



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***CLEARANCES, LA APROPIACIÓN DE LA SECUENCIA
DE SONETOS***

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

ITZEL RIVAS VICTORIA

ASESORA: MTRA. JULIA CONSTANTINO REYES



MÉXICO, D.F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Para Cloris

*Why should a dog, a horse, a rat have life,
And thou no breath at all?*

–Shakespeare, *King Lear*

Agradecimientos

A mis papás por todo su apoyo y amor.

A Andrew, Manchasberto y Ariel, mis mejores amigos y compañeros de vida, por soportarme y alentarme.

A Sarai y su familia porque siempre he podido contar con ellos.

A mis queridos amigos, Ana, Julia, Arlen, Memo, Emilio y Gus, porque sin ellos la vida no sería tan sabrosa.

A Irene Artigas, Claudia Lucotti, Nair Anaya y Juan Carlos Calvillo por sus valiosas observaciones.

Agradezco, sobre todo, a Julia Constantino porque sin ella jamás hubiera terminado este trabajo.

Índice

Nota introductoria	1
La identidad irlandesa	3
Secuencias de sonetos en la tradición británica	7
<i>Clearances</i>	10
<i>Clearances</i> y su transformación en <i>Despejos</i>	15
<i>Despejos</i>	22
Primer poema	23
1	29
2	36
3	41
4	47
5	53
6	58
7	63
8	67
Conclusión.....	70
Bibliografía	74
Apéndice	
Traducciones por Dídac Pujol Morillo	i
Traducciones por Pura López Colomé y Luis Roberto Vera	vi

Nota introductoria

Mi primer encuentro con *Clearances de Seamus Heaney* fue a través del soneto 5, en el cual Heaney logra describir algo cotidiano, como doblar sábanas, con imágenes cautivadoras y llenas de emoción. El resto de esta secuencia de sonetos gira en torno al mismo tema: la cotidianidad y la importancia que ésta adquiere cuando ocurre una muerte. Los poemas recrean una relación que, como la mayoría de las relaciones personales, se basa en aquellos momentos y rutinas que surgen de la interacción continua y que resultan ser los más importantes, pues los vivimos día con día. La muerte se convierte, involuntariamente, en una manera de reencontrarse con lo que se ha perdido y que ahora se añora. El deseo de plasmar recuerdos íntimos en versos los lleva a un plano público que se expande aún más con la traducción.

La razón que me llevó a traducir estos poemas al español fue la aparente simplicidad de los sonetos que recalca la pericia con la que fueron escritos y que resuena en los lectores. A pesar de las características regionales que se aprecian en los poemas, no es difícil sentirse identificado con ellos. En los poemas se intercalan muchos elementos que, al irlos descubriendo, nos llevan a un plano conocido y nuevo al mismo tiempo. Este juego entre la tradición y la ruptura con la misma hace que los sonetos se vuelvan más atractivos y que su traducción sea un reto difícil de resistir.

Este trabajo tiene dos objetivos conjuntos: en primer lugar argumento que el entorno de Seamus Heaney, con todas sus implicaciones políticas, sociales y culturales, tuvo un efecto importante en su obra poética. A partir de esta premisa se desprenden las decisiones que me sirvieron como eje a lo largo del proceso de traducción. Esta traducción comentada está dividida en

dos partes primordiales. La primera parte consta de cuatro apartados que, en conjunto, funcionan como una introducción. El primer apartado se enfoca en el contexto que influyó en la obra de Heaney y su presencia en esta secuencia de sonetos. En la siguiente sección hago un breve recuento de la tradición de las secuencias de sonetos isabelinas para después compararlas con los poemas que traduje. El tercer apartado se enfoca en las características de *Clearances* y en el último delinea las estrategias de traducción que me ayudaron a lograr los objetivos que perseguí. En la segunda parte del trabajo presento mis traducciones y analizo cada poema de manera individual. Me detengo en algunos problemas específicos, al mismo tiempo que comparo mis soluciones con las versiones de otros traductores. En la conclusión comento los sonetos en conjunto y presento mis consideraciones finales.

La identidad irlandesa

Seamus Heaney es un escritor irlandés y católico que escribe en inglés. Esta afirmación puede parecer bastante obvia, pero detrás de ella encontramos los contrastes presentes en la obra de este poeta. Los contextos histórico, social y político de un país suelen plasmarse claramente en su literatura. Los problemas políticos en Irlanda del Norte a principios de la década de los sesenta, cuando se intensificaron las confrontaciones entre unionistas y republicanos, no son la excepción. La delicada situación que se vivía desde muchos años atrás explotó durante esos años. Heaney lleva consigo un bagaje político que no puede ignorarse, por lo cual creo que es pertinente exponer el contexto en el que Heaney ha desarrollado su obra, pues ha estado presente a lo largo de su carrera y ha tenido una gran influencia en su trabajo, incluyendo esta secuencia de poemas.

La República de Irlanda fue declarada como tal en 1949. De esta manera abandonó la Unión Británica, mientras Irlanda del Norte seguía siendo parte del Reino Unido. La división entre ambos países suele ser más evidente al usar gentilicios para referirse a los ciudadanos norirlandeses. En términos legales los escritores nacidos en Irlanda del Norte pueden ser denominados británicos, pero este gentilicio no siempre ha sido bien recibido, como sucede con Seamus Heaney, quien creció en un ambiente católico que favorecía a la república, lo cual está representado en sus textos. Denominarse irlandés o británico es una declaración importante. Hay quienes prefieren el segundo, pero Seamus Heaney no es uno de ellos. Heaney, junto con Seamus Deane, David Hammond y Tom Paulin, formó parte de Field Day Theatre Company, un proyecto teatral que buscaba crear unidad entre la República de Irlanda e

Irlanda del Norte. Fue la respuesta que varios artistas dieron a las dificultades políticas que aquejaban aquel territorio. Heaney escribió “An Open Letter”, uno de los panfletos publicados por esta compañía, y en la carta incluye una respuesta a Penguin Books tras haber sido incluido en una antología de poesía británica contemporánea: “My passport’s green. / No glass of ours was ever raised / To toast *The Queen*” (2-4).¹

Las preocupaciones sobre la identidad irlandesa también se reflejan en el lenguaje, ya que los colonizadores no sólo ejercen un poder político sino también un dominio cultural. Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra* menciona que esto es parte de las tres etapas principales de las relaciones culturales bajo el colonialismo. Después de mantener los estándares del colonizador, comienza la definición de una identidad cultural aún bajo las restricciones impuestas. Esto finaliza cuando la nueva identidad se libera tanto del colonizador como del nacionalismo (178).

Las colonias terminan por adoptar la lengua impuesta, pero al mismo tiempo se crea un híbrido que enriquece la idea de nación. Tenemos ejemplos claros en Sudáfrica e India, donde el inglés se ha mezclado con los idiomas originarios de cada lugar. Un ejemplo mucho más cercano es el español que hablamos en México, donde los modismos y demás texturas del lenguaje se han formado gracias a las aportaciones de las lenguas indígenas, principalmente del náhuatl. Michael Cronin señala que el establecimiento de un idioma oficial va de la mano con la soberanía de un país que, a su vez, conduce a la creación de una literatura nacional; ésta forma una unidad y muestra el talento de una patria, lo cual resulta especialmente importante en

¹ ‘Mi pasaporte es verde. / Nunca se alzó ninguna de nuestras copas / Para brindar por *la Reina*’. Las traducciones de todas las citas que incluyo son más a menos que se indique lo contrario.

una ex colonia que pretende demostrar su valor ante quienes la sometieron (30).

Además de la imposición del idioma inglés en Irlanda, otra causa que provocó la disminución de hablantes del gaélico fue la Gran Hambruna del siglo XIX, que redujo significativamente la población que hablaba irlandés como primera lengua (no sólo por la elevada cantidad de muertes sino también por la emigración causada por este episodio).² Todo esto se vio reflejado en la cantidad de textos que se escribieron en inglés y que superaron en número las obras en gaélico. Muchos escritores de esta región escriben en inglés y lo utilizan a su favor, pues pueden llegar a una mayor cantidad de lectores. Aunque también hay poetas que prefieren el gaélico, en ocasiones su obra no tiene una gran recepción no por una falta de calidad, sino por la falta de hablantes. Es por esto que la traducción e interpretación han desempeñado un gran papel en esta sociedad y en la creación de su canon.

Irlanda tiene un rico pasado literario. Varios escritores, entre ellos Heaney, se han dado a la tarea de traducir poesía épica irlandesa y a poetas que escriben en gaélico. Su objetivo primordial es atraer un mayor número de lectores, incluyendo a irlandeses, pues de otra manera estas obras no tendrían la oportunidad de ser conocidas. Esta situación puede compararse con lo que ocurre en Canadá: Annie Brisset menciona que la traducción de textos canónicos al *Québécois* es una manera de dar legitimidad a una lengua y elevarla de rango para que deje de ser considerada sólo un dialecto (347). Algo

² Esto no significa que la población que hablaba inglés fuera inmune; sin embargo, desde la colonización del territorio irlandés, el gaélico llegó a asociarse con la pobreza. La mayoría de la gente que hablaba el irlandés como primera lengua provenía de un ambiente rural y pobre, lo que la hizo más vulnerable ante la falta de alimento. La clase media irlandesa, por su parte, no tuvo problemas en adaptarse a las reglas anglosajonas, entre ellas la prohibición del uso del gaélico.

similar sucede con las traducciones del gaélico al inglés: la literatura irlandesa se considera lo suficientemente significativa como para traducirse a una lengua de mayor difusión y esto reconoce la importancia de la obra. Ambos fenómenos, en Canadá e Irlanda, funcionan de manera opuesta; sin embargo tienen un objetivo similar: hacer que el mundo preste atención a lo que sucede en el universo literario de las dos regiones y a partir de ahí reconocer que el *québécois* y el gaélico son entes culturales vivos que no deben ser ignorados. A pesar de la estrecha relación entre la literatura inglesa e irlandesa es posible percibir a la última como independiente, ya que ha existido una preocupación por mantener su propia identidad y no ser señalada como una extensión de la cultura británica; por ejemplo, en *Preoccupations*, Heaney menciona que a pesar de hablar y escribir en inglés no consideraba a la tradición inglesa como suya (34). La traducción se valió de las diferencias entre el inglés y el gaélico como otro medio para enfatizar los contrastes entre ambos países, y, gracias a ella, el legado literario proveniente de la isla irlandesa ha logrado tener nuevos alcances.

Secuencias de sonetos en la tradición británica

Clearances, la secuencia de sonetos de Heaney, tiene características particulares que permiten considerarla como una nueva apropiación del soneto. Para comprender el alcance de los cambios que se pueden percibir en estos sonetos es necesario conocer el impacto que esta forma tuvo a partir de su importación a las islas británicas.

