situación. Precisamente con el poema se trata de establecer o delinear la situación que predomina geográficamente entre el mar y la tierra.

A lo largo de todo este entramado lingüístico formado por dualidades, correspondencias y paralelismos, vemos cómo la tierra se define a través de lo acuático y el mar por medio de lo terreno. La tierra que se supone quieta, se vuelve activa. La quietud de la tierra se modifica. En el poema, la tierra es la que decide entrar en el mar, pues éste le presta su ondulación. De manera inversa, el mar se vuelve más quieto. La tierra, al principio yace inmóvil y poco a poco adquiere, a través de la metáfora y la personificación, cualidades de un ser vivo y palpitante. El mar, que le presta su ondulación a la tierra, se vuelve más quieto.

El poema llega a tener un equilibrio tal, que si se modifica el orden sintáctico, o si hay variaciones de tipo léxico-semántico, se derrumbaría, o mejor dicho, se derramaría como un líquido contenido en un recipiente de cristal.

A través de todo el poema la característica sobresaliente es la sonoridad. Los sonidos que de él emanan son muy suaves. El predominio de las consonantes líquidas es sorprendente, con lo que se logra la evocación de los sonidos del viento y el mar.

A pesar de que en el poema se habla acerca de una obra dibujada, el 'mapa', de ninguna manera se ve a éste como la representación de algo fijo. A través del ritmo y la variación en la rima, la representación poética se pone en movimiento, deja de ser una descripción estática. Existe gran fluidez en el poema, dado el manejo de las dualidades entre movimiento y quietud, reflejado en el uso de las palabras que escoge la poeta para conformar cada verso. ¿Quién es el que mueve a quién? ¿Es el mar a la tierra o ésta al mar?

En la métrica del poema vemos que existe variación al combinarse los metros, así se logra una composición muy original. La 1a y la 3a estrofas son de 8 versos, cada una con rima medida abba cddc en tetrametros yámbicos. La 2a estrofa no tiene rima; se compone de 11 versos en pentámetros yámbicos en verso blanco. Se puede decir que entre más abstracto es el contenido del poema, más rígida es la rima. En la segunda estrofa, en cambio, a mayor concreción en las imágenes, menor la rigidez de la rima y mayor fluidez en el ritmo.

Primera Estrofa

El poema se presenta como si fuera una acuarela de palabras. El lenguaje que utiliza Bishop viene del ámbito de la pintura. La poeta, con sensibilidad plástica, plasma sus imágenes con términos pictóricos: *'shadows'*, *'shadowed green'*, *'blue from green'*, *'yellow...where the Eskimo had oiled it'*. El poema es de gran sensualidad, apela al sentido de la vista, del oído y el tacto, configurando de este modo su universo y su unidad.

El sustantivo y sujeto *'land'*, siempre se acompaña de verbos activos. Los verbos activos del sujeto *'land'* en la 1a estrofa del v. 1 al v. 8 son: *lies*, *lean down*, *lift*, *drawing around*, *tugging*, mismos que indican el movimiento de la tierra. En los versos 5 y 8 encontramos el paralelismo sintáctico: *"the sea from under..."*. La 1a estrofa empieza con el sujeto *'land'* y en el primer verso se afirma: *"Land lies in water,..."*, en el v. 5 se pregunta: *"Or does the land lean down..."* en el verso 8 también se pregunta: *"...is the land tugging at the sea..."*. En donde se encuentran verbos activos, se plantean preguntas, así que se resta firmeza a la actividad del sujeto *'land'*. La correspondencia entre las imágenes visuales y los paralelismos sintácticos entre la primera y la tercera estrofa expresan claramente las dualidades entre lo terreno y lo acuático. Unas veces la tierra es el sujeto, otras el agua.

En esta estrofa la imagen de la tierra se transforma, y pasa de un ser que al principio está inactivo, quieto, a uno que de súbito empieza a moverse. La tierra se personifica y jala hacia ella la orilla del mar en una especie de abrazo imperturbable, en una imagen evocadora de un abrazo humano amoroso. La tierra aparentemente yace sobre el agua, inmóvil y verde.

Aunque sintácticamente, *'land'* es el sujeto que predomina en esta estrofa, o del cual se habla, semánticamente predomina la idea o la imagen del agua. El predominio de la imagen acuática se inicia a partir de las palabras: *'sea'*, *'water'*, *'sea-weeded ledges'*, *'weeds'*, *'tan-sandy shelf'* que forman un campo semántico relativo al agua, nos refiere a un paisaje costero.

Este proceso o fenómeno semántico se apoya en la fonología. La evocación de los sonidos se logra por medio de aliteraciones muy marcadas, sobre todo en los primeros cuatro versos donde se repiten las consonantes líquidas y fricativas.²⁴

²⁴ Cabe mencionar que en esta primera estrofa hay aproximadamente 14 consonantes líquidas.

En el primer verso: “*Land lies in water...*”, la consonante líquida inicial [l] de ‘*land*’ y de ‘*lies*’, evoca la liquidez y lo acuático del paisaje, y la palabra ‘*water*’ cierra el proceso sonoro y semántico.

En el resto del primer verso y hasta el final del cuarto se encuentran las consonantes fricativas, africadas y sonoras en inglés: [s], [sh], [dg], [z]²⁵ que sugieren el sonido de las olas del mar al reventar y del viento en la playa:

*...it is shadowed green,
shadows or are they shallows, at its edges
showing the line of long sea-weeded ledges (v.1-3, I)*

Del verso 5 al 8 la aliteración, la repetición de sonidos y la rima²⁶, imitan o marcan el ritmo repetido de las olas, además de que el sonido de las [r] nos recuerda el sonido de éstas al reventar, en *drawing, unperturbed, around, under*.

No sólo los sonidos evocan al mar, sino también por medio de oraciones cortas y otras largas se muestra de manera gráfica ese movimiento continuo de las olas, y al acumularse cada uno de los versos, se forma una imagen, según mi punto de vista, la de la figura de Newfoundland (Terranova) en el extremo nororiental del continente americano.²⁷ Esto queda más claro si a ‘*The map*’ lo contraponemos con ‘*Questions of*

²⁵ Trabetzkoi, Nikolai, *Principios de Fonología*, Madrid, Cincel, 1973, p 55

²⁶ Véase “ ‘*Les chats*’ de Charles Baudelaire” en Roman Jakobson, *Ensayos de Poética*, p. 155-178, donde se hace un estudio de la poesía desde el punto de vista lingüístico, con énfasis en las estructuras sintácticas, gramaticales y fonológicas del poema.

²⁷ Elizabeth Bishop recibe la influencia del poeta inglés metafísico del siglo XVII George Herbert, contemporáneo de John Donne. Herbert se dedicaba a trabajar arduamente en la forma de sus poemas. Esto es, los trabajaba no sólo en términos de rima, sino de formas gráficas como el hacer que su poema pareciera un ‘altar, o las ‘alas de una paloma’, el ‘copón de las hostias’, etc. Así Bishop, a manera de homenaje, trata de formar con su poema la silueta del Norte de América, precisamente donde está *Newfoundland* y los lugares que menciona donde ella vivió y aquellos donde pasó temporadas. G. Herbert trabajaba para que su poema fuera una especie de emblema, su poema era la *impresa*, o la imagen del emblema que formaba, así como el *motto*. Su poema “*The Altar*”, al igual que “*Easter Wings*”, son conocidos como “*pattern poems*”, los cuales representan una manera de revivir en el Renacimiento una antigua tradición de Alejandría, que fue la de darle forma a los poemas ya fuera de pilares, huevos, la flauta de Pan. En el renacimiento inglés, los altares eran la forma más común, ya que en inglés los versos en rimas yámbicas se podían arreglar fácilmente en dicha forma. (Ver: Herbert, George, p. 1165 a

travel' donde observamos como se va configurando, en una primera instancia, un país fantástico no sólo con el sentido de las palabras sino con su disposición gráfica. Al final se descubre que es Brasil ese país donde cristalizan los sueños de naturaleza y poesía de la autora. El poema, a través de versos muy largos que se vuelven cada vez más cortos, va delineando, a mi manera de ver, la silueta del cono sur donde se ubica Brasil.²⁸

En esta estrofa predomina la imagen de la tierra en contraposición con la del agua. A la tierra y su vegetación se les caracteriza por su coloración que va del azul puro al verde. Aquí el azul simboliza, según el Diccionario de Símbolos de Jean Chevalier lo más profundo, inmaterial y frío. Se dice que su valor es absoluto, es el más puro. El azul es el camino de los sueños y del infinito.

En esta estrofa donde actúan los simbolismos de los colores verde y azul²⁹ que se dice que tiene la tierra, o en un momento de ambigüedad se habla de la coloración verde del mar, sus algas y la tierra a la vez. El verde es símbolo del despertar de las aguas primordiales, es el despertar de la vida. Paradójicamente, el verde que aquí se usa para hablar de la tierra es el color que simboliza al agua. El verde simboliza la necesidad de un

1168 en *Oxford Anthology of English Literature*). Bishop en algunas de sus cartas comenta a Marianne Moore que ha leído a Herbert y que le interesa mucho, aunque no especifica que hubiera tomado ideas particulares de este último. En la obra epistolar de E. Bishop, en 20 de sus cartas que van desde 1938 a 1975 menciona al poeta George Herbert y dice entre otras cosas que “es su poeta favorito”. La mayoría de las cartas son a Marianne Moore, a Robert Lowell y a J. Holmes quien es un especialista en Herbert y otros poetas metafísicos, además de Milton. (Véase Bishop, Elizabeth, *One Art*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, ed. Robert Giroux, 1994, 668 pp.)