Las secuencias de sonetos tienen una gran tradición en la literatura inglesa. La introducción de esta forma poética se dio gracias a las traducciones y adaptaciones de sonetos de Petrarca. El auge de las secuencias de sonetos se dio en el siglo XVI durante la época isabelina. Sir Thomas Wyatt y Henry Howard Conde de Surrey fueron los primeros en hacer adaptaciones de poemas de Petrarca, lo cual convirtió la traducción en algo fundamental para que esta forma llegara a Inglaterra. Ya que el poeta italiano fue el ejemplo a seguir, muchos de los sonetos que se escribieron retomaban la temática que él utilizaba: el amor. Así, los poemas dedicados a Laura fueron un esquema para crear obras dedicadas a otras mujeres. Aunque éste no era el único tema que trataban, sí era el más popular. Muchos poetas de la época escribieron secuencias de sonetos que llevaban el nombre de la mujer a quien estaban dedicadas, como *Delia* de Samuel Daniel, *Diana* de Henry Constable, *Chloris* de William Smith o *Astrophel and Stella* de Sidney.

La mayoría de las veces estas obras describen el amor no correspondido del poeta hacia una mujer. Las mujeres son retratadas de una manera muy idealizada y casi siempre inalcanzable para el hombre. El siguiente ejemplo es parte del soneto LXIV de Spenser, aquí la amada es comparada con flores:

Her lips did smell lyke unto Gillyflowers,
her ruddy cheeks lyke unto roses red:
her snowy browes lyke budded Bellamoures,
her lovely eyes lyke Pincks but newly spred (...)
Such fragrant flowers doe give most odorous smell,
but her sweet odour did them all excel. (5-8. 13-14)

Gran parte de las mujeres que se describen fueron conocidas de los poetas y *Amoretti*, de Edmund Spenser, es la única secuencia de esta época en la que el amor es recíproco. Algo que también es bastante común es encontrar la idea de la inmortalidad a través de la poesía, un ejemplo muy claro es el soneto XVIII de Shakespeare:

But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest,
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest:
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.
(9-14)

Es necesario recordar que la forma original del soneto fue transformada al llegar a Inglaterra pues era necesario adaptarla al inglés. La forma del soneto italiano, la cual se utiliza en español, consiste en dos cuartetos y dos tercetos, con la rima *ABBA ABBA CDC DCD* o *ABBA ABBA CDE CDE*; la forma más usada en inglés sigue la estructura *ABAB CDCD EFEF GG*. El español y el inglés tienen patrones rítmicos subyacentes diferentes. En español predomina el ritmo trocaico (óo) mientras que en inglés se favorece el patrón yámbico básico (oó) (López Guix y Minett Wilkinson 68). La estructura del soneto en cada idioma responde a estas características: en español se utilizan los endecasílabos que se acentúan en la penúltima sílaba y, por lo tanto, son

llanos; por otro lado, en inglés se opta por el pentámetro yámbico en donde se acentúan las sílabas pares.

Las circunstancias culturales tanto de Irlanda del Norte como de la República de Irlanda también llevaron el soneto a este territorio donde fue explorado por diversos escritores, como Patrick Kavanagh o Paul Muldoon, quienes aprovecharon las características introspectivas y reflexivas de la forma para exponer sus preocupaciones personales y políticas. Lo mismo ocurre en el caso de Heaney y esta secuencia, la cual se encuentra en medio del espacio público y el privado. El límite entre los ámbitos personal y público se diluye para dar paso a un ambiente en el que no pueden separarse. A pesar de que los sonetos se desarrollan en la intimidad, ésta no puede alejarse del entorno político que parecería ajeno a ella.

Hace un par de siglos la principal preocupación de los escritores irlandeses fue usar la lengua inglesa para enriquecer su propia literatura y no depender de las obras escritas en Inglaterra. Ya que no contaban con una cantidad considerable de lectores, muchas obras escritas en gaélico se tradujeron al inglés para atraer la atención de los irlandeses angloparlantes y así competir con la literatura inglesa que se importaba. Con el tiempo, los textos literarios ingleses dejaron de ser algo que dividía a Irlanda del Norte para transformarse en un elemento que enriqueció el biculturalismo en aquella nación: los artistas irlandeses “deben ser colocados en el contexto de ambas culturas. Dos tradiciones culturales con artistas que crean y configuran sus propios modelos individuales” (Tymoczko y Ireland 17).

Clearances

Clearances es una secuencia de sonetos incluida en *The Haw Lantern* (1987) y se escribió después de la muerte de la madre de Seamus Heaney. Se trata de un conjunto de poemas del siglo XX; cuatrocientos años atrás el soneto ya se había transformado para adaptarse a las necesidades de los poetas y es de esperarse que en nuestra época esto no haya cesado. Esta secuencia destaca entre las antes mencionadas por diversas razones; en primer lugar hay que notar que también se inspira en una mujer, pero la gran diferencia es que esta mujer es su madre. La relación que se retrata fue real aunque ahora sea añorada. La secuencia no parte de un deseo insatisfecho sino de un intento por recobrar los momentos que han vivido juntos; por lo tanto, se crea un retrato a partir de los sucesos de la vida diaria. Son aspectos que el antropólogo Bronislaw Malinowski definió como “los imponderables de la vida real” (11); circunstancias que dejamos de notar por ser demasiado habituales y que, como sucede con el trabajo del antropólogo, sólo se vuelven perceptibles cuando nos alejamos de aquel entorno. En este caso un deceso proporciona la distancia suficiente para reconstruir una relación y a una persona a partir de las situaciones diarias.

Estos sonetos describen recuerdos personales; sin embargo, es fácil relacionarse con ellos. La muerte de un ser querido afecta principalmente la cotidianidad y esto enfatiza la pérdida. Todas las reminiscencias en *Clearances* aparecen como consecuencia de la muerte. Los recuerdos más apreciados son aquellos que surgen a partir de la convivencia diaria; su familiaridad suele hacerlos más difíciles de perder ya que pueden ser reanimados por todo lo que nos rodea; esto también los hace más fuertes y tangibles.

En *Clearances* el objetivo es retratar la vida de una persona y, para hacerlo, cada poema nos da un poco de información sobre la vida día a día. Heaney transgrede el tema desarrollado al dedicar la secuencia de sonetos a una mujer real, a diferencia de las secuencias isabelinas donde los propios deseos del poeta dan forma a las imágenes idealizadas de mujeres a quienes en realidad no conocieron de manera cercana; por lo tanto, no es inesperado que haga lo mismo con la forma, pues no usa las estructuras de sonetos que son más comunes en la literatura inglesa. Todos los poemas tienen los catorce versos requeridos, excepto el primero que funciona como una introducción y sólo tiene nueve. La cantidad de versos es lo único que es constante en los sonetos. En los primeros tres sonetos se hace una clara división entre cuartetos y tercetos. Los cuartetos incluyen las escenas que sucedieron antes de que la madre muriera y los tercetos regresan al lector al presente, donde se tiene que lidiar con el dolor que ha causado el fallecimiento. En el resto de la secuencia se utiliza la estructura de Shakespeare y cada poema se desarrolla en el presente o en el pasado, no hay un cambio desde el punto de vista temporal como sucede con los sonetos anteriores.

En general Heaney utiliza el pentámetro yámbico, aunque en varios versos incorpora variaciones ya que agrega un pie, una sílaba no acentuada u omite una sílaba acentuada. La rima es parte esencial de los sonetos; los patrones que se siguen están bien establecidos, como ya mencioné. En estos sonetos, la mayoría de las veces es posible ver versos que riman pero no siguen un patrón determinado como se supone que debe suceder. El poeta también se vale de palabras que son visualmente parecidas, aunque no necesariamente cuentan con una similitud fonética, es decir, algunos versos

aparentan rimar pero sólo es un efecto visual, es imperceptible al leer los poemas en voz alta. Esto sucede en los versos 2 y 3 del segundo soneto con las palabras “*big*” y “*jug*” que tienen terminaciones similares pero no riman (“The china cups were very white and big — / An unchipped set with sugar bowl and jug.”), aunque esto también puede deberse a que se espera que se pronuncien con un acento norirlandés, lo cual podría interpretarse como otro elemento que refuerza la identidad nacional. De esta manera, las aliteraciones cobran una mayor importancia pues ayudan a enriquecer el ritmo y compensar las transgresiones del poeta, como sucede en los versos 1 y 3 del poema antes mencionado (“Polished linoleum shone there. Brass taps shone. (...) / An unchipped set with sugar bowl and jug.”) donde la repetición de vocales y consonantes agregan sonoridad y complementan los versos (por ejemplo el uso de la /a/ y /s/ en “*brass taps*”, así como /u/ y /g/ en “*sugar bowl and jug*”). La rima y la métrica no siempre siguen los patrones tradicionales; sin embargo, el planteamiento de los temas sí concuerda, pues desarrolla un tema en los primeros ocho versos para llegar a una conclusión en los últimos seis, o con un verso pareado.

La secuencia puede dividirse en tres secciones. En la primera parte se incluye el poema introductorio y el primer soneto de la secuencia. En estos dos textos el tema principal es la herencia familiar que ha llegado por el lado materno. La segunda sección está conformada por los sonetos 2, 3, 4 y 5. Aquí se relatan escenas cotidianas y las imágenes se enfocan en la relación familiar. En la última sección, que comprende los sonetos 6, 7 y 8, se hace alusión al momento de la muerte de la madre, la importancia de la religión y el vacío que queda.

El bagaje político de Heaney no puede ignorarse; como ya mencioné, la sola mención de una fe lleva consigo una postura política. El contexto en el que Heaney ha desarrollado su obra ha estado presente a lo largo de su carrera y ha influido en sus decisiones poéticas. En el caso concreto de *Clearances*, la estructura irregular y poco tradicional de los poemas me recuerda la separación constante que ha hecho entre su obra y la literatura de Inglaterra. Considero que es otra manera de reafirmar su propia tradición y apoderarse de una forma que se ha establecido en el canon británico, el cual, desde hace siglos, le imprimió su propio sello para que dejara de ser una importación italiana y se convirtiera en una versión propia. Desde que el soneto se introdujo a Gran Bretaña se ha experimentado con su estructura, por lo que no es algo novedoso, pero en el caso concreto de las secuencias de sonetos dedicadas a figuras femeninas hay un claro contraste entre *Clearances* y aquellas que le precedieron. Esta secuencia no trata directamente con los conflictos políticos, aunque sí se aluden, especialmente en el segundo poema. En la secuencia se pueden encontrar varias menciones al catolicismo; esto por sí mismo tiene tintes políticos. *Clearances* se aleja de los sonetos de siglos atrás, lo cual también implica una opinión política; se sabe que el nacionalismo norirlandés se caracterizó por la cercanía entre la política y la cultura originaria de ese territorio. Se defendía la idea de que un idioma distintivo era parte esencial de la identidad nacional; por lo tanto una literatura propia enriquecería esta noción. La elección de una estructura que se percibe como rigurosa e inflexible, a pesar de sus constantes transformaciones, y su conversión en algo más moldeable no sólo se debe a necesidades poéticas: se distancia de la tradición que está detrás de ella y al hacerlo la forma se convierte en algo nuevo. Podría

decirse que se trata de una apropiación de la secuencia de sonetos, un hecho similar a lo que sucedió cuando comenzó a usarse en la época isabelina.

Clearances y su transformación en Despejos

No queda duda de que la traducción de poesía es una de las tareas más difíciles de realizar. Las decisiones que enfrentamos comienzan por la inevitable pregunta, ¿forma o contenido? Los dos elementos son inherentes a la obra poética; sin embargo, como lectores y traductores también estamos conscientes de la imposibilidad de mantener por completo ambos elementos a la hora de trasladar el texto de una lengua a otra. Cada traductor tendrá objetivos diferentes, y de acuerdo a ellos decidirá qué aspectos del original favorecerá. En este caso, la estructura de los poemas originales es una ventaja a la hora de la traducción. La flexibilidad de Heaney me permitió que mis traducciones tampoco se apegaran a las características establecidas.

Las singularidades estructurales de los poemas originales dan mayor libertad en la traducción, ya que muchas veces no se pueden rescatar todos los elementos de un poema y eso suele percibirse como una gran pérdida, pero en este caso funciona a su favor. Aunque en mis versiones también hago cambios notorios en la estructura prosódica, mantuve la división entre cuartetos y tercetos en los tres primeros sonetos porque considero que separan dos etapas en la vida de la voz poética. El resto de los poemas no tiene divisiones y esto no cambia en mis traducciones; las transformaciones estructurales que hago responden principalmente a necesidades métricas y rítmicas. Usé sonidos análogos que desempeñaran, en la medida de lo posible, las funciones que las aliteraciones, rimas y eufonías tienen en los poemas originales.

Este trabajo de traducción también tiene un lugar en el proceso de apropiación de las secuencias de sonetos. Al darle prioridad a los cambios realizados por Heaney he privilegiado sus estructuras sobre la española, y, al

hacerlo, he tratado de reproducir el efecto que éstas tienen sobre los lectores en la lengua original.

Mis traducciones pretenden reafirmar el propósito de Heaney al introducir al entorno hispanohablante elementos ajenos que obligan al lector a voltear hacia Irlanda del Norte y su riqueza cultural. Uno de los ejemplos más claros se encuentra en el cuarto soneto, donde decidí no traducir “*naw*” y “*aye*”. Esto puede afectar el tono coloquial del poema, pero dejarlo así irremediablemente hace que el lector se sitúe en un contexto extranjero. Las particularidades que saltan a la vista al leer los poemas de Seamus Heaney quedan aún más claras a la hora de traducirlas; es decir, los temas, palabras y referencias que me resultaron más difíciles de trasladar al español fueron aquellos totalmente arraigados en la vida norirlandesa y con los que un lector mexicano no necesariamente estaría familiarizado. Podría decirse que la traducción de sonetos ha dado lugar a un ciclo infinito en el que, por medio de la introducción de nuevos elementos, el soneto se reinventa constantemente para dar lugar a estructuras que pueden resultar innovadoras, pero que indudablemente tienen un lugar en la larga tradición que les antecede.

Annie Brisset menciona que “the task of translation is (...) to replace the language of the Other by a native language” (346)³, generalmente se tratará de encontrar equivalencias entre dos idiomas y dos culturas para acercarse al Otro; algunas veces será posible hallarlas de manera exitosa y en otros casos será necesario adecuar conceptos y referencias para la comunidad receptora. Considero que la identidad de una región está íntimamente ligada a su sistema lingüístico; por lo tanto, el traductor también fungirá como mediador entre dos

³ “La tarea de la traducción es (...) reemplazar la lengua del Otro por un idioma materno.”

entes culturales. En el caso de la secuencia de poemas que presento se pueden encontrar grandes rasgos diferenciales entre Irlanda del Norte y México, por lo que traté de que los poemas en español no perdieran su innegable trasfondo irlandés para que el lector mexicano pudiera reconocerlo y adentrarse en su entorno.

El traductor debe tomar muchas decisiones a lo largo de su trabajo. Ernst-August Gutt opina que se deben hacer varias suposiciones acerca de lo que el lector consideraría relevante en un texto y a partir de ahí se favorecen algunos elementos para brindarle a los lectores una experiencia similar a la que ofrece el original. Ya que el estilo del autor es fundamental para la transmisión de un mensaje, el traductor también buscará la forma de emularlo con los elementos lingüísticos que lo conforman (160). Cabe mencionar que el lector final prestará más atención a aspectos cuya interpretación requiera de un mayor esfuerzo. En mis traducciones hay referencias que podrían detener la lectura del receptor, pero su objetivo es destacar aquello que remite al entorno de la voz poética.

Vale la pena recalcar que la traducción literaria no se limita a transmitir información. Eugene Nida apunta que se debe buscar una equivalencia natural que en primer lugar tome en cuenta el sentido del texto y en segundo el estilo. Para él la fidelidad de una traducción no es solamente formal, también se debe juzgar la reacción del receptor. El traductor es receptor y emisor al mismo tiempo; por lo tanto, debe decidir cuál es el impacto que desea tener sobre los lectores finales y qué medios le ayudarán a lograrlo. Nida hace una distinción entre la equivalencia formal y la equivalencia dinámica: la primera trata de acercarse tanto como sea posible a los elementos léxicos y formales de la

lengua de partida, mientras que la segunda se enfoca en la relación entre el mensaje y el receptor para replicarla en el contexto meta (129). Por lo tanto, lo ideal sería mezclar ambos enfoques para encontrar la manera de transmitir el mensaje respetando el contenido y el punto de vista del autor. También debe considerarse que un texto que incluya términos que se refieran a peculiaridades culturales no siempre podrá ser naturalizado y, en todo caso si uno de los objetivos es acercar al lector a un entorno diferente del suyo, es mejor no deshacerse de los rastros que remitan al contexto extranjero. Cada traducción pretende alcanzar metas diferentes, en algunas ocasiones domesticar un texto será la mejor solución (como sucedería con una obra de teatro, donde la reacción del público debe ser inmediata). En el caso de los poemas que presento me pareció particularmente importante mantener la presencia de la cultura norirlandesa para que el lector reconociera que los alcances de los sonetos van más allá de la emotividad.

Se da por sentado que al transferir un texto de una lengua a otra habrá pérdidas y compensaciones, pues como ya ha afirmado Saussure la lengua no es una simple nomenclatura (91). Cada sistema lingüístico tiene sus propias peculiaridades que se deben al entorno de los hablantes, a sus propias tradiciones y necesidades. La lengua se ve como un pilar para construir la identidad nacional y por lo tanto tiene una gran carga ideológica. Los traductores deben comprender las singularidades que son parte fundamental de la lengua en cada país; de aquí también se derivan los desafíos y decisiones que un traductor debe enfrentar: “once the principle is accepted that sameness cannot exist between two languages, it becomes possible to

approach the question of *loss and gain* in the translation process” (Bassnett 30).⁴

Michael Cronin utiliza los términos “móvil mutable” e “inmutable” para ilustrar el proceso de traducción: el primero se refiere a los elementos que pueden ser alterados porque es necesario hacerlo, la transición a otro código lingüístico implica una mutabilidad; el segundo móvil implica aquello que no debería alterarse como el contexto o el contenido. Una traducción contiene ambos móviles: es posible reconocer el texto original aunque ha cambiado de idioma. Una forma más fácil de ver esta idea es si se piensa en una casa (móvil inmutable) que cambia de color (móvil mutable); la casa no cambia en su totalidad aunque sí es posible diferenciarla de la anterior (26). De acuerdo con esta premisa, mis traducciones mantienen su inmutabilidad respecto al contenido, tema y entorno, pero también contienen una mutabilidad en cuanto al lenguaje y estructura.

Durante la realización de este trabajo empleé los procedimientos enlistados por Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet.⁵ Los tres primeros métodos son préstamo (“*Lundy*” : “Lundy”, soneto 1), calco (“*exonerating, exonerated*” : “exonerante y exonerada”, soneto 1) y traducción literal (“A cobble thrown a hundred years ago” : “Un guijarro arrojado hace cien años”, soneto 1), los cuales corresponden a la traducción directa o literal; los siguientes procedimientos pertenecen a la traducción oblicua o indirecta y se trata de la transposición (“Don’t tilt your chair” : “No te mezas en la silla”, soneto 2), modulación (“*And pulled against her*” : “y jalaba hacía mí”, soneto 5),

⁴ “Una vez que se acepta el principio de que la igualdad entre dos idiomas no puede existir, es posible acercarse a la cuestión de *pérdida* y *ganancia* en el proceso de traducción”.

⁵ Cada procedimiento está acompañado de un ejemplo que contrasta la versión en inglés con mi traducción.

equivalencia (“*to face the music*” : “dar la cara”), adaptación (“*kettle*” : “tetera”, soneto 2), expansión (“*teascone*” : “pan con pasas”, soneto 2), reducción (“The searching for a pulse beat was abandoned” : “dejaron de buscarle el pulso”, soneto 7) y compensación (en el soneto 4 no traduje “*naw*” y “*aye*”, esto afectó el registro del poema por lo que compensé la alteración con la frase “Tú sí sabes deso”). El préstamo sirve para superar una laguna en la lengua de llegada y en algunas ocasiones se utiliza por razones de estilo. El calco consiste en la traducción directa de una expresión y puede introducir nuevos elementos léxicos o estructurales a la lengua. El último procedimiento de este bloque es una traducción palabra por palabra que, sin embargo, respeta los parámetros gramaticales y estructurales de la lengua de llegada. La transposición consiste en reemplazar una categoría gramatical por otra sin cambiar el significado del mensaje. Algunas veces se recurrirá a la transposición debido a las características de la lengua de llegada y otras por necesidades estilísticas; en cambio, la modulación presenta un cambio en el punto de vista (por ejemplo, la introducción de una sinécdoque). También se puede recurrir a la equivalencia mediante la cual se utilizan métodos estilísticos y estructurales diferentes para transmitir la misma situación (aquí se pueden encontrar las onomatopeyas, modismos e interjecciones). La adaptación se utiliza cuando una situación en la lengua de partida es desconocida en la cultura de la lengua meta y se crean condiciones que tengan un resultado similar. Este método puede tener connotaciones etnocentristas al evitar la introducción de elementos foráneos. En el *Manual de traducción inglés – castellano* de Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson se retoman estos siete métodos y además se añaden la expansión, reducción y

compensación. El primero ocurre cuando aparecen problemas de cohesión o si el texto de llegada es confuso y puede conducir a una interpretación errónea y por lo tanto es necesario ser más explícito; en cambio, cuando la nueva versión es más concisa o se quieren evitar pleonasmos y repeticiones, se está usando la reducción. Finalmente, con la compensación se trata de recuperar en algún lugar los matices que se perdieron en otra parte del texto o cuando no fue posible encontrar una correspondencia adecuada (233). Estos no son los únicos métodos que se han propuesto; sin embargo, son a los que me he ceñido para describir este trabajo. En todos los poemas los métodos funcionan de manera conjunta dependiendo de la meta que pretendí alcanzar. En general me preocupé porque la traslación al español tuviera los alcances de contenido y estilísticos del original, pero cada poema presentó dificultades particulares que me llevaron a plantear objetivos específicos para cada uno.