²⁸ Véase *Atlas Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1992, p. 186-187. En ‘The Map’, en las primeras dos estrofas se está hablando específicamente del área que está lo más al norte posible del continente americano: la península de Labrador, Terranova, como se conoce Newfoundland en español, Nueva Escocia. Esta área está llena de islas grandes y pequeñas y de penínsulas. Donde Bishop menciona que se forman unos dedos como de mujer al sentir las telas, es una especie de bahía, la Chaleur Bay, formada por la Península de la Gaspésie (perteneciente a Quebec) y una saliente que no es totalmente península que se llama Laméque, y el punto de Miscou, que son una aglutinación de islas con forma de península. Véase *Atlas Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc., 1992, p 186-187.

²⁹ En un mapa convencional los colores utilizados en los mapas de los continentes representan las masas terrestres tal como aparecerían vistas desde el espacio durante la estación del crecimiento vegetal. Las características del fondo del mar y las variaciones de profundidad de las aguas se representan con un relieve sombreado y por diferentes matices de color. El resultado da una imagen física elocuente de las principales formas terrestres y submarinas de la tierra. Véanse los temas “Contemporary history of maps”, p. i, también véase “Countries”, p. 199. en *Atlas Britannica*, 1992.

regreso periódico a un ambiente natural, que vuelve al campo un sustituto de la madre. Se habla del verde como el principio de fertilidad de toda obra, así este primer poema importante de Bishop podría significar ese principio de fertilidad en su creación posterior. El color de las algas que va del azul al verde, simboliza también la vida y la profundidad. El verde, color del reino vegetal se relaciona con la esperanza, la fuerza, la inmortalidad.

En el simbolismo tradicional la tierra representa un aspecto femenino pasivo que posee virtudes como la dulzura y la sumisión, aspecto que en la realidad del poema se ve subvertido, ya que ésta toma fuerza, y posee actividad propia y mueve al mar. La tierra también simboliza la función maternal: *tellus mater* (madre tierra) simboliza la fertilidad. Universalmente la tierra es una matriz que contiene las fuentes, los minerales, los metales; ella da y retoma la vida.

La tierra posee un simbolismo femenino y pasivo, es el lugar donde de manera simbólica y metafóricamente se lleva a cabo la fertilización, pues aquí tiene cabida la fecundación; pero es el agua (en este caso, el mar) el medio donde ocurre la fertilización.

El agua es un símbolo activo. Todo sale del mar y todo regresa a él. El mar es agua en movimiento, nos remite a un estado de transición entre los posibles formales e informales.³⁰

En el poema el elemento del agua nos recuerda lo que dice Bachelard en su estudio filosófico de la creación poética, *El agua y los sueños*, acerca de este elemento que nos evoca las formas femeninas y la voluptuosidad. Bachelard nos remite a un estudio que hace de un autor francés que a su vez estudia a Novalis y en éste último en su poesía los sueños tienen la primacía, pero los sueños acuáticos,³¹ donde al modo de ver de Bachelard, tales imágenes materiales, dulces y cálidas, tibias y húmedas, nos envuelven por completo. En su estudio de crítica literaria acerca de las imágenes acuáticas en la poesía dice que “el agua nos lleva, nos acuna, nos adormece. El agua nos devuelve a nuestra madre”.³² Después menciona a varios poetas románticos como Wordsworth, Coleridge y Byron en quienes las imágenes acuáticas revisten singular

³⁰ Se ha tomado como referencia el *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, donde se investigaron las diferentes entradas referentes a : ‘eau’, ‘terre’, ‘mer’, ‘bleu’, ‘vert’ y cómo funcionan estas palabras como símbolos a través de la historia de la literatura en diferentes civilizaciones.

³² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p.171

peso, y sobre todo en Byron surge una poética de la natación de la que se derivan las metamorfosis pisciformes, lo cual dice Bachelard ayudaría a establecer la historia natural de los peces imaginarios, que también aparece en el poema estudiado de Elizabeth Bishop en la segunda estrofa. Tal vez lo más importante del estudio de Bachelard sea el análisis de la poética de la fluidez y el movimiento que se deriva de las imágenes acuáticas en la poesía universal. Se establece entonces un paralelo entre la fluidez del agua y la fluidez del lenguaje. En un trabajo sobre de la poesía de Swinburne, Bachelard retoma la atracción que Swinburne siente por las consonantes líquidas : “La tendencia a emplear las líquidas para impedir la acumulación y el choque de las demás consonantes lo lleva a multiplicar otros sonidos de transición: ‘...in the June days, Life within life in laid’”.³³ Dice Bachelard que si se pudieran agrupar todas las palabras con fonemas líquidos, se obtendría naturalmente un paisaje acuático.³⁴ Y todo esto en suma es también lo que se advierte en el poema de Bishop, su fluidez en el lenguaje que coincide con la representación de un paisaje acuático, a través del predominio de fonemas líquidos.

Segunda estrofa

En esta estrofa comienzan a vislumbrarse lugares geográficos más concretos y detallados a partir de los cuales se sugieren figuras humanas o animales. Se hace alusión a términos de la geografía como: *bays, seashore towns, cities, peninsulas*, y en dos ocasiones se nombra lugares concretos en América del Norte: *Newfoundland* y *Labrador*. Cuando se habla de estos sitios más específicos, todos estos sustantivos que hacen referencia a la tierra van acompañados unas veces de verbos en forma pasiva, otras en forma activa, creándose una ambigüedad en torno al carácter de la tierra ¿es pasiva? ¿es activa? ¿se mueve?,o ¿sólo en apariencia permanece allí, en el mapa, simplemente plana y sin movimiento? Los verbos que acompañan a los sustantivos son: *lies, has oiled, run out, cross, take..*

Existen dos sustantivos para hablar del “ser humano”: *printer* y *women* y ambos están acompañados de 3 verbos que hablan sobre la experiencia, la sensación, el

³³ Op. cit. p. 236

³⁴ Ibid., véase p.239

sentimiento: “...the printer here *experiencing* the same excitement...” (v.8,II) y “...like women *feeling* for the smoothness of yard-goods” (v 11, II).³⁵ Se puede decir entonces que en este texto sólo a las ‘personas’ les es dado sentir, y a las cosas como el mar o el agua les es dado ser, moverse, existir, pero sin el sentimiento, sólo las sensaciones.

A los nombres de los pueblos costeros y las ciudades se les da movimiento y vida propia en el poema. Parece que los ríos corren o escurren hacia el mar (*run out to sea*), o los nombres de las ciudades que cruzan las montañas (*cross mountains*). Los nombres en el mapa son como ríos que van a desembocar al mar. Simbólicamente podrían ser agentes de fertilización en una imagen invertida a lo que se puede esperar tradicionalmente, pues la tierra en este caso fertiliza al mar.

Encontramos que esta segunda estrofa abunda en paralelismos, en las cuatro oraciones que comienzan con el artículo definido “the”, y todas se refieren a comparaciones que se forman con: ‘*as if*’ ‘o *like*’. Hay dos pronombres demostrativos: *here* y *these* los cuales, como se había mencionado en el análisis de la 1a estrofa, la voz poética utiliza para sumergirnos en el proceso de observación del mapa, al igual que el uso de ‘*we*’ que es el único pronombre personal en todo el poema y que incluye tanto a la voz poética como a los que leemos.

Semánticamente en esta estrofa existe un proceso que se repite a todo lo largo y que consiste en comparar o recrear paisajes imaginarios a partir de imágenes concretas en un mapa. A nivel fonológico existe predominio de consonantes fuertes [t], [k], [r], [d] y en segundo lugar de consonantes líquidas [l] y de [w].

Las imágenes más concretas y detalladas predominan en la 2a estrofa a partir de las formas del mapa, las cuales sugieren figuras de la naturaleza o figuras humanas. Las palabras fijas que hacen referencia a los lugares adquieren movilidad y se vuelven ríos:

*“The names of seashore towns run out sea,
the names of cities cross the neighboring mountains...”(v.6,7,II)*

En los versos:

“the shadow of Newfoundland lies flat and still

³⁵ Cursivas más para resaltar dónde se habla de las sensaciones.

Labrador's yellow, where the moony Eskimo has oiled it"(v. 1,2,3, III).

se percibe una imagen en la que se ha relacionado el color amarillo en la orilla del mapa de Terranova, con algo que es parte de la fantasía en el poema, como es el imaginar que un esquimal hubiera aceitado esa orilla de la península. Si vemos un mapa real, de hecho Labrador, sólo en la orilla está iluminado de amarillo, algo completamente arbitrario que podría ser de cualquier color en otro mapa.

En los versos:

*"We can stroke these lovely bays
under a glass as if they were expected to blossom"*(v.3,4,II),

se presentan dos niveles de observación. Una visión a diferentes escalas, una es a simple vista, y otra es la mirada del observador a través de un cristal sobre del cual se puede tocar o acariciar el paisaje y donde pueden florecer bosques, o convertirse en limpias peceras para peces invisibles.

En esta estrofa se cambia de perspectiva de improviso, ora cerca, ora lejos. Este efecto contribuye a establecer el ritmo y mantiene atento al espectador. Se observa que sucede lo mismo en los versos siguientes:

*"The names of seashore towns run out to sea
the names of cities cross the neighboring mountains..."*(v.6, 7, II)

aquí se presenta una visión a diferentes escalas, una la del mapa con nombres e imágenes estáticas, otra, la del mapa-poema en movimiento donde observamos los nombres de lugares geográficos reales y cómo éstos rebasan su ubicación en el mapa. Se recurre a comparaciones en las que las escalas se confunden: las del mapa, las de la realidad del poema. Por medio de estos efectos de la voz poética perdemos la noción de las distancias y los tamaños.

En los versos:

*“These peninsulas take the water between thumb and finger
like women feeling for the smoothness of yard goods”*(v.10,11, II)

la tierra se personifica, al relacionarse la figura de dos penínsulas que están tan cerca que se unen como dedos de mujer al sentir la suavidad de la tela. Se introduce, entonces un elemento sensorial que enriquece al poema, pues ya no sólo tenemos los elementos visual y sonoro, sino que se introduce el elemento táctil.

La segunda estrofa de 11 versos en pentámetros yámbicos y verso blanco posee gran fluidez en el ritmo gracias a las rimas internas y a los encabalgamientos. El *enjambement* o encabalgamiento en esta estrofa funciona como para introducir una variación en la melodía o el ritmo del poema, que varía entre la primera, segunda y tercera estrofa. Dado que la primera y la tercera estrofa son muy regulares, la 2a estrofa en cambio viene a marcar un segundo ritmo, muy fluido y de gran aliento. A manera de ‘*verse paragraph*’³⁶ y siguiendo la métrica y el ritmo de John Milton en ‘*Paradise Lost*’, esta estrofa en particular está cargada de un impulso conductor hacia adelante (*onward thrusting movement*) en el lenguaje, lo cual hace que exista una estructura anticipadora que establece las expectativas sintácticas, las cuales se mantienen en suspenso por un largo período en el verso donde la métrica marca una pausa o descanso la sintaxis pide que se continúe leyendo. La gramática, la sintaxis y el recurso poético del encabalgamiento se combinan y contribuyen a formar el movimiento y el ímpetu de la estrofa, conformando así la cohesión total del poema. En este proceso se crea una gran tensión, la cual sólo encontrará su resolución cuando el poema llegue a un punto de ‘*release*’ o liberación de esa tensión en la lectura continuada de los versos y de la frase. Se da entonces un efecto muy agradable y satisfactorio en el lector, ya que el ritmo va a la par con las imágenes en una sucesión de cuadros acompañado de su efecto sonoro, por medio de estos encabalgamientos y las rimas internas. En 11 versos de esta 2a estrofa,

³⁶ Esto es: una sucesión de versos en verso blanco que parece aglutinada en una unidad de expresión larga y monumental de acuerdo con Leech. Véase Geoffrey Leech, *A linguistic guide to English Poetry*, especialmente el capítulo 7: *Metre*, 7.5.1. Los apartados sobre *Enjambment*, p. 123-125 y *The Verse paragraph*, p. 125-128.

hay 4 puntos de completo descanso o *'release'* y 7 puntos de encabalgamiento, lo que da fuerza y aliento a la estrofa.³⁷

Tercera Estrofa

En la 3a estrofa el léxico alude de manera predominante a la tierra, aunque se comienza hablando de las aguas en el mapa y de qué manera parecen más quietas en apariencia en contraposición con la tierra. Al agua se le define poco a poco a través de lo terreno. Los verbos y adjetivos que acompañan a los sustantivos acuáticos tienen que ver con la quietud, el silencio, la ausencia de movimiento. El sustantivo *waters* (aparece dos veces), en la primera ocasión está acompañado del verbo y el adjetivo *'are more quiet'*; el sustantivo *waves* con el verbo *'lending'*, que se refiere a la tierra: *'lending the land their waves' own conformation'*(v.2,III). El agua le presta a la tierra sus cualidades y se vuelve quieta, inmóvil, sometida a la tierra que la invade. Para hablar de la tierra hay predominio de verbos activos, mientras que para hablar del mar predominan los verbos que indican ausencia de movimiento y las formas pasivas.

"Mapped waters are more quiet than the land is..." (v.1, III)

lending the land their waves' own conformation" (v.2, III)

"...profiles investigate the sea, where land is..." (v.4, III)

En esta estrofa existe el paralelismo sintáctico: *"...land is"* (v.1,III) y *"...land is"* (v. 4,III) donde se crea una ambigüedad al hablar de la tierra que "es" o "está". Se conforma, se hace, se crea. El tono en este paralelismo es afirmativo y contundente y viene a ser un eco del primer verso de la primera estrofa *"land lies.."*, y de *"Newfoundland lies"* de la segunda estrofa. Estos dos versos que terminan ambos en

³⁷ La segunda estrofa significa un cambio en el ritmo, y dado que hay gran cantidad de encabalgamientos establece un impulso conductor, como nos explica el teórico Geoffrey Leech antes citado: *"One of the important functions of enjambment is its role in building up expansive structures known as VERSE PARAGRAPHS. This term has been applied to successions of blank verse lines which seem cemented into one long, monumental unit of expression"* Op. cit., p. 125. La segunda estrofa en verso blanco introduce un cambio en el ritmo del poema, significa una variación, un cambio entre la 1a y la 3a estrofas. Esto sucede de manera similar a como también lo hizo Milton en *"Paradise Lost"*, donde la métrica pedía una pausa, la sintaxis marcaba un seguimiento así Bishop trabajó esta segunda estrofa con versos que en su totalidad se conforman de encabalgamientos.

“*land is*”, forman parte de un cuarteto antes de que se presente la pregunta más importante de la 3a estrofa. Los dos últimos versos son una especie de acertijo o enigma después de la pregunta:

“Are they assigned, or can the countries pick their colors?”

-What suits the character or native waters best.

Topography displays no favorites, North’s as near as West. More delicate than the historian’s are the map makers’ colors.” (V.5-8,III)

Se presenta de nuevo la dualidad entre mar y tierra que hay en la primera estrofa. Encontramos tan sólo 8 consonantes líquidas y algunas aliteraciones en los versos 1 y 2, esta tercera estrofa presenta una forma muy particular que recuerda un poco al soneto shakespeariano: 1 cuarteto, 1 pregunta, 1 respuesta y una copla final con una pregunta.

La imagen del mar quieto y la tierra con ondulación en esta estrofa, nos da una imagen o representación antitética en relación a lo que sucede de verdad en la realidad, justamente el mar tiene ondulaciones y movimiento y la tierra por lo general está quieta. Otra imagen más concreta es la de una liebre formada por la silueta de Noruega, que se adentra en el mar como si buscara algo. Se afirma la presencia de la tierra: “...*where land is*”.

Por otro lado, vemos que se introducen elementos filosóficos e ideológicos con la pregunta retórica: “*Are they assigned or can the countries pick their colors?*” (v.5,III), para seguir elaborando el cuestionamiento más adelante “*Topography displays no favorites: North as near as West./More delicate than the historians’ are the map-maker’s colors*”. (v.7,8, III) Lo que antiguamente fue un oficio lleno de arte, la cartografía, en la época moderna se ha convertido en un simple registro de quién tiene poder sobre quién. Cuando Elizabeth Bishop escribió el poema, ya había pasado una guerra mundial y se aproximaba la segunda. En la antigüedad la asignación de los colores en los mapas había sido al azar de acuerdo con algún efecto estético, pero pasada la primera gran guerra comenzaron a elaborarse mapas donde el color que tenía un país europeo en el mapa, se

repetía en el país que estuviera bajo su régimen colonial, esto se dio a partir de la expansión colonialista en enero de 1914.³⁸

En este sentido, cabría preguntarse ¿quién tiene la supremacía, el mar o la tierra? o ¿la tierra sobre el mar? ¿No se podría hablar de una complementariedad? ¿Una relación de equilibrio entre los dos elementos?

En estos versos la imagen del agua, en la representación poética del mapa, a pesar de ser un elemento cuya característica natural es la fluidez, el movimiento, en el poema se presenta como un elemento que está quieto, en contraposición con la tierra que está quieta pero absorbe el movimiento de las olas. Los perfiles y los límites del agua y la tierra se pierden, se trastocan. Se borran las fronteras entre ambos elementos. Al paso que vemos surgir la quietud del agua, la tierra comienza a adquirir más movimiento, casi se muestra ondulante cuando llegamos a la última parte del poema.

Así en esta 3a estrofa retomando todos los elementos simbólicos se puede concluir que el agua y la tierra, que responden a dos principios pasivos y femeninos, también simbolizan la complejidad y diversidad infinita de los seres, así como su perpetua evolución, que encuentran el equilibrio, en el poema un elemento retoma y adquiere las características del otro, vemos que están en continuo intercambio los dos elementos.