Despejos

A continuación incluyo mis traducciones así como los poemas originales, y también expongo por qué tomé algunas decisiones. No presento todos los problemas que tuve a lo largo de este trabajo, sino que me enfoco en aquellos que presentaban mayores dificultades, ya que creaban conflictos con el tono o la sintaxis, o porque las soluciones no me resultaban satisfactorias y algunas decisiones podían alterar el ambiente nostálgico, cálido e íntimo que emanan los sonetos y que traté de recrear con mis versiones. Creí conveniente dejar intactos los elementos que remitían a peculiaridades nacionales; por lo tanto, en mi traducción introduje algunos extranjerismos que tienen como objetivo dejarle claro al lector que los poemas se sitúan en un ambiente norirlandés. Me enfoqué en la presencia de la identidad irlandesa en los poemas y en cómo dicha identidad fue un elemento fundamental que consideré para llegar a mis versiones finales.

Mi trabajo también se enriqueció al compararlo con las traducciones de Dídac Pujol Murillo, Pura López Colomé y Luis Roberto Vera, los últimos presentan una versión rimada y una en prosa. Mis observaciones sobre las decisiones que tomó cada quien formaron parte de un ejercicio de autocrítica interesante e importante, además de que funcionaron como un hilo conductor a lo largo de mis comentarios. He incluido las versiones de los otros traductores en el apéndice para facilitar la lectura. A pesar de las diferencias en nuestros enfoques es posible notar que el objetivo principal que todos tenemos en común fue acercar al lector hispanohablante a la obra de Heaney.

Clearances

In memoriam M.K.H., 1911-1984

<i>She taught me what her uncle once taught her:</i>	1
<i>How easily the biggest coal block split</i>	
<i>If you got the grain and the hammer angled right.</i>	3
<i>The sound of that relaxed alluring blow</i>	
<i>Its co-opted and obliterated echo,</i>	
<i>Taught me to hit, taught me to loosen,</i>	6
<i>Taught me between the hammer and the block</i>	
<i>To face the music. Teach me now to listen,</i>	
<i>To strike it rich behind the linear black.</i>	9

Despejos

In memóriam M.K.H., 1911-1984

<i>Me enseñó lo que alguna vez su tío a ella:</i>	1
<i>qué fácil se partía el bloque de carbón más grande</i>	
<i>si tenías la veta y el martillo en buen ángulo.</i>	3
<i>El sonido de ese relajado golpe seductor,</i>	
<i>su eco involuntario y obliterado,</i>	
<i>me enseñaron a golpear, me enseñaron a soltar,</i>	6
<i>me enseñaron entre el martillo y el bloque</i>	
<i>a dar la cara. Ahora enséñame a escuchar,</i>	
<i>a dar un golpe de suerte detrás del negro veteado.</i>	9

El primer poema de la secuencia no es un soneto; se compone de tres tercetos que funcionan como una introducción a la vida familiar y a las enseñanzas que derivaron de ella. En el poema se pueden apreciar pares de palabras que aparentan rimar (*split / right*), así como consonancias (*loosen / listen*) y rima interna (*loosen / music*). El patrón que siguen provoca que los tercetos se entrelacen, lo cual brinda mayor unidad a la temática. Posteriormente, los

encabalgamientos funcionan como un enlace entre el pasado, el presente y la lección que la voz poética aprendió a partir de la perspectiva del trabajo metalúrgico. El tono elegíaco y nostálgico se establece con la dedicatoria. En mi traducción el poema tiene una forma similar y mantuve los encabalgamientos para evitar una interrupción en el desarrollo del poema.

El título de la secuencia, *Clearances*, fue quizá uno de los aspectos más problemáticos de traducir. Esta palabra se refiere a un lugar vacío, deshacerse de cosas que ya no se requieren o a permisos oficiales para trabajar y pasar una frontera. Dichas acepciones son importantes pues también tienen una resonancia en el resto de la secuencia, especialmente en el soneto 7, así como en “From the Frontier of Writing”, otro texto de la colección. La primera palabra que consideré para el título fue “despojos”; sin embargo, no funcionaba en todos los contextos y su tono es más pesimista, lo cual no sucede con el término en inglés. Aunque en la secuencia se establece un tono lúgubre, la calidez presente en los poemas lo supera. También consideré “espacios”, pero no quedaba totalmente cubierta la idea de que algo ha desaparecido; Pura López Colomé y Luis Roberto Vera optaron por *Espacios libres* y es una buena solución; sin embargo, se pierde la conexión con “From the Frontier of Writing”, en donde se usa la palabra “*clearances*” y tampoco cubre completamente la idea de pérdida presente en los poemas. Dídac Pujol Morillo optó por el título *Vacíos*; esta solución puede rescatar la idea de una ausencia pero no funciona en todos los contextos que mencioné anteriormente. Parte de la fuerza del título es que remite a la pérdida y no simplemente a la carencia; en mi caso me preocupé porque mi título rescatara esa connotación. *Despejos* me pareció mucho más apropiado. Es una palabra versátil y concisa a la vez, lo cual me

brinda la oportunidad de utilizarla en diferentes contextos. En primer lugar se refiere al hecho de que algo ha sido desocupado y que un ambiente viciado ha quedado atrás. La segunda acepción es adecuada para el momento que se describe en el séptimo soneto cuando la voz poética se enfrenta a un momento doloroso que debe superar. Escogí un título que, al igual que el original, no se refiere explícitamente a un ambiente fúnebre. A primera vista parece un término impersonal, pero a lo largo de la secuencia va adquiriendo una carga emotiva.

No es extraño encontrar imágenes de la vida rural en la obra de Heaney para ilustrar la labor del poeta. Uno de los ejemplos más claros es “Digging”, parte de la colección *Death of a Naturalist*, donde crea un paralelismo entre el trabajo agrícola al que se dedican su padre y su abuelo y el trabajo literario que él realiza: “Between my finger and my thumb/ The squat pen rests. / I’ll dig with it” (29-31). En este poema introductorio también se encuentra la idea de la herencia familiar: “She taught me what her uncle once taught her”. Aquí se vale del carbón para desarrollar la idea; el carbón concentra el legado que recibe la voz poética, “Taught me to hit, taught me to loosen, / Taught me between the hammer and the block/ To face the music (...)” (6-8). Algo similar sucede con el último verso, “To strike it rich behind the linear black”, donde la mención de líneas y el color negro crea una similitud entre el carbón y la tinta que el escritor usa para realizar su trabajo.

El primer poema no sólo nos presenta la influencia de la madre, otra cosa sumamente importante es que establece el tono de la secuencia. En general los poemas parten del dolor, pero lo van dejando atrás y lo reemplazan con la alegría y calidez que surgen al recordar los momentos más cercanos entre una madre y su hijo. No se deja de lado el tono casi solemne de los

poemas, pero siempre van acompañados de emociones que logran atenuar la congoja y la vuelven tolerable; esto es bastante notorio en el soneto 3 donde primero se retrata cierta complicidad entre la voz poética y su madre y finalmente esta situación brinda consuelo ante la muerte. Es necesario recordar que las diferencias entre dos idiomas van más allá de lo lingüístico. Michael Cronin menciona que la traducción debe ser parte central de cualquier intento de comprender la identidad de la sociedad humana; la traducción resaltará las diferencias culturales entre dos sistemas lingüísticos. Las lenguas nunca pueden ser completamente equivalentes pues las culturas mismas no lo son. Los códigos éticos, morales, las tradiciones y costumbres crean una amplia gama de significados que varían de pueblo en pueblo. De esta manera, aunque dos regiones tengan la misma lengua oficial, cada una contará con sus propias peculiaridades que las separan (2). El uso de modismos es una de esas peculiaridades. En este caso refuerzan la idea de intimidad, lo cual invariablemente afecta la atmósfera de los poemas, pues los vuelve más acogedores.

En el primer poema se incluyen dos modismos: “*To face the music*” y “*Strike it rich*”. El primer modismo significa responsabilizarse de los actos cometidos, principalmente cuando son malos. Mi elección en español fue “dar la cara”. Esta equivalencia cubre el mismo significado y tono coloquial, aunque afecta la relación con la siguiente parte del octavo verso: “Teach me now to listen”; sin embargo, este verso sigue funcionando en el contexto sonoro que se ha creado en todo el texto. En el poema original se repiten con frecuencia los sonidos /t/, /k/ y /r/; el ritmo que crean se asemeja a los golpes del martillo que se mencionan en el texto. En mis traducciones busqué palabras que me

ayudaran a imitar los golpes del original y en todo el poema favorecí palabras con /r/ que podían rescatar la fuerza de los sonidos originales: “partía”, “carbón”, “martillo”, “relajado”, “golpear”, “soltar”, “dar”, “escuchar”, “suerte”. También conservé los encabalgamientos para mantener la unidad de los versos y acelerar el ritmo, de esta manera se recuerda la frecuencia de los golpes. “*To strike it rich*” se refiere a ganar mucho dinero, especialmente cuando es de forma inesperada, y se trata de una expresión bastante informal relacionada con los días de la fiebre del oro,⁶ pues encontrar este metal era muy inusual y sólo pocos se enriquecían con ello. Una de las primeras opciones que se me ocurrió fue “pegarle al gordo”, pero el uso de esta adaptación acarrea otros problemas, incluso generacionales, ya que esta frase fue bastante popular durante los años noventa en México, pero no todas las personas comprenderían de inmediato la referencia. Esta frase también resultaba mucho más limitada que la original, pues aunque ambas se refieren a la suerte, la palabra “*strike*” se relaciona fácilmente con el resto del poema y la imagen del segundo verso; además de que podría leerse de manera literal y alterar por completo el significado del verso. También consideré “dar en el clavo”, pero significa “acertar en lo que se hace o dice, especialmente cuando es dudosa la resolución”. Finalmente la mejor opción fue adaptarlo como “dar un golpe de suerte”; no se refiere necesariamente a la riqueza, pero sí tiene ese matiz de que algo es inesperado, al mismo tiempo la palabra “golpe” funciona con la imagen de metalurgia que es fundamental en el poema. Ambos modismos tienen equivalencias en español, por lo que no fue necesario hacerlas más explícitas pues también son expresiones muy comunes.

⁶ La fiebre de oro generalmente remite al episodio en Estados Unidos; sin embargo, entre 1795 y 1830 ocurrió algo similar en Irlanda. El origen de “*strike it rich*” parece ser estadounidense pero en este contexto recuerda la tradición minera en la isla irlandesa.

Una de las principales diferencias entre mi traducción y la de Pujol Morillo es precisamente la traducción de los modismos. Él opta por “descubrir la música” para el primero, lo cual concuerda con la idea de que las artes y la vida rural también están vinculadas. Sin embargo, optar por una estrategia literal cambia el tono del poema, pues no refleja la idea de fuerza y responsabilidad que está presente en el resto de los versos. El resultado final altera el significado de ese verso.

El último verso de su traducción es una expansión innecesaria (“que me preñe, golpe a golpe, la riqueza que esconde el negro vetado”). Con esa solución se pierde la imagen de que aquello contenido en el carbón se descubre de manera fortuita. Además, en español sí usamos un modismo (“dar un golpe de suerte”) que tiene una carga semántica y connotativa semejante a la expresión anglosajona.

A cobble thrown a hundred years ago 1
 Keeps coming at me, the first stone
 Aimed at a great-grandmother's turncoat brow. 3
 The pony jerks and the riot's on.
 She's crouched low in the trap
 Running the gauntlet that first Sunday 6
 Down the brae to Mass at a panicked gallop.
 He whips on through the town to cries of 'Lundy!'

Call her 'The Convert.' 'The Exogamous Bride.' 9
 Anyhow, it is a genre piece
 Inherited on my mother's side
 And mine to dispose with now she's gone. 12
 Instead of silver and Victorian lace
 the exonerating, exonerated stone.

Un guijarro arrojado hace cien años 1
 sigue viniendo hacia mí, la primera piedra
 apuntada a la frente renegada de una bisabuela. 3
 El poni da un tirón y comienza el caos.
 Viaja oculta en el tílburí,
 la humillan ladera abajo ese primer domingo, 6
 va a misa a galope pálido.
 Él recorre el pueblo a latigazos al grito de “¡Lundy!”⁷

Llámenla “La conversa”, “La novia exógama”. 9
 Como sea, es una obra costumbrista
 que heredé de mi madre y su familia,
 sin ella está a mi disposición ahora. 12
 En vez de encaje victoriano y plata,
 la piedra exonerante y exonerada.

El primer soneto desarrolla de manera muy clara la ya comentada idea de la herencia familiar y al mismo tiempo retrata los cambios políticos que dieron forma al entorno en donde se desenvuelve la voz poética. El primer verso

⁷ Robert Lundy fue gobernador de Derry cuando la ciudad sufrió un ataque por parte de Jacobo II, Lundy trató de rendirse y su nombre comenzó a utilizarse como sinónimo de traidor.

muestra la innegable conexión entre el pasado y el presente, la influencia de generaciones anteriores que sigue siendo perceptible en las actuales.

El poema consta de dos cuartetos y dos tercetos, la forma que Petrarca utilizó, y con esto se hace una clara separación entre la escena de persecución y las consecuencias de ella. En este poema se pueden apreciar irregularidades en el pentámetro yámbico: se respeta en el primer y tercer verso (en el segundo, que se refiere al presente, hace falta un yambo), como si al hablar del pasado se debiera mantener las normas tradicionales; posteriormente hay un cambio en el ritmo cuando se describe la escena de pánico con mayor detalle.

Este soneto usa un patrón de rima asonante ABABCD CD EFEGFG; sin embargo, no todas las palabras que deben rimar lo hacen, como sucede en los versos 5 y 7 (*trap – gallop*), y en los 10 y 13 (*piece - lace*) donde la rima es más un efecto visual que uno sonoro. En algunos poemas isabelinos es posible notar rimas similares. Se cree que la pronunciación de las palabras cambió a lo largo de los siglos y actualmente no se dicen de la misma manera, lo cual, inevitablemente, afectó la rima. Algo similar puede ocurrir con el final de los versos 6 y 8 (*Sunday – Lundy*). El acento norirlandés afectaría la pronunciación de las palabras y, por lo tanto, la rima. Para notar este efecto se debe estar familiarizado con dicho acento; por ejemplo, en la pronunciación de la última sílaba de “*Sunday*” el diptongo se cambia por un sonido vocal corto⁸ muy similar a la última sílaba de “*Lundy*”. En mi traducción uso el patrón ABBACDDC para la rima de los cuartetos, aunque en el segundo cuarteto la rima es aparente ya que la sílaba tónica no coincide (tílburi - Lundy, domingo -

⁸ De acuerdo al artículo “Identifying dialect speakers. The case of Irish English”, de Raymond Hickey, el acento norirlandés se caracteriza, entre otros aspectos, por ser rótico y acortar algunos sonidos vocales. La monoptogación también es algo recurrente, y es lo que sucede al pronunciar “*Sunday*”.

pávido). Algo similar sucede con los tercetos donde seguí un patrón de rima asonante similar al shakesperiano (EFFEGG). Los versos 9 y 12 sólo tienen terminaciones similares. La rima fortalece el contraste que se crea al utilizar una forma tradicional para desarrollar un tema que se aleja del contenido presente en la mayoría de las secuencias de sonetos isabelinas. Es por esta razón que me propuse apegarme a un patrón de rima y así evitar la pérdida de esta discordancia.

En el tercer verso utiliza el adjetivo “*turncoat*”, con el cual se describe a una persona que cambia sus opiniones políticas o religiosas de manera radical. Elegí adaptarlo como “renegada” que en español sólo se refiere a un cambio en la visión religiosa. El contexto del poema es religioso, pero ha quedado claro que en la historia de Irlanda del Norte las ideas religiosas iban de la mano de las políticas, entonces el lector puede comprender que al alterar unas se afecta las otras.

Uno de los términos más importantes que Heaney usa en este poema es “*Lundy*”. En diciembre de 1688 ocurrió el sitio de Derry, donde las puertas de la ciudad se cerraron para defenderse de los ataques de Jacobo II, el rey católico que fue derrocado por Guillermo de Orange, quien declaró la Revolución Gloriosa que pretendía establecer la fe protestante. Con la ayuda de sus aliados franceses, Jacobo II regresó para atacar a sus adversarios. Empezó por Irlanda del Norte que ya formaba parte del reino. Así, la ciudad de Derry sufrió un enorme daño pues las provisiones nunca fueron suficientes. Justo antes de que el sitio comenzara, el gobernador, el coronel Robert Lundy, trató de rendirse ante las tropas de Jacobo II, mas trece jóvenes se ocuparon de cerrar las puertas para enfrentarse a los ataques.

Robert Lundy fue calificado de traidor y su apellido cobró un nuevo significado; Lundy se convirtió en un sinónimo de traición (Taylor 6). Para reconocer tal referencia es necesario saber un poco sobre la historia irlandesa; sería imprudente adaptar el apellido como otra palabra, en tal caso la mejor opción sería “traidora”; de esta manera un lector hispanohablante no tendría problemas en comprender el insulto mencionado, pero se pierde la referencia a las diferencias religiosas y políticas que tanto afectaron a la población irlandesa. “*Lundy*” no sólo nos remite a la historia, también recrea el contexto hostil que se vivía a diario en ese entonces. Se puede sentir la tensión al mismo tiempo que se enfoca en la difícil formación de una nación. Una mejor solución sería agregar una nota al pie de página con la información necesaria, algo que no sucede con la traducción española ni con las versiones de López Colomé y Luis Roberto Vera. En el soneto rimado de los últimos, “*Lundy*” aparece sin ninguna introducción; aunque en los cuartetos sí se dibuja una escena de pánico y desdén, no es suficiente para guiar al lector hacia el contexto que se busca crear. Las connotaciones que carga ese nombre son parte fundamental de la atmósfera del poema, por lo que me parece muy importante que el lector sepa cuáles son las implicaciones del término.

Los sonetos se dedicaron a la figura materna, pero en este poema se va más allá; ya no se trata sólo de la madre, sino también de la historia de su familia: “[...] it is a genre piece/ inherited on my mother’s side” (10-11). Al traducir la última frase del verso once me preocupé por mantener la asonancia con el verso anterior; por lo tanto, en lugar de recurrir a una equivalencia más común (“por parte de mi madre”), decidí hacer cambios sintácticos que favorecían la sonoridad de los versos para emular la rima del poema original.

Mi alternativa a las soluciones que se encuentran en las otras traducciones fue expandir la frase sin alterar el significado: “que heredé de mi madre y su familia”.

La segunda parte del poema tiene gran fuerza porque contrasta el valor de la tradición aparentemente intangible con bienes materiales no tanpreciados. Hay un cambio en el tiempo verbal; ahora tenemos la inclusión del imperativo. Esto nos regresa al ahora y a la valoración de la situación desde la actualidad. En el duodécimo verso hay una obvia diferencia entre las traducciones que consulté y la mía; el verso en inglés (“[...] mine to dispose with now she’s gone.”) se enfoca en la ausencia de la madre. Las soluciones de los otros traductores para “now she’s gone” (“ahora que ya no está”, “ahora que se ha ido”, “ahora que ella se ha ido”) recobran el énfasis del verbo por medio de la literalidad. En cuanto a las alternativas para la primera parte del verso se puede destacar la que se encuentra en la versión rimada (“ya en mis manos”) con la cual logra que en los tercetos haya un patrón de rima EFGFEG. En mi solución (“sin ella está a mi disposición ahora”) la transposición aún denota que la madre no está presente. En este caso opté por reemplazar el verbo por una preposición porque el adverbio “ahora” enriquecía el ritmo al final de la oración y me fue de utilidad para rescatar la apariencia de rima entre los versos 9 y 12. A pesar de los cambios sintácticos el verso es conciso.

Algunas de las decisiones que tomó Pujol Morillo me fueron útiles para aclarar ciertas imágenes. Este fue el caso del quinto verso de este soneto en donde se menciona la palabra “*trap*” que me confundió en un principio porque por sí sola no parecía significar nada más que “trampa”, y no sonaba disparatado en el contexto de alguien que es víctima de una emboscada para

ser humillado. Gracias a la otra traducción me fue posible ver que esta palabra en realidad se refiere a “*horse trap*”, que es un tipo de carruaje. Aunque su traducción me llevó a la solución adecuada, noté que su elección (“cabriolé”) es en realidad un automóvil descapotable; mientras que el vocablo que usé en mi versión (“tílburi”) sí se refiere a un carruaje tirado por un caballo, lo cual además me ayudó a mantener la apariencia de la rima con “*Lundy*”. El registro sufrió considerablemente al usar un vocablo poco común; sin embargo, esto causa una extrañeza en el lector que le permite estar consciente de que ha entrado a un ambiente ajeno.

“Running the gauntlet” es otro modismo que aparece en este poema, significa que alguien es objeto de burlas o humillaciones. La frase tiene su origen en un castigo militar de antaño que consistía en que los soldados golpeaban consecutivamente a uno de sus compañeros. Pujol Morillo utilizó “corriendo baquetas”, una solución afortunada ya que tiene el mismo origen y significado que la frase en inglés. Decidí adaptar el modismo, al igual que Pura López y Luis Roberto Vera (“sufriendo el desprecio” en la versión en prosa y “sufriendo el rechazo” en la rimada), a pesar de que la solución de Pujol Morillo es una equivalencia en español. La adaptación permite una mayor claridad en el verso aunque carece de la movilidad que acarrea el uso del verbo “*run*” y que fortalece el dinamismo presente en los cuartetos.