Por otro lado, el cartógrafo realiza la representación geográfica del mundo y le toca colocar los nombres a los lugares. Al poeta, en cambio, le es dado crear mundos imaginarios, los representa a través de la poesía, le toca nombrarlos. Ambos son creadores y nominadores de realidades distintas pero similares.

Quien intente la traducción de este poema, tendrá que compenetrarse en el universo del mismo, en la totalidad de sus signos, sus sonidos evocadores de distintas realidades. El traductor deberá intentar apropiarse de él a la manera en que Steiner nos propone, para finalmente restituirle su armonía y equilibrio originales.

³⁸ Ver *Atlas Britannica*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, Inc. 1992, “*World Scene*”, p. XX-XXI.

CAPÍTULO III

Comentarios acerca de la traducción del poema “The Map” de Elizabeth Bishop

“...apenas nos internamos en los dominios de la poesía, las palabras pierden su movilidad y su intercambiableidad. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema.
La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje”.

“El poema traducido deberá reproducir el poema original que...no es tanto su copia como su transmutación.”

Octavio Paz en *Traducción: literatura y literalidad*

En el presente capítulo la intención inicial es hacer un recorrido a través de los aciertos, logros y problemas que pueden surgir en la traducción de poesía, a través del análisis de un caso en particular. ¿Acaso Verónica Volkow, la traductora quiso apegarse tanto a la letra, a la forma y al sentido que siguió el camino de la literalidad o la copia? ¿O por el contrario, intentó la transmutación de la que nos habla Octavio Paz?

La traducción al español del poema “The Map” se encuentra en la antología bilingüe elaborada por Verónica Volkow, basándose en textos del libro de Elizabeth Bishop llamado *North & South*. En México, literatos y poetas han traducido poemas de esta autora norteamericana, por ejemplo: Eva Cruz, Ulalume González de León, José Emilio Pacheco, Federico Patán, Octavio Paz y Ramón Xirau. Sin embargo, sólo V. Volkow ha traducido una antología con 19 poemas de diversa extensión. El poema y su traducción, los cuales originan este estudio se presentan a continuación:

THE MAP

Land lies in water; it is shadowed green.
Shadows, or are they shallows, at its edges
showing the line of long sea-weeded ledges
where weeds hang to the simple blue from green.
Or does the land lean down to lift the sea from under,
drawing it unperturbed around itself?
Along the fine tan sandy shelf
is the land tugging at the sea from under?

The shadow of Newfoundland lies flat and still.
Labrador's yellow, where the moony Eskimo
has oiled it. We can stroke these lovely bays,
under a glass as if they were expected to blossom,
or as if to provide a clean cage for invisible fish.
The names of seashore towns run out to sea,
the names of cities cross the neighboring mountains
—the printer here experiencing the same excitement
as when emotion too far exceeds its cause.
These peninsulas take the water between thumb and finger
like women feeling for the smoothness of yard-goods.

Mapped waters are more quiet than the land is,
lending the land their waves' own conformation:
and Norway's hare runs South in agitation,
profiles investigate the sea, where land is.
Are they assigned, or can the countries pick their colors?
—What suits the character or the native waters best.
Topography displays no favorites; North's as near as West.
More delicate than the historians' are the map-makers' colors.

EL MAPA

La tierra yace en el agua; está sombreada de verde.
Se sombrea, o se sumerge quizás, a los lados
marcando la línea de largos, yerbosos acantilados
donde las algas cuelgan, desde el azul puro hasta el verde.
¿es que se inclina la tierra a levantar el mar por abajo,
imperturbado, ciñéndolo a su costa?
¿A lo largo del tostado banco de arena
está la tierra jalando al mar por abajo?

La sombra de Terranova yace lisa y quieta.
El amarillo del Labrador, allí donde lo aceitó
el esquimal alunado. Podemos acariciar
estas adorables bahías bajo el vidrio
como capullos prensados
como limpias peceras de invisibles peces.
Los nombres de los pueblos costeros se salen al mar,
los nombres de las ciudades cruzan montañas vecinas
—aquí el impresor sintió el mismo júbilo
de cuando la emoción sobrepasa en mucho su causa.
Estas penínsulas toman el agua entre el pulgar y el índice
como las mujeres siente la suavidad de las telas.

Las aguas demarcadas, más quietas que la tierra,
dejan a la tierra la conformación de sus olas:
y la liebre de Noruega corre hacia el sur agitada,
perfiles investigan el mar desde la tierra.
¿Están ya asignados o los países pueden escoger sus colores?
Según convenga al carácter o a las aguas nativas.
La topografía no tiene favoritos; tan cercano el oeste como el norte.
Más delicados que los del historiador son los colores del cartomancista.

Versión de Verónica Volkow

Para evaluar los logros y aciertos en la estructura de la traducción seguiremos algunos aspectos metodológicos generales que tienen que ver tanto con el contenido como con la forma, ya sea cuestiones fónicas, morfo-sintácticas, así como léxico-semánticas. Al leer el poema en inglés, lo primero que notamos es la sonoridad, la fluidez, la musicalidad del texto. Cuando nos acercamos a la versión en español que ahora nos ocupa vemos que sólo de manera parcial surgen las características fónicas esenciales del poema en inglés. Sin embargo, algunos elementos o rasgos principales se preservan como veremos a seguir.

El Metro

Como podemos apreciar el número de estrofas en inglés se conserva en la versión en español, únicamente hay una variación en el número de versos en la 2ª estrofa donde se aumenta un verso más. En lo que al metro se refiere diremos que dado que se trata de la estructura rítmica del verso o de una composición poética basada en un orden fijo de acentos, pausas y rimas, así como en el número de sílabas; el metro en los versos que conforman la versión en español del poema del estudio que nos atañe, se encuentra en franco desequilibrio ya que se realizó previamente un conteo silábico y en ningún caso hubo regularidad.

La Rima

En la versión en español de “The map”, vemos que en la 1ª estrofa en 6 de los ocho versos se logra una rima abrazada, pero en los versos 6 y 7 no se logra la rima y el esquema rítmico, si se le puede llamar así, de la primera estrofa resulta: abba cdec . Así, en la 1ª estrofa encontramos 1 endecasílabo en el verso 6, pero notamos un cierto desequilibrio métrico que no ayuda a que exista una cierta eufonía, esto es, un efecto acústico agradable como sucede en el poema en inglés. Como podemos observar, la rima es un elemento más de complicación al intentar verter en otra lengua, de manera un tanto forzada versos rimados. Este procedimiento puede resultar en aberraciones métricas o versiones cacofónicas puesto que se tiende a aumentar o disminuir el número de sílabas,

lo que produce a su vez cambios en el léxico, y esto se refleja en cambios fónicos y semánticos, sobre todo para lograr la tan buscada rima que existe en el original en este caso en inglés. Entre algunos traductores con frecuencia se prescinde de la rima y se da prioridad a múltiples aspectos en la estructura del poema. En la traducción objeto de estudio, en la primera estrofa se intentó hacer alguna rima pero no siempre se tuvo éxito, y además, dada la extensión de los versos en español se entorpece aún más la fluidez de esta versión. En la segunda estrofa, el verso blanco del inglés se trasladó a verso libre y no existen problemas de rimas. Pero en la tercera estrofa de nueva cuenta surge la problemática de inventar o recrear un nuevo esquema métrico que funcione bien en español. Vemos que existe, aún el reto de trabajar con la extensión de los versos que en español resultaron muy largos. Tal vez se podría traducir y pasar el verso blanco a verso libre o hacer una combinación de versos largos y cortos que podrían variar entre versos endecasílabos y octosílabos con pies yámbicos, algo bastante complicado. En la tercera estrofa no se logró ninguna rima en la traducción y únicamente se logró hacer un paralelismo sintáctico. Así, el poema en español da una sensación de desequilibrio métrico y fónico. Por lo que tal vez sería recomendable dar más importancia al ritmo y poner de lado la rima en la versión del poema en español.

El ritmo

El ritmo en la versión española tiene un ligero toque del original, posee cierta fluidez debido sobre todo a algunos los encabalgamientos, pero la dimensión de los versos entorpece el ritmo. El problema más sobresaliente de la versión al español es la falta de ritmo versal ya que no hay una norma fija o una regularidad. La distribución de acentos métricos es muy desigual. Solamente se presenta un cierto ritmo poético con referencia a ciertos elementos fónicos y semánticos y algunos paralelismo sintácticos.