En el verso final (“the exonerating, exonerated stone”) la piedra representa las diferencias y la violencia que domina la atmósfera. Su propósito es castigar a aquellos que no son protestantes: el escarmiento es una manera de exonerar a los creyentes católicos y, al mismo tiempo, esto justifica la hostilidad de la fe mayoritaria. La piedra exonera la culpa de ambas partes.

“Exonerating” y *“exonerated”* son participios. El primero es presente y el segundo pasado, que funcionan como adjetivos. *“Exonerated”* se refiere al perdón que se ha ganado la piedra mientras que *“exonerating”* le brinda la capacidad de ejecutar la misma acción que recibió. Usé los sufijos *–nte* y *–ada* para brindar las mismas cualidades a los términos en español (*“exonerante* y *exonerada”*). El primero convirtió el verbo en un participio activo que tiene la misma función que el usado en inglés; el segundo sufijo convirtió el verbo en un adjetivo. Con este calco se mantiene la aparente oposición entre ambos vocablos pero que en realidad los une para dar mayor contundencia al poema.

Los siguientes cuatro poemas de la secuencia relatan momentos cotidianos en la vida de la voz poética y su madre. Son las escenas que podrían parecer insignificantes pero que contienen una gran carga emocional. El primer poema de esta sección es el 2:

2

Polished linoleum shone there. Brass taps shone. 1
 The china cups were very white and big —
 An unchipped set with sugar bowl and jug. 3
 The kettle whistled. Sandwich and teascone
 Were present and correct. In case it run,
 The butter must be kept out of the sun. 6
 And don't be dropping crumbs. Don't tilt your chair.
 Don't reach. Don't point. Don't make noise when you stir.

It is Number 5, New Row, Land of the Dead, 9
 Where grandfather is rising from his place
 With spectacles pushed back on a clean bald head
 To welcome a bewildered homing daughter 12
 Before she even knocks. 'What's this? What's this?'
 And they sit down in the shining room together.

El linóleo pulido brillaba. Los grifos de latón brillaban. 1
 Las tazas de la vajilla eran muy grandes y blancas,
 un juego sin desportillar con azucarera y jarra. 3
 La tetera silbaba. El sándwich y el pan con pasas
 estaban presentes y en orden. Para que no se derrita
 se debe mantener lejos del sol la mantequilla. 6
 Y no andes tirando migas. No te mezas en la silla.
 No te estires. No señales. No hagas ruido con la cucharilla.

Es el número 5, New Row, Tierra de los muertos, 9
 donde el abuelo se levanta de su lugar
 con los lentes sobre la tan calva cabeza
 para recibir a una hija que vuelve a casa, perpleja, 12
 antes de que siquiera toque la puerta. “¿Quién es? ¿Quién es?”
 y se sientan juntos en el brillante cuarto.

El soneto está dividido en dos cuartetos y dos tercetos. La sección que corresponde a los cuartetos describe una escena donde todo ha sido preparado para tomar el té y en la segunda sección el posible reencuentro de la

madre y el abuelo. La rima sigue el patrón ABBACCDD EFEGFG. En este soneto habría que considerar el acento norirlandés para lograr que algunas palabras rimen (*big - jug, place - this*). En los cuartetos hay variaciones mínimas en el pentámetro yámbico, pero este se altera de manera notable cuando comienza la escena que tiene lugar en la “Tierra de los muertos”. Pareciera que el ritmo reacciona cuando se introducen escenas poco habituales.

El primer verso tiene dos oraciones: en la primera entramos a un cuarto donde lo primero que vemos es el piso y la segunda describe los grifos de latón. Decidí que la traducción literal de esta parte sería más apropiada para conservar el efecto de entrar poco a poco en el cuarto y mantuve la repetición del verbo porque, al igual que en el original, enriquecía el ritmo. La versión en prosa de López Colomé y Vera (“El linóleo pulido brillaba. Las espitas de latón brillaban.”) y la mía (“El linóleo pulido brillaba. Los grifos de latón brillaban.”) coinciden en esta decisión. Pujol Morillo hace algo similar aunque usó un sinónimo para evitar la repetición del mismo verbo (“Allí brillaba el linóleo encerado. Relucían los grifos de latón”). La versión rimada de Vera y López Colomé fusiona ambas oraciones (“Espitas y linóleo relumbraban), pues se preocuparon por no romper los endecasílabos, pero se pierde la ilusión de ver lentamente lo que se encuentra en el cuarto.

Alteré el orden de los adjetivos del siguiente verso para favorecer la rima: “Las tazas de la vajilla eran muy grandes y blancas”. En el soneto original la rima casi siempre es consonante, aun en los versos blancos las palabras tienen terminaciones muy similares. Con este poema me preocupé por recrear la rima tanto como fuera posible para evitar que las órdenes que se dan

transmitieran severidad. La solución del poema en prosa me pareció muy acertada, ya que usó el superlativo para “blancas” y cambió “grandes” por “enormes”, lo cual ya denota un grado más alto que el adjetivo original. El tercer verso continúa describiendo el juego de té que utilizarán para la reunión, se menciona que han cuidado bien el juego y está en perfecto estado. Decidí usar “sin desportillar” para calificarlo, al igual que en la versión en prosa, porque me pareció una alternativa usual y clara. Pujol Morillo presenta una solución distinta (“[...] libre de todo portillo”) que conserva la imagen, pero considero innecesario expandirla ya que se trata de términos bastante comunes en español. Luis Roberto Vera y Pura López Colomé deciden omitir esa característica en el poema rimado, de nuevo, para no afectar la métrica. Algo fundamental en el poema es que expone claramente el cuidado que se le pone al ritual para tomar el té y se refleja desde los utensilios usados hasta las reglas a la hora de estar en la mesa; omitir la frase inevitablemente afecta esa atmósfera solemne.

En el verso siguiente hay un par de palabras que me causó problemas; la primera es “*kettle*” que significa “hervidor”, no obstante adaptarlo como “tetera” me pareció más adecuado pues los hervidores no se usan con regularidad en México, incluso los contenedores para hervir agua sobre la estufa se conocen como “teteras”; también existe el vocablo “pava”, pero sólo se usa en Argentina y Paraguay. La otra palabra es “*teascone*”, la cual puede traducirse como “panecillo de té” y se refiere a un tipo de pan que acompaña dicha bebida; ya que ha quedado claro que están a punto de tomar té y dado que los “*teascones*” son panes redondos, pequeños y generalmente con pasas, recurrí a la expansión explicativa “panecillo con pasas” para ser más

específica, además de que me brindaba la ventaja de rimar con el segundo verso. En la versión en prosa se tradujo como “galletas para el té”, quizá porque los “scones” no son algo popular en otros países; sin embargo, son una parte esencial de la tradición descrita.

Los versos siete y ocho son lecciones de buenos modales, pero los elementos coloquiales que contienen disminuyen la severidad, tal como sucede con la oración “And don’t be dropping crumbs”. Es por esto que me incliné por la traducción literal, “Y no andes tirando migas”. Pujol Morillo decidió traducirlo como “Y parad de tirar migas”, mientras que en la versión en prosa de López Colomé y Vera se lee “Y no tires migajas”; aunque el significado no se ha alterado en ninguna de nuestras versiones, me parece que no recuperar el participio “*dropping*” hace que las órdenes se vuelvan más rigurosas. Se considera una falta en la mesa hacer ruido al endulzar el té y esto se menciona en el octavo verso: “Don’t make noise when you stir”. Adapté esta oración como “No hagas ruido con la cucharilla”; había pensado en traducirlo solamente como “No hagas ruido al revolver”, pero la imagen no quedaba totalmente clara y sustituir el verbo por “cucharilla” solucionaba el problema, además de que ofrecía la ventaja adicional de rimar con el verso anterior y brindarle mayor sonoridad al verso debido a la musicalidad de dicha palabra. Aunque mi solución no especifica que la advertencia se refiere a remover el té, hacer ruido con los cubiertos siempre se considera una falta en la mesa. Estos dos versos sobresalen en la traducción en rima de Luis Roberto Vera y Pura López Colomé: “Ni migajas tiradas o en la silla / mecerse ni golpear con cucharita”; en este caso los versos se redujeron y dependen de los anteriores, “(...) No debía / dejarse al sol jamás la mantequilla”, de manera que el resultado carece de

naturalidad. La mayor pérdida en esta parte del poema es el ambiente familiar que caracteriza al resto de la secuencia.

El primer verso de los tercetos (“It is Number 5, New Row, Land of the Dead.”) se refiere a una dirección. “New Row” es el nombre de la calle donde se encuentra una iglesia en Irlanda del Norte; aquí recurrí al préstamo para mantener la conexión geográfica. Pujol Morillo tampoco tradujo el nombre, aunque sí lo hace en el séptimo soneto cuando se vuelve a mencionar la calle y con eso genera una incongruencia. Pura López Colomé y Luis Roberto Vera optaron por traducir esta parte como “Callejón Nuevo”. En el onceavo verso se describe al abuelo con los lentes “hacia atrás”; reemplacé ambas palabras con la preposición “sobre”. Esta reducción también indica que no tiene los lentes puestos sino que están sobre su cabeza. En la última parte Heaney usa el adjetivo “*homing*” para describir a la mujer de la escena. El término suele usarse para referirse a los animales que instintivamente regresan a su hogar. No existe un término similar en español, por lo que me fue necesario modificar el adjetivo y expandirlo en un sintagma verbal: “una hija que vuelve a casa”. El último verso cierra por completo el poema al remitirnos al inicio del texto.

3

When all the others were away at Mass 1
I was all hers as we peeled potatoes.
They broke the silence, let fall one by one 3
Like solder weeping off the soldering iron:
Cold comforts set between us, things to share
Gleaming in a bucket of clean water. 6
And again let fall. Little pleasant splashes
From each other's work would bring us to our senses.

So while the parish priest at her bedside 9
Went hammer and tongs at the prayers for the dying
And some were responding and some crying
I remembered her head bent towards my head, 12
Her breath in mine, our fluent dipping knives —
Never closer the whole rest of our lives.

3

Cuando los demás estaban en misa 1
yo era todo para ella al pelar papas.
Rompían el silencio, las dejábamos caer una por una, 3
como soldadura que llora el cautín:
fríos consuelos entre nosotros, cosas que compartir
destellando en un balde de agua limpia. 6
Y de nuevo las dejábamos caer. Chapoteos chiquitos
del trabajo de cada uno que nos devolvían a la razón.

Así que mientras el párroco al pie de su cama 9
con ganas por la moribunda rezaba
y algunos respondían y otros lloraban,
recordé su cabeza inclinada hacia la mía, 12
su aliento en el mío, nuestros cuchillos y su fluidez afilada;
jamás tan cerca el resto de nuestros días.

El soneto 3 también se divide en dos secciones. La de los cuartetos es una escena muy simple: un niño que pela papas con su madre. Este es uno de los poemas más representativos de toda la secuencia. Resalta de una manera muy particular la verdadera interacción entre madre e hijo. Dibuja la relación de una manera clara e inocente debido a que el momento que evoca podría parecer trivial pero en realidad es muy emotivo.

Hay una clara división entre los cuartetos y los tercetos, aunque los últimos dos versos también son pareados. Esta separación resalta la comparación entre los recuerdos de la niñez y la reacción ante la muerte de la madre. Se puede apreciar el patrón de rima AABBCDD EFFEFGG y en algunos casos la rima también parece ser sólo visual (como sucede con *share* – *water* y *one-iron*). En los pares de palabras *Mass* – *potatoes* y *bedside* – *head*, la similitud se limita a la repetición de las consonantes *s* y *d*. En cuanto al ritmo se favorece el pentámetro yámbico pero existen irregularidades a lo largo del poema; como sucede en el séptimo verso en donde también hay una aliteración importante (“Little pleasant splashes”) que ayuda a acelerar el ritmo y resaltar el momento en el que las personas involucradas en la escena “vuelven a la razón”.

El segundo verso pudo traducirse como “Era todo suyo al pelar papas”; sin embargo, mi traducción dice: “Yo era todo para ella al pelar papas” debido a que expandí el pronombre posesivo para que quedara más claro. En inglés siempre se puede saber si el sujeto es femenino o masculino pues los adjetivos y pronombres posesivos así están determinados, esto es imposible en español. En mi versión pude encontrar una solución a ello ya que en los otros versos donde se menciona que el poeta se refiere a una mujer también se utiliza el posesivo; al hacer la aclaración desde el principio no es necesario repetirla en los demás versos. El traductor español hace algo similar, “[...] todo yo era de ella”, para rescatar el género del sustantivo modificando el posesivo. Los otros traductores usan el equivalente en español de “*hers*”. Dicha decisión da pie a una ambigüedad; el lector tiene que inferir quiénes son las personas retratadas en el poema basándose en los demás sonetos. Tomando en cuenta el resto de

los poemas de la secuencia, sería fácil deducir de quién se está hablando en este texto en particular; sin embargo, los poemas no sólo tienen que funcionar en conjunto, también tienen que ser claros si se leen aislados del resto.

Traduje el verso siguiente: “They broke the silence, let fall one by one”, de manera literal: “Rompián el silencio, las dejábamos caer una por una” porque consideré de gran importancia la idea de que lo único que escuchaban era el sonido de las papas y que cada una lo hacía en diferentes tiempos. Esto permite visualizar fácilmente cómo estaban cayendo. En el séptimo verso el poeta retoma esta imagen, con lo cual se vuelve un movimiento constante y ayuda a acentuar el ambiente del poema.

En este soneto las aliteraciones son fundamentales porque recrean el sonido de las papas cayendo sobre el agua. Los sonidos cobran una mayor importancia debido a que complementan la atmósfera. Algo esencial en este verso es la aliteración que crea “*Little pleasant splashes*” ya que resalta el cambio en el ánimo de los presentes. Después de estar inmersos en la actividad mecánica que realizan, la sonoridad del momento les recuerda que están juntos. Traté de recuperar los sonidos con las palabras “Chapoteos chiquitos”. “Chapoteos” deja claro que hay algo que cae en el agua al igual que el verso original y la palabra también tiene una gran carga onomatopéyica. Usar el adjetivo “chiquitos” en esta oración en lugar del diminutivo me pareció una buena alternativa, no sólo por el sonido sino también porque la palabra en sí crea una sensación de ternura bastante apropiada con el texto, además el diminutivo de “chapoteos” sonaría accidentado y poco natural. Este es uno de los versos en donde todos los traductores tomamos direcciones diferentes: Pujol Morillo, como yo, decidió apegarse a una traducción más literal:

“Pequeñas salpicaduras agradables”. En este caso la repetición de las vocales y algunas consonantes también resulta favorable. López Colomé y Vera omitieron el equivalente de “*little*” en la traducción en prosa, tal vez porque puede llegar a sonar acartonado. En su versión rimada transponen la frase (“Salpicadas notas”), al hacerlo omitieron los dos adjetivos originales y convirtieron el sustantivo original en un adjetivo que califica al sustantivo que introdujeron. En el último caso evadieron las aliteraciones y las sustituyeron con un sustantivo que invariablemente remite a una referencia musical y, por lo tanto, a los sonidos contenidos en el poema mismo. Aunque todas las traducciones son diferentes se puede notar una preocupación por mantener el eco de la aliteración que resulta tan importante en este texto.

La sección de los tercetos describe el momento de la muerte de la madre y cómo evoca el recuerdo que se describió anteriormente. Uno de los detalles más sobresalientes es la frase “went hammer and tongs”, que se refiere a hacer algo, generalmente pelear, de manera muy enérgica y escandalosa. Una posible traducción es adaptarlo como “con gran fuerza”; sin embargo, no es un modismo y no corresponde al tono del original. Finalmente decidí usar la locución adverbial “con ganas”; aunque tampoco es un modismo se usa con gran regularidad y ayuda a que el tono del poema no sea tan serio. Pujol Morillo optó por la equivalencia “a bombo y platillos”, mientras que Vera y López Colomé recurrieron a “dale que dale” en el poema en prosa; aunque ambas soluciones tienen un carácter coloquial no son totalmente apropiadas en el contexto. La primera alude a un suceso que se anuncia de manera desmedida; la segunda lleva consigo un sentimiento de hartazgo ante la necesidad de alguien más. El poema original sólo se refiere al empeño

exagerado del sacerdote. En la versión rimada de Luis Roberto Vera y Pura López Colomé el verso sufre una gran transformación: “exequia tras exequia ahí rezaba”; aunque logran reducir el verso de una manera creativa, el uso de “exequia” por sí mismo constituye un error pues es una palabra que no debe usarse en singular. Además acarrea otro problema: en el poema presenciamos a una mujer a punto de morir y el vocablo “exequias” se refiere a los ritos que se llevan a cabo después de que alguien ha fallecido. Solucioné la segunda parte de este verso (“[...] at prayers for the dying”), usando una transposición para convertir el sintagma nominal en uno verbal (“por la moribunda rezaba”), en este caso el hipérbaton me ayudó a conservar la rima.

Uno de los mayores problemas ocurrió con el penúltimo verso. La frase “our fluent dipping knives” se refiere a los cuchillos que penetran las papas con gran facilidad. Traducir literalmente la frase parecía la solución más obvia; sin embargo, esto resultó un tanto complicado, en primer lugar, porque debía encontrar una buena forma de acomodar los adjetivos. El resultado no era muy satisfactorio, pues la frase “fluidos cuchillos sumergibles” no sólo suena artificial y forzada sino que tampoco tiene el alcance descriptivo de la original. Pujol Morillo opta por “cuchillos deslizadizos y mojados”, una frase más natural, aunque en mi interpretación “*fluent*” no se refiere al hecho de que los cuchillos tengan contacto con el agua sino al rápido movimiento con el que la madre y el hijo trabajan. Por su parte “*dipping*” sugiere la presencia del agua pero sobre todo denota la acción de penetrar las papas con el cuchillo. López Colomé y Vera sólo mencionan el sustantivo en la versión rimada y omiten calificarlo en su soneto. Su otra versión presenta una expansión de la frase original: “cómo se hundían nuestros cuchillos suavemente”. Su solución deja muy clara la

imagen del original y es muy adecuada para su traducción ya que está escrita en prosa y tiene mayor libertad. En mi caso me parecía importante mantener la rima por medio de la repetición del sonido /a/ ya que éste es uno de los poemas donde es más evidente y considero que una de sus funciones es contrastar con el momento tan doloroso que se describe. En mi solución final (“nuestros cuchillos y su fluidez afilada”) mantuve la palabra “fluidez” para dejar claro que la acción que se realiza con los cuchillos conlleva un movimiento casi mecánico. Usé el adjetivo “afilada” como una manera de recuperar la función de “*dipping*”, ya que insinúa la inmersión de los cuchillos en los tubérculos al mismo tiempo que se gana una aliteración con los sonidos /t/, /l/ y /d/.

A partir del soneto 4 los poemas no tienen divisiones. Lo anterior se debe a que las escenas suceden en un mismo lugar al mismo tiempo. Las imágenes que se describen en los cuartetos de los primeros tres sonetos y en el poema introductorio son recuerdos de la infancia evocados por la muerte. En las escenas de los últimos poemas no se juega con los tiempos verbales, se describen momentos en un solo espacio temporal. Sólo el séptimo poema hace referencias directas a la muerte.

4

Fear of affectation made her affect	1
Inadequacy whenever it came to	
Pronouncing words 'beyond her'. <i>Bertold Brek.</i>	3
She'd manage something hampered and askew	
Every time, as if she might betray	
The hampered and inadequate by too	6
Well-adjusted a vocabulary.	
With more challenge than pride, she'd tell me, 'You	
Know all them things.' So I governed my tongue	9
In front of her, a genuinely well-	
Adjusted adequate betrayal	
Of what I knew better. I'd <i>naw</i> and <i>aye</i>	12
And decently relapse into the wrong	
Grammar which kept us allied and at bay.	

El miedo a la afectación la hacía afectar	1
insuficiencia si tenía que pronunciar	
palabras que “la sobrepasaban”. <i>Bertold Brek.</i>	3
Lograba decir algo torpe y enredado	
siempre, como si fuese a traicionar	
lo torpe e inadecuado	6
con un vocabulario muy propio.	
Más desafiante que orgullosa me decía: “Es que	
tú sí sabes deso”. Así yo controlaba	9
mi lengua frente a ella, una muy genuina,	
propia y adecuada traición a lo	
que yo sabía bien. Decía <i>naw</i> y <i>aye</i> ⁹	12
y con decencia recaía en la gramática	
errónea que nos mantenía aliados y alejados.	

⁹ Palabras usadas con frecuencia en Irlanda del Norte y el norte del Reino Unido, significan “no” y “sí”, respectivamente.

El cuarto soneto de la secuencia muestra una emotiva escena donde el hijo tiene que fingir cierta ignorancia, “And decently relapse into the wrong/ Grammar [...]”, para no tener una superioridad intelectual que la madre sutilmente reprocha. La recriminación también puede referirse al hecho de que al escribir en la lengua inglesa y estar en un ambiente distinto al que la voz poética conoció mientras crecía se puede dejar atrás la riqueza de su pasado norirlandés. No hay que olvidar que los ciudadanos católicos de Irlanda del Norte han luchado por enaltecer su historia y no dejar de lado sus propias tradiciones, ya que consideran que ser parte del Reino Unido las pone en peligro de ser minimizadas; dicha preocupación se puede reconocer en el trabajo de autores y ciudadanos que han defendido la importancia del gaélico.

Como ya mencioné, este poema no presenta divisiones entre cuartetos y tercetos. El poema desarrolla la escena en los primeros doce versos y presenta una conclusión en los últimos dos, a la manera del soneto shakesperiano. En este texto es posible distinguir un patrón de rima ABABCDCDEFFGEG. Aquí también se puede notar la presencia de pares de palabras que en realidad no riman pero tienen terminaciones similares (*betray – vocabulary, well – betrayal, aye – bay*). Por otro lado, el ritmo es irregular a lo largo del poema. La alteración del pentámetro yámbico es más frecuente que en los otros textos. Esto, por supuesto, contrasta con el tema del soneto. Se lidia con el control del lenguaje, que puede interpretarse de distintas maneras, pero en este contexto remite al poder del inglés sobre el gaélico. Las palabras en el soneto se encuentran bajo cierto control pero al mismo tiempo se rebelan y se salen de los patrones clásicos.