Las aliteraciones, tan importantes en el poema en inglés, resultan casi inexistentes en la versión traducida. No hubo una intención específica de recrear lo que sucedió en el aspecto sonoro del poema en inglés. Únicamente en los versos del 1 al 4 de la primera estrofa en español encontramos una cierta recurrencia de sonidos con /s/ y /l/ en las palabras: **sombreada, sombrea, sumerge, quizás, lados, largos, yerbosos, acantilados, las**

algas, azul.³⁹ Pero en el resto de la versión analizada no hay más indicios de aliteraciones que hagan eco del poema original donde sobresalen los sonidos con /l/ y /s/ y /sh/ que la traductora trató de mantener por su efecto onomatopéyico (evocación de los sonidos del mar). Se produce la onomatopeya cuando los elementos fónicos de una palabra imitan el sonido de la cosa significada, en este caso las olas del mar. Según nos recomienda el autor Esteban Torre en una traducción poética deberán localizarse lo que son las “estructuras sonoras que sean estéticamente pertinentes, es decir, todas aquellas sonoridades lingüísticas, cualesquiera que sean la naturaleza y la longitud del segmento considerado, que añadan algún matiz semántico o estético a los significados puramente denotativos”⁴⁰ y yo agregaría que puedan funcionar de una lengua a otra. A esto se le llama como bien nos recuerda E. Torre, “simbolismo fónico” o “fonético”, el cual se incluye en el término más técnico de fonoestilística, creado por Trubetzkoi para distinguir determinadas funciones del lenguaje (la expresiva y apelativa) de la fonología propiamente dicha. Así el recurso fonoestilístico que se utiliza en el poema en inglés se debe tratar de reproducir en la lengua de llegada, y no necesariamente deberá ser un trasvase mecánico de los mismos recurso empleados en la lengua de partida, específicamente en lo que se refiere al léxico o a la métrica. Las sonoridades dominantes en la versión en español son sonidos fuertes de las consonantes /t/ y /rr/ en contraste con las consonantes líquidas del inglés /l/. Esto produce un cierto cambio pues el efecto sonoro tan dulce del inglés, desaparece en la versión al español, esto mismo afecta al campo semántico y no nos remite tanto a un paisaje acuático ni a la fluidez del elemento agua que predomina en el texto estudiado en inglés.

Elementos morfosintácticos

En el poema encontramos que las estructuras sintácticas son simples aunque son apositivas del primer sustantivo. El orden gramatical es el natural o habitual para expresarse, de manera coloquial: un sujeto con su predicado, que forma una oración principal acompañada de varias oraciones subordinadas que nos dan más características, detalles e información acerca del personaje o sujeto principal que es la tierra.

³⁹ Negrillas mías.

⁴⁰ Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, p 163

En relación con la categoría de palabras que emplea la poeta en inglés, encontramos que utiliza verbos para expresar acciones y cualidades que son consideradas propias de los humanos: como 'lies', 'lift', 'drawing', 'tugging', 'lending', 'runs', 'investigate'. Estos verbos se encuentran en presente y representan una acción o movimiento determinado; además hacen resaltar el presente, el momento de la enunciación y la lectura. Otros verbos en gerundio en inglés hablan de acciones humanas y son reflejo de vida y movimiento. La selección del léxico por parte de la poeta conviene a una dinámica y estructura propia del texto. La autora utiliza palabras que hacen referencia a los sentidos del oído, la vista, el tacto, apela a las sensaciones. Se utilizan palabras que hacen referencia a la geografía y a la topografía y a través de la repetición de palabras clave se establece la idea de movimiento y vida: "land", "water", "sea", por ejemplo. En general la traducción de las palabras mencionadas se ha hecho de manera adecuada, aunque falta precisión en algunas ocasiones para acabar de conformar campos semánticos relacionados con el ambiente acuático y marino del poema original. Debido al léxico escogido se modifica la sonoridad y esto también afecta al ritmo y al nivel semántico, según se ha visto en su momento.

Por otro lado en español en la versión de Volkow, en cuanto a la gramática se refiere, se detectaron los siguientes cambios o modificaciones en la traducción:

En la 1ª estrofa el sustantivo 'tierra' va acompañado de verbos que nos remiten al movimiento o a un papel activo del sujeto, menos en el primer verso donde se dice que la tierra sólo 'yace'. También donde se dice que la tierra 'está sombreada', lo que demuestra de nuevo su estatus pasivo igual que en el original en inglés, y en la traducción se respeta la sintaxis española. El sustantivo 'land' predomina sintácticamente tanto en la versión en inglés como en español. Por otro lado se observa que se respetan los paralelismos del inglés en los versos 5 y 8:

“...el mar por abajo” v. 5, I

“al mar por abajo” v.8,I.

Los nombres geográficos van acompañados de verbos activos como en el original en inglés:

‘Terranova yace’, las ‘bahías-acarician’, los ‘pueblos costeros-salen’, los ‘nombres de ciudades-cruzan’, las ‘penínsulas-toman al agua’. Así, en español se refuerza la idea de que la tierra tiene un papel activo. Vemos que en la 2ª estrofa se evocan la tierra y sus formaciones de manera clara en español, pues las imágenes son concretas y no es difícil trasladarlas a nuestra lengua. Las imágenes más concretas en esta 2ª estrofa pasan al español sin problemas. Se puede decir que entre más concretas son las imágenes más ilesas y diáfanas pasarán de una lengua a otra.

El poema en inglés se desarrolla siempre en presente y en la traducción en una ocasión se cambia un verbo al pasado: “...aquí el impresor sintió el mismo júbilo o emoción”. Es importante mencionar que deberá conservarse el verbo en presente para ser consistentes con todos los demás verbos en el poema al igual que en la versión en inglés, pues es un recurso estilístico para enganchar al lector.

Elementos léxico-semánticos

En la traducción de Verónica Volkow uno de los principales problemas es el lexico escogido en algunos casos para traducir términos clave que crean determinados campos semánticos en el poema en inglés y que en el caso de la versión en español no existen además se pierde completamente la eufonía, como veremos a continuación:

Tenemos que en inglés:

“shadows, or are they shallows, at its edges...”
showing the line of long sea-weeded ledges” (v 2-3, I)

se traduce al español:

“se sombrea, o se sumerge quizás, a los lados...”
marcando la línea de largos yerbosos acantilados”

Mientras que en inglés el término ‘shallows’ se refiere a los ‘bajos’ o ‘bajíos’ que hay a la orilla del mar; aquí hubo un cambio sustancial que afecta lo semántico y lo sonoro, ya

que ‘shallows’ se transforma en la paráfrasis “o se sumerge quizás”. Es posible que la traductora hubiera querido realizar un juego de aliteraciones con / s / en su versión, haciendo eco de las aliteraciones con /sh/ y /s/ que hay en los versos 2 y 3 de la primera estrofa en inglés; sin embargo el cambio es muy grande y no es tan efectivo.

Aquí, en estos mismos versos tenemos que “edges”, se refiere a una especie de elevación de arena que forman los bajos a la orilla del mar, lo que vendría a ser ese límite difuso entre el mar y la tierra, y se traduce: “a los lados”, que nos da idea de que se hace referencia a un objeto tal vez cuadrado y que tiene varios lados, lo cual no es adecuado y semánticamente no funciona en español o bien nos remite a una idea que no tiene que ver con el poema.

Más adelante, en los mismos versos encontramos el adjetivo compuesto ‘sea-weeded’ traducido por ‘yerboso’ cuando en realidad es algo ‘lleno de algas marinas’ y no de yerbas, pero suponemos que introdujo este adjetivo para poder lograr la rima que empezaba a trabajar, pero que no continuó hasta el final del poema. Todavía en el tercer verso de la misma estrofa, el sustantivo ‘ledges’, que significa ‘taludes’, es traducido como ‘acantilados’, término que nos da una imagen completamente diferente de la que tenemos en inglés, de suavidad y horizontalidad, mientras que en español nos produce la idea de un paisaje escarpado, más sinuoso o accidentado, y de verticalidad que no coincide con lo que describe Bishop.

A continuación en el verso 4 de esa misma estrofa, el verbo ‘hang to’ se transforma en la versión en español en ‘cuelgan’ lo cual es incorrecto pues se refiere a los colores que ‘fluctúan’ o que van del azul claro hasta el verde”

“where weeds hang to the simple blue from green.” (v.4,I)

“donde las algas cuelgan, desde el azul puro hasta el verde.”

Más avanzado el poema, en la tercera estrofa encontramos que:

“Mapped waters” se traduce como “aguas demarcadas”, y más bien se refiere a las “aguas dibujadas sobre el mapa.”

“Mapped waters are more quiet than the land is,” (v1,III) en español tenemos: “la aguas demarcadas, más quietas que la tierra...”.

En esa misma estrofa en el siguiente verso encontramos que “lending” se traduce como “Dejan”, en lugar de “dan” o “ceden” que queda más claro:

“Lending the land their waves’ own conformation” (v.2, III)

“Dejan a la tierra la conformación de sus olas”

Finalmente, en el último verso que cierra el poema veremos que el término ‘map-maker’ se ha traducido como ‘cartomancista’, en lugar de ‘cartógrafo’, términos que no coinciden en nada y cuyos significados son muy diferentes unos de otros. La palabra ‘map-maker’ del original se refiere a aquel que elabora e ilumina los mapas del mundo, un cartógrafo, que antiguamente elaboraba todo a mano y era un verdadero artista. “Cartomancista” es aquel que lee la suerte en las cartas, y su presencia en el poema queda totalmente fuera de lugar. Podemos suponer que pudo haber sido un error de edición, y de no haber sido así entonces se debe a una mala traducción por desconocimiento de la lengua inglesa.