Las palabras que están en cursivas en el tercer y el doceavo versos, “*Bertold Brek*”, “*naw*” y “*aye*”, quedaron así en la traducción. Las primeras son una pronunciación errónea del nombre del dramaturgo Bertolt Brecht y las segundas son términos dialectales que significan “no” y “sí” respectivamente. Aquí podía encontrarse la cuestión de cómo naturalizar estas expresiones; no creí necesario hacer alguna alteración con el nombre mal pronunciado del dramaturgo, pues este error también puede cometerse por un hablante de español.

El verdadero problema era encontrar una solución a las palabras que remiten al habla regional. Éstas se usan de manera muy coloquial y tienen gran importancia porque su origen resalta aquello que la madre no desea que el hijo olvide. Traducirlas simplemente como “sí” y “no” eliminaría la conexión con la cultura norirlandesa y afectaría el significado del verso. Un equivalente en español con el mismo tono coloquial que se requiere (se me ocurre algo como “*see*” y “*nel*”) crearía un referente muy lejano al original y alteraría de manera muy brusca el tono general del poema, pues después de todo no estoy tratando de recrear las imágenes del poema en un entorno mexicano. En este caso la domesticación del término afectaría el ambiente donde se sitúa el poema. Aunque los temas que se desarrollan en *Clearances* son bien conocidos, el trasfondo histórico al que aluden es igual de importante que los recuerdos que se describen. Los problemas en Irlanda del Norte estallaron a finales de los años 60 pero estuvieron presentes desde mucho tiempo antes. Lawrence Venuti argumenta que la domesticación suele generar una violencia etnocentrista que trata de minimizar las peculiaridades de otra cultura (*Invisibility* 19-21). Conuerdo con la idea de que adaptar las expresiones

cambiaría drásticamente el tono y la ambientación del poema. En mi caso decidí mantener los extranjerismos pues la otredad a la que remiten también está presente, de manera más sutil, en los versos originales. La única solución que me ayudó a mantener mi objetivo fue añadir una nota al pie de la página con el significado de cada préstamo. Pujol Morillo y yo solucionamos el verso de la misma manera y ambos agregamos una nota al pie de página. López Colomé y Luis Roberto Vera decidieron adaptar las palabras como “náaa” y “pa’qué”; con esta decisión logran que el verso sea muy claro, pero sí se altera el trasfondo del poema.

En los versos ocho y nueve hay un ejemplo de la gramática errónea a la que se alude: “You/ Know all them things”. A diferencia de “*naw*” y “*aye*”, aquí sí era necesario naturalizar la expresión, pues de otra manera se perdería la alusión al habla cotidiana. En este caso se trata de un vicio del lenguaje que le da informalidad al discurso, pero no es algo que sea propio de un país o una región, es una falta sintáctica que puede cometerse por cualquier hablante del inglés. Para recrear el efecto uní dos palabras que aclaran que no se está hablando de acuerdo a lo que dictan las reglas gramaticales: “Tú sí sabes deso”. Esta solución no es muy local; la contracción de las palabras “de” y “eso” puede ser algo tan común como agregar el pronombre “*them*” antes de los sustantivos a los que se refiere el hablante. Además, le devuelve al texto el tono coloquial que se pierde al mantener los préstamos del verso doce. El traductor español decidió trasladar esta parte como “Es que tú todo lo sabes”, mientras que Pura López Colomé y Vera eligieron “Tú sí que sabes de esas cosas” para su traducción en prosa y “De eso sí sabes” para la rimada. Todos intentamos mantener de una manera u otra un registro informal. Tal vez mi

solución llegue a resaltar frente a las otras, pero en mi caso traté de encontrar una equivalencia para un elemento que destacaba por su familiaridad. En este poema Heaney rompe más a menudo con el pentámetro yámbico; eso es una reacción de la lengua ante el control al que es sometida. En el poema se menciona que es la voz poética la que rige sobre el lenguaje, pero éste rompe con el metro impuesto por la poesía y finalmente se crea un equilibrio con todos los elementos involucrados en el poema, de la misma manera en que sucede con el hijo y la madre.

Una de las oraciones más interesantes se encuentra al inicio de los tercetos: “So I governed my tongue / In front of her”, una frase que se retoma en *The Government of the Tongue*, la colección de ensayos y conferencias que Heaney publicaría un año después. En dicha publicación se refiere al papel de la poesía y a los dos posibles significados del título: “[...] what I wanted to explore was the idea that poetry vindicates itself through the exercise of its own expressive powers. In this reading [...] the tongue has been granted the right to govern. The poetic art discovers an authority all its own”.¹⁰ En este sentido, la lengua cumple con su principal objetivo, el de comunicar; sin embargo, en el poema encontramos el otro significado: “[...] my title can also imply a *denial* of the tongue’s autonomy and permission. In this reading ‘the government of the tongue’ is full of monastic and ascetic strictness”.¹¹

El poema describe la lengua como un ente que debe ser controlado pues actúa por sí mismo. La lengua quiere, o debe, según los deseos de la voz poética, acercarse más a un habla coloquial que no necesariamente respeta las

¹⁰ “[...] quería explorar la idea de que la poesía se reivindica a través del ejercicio de sus propios poderes expresivos. En esta lectura [...] se le ha otorgado a la lengua el derecho de gobernar. El arte poético descubre una autoridad toda suya”.

¹¹ “[...] mi título también puede implicar una negación de la autonomía y permiso de la lengua. En esta lectura “el gobierno de la lengua” está lleno de rigurosidad monástica y ascética”.

reglas del idioma. El resto de la oración, “a genuinely well-/ adjusted betrayal/ Of what I knew better”, también puede leerse de dos maneras: la primera es que la traición realizada por la voz poética se hace cuando ésta reprime a la lengua, un acto que le niega llevar a cabo aquello para lo que fue creada. La otra lectura, complementada por los últimos versos, es que el acto de traición es precisamente hacia esas reglas estrictas que rigen el lenguaje y que, por consiguiente, rigen las expresiones mismas, entre ellas la poesía. Con esta lectura en mente traduje “*governed*” como “controlaba”, pues el verbo “gobernar” no tiene los mismos alcances que el vocablo en inglés y traducirlo así no necesariamente acarrearía la idea de moderación que conlleva el término anglosajón.

En cuanto al vocabulario, éste es uno de los poemas más difíciles de traducir. Decidí seguir una línea literal y utilizar “afectación” y “afectar” en el primer verso no sólo por el significado, sino también porque son palabras que resaltan de la misma manera que lo hacen los equivalentes en inglés. De cierta manera la palabra “afectación” suena tan artificial como la situación que la madre quiere evitar. Traduje la frase “*beyond her*” en el tercer verso como “la sobrepasaban”; aunque no es una frase hecha, la adaptación tiene un alcance similar al significado de la original. Esta frase es sumamente importante ya que nos deja claro cómo interactúan madre e hijo: por un lado la madre dice que el mundo de su hijo es demasiado sofisticado para ella pero hace un esfuerzo por comprenderlo y, por el otro, el hijo trata de usar las palabras con las que su madre se sentiría más cómoda, con las acciones de ambos llegan a un punto medio que define su relación.

The cool that came off sheets just off the line 1
 Made me think the damp must still be in them
 But when I took my corners of the linen 3
 And pulled against her, first straight down the hem
 And then diagonally, then flapped and shook
 The fabric like a sail in a cross-wind, 6
 They made a dried-out undulating thwack.
 So we'd stretch and fold and end up hand to hand
 For a split second as if nothing had happened 9
 For nothing had that had not always happened
 Beforehand, day by day, just touch and go,
 Coming close again by holding back 12
 In moves where I was x and she was o
 Inscribed in sheets she'd sewn from ripped-out flour sacks.

El frescor de las sábanas recién descolgadas 1
 me hacía pensar que la humedad seguía en ellas
 pero cuando tomaba mis esquinas 3
 y jalaba hacia mí, primero siguiendo el dobladillo,
 luego en diagonal, luego agitaba y sacudía la tela
 como una vela en vientos cruzados, 6
 sonaba un golpe seco y ondulante.
 Entonces las extendíamos, doblábamos y se juntaban nuestras manos
 por medio segundo como si nada hubiera pasado 9
 pues nada pasaba que antes no hubiese
 pasado siempre, día con día, pendíamos de un hilo,
 acercándonos de nuevo al contenernos 12
 en movimientos donde yo era x y ella o
 grabados en rotos costales de harina que ella hizo sábanas.

La secuencia resulta realmente cautivadora cuando un momento que podría parecer insignificante se convierte en uno de los recuerdos más apreciados de la infancia. Durante dicha escena madre e hijo doblan sábanas juntos; se trata de dos personas tan acostumbradas la una a la otra que parecen adivinar los movimientos que cada quien hará. Podría verse como algo muy impersonal, pero en realidad revela varios aspectos de la relación.

En este soneto tampoco se separan los cuartetos de los tercetos y tiene lugar en el pasado. Hay un patrón de rima ABABCDCDEEFGFG que no

siempre contiene rimas perfectas (*line – linen, shook – thwack, wind – hand*). El pentámetro yámbico prevalece aunque en algunos versos hay variaciones. El apego a la forma y métrica recalcan la idea de que los movimientos de las personas involucradas son casi predecibles, pero las alteraciones recuerdan que también se retrata la intimidad con escenas inesperadas.

En el primer verso de mi traducción (“El frescor de las sábanas recién descolgadas”) cambié el sintagma verbal por uno adjetival; la reducción ayuda a anticipar lo que está a punto de suceder en el soneto. En la versión española y la escrita en prosa, los traductores decidieron ser más literales. Para la primera se eligió: “[...] las sábanas acabadas de descolgar” y para la segunda: “las sábanas recién bajadas del tendedero”. Aunque nuestras soluciones son bastante similares, en mi caso me pareció innecesario apegarme a la literalidad ya que había una forma más económica de traducir el verso (en mi verso se cuentan 14 sílabas, mientras que en la versión de Pujol Morillo se llega a 22 y 38 en la prosa). En el poema de Pujol Morillo el verso se convierte en parte del segundo, lo cual también afecta el encabalgamiento inicial. En el segundo verso usé la voz pasiva porque las sábanas se vuelven el medio involuntario de unión entre las personas involucradas en la escena. La traducción rimada de Vera y López Colomé (“Las frescas sábanas del tendedero/ remitían a la humedad, acaso; / pero al tomar la esquina de mi lado, justo al jalar al contrario”) omite que las sábanas se descolgaron e inmediatamente comienza a mencionar los movimientos del poema. Todo esto provoca que las imágenes no sean completamente claras y afecta la fluidez de las descripciones originales.

En el cuarto verso la construcción gramatical “pulled against her” sonaba