A continuación en lo que toca al campo semántico analizaremos el respeto o conservación dentro de la traducción de ciertas figuras retóricas que existen en el poema en inglés. En lo que toca a logros importantes de la traductora es el quiasmo no perfecto en los versos del 1 al 4 de la estrofa III donde se cruzan las palabras: agua-tierra; tierra – agua(olas) que resulta en una imagen que refuerza el contenido de esta estrofa en español, donde observamos la dualidad entre mar y tierra, la ambigüedad de esta relación y su complementariedad:

“Mapped **waters** are more quiet than the **land** is,
Lending the **land** their **waves**’ own conformation:
And Norway’s hare runs South in agitation,
Profiles investigate the sea, where land is.” (v 1-4, III)

“Las **aguas** demarcadas, más quietas que la **tierra**,
dejan a la **tierra** la conformación de sus **olas** :
y la liebre de Noruega corre hacia el sur agitada,
perfiles investigan el mar desde la tierra.”⁴¹

Por otro lado vemos que se respetaron y se trasladaron otras figuras retóricas que incluyen figuras de dicción, de construcción y de pensamiento que ayudan al proceso semántico en la traducción al español a “The map”.

Así tenemos que :

El encabalgamiento es una figura de construcción que se produce cuando quedan separadas en versos distintos la palabra o palabras de un mismo sintagma, es decir que existe la continuidad de una idea en dos versos, sin interrupción. Por lo que, en la primera estrofa en la versión en español se observa que hay 3 encabalgamientos que van del verso 2 al 4 y del 5 al 6. En la segunda estrofa hay 9 encabalgamientos, que van del verso 2 al 3, del 3 al 6. En la tercera estrofa hay 3 encabalgamientos que van del verso 1 al 4 y del 5 al 6. En total son 15 encabalgamientos, hecho que repercute directamente en el ritmo aportando mayor fluidez. Sin embargo, debido a la extensión de los versos en la lengua de llegada se entorpece el ritmo de esta versión en español.

Otro recurso retórico que ha sido posible conservar en la traducción al español es la comparación o símil (figura de pensamiento), que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Se marca bien por la presencia de una correlación gramatical comparativa (como...así), ya sea por la unión de los dos miembros por un morfema que la establezca (como, más que, parece, etc). En la segunda estrofa se encuentran tres comparaciones en los versos 5, 6 y 12:

“...como capullos prensados” (v.5, II)

“o como limpias peceras de invisibles peces” (v. 6, II)

“como las mujeres sienten la suavidad de las telas” (v. 12, II)

⁴¹ Negrillas mías.

La traductora cambió un poco la idea original en las dos primeras:

“...as if they were expected to blossom,” queda “...como capullos prensados” (v. 4, II) y

“...as if to provide a clean cage for invisible fish.” (v.5, II) queda “...como limpias peceras de invisibles peces.”

y la última pasó casi intacta del inglés al español:

“...like women feeling for the smoothness of yard-goods.” (v. 11,II)

en español:

“...como las mujeres sienten la suavidad de las telas.” (v.12, II)

Por último tenemos la personificación o prosopopeya, otro recurso retórico que se ha preservado en la traducción. Por medio de éste la autora presenta a seres irracionales e inanimados de la naturaleza (y hasta a la misma naturaleza) y los transforma en seres que sienten y son capaces de comportarse como humanos. En la primera estrofa se hace referencia a la tierra y al mar como personas en los versos 5 y 6:

“Or does the land lean down to lift the sea from under,
drawing it unperturbed around itself?” (v. 5-6, I)

y en español:

“¿es que se inclina la tierra a levantar el mar por abajo,
imperturbado, ciñéndolo a sus costa?”

En inglés en la segunda estrofa tenemos los versos 10 y 11:

“These peninsulas take the water between thumb and finger
like women feeling for the smoothness of yard-goods.”

que en español corresponden a los versos 11 y 12 de la segunda estrofa:

“Estas penínsulas toman el agua entre el pulgar y el índice,
como las mujeres sienten la suavidad de las telas”

donde las figuras topográficas se transforman en dedos de mujer.

En la tercera estrofa vemos:

“Mapped waters are more quiet than the land is,
lending the land their waves’ own conformation:
and Norway’s hare runs South in agitation...”

“Las aguas demarcadas, más quietas que la tierra,
dejan a la tierra la conformación de sus olas:
y la liebre de Noruega corre hacia el sur agitada...”

donde la figura del mapa se convierte en una liebre; así aquí no hay personificación sino zoomorfización.

Imágenes (figura de dicción)

En la segunda estrofa vemos algunos problemas para trasladar las imágenes, y esto se relaciona con el léxico y con la estructuración de la imagen poética en sí. Es importante mencionar el predominio de nombres geográficos, los cuales no presentan mayor problema, pues todos pasan castellanizados en la versión que estudiamos, por

ejemplo 'Newfoundland' se convierte en Terranova. Pero a continuación veremos que los problemas de léxico y traslado de imágenes están en:

“under a glass as if they were expected to blossom” verso 4, II

se utilizó la frase 'bajo el vidrio' por la palabra 'glass' que podría significar también 'cristal' o 'lupa'

“Under a glass as if they were expected to blossom,” v4, II

“...bajo el vidrio
como capullos prensados” (v.4 y 5, II)

Donde traduce “expected to blossom” por “capullos prensados”, V. Volkow opta por conservar algún elemento del recurso retórico de la comparación hecha en inglés, pero hace una transformación del original y crea una metáfora diferente utilizando los dos términos de comparación, las bahías que en inglés se esperaba que florecieran y en español la comparación dice que son 'como capullos prensados' que resultó muy efectiva por su brevedad, por la sintetización de las ideas comparadas: “ las bahías como capullos prensados”.

Por otro lado tenemos que el verso en inglés:

“or as if to provide a clean cage for invisible fish.” (verso 5, II)

tuvo un pequeño cambio en la imagen de la comparación que se sintetizó en español así:

“...o como limpias peceras de invisibles peces”. (v. 6, II)

y considero más adecuada la traducción :

“o como para proveer una limpia jaula para invisibles peces”

Asimismo se observa que la imagen táctil:

“like women feeling for the smoothness of yard-goods.” (v.11, II)

“como las mujeres sienten la suavidad de las telas.”

El traslado de esta imagen al español ha sido exitosa tanto por el léxico como por su brevedad y claridad.

El análisis de conjunto de la traducción realizada por Verónica Volkow nos muestra con rigor la problemática de llevar a cabo una traducción de poesía. La gran complejidad a diferentes niveles o en las diferentes capas de significado del poema analizado complica el proceso de trasvase a nuestra lengua. Este breve análisis nos permite observar los peligros a los que se enfrenta cualquiera que desee emprender esta labor. A pesar de las buenas intenciones son numerosos los tropiezos con los que nos enfrentamos para llevar a buen puerto la traducción de un texto, en este caso un poema, por lo que se hace imprescindible un método y una hermenéutica adecuados para lograr la mejor traducción posible. En el caso estudiado la traductora ha querido seguir tan de cerca su texto original que lo ha traicionado en algunas ocasiones, no a propósito sino porque el espíritu de ambas lenguas la han alejado de esta difícil empresa, sobre todo en lo que se refiere a los elementos fónicos.

De acuerdo con el modelo teórico propuesto por George Steiner, la traductora cumplió con las dos primeras fases: la de “*Trust*”, o hermenéutica de la confianza y la de “*Agression*”, donde se postula adentrarse en el conocimiento profundo del texto; sin embargo donde falló fue en las dos últimas fases, las de “*Embodiment*”, que tiene que ver con la importación del significado y la forma. Y en la fase de “*Balance*” o equilibrio y que también falla según el modelo ya que la forma en la que reencarnó el poema no fue muy adecuada y no se restableció el equilibrio final que poseía el texto en la lengua original. En todo caso, la traductora se arriesgó a crear una aproximación o versión del poema original.

Según Octavio Paz la traducción literal no debe existir, y según otros autores la traducción ha de ser tan literal, tan ceñida al texto original como sea posible, y tan libre como sea necesario. El centro de la cuestión está en ver lo que es realmente necesario, lo

que verdaderamente legitima la libertad de apartarse del texto que se traduce. Se requiere un perfecto dominio del verso para traducir en verso. No se trata en la traducción poética de trasladar mecánicamente los recursos de una lengua a otra, sino de tratar de realizar efectos análogos en el poema traducido. Los elementos rítmicos del verso - sílabas, acentos, rima, aliteraciones- son un factor esencial para la percepción de los significados, cuyo sentido es específicamente poético basado en el juego rítmico. El contenido morfosintáctico y semántico del poema viene a constituir el hilo conductor de la expresión rítmica. Según Valentín García Yebra, la rima y el ritmo son los recursos fónicos de la lengua meta que, utilizados consciente o inconscientemente, contribuyen a su calidad literaria. Si el traductor no los percibe, o no es capaz de valorarlos, no comprenderá el estilo de la obra y, por consiguiente, no deberá de ninguna manera intentar la traducción.

A continuación se propone una versión que intenta dar solución a algunos de los problemas de la traducción anteriormente estudiada, tanto en lo que respecta a léxico, como a sintaxis, extensión de los versos, reformulación de versos con encabalgamientos, para después intentar propiciar una cierta sonoridad que haga eco de lo que encontramos en el original.

El Mapa

La tierra yace en el agua, iluminada de verde
Son sombras o son bajíos, descubriendo
en las orillas el trazo de largos médanos
cubiertos de algas que van del azul puro al verde.
¿O es la tierra quien se inclina para erguir al mar
desde el fondo, abrázandolo serena hacia su lado?
Junto al banco de arena fina y dorada
¿Es la tierra la que remolca al mar desde lo profundo?

La sombra de Terranova yace plana e inmóvil
Labrador está amarillo, justo donde lo aceitó
el esquimal soñador. Podemos acariciar estas hermosas
bahías bajo el cristal como si se esperase que florecieran,
o como si se proveyeran limpias jaulas para peces invisibles.
Los nombres de pueblos costeros escurren hacia el mar,
los nombres de las ciudades cruzan montañas vecinas:
aquí el impresor siente la misma oleada de cuando
la emoción su misma causa excede.
Estas penínsulas toman el agua entre el pulgar e índice
como las mujeres al sentir la suavidad de las telas por metro.

Las aguas trazadas en el mapa son más tranquilas que la tierra
y le prestan su propia forma de olas;
y la liebre de Noruega corre inquieta hacia el sur ,
los contornos investigan el mar donde se encuentra la tierra.
¿Están ya destinados o pueden los países escoger sus colores?
Lo que se adapte mejor a su naturaleza o a las aguas aborígenes.
La topografía no revela preferencias, el Norte está tan cerca como el Occidente.
Más delicados que los de los historiadores son los colores de los cartógrafos.

Versión de L. Fátima Andreu

Comentarios a la versión presentada

En la presente traducción se ha tratado de corregir algunos de los problemas que se encontraron en la versión al español ya comentada y estudiada del poema “the Map”, realizada por V. Volkow.

Se ha puesto el mayor interés en marcar lo fluido del texto original y lograr algo similar, sobre todo para que el lector de poesía en español pueda percibir de entrada esta preferencia de la poeta en su trabajo. Es importante decir que a pesar de que en el poema original es de suma importancia la métrica con sus rimas muy exactas en las primera y tercera estrofas, infelizmente en español se ha prescindido de la rima, se ha procurado hacer versos cortos, lo más claros posible y apegados a la versión en inglés pues se trata de lograr presentar de manera muy semejante los encabalgamientos que existen en el original en inglés y tratar de que esta nueva versión en español sea un eco del poema original, si alguna vez puede ser esto posible. El segundo punto a tratar de imitar es la sonoridad, o musicalidad. Se desea de evocar en español esos sonidos suaves que se logran en inglés con las aliteraciones en /l/ y en /s/. En tercer lugar uno de los objetivos más relevantes es mantener la precisión de los términos utilizados en inglés y que en la versión de V. Volkow no siempre son adecuados, como el cambio realizado de la traducción de ‘edges’ por orillas, que había sido traducido por ‘lados’. La traducción de ‘ledges’ por ‘médanos’ en lugar de ‘acantilados’ que no es correcto. Se realizó el cambio de la palabra ‘imperturbado’ utilizado por la traductora Volkow para la palabra inglesa ‘unperurbed’ que en mi versión he utilizado ‘sereno’ para que sea menos literal y que considero que suena más natural en nuestra lengua.

En los últimos dos versos de la primera estrofa, intencionalmente he variado un poco la traducción para no ser tan literal, me he guiado sentido por sentido, como nos decía Cicerón, en lugar de palabra por palabra y así lograr una versión más poética:

Y tenemos que por ejemplo en lugar de :

“¿A lo largo del tostado banco de arena
Está la tierra jalando al mar por abajo?”

He propuesto la versión:

“Junto al banco de arena fina y dorada
¿Es la tierra la que remolca al mar desde lo profundo?”

Ya que en una primera instancia había traducido :’desde abajo’ y sonaba un tanto extraño, así que donde aparece ‘from under’, he traducido primero ‘desde el fondo’ y luego ‘desde lo profundo’ ambas frases nos remiten al mar y sus profundidades y cómo la tierra desde abajo mueve al mar.

En la segunda estrofa he cambiado el término de ‘esquimal alunado’ que usa Volkow por ‘el esquimal soñador’ que nos aporta más a los significados del poema y que investigué en varios diccionarios como el Oxford Advanced Learners’ Dictionary y el Webster’s New World Heritage Dictionary el significado más cercano es el que he propuesto en español.

Corregí la traducción que se hizo a:

“We can stroke these lovely bays,
Under a glass as if they were expected to blossom,”

Por

“Podemos acariciar estas hermosas
Bahías bajo el cristal como si se esperase que florecieran,”

En lugar de:

“Podemos acariciar

Estas adorables bahías bajo el vidrio
Como capullos prensados...”

Considero muy importante tratar de conservar la forma de las metáforas y los símiles que se encuentran en el poema ya que son parte del estilo de la autora y están creando mundo, crean imágenes poéticas que deberán respetarse a lo largo de la traducción de una obra literaria cualquiera que ésta sea.

Y el siguiente verso también se corrigió:

“Or as if to provide a clean cage for invisible fish

que he traducido como:

“O como si se proveyeran limpias jaulas para peces invisibles”

En lugar de

“Como limpias peceras de invisibles peces”

donde no se respetó el símil creado por Elizabeth Bishop aunque quedara un poco largo el verso.

En la segunda estrofa he presentado la opción para el verso siguiente :

“The names of seashore towns run out to sea”

en español queda así:

“Los nombres de pueblos costeros escurren hacia el mar”

donde el verbo ‘escurrir’ tiene que ver con lo acuático y resulta más acorde con la temática del poema.

Más adelante en ese mismo verso utilicé la palabra ‘oleada’ para ‘excitement’ para explicar esa sensación de júbilo, pero que también nos remite al mar, su movimiento, las corrientes y las olas pero esta vez se le relaciona con las emociones como la alegría o la nostalgia que pueden ser como ‘olas’ u ‘oleadas’.

En los siguientes dos versos, conservé el primero de la traducción de Volkow y cambié el segundo:

“Estas penínsulas toman el agua entre el pulgar y el índice
Como las mujeres sienten la suavidad de las telas.”

Donde modifiqué el segundo verso el cual queda así:

“Como las mujeres al sentir la suavidad de las telas por metro.”

Que a mi modo de ver es más exacto aunque sea más explicativo pero nos remite a una realidad más concreta que es la de las mujeres cuando van a comprar una tela y para escogerla tienen que tocar y sentir la suavidad o tersura del tejido que van a escoger.

En la tercera estrofa me pareció más adecuado utilizar el verbo ‘trazar’ que tiene que ver más con el dibujo y la pintura que la palabra ‘demarcadas’ que tal vez sea muy técnico y cambié los adjetivos para terminar así:

“Las aguas trazadas en el mapa son más tranquilas que la tierra”

En el siguiente verso me pareció que sería más clara la siguiente oración

“Y le prestan su propia forma de olas”

En lugar de la oración que no es muy nítida en español, pues se apega demasiado a la sintaxis y al léxico en inglés:

“...dejan a la tierra la conformación de sus olas” .

En el siguiente verso cambié el adjetivo ‘agitada’ que Volkow utilizó muy parecido al término en inglés ‘agitation’ del original, por la palabra ‘inquieta’ para no ser tan literal:

“Y la liebre de Noruega corre inquieta hacia el sur..”

Igualmente en el siguiente verso cambié el sustantivo de ‘profiles’, traducido como ‘perfiles’, para utilizar mejor ‘contornos’ que me ha parecido más adecuado y se aparta de la literalidad, por lo que el verso queda:

“Los contornos investigan el mar donde se encuentra la tierra”

En lugar de:

“Perfiles investigan el mar desde la tierra”

que no queda claro en español y resulta un tanto telegráfico

En los siguientes dos versos de nuevo sustituí un verbo, ‘assigned’, traducido como ‘asignados’, yo he escogido mejor ‘destinados’. Sostituí la palabra del inglés ‘character’, traducida originalmente por ‘carácter’ y he escogido el verbo ‘adapte’. A las ‘aguas nativas’ las he cambiado por ‘aguas aborígenes’, entonces los dos versos traducidos al final han quedado así:

“¿Están ya destinados o pueden los países escoger sus colores?

Lo que se adapte mejor a su naturaleza o a las aguas aborígenes.”

En lugar de

“¿Están ya asignados o los países pueden escoger sus colores?
Según convenga al carácter o a las aguas nativas.”

Muchos de los versos que parecían muy apegados al original, resultó que por su literalidad no se podían comprender a cabalidad en nuestra lengua, y a menudo traicionaban el sentido del verso o del poema.

Por último precisé un poco más el juego y la polisemia que presenta el verbo ‘displays’ en el penúltimo verso en inglés y lo he traducido como ‘revela’. Conservé el orden de los factores presentados en la versión de Volkow en el penúltimo verso pues se había cambiado sin razón aparente. Asimismo he corregido el error de traducción que se presentaba al final del poema pues ‘map-makers’ no significa ‘cartomancistas’ sino ‘cartógrafos’, y aunque la traductora hubiera querido darle un sentido místico o estérico a la traducción en el poema original no se obtiene esa lectura, lo cual puede modificar bastante la recepción del mismo en español.

Así, se puede concluir que es importante en una primera etapa acercarse lo más que sea posible a la letra y al sentido del poema que se va a traducir, pero es importante no olvidar que lo que dificulta más nuestra tarea es la polisemia que en estos casos se lleva hasta los límites del lenguaje, y no nada más este factor sino otros como las cuestiones culturales, la experiencia de la vida, la experiencia con los textos poéticos y el conocimiento profundo de ambas lenguas de las que traducimos y en la que se va a traducir.

Es importante señalar que en mi traducción, en un intento por querer apegarme tanto a las palabras, los sonidos, las imágenes, las metáforas del poema original he traicionado la forma del mismo, ya que no ha sido posible respetar las rimas ni el ritmo del original, sólo se ha logrado difícilmente un eco de los sonidos del original.

De cualquier manera, aunque surjan las paradojas y las contradicciones al traducir poesía se dirá que para realizar todo esto se requiere de vocación, de paciencia, tolerancia, conocimiento y perseverancia. Considero necesarios los conocimientos de la

teoría de la traducción, no porque éstos nos ofrezcan recetas y patrones establecidos para traducir poesía, sino que nos ayudarán a conocer soluciones y experiencias, esto es, ayudará a enriquecer el proceso de interpretación y que otros traductores en otras épocas han enfrentado al llevar a cabo este laborioso pero gratificante oficio.

CONCLUSIONES

A pesar de las dificultades que presenta la traducción de poesía es posible y siempre recomendable realizarla. El análisis anterior de la versión al español de un poema de Elizabeth Bishop nos permite observar las estrategias de traducción, los objetivos y las orientaciones de la traductora, quien se preocupó por trasladar tanto los aspectos formales como el mensaje poético, es decir, no sólo su forma sino también su contenido. Las traducciones presentadas pueden ser vistas como interpretaciones de un mismo original.

La tarea del traductor con frecuencia es criticada sin tomar en cuenta los esfuerzos que lleva a cabo, y sobre todo es importante valorar su papel fundamental para crear puentes entre dos o más culturas. A través del tiempo los textos exigen ser renovados en su interpretación, y una forma de hacerlo es por medio de las reinterpretaciones y nuevas traducciones de un mismo texto a diferentes lenguas y en diferentes épocas. La traducción perfecta no puede existir, pues la traducción ideal es aquella que siempre se espera pero que no es fácil alcanzar, debido más que nada al proceso de constante evolución de las lenguas.

En general la traducción analizada tiene sus logros y desaciertos. Los problemas más grandes se presentan a nivel rítmico, fonético-fonológico y en algunos casos los lexemas han afectado al desarrollo semántico. Los aciertos tienen que ver con las imágenes, y elaboración de comparaciones antropomórficas que funcionan bien, aún después de haber sido trasladadas a una segunda lengua.

El intentar traducir el poema de Bishop muestra las complejidades de trasvasar un poema de una lengua otra. Invariablemente se tendrá que buscar entre una multitud de artificios y respuestas a variados problemas, proceso puede ser similar al de creación que vivió la misma poeta al escribir su poema original. Como dice Octavio Paz, la ventaja o desventaja es que el poeta no sabe qué va a resultar de la combinación de todos los elementos formales y en cambio el traductor tiene frente a él o ella un poema que tendrá que desarmar para volverlo a armar en otra lengua y sabe perfectamente a donde habrá de llegar.

Algunos cambios realizados por Volkow se ven justificados para lograr la rima en español, por ejemplo, pero en lo semántico se pierde la idea de lo acuático, lo marino, aunque es cierto que al traducir poesía se debe sacrificar un elemento por otro que funcione en la lengua de llegada, ya que no es posible conservar todos los elementos del original, salvo en rarísimas ocasiones donde existe una casi perfecta correspondencia.

El poema estudiado reviste una gran complejidad, cada estrofa representa un nuevo reto, con sus exigencias particulares a la hora de traducirlo. Cada verso es un universo, al igual que cada estrofa es un sistema particular en sí, por lo que traducir el poema completo presupone el ceñirse a las reglas propias que cada palabra, verso y estrofa exigen para funcionar en una lengua diferente de la original. El camino de la literalidad podría ser en apariencia el menos peligroso para transitar, sin embargo este texto en particular exige un trabajo creativo y de alejamiento del original para funcionar en la lengua de llegada. En la versión al español que ha sido estudiada lo que más se pierde es la sonoridad, por ejemplo la evocación de los sonidos del mar. No obstante, a través de las imágenes se va logrando hacer un poema marino en español. Se requirió de un gran esfuerzo por parte de la traductora, al haber preparado una antología, lo que presupone más que una traducción, un acto de desciframiento a partir del amor y embelesamiento frente a la obra original.

A pesar de su complejidad, la traducción o traducciones de la poesía de Elizabeth Bishop serán aproximaciones que siempre aportarán expansión, vida y luz al poema original.

BIBLIografía

- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, trad. Ida Vitale.

- BASSNET, Susan, *Translation Studies*, (“New Accents”), Londres, Methuen & Co. Ltd, 1991.

- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, (“Filosofía y Cultura Contemporánea”), México, Ediciones Coyoacán, 1999, trad. H.A. Murena, p. 77-88

- BIGUENET, John, y Schulte, Rainer, *The Craft of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

- BISHOP, Elizabeth, *Brazilian Poetry*, Noonday, California, 1960.
- _____ .*The Complete Poems 1927-1979*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- _____ .*One Art, Letters*, selección y edición de Robert Giroux, Canada, Harper Collins Canada, Ltd, 1994.

- BROWN, Ashley, “Entrevistas con Elizabeth Bishop”, en *Revista Tsé-Tsé*, Buenos Aires, Argentina, Orlando José Hernández, Invierno, 1999, p. 147-148

- BRITANNICA, *Encyclopaedia*, Chicago, Encyclopaedia Británica, Inc., 1992, Vol. XXIII, p. 473-483

- BRITANNICA *Atlas*, Chicago, Encyclopaedia Británica, Inc., 1992.

- CHEVALIER, Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des Symboles*, 5eme edition, París, Seghers, 1974, 4 vols.

-ELIOT, T.S., "The Tradition and the Individual Talent" en Kermode , Frank, et. al., *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, Vol. II, p. 2013-2019

_____, "Modernism: Toward a definition" en Kermode , Frank, et al., *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford University Press, Volume II, p. 1512-1520

-FRAGOSO, Florencia, "Traducir a Bishop" (Nota introductoria a las traducciones), en *Revista Tsé-Tsé*, Buenos Aires, Argentina, Orlando José Hernández, Invierno 1999, p. 145

-GARCÍA YEBRA, Valentín, *En torno a la traducción. Teoría, crítica e historia*, Madrid, Editorial Gredos, 1997.

-GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, "Elizabeth Bishop" en *Materiales de Lectura*, México, UNAM, 1984.

-HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954. tr. Antonio Alatorre.

-JAKOBSON, Roman, "En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción" en *Ensayos de lingüística general*, ("Biblioteca Breve"), Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1975.

-JAKOBSON, Roman, *Ensayos de poética*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980.

-KERMODE, Frank, et. al. , "George Herbert" en *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, Vol. I, p. 1165-1168.

-LEECH, Geoffrey, N., *A linguistic guide to English poetry*, Londres, Longman, 1974.

-MOUNIN, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Editorial Gredos, trad. Julio Lago Alonso, 1977.

-NIDA, Eugene, A. & Taber Charles R., “The Nature of Translation” en *The Theory and practice of translation*, Leiden, Países Bajos, E.J. Brill- United Bible Societies, 1974, Vol. VIII, Capítulo 2 , p. 12-32

_____ “Principles of translation as exemplified by Bible translating” en *Language structure and translation*, Stanford, Stanford University Press, 1975, Capítulo 2, p. 24-97

-OXFORD Advanced Learner’s Dictionary, edición internacional para estudiantes, Séptima edición, Oxford , Oxford University Press, 2005

-PAZ, Octavio, *Traducción: Literatura y Literalidad*, 3ª ed., Marginales 18, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

-PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

-STEINER, George, *After Babel, Aspects of Language & Translation*, 3rd ed., Oxford, Oxford University Press, 1998.

-STRAUMANN, Heinrich, *La literatura norteamericana en el Siglo XX*, (“Breviarios del Fondo de Cultura Económica”), no. 79, México, Fondo de Cultura Económica, trad. Mario Monteforte Toledo, 1970.

-*The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Volúmen I y II, Oxford, Oxford University Press, 1979.

-TORRE, Esteban, *Teoría de la traducción literaria*, Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 1994.

- TRUBETZKOI, Nikolai, *Principios de Fonología*, Madrid, Cincel, 1973.

- TRUBETZKOI, Nikolai, *Fonología y morfología*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 15-30

- VENDLER, Helen, *The Harvard book of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Massachussets, Belknap Press de la Harvard University Press, 1985.

- VOLKOW, Verónica, *Antología Bilingüe de poesía de Elizabeth Bishop*, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1986.

- XIRAU, Ramón, "Elizabeth Bishop, Questions of Travel", en *Diálogos*, vol. 2, no. 2, 8-Enero-febrero, México, Colegio de México, 1966, serie Lecturas, p. 42-43

- WEBSTER'S *Dictionary of American Women*, Nueva York, MerianWebster, 1996.

- WEBSTER'S *New World Dictionary*, Tercera edición universitaria, Nueva York, Simon & Schuster's Inc, 1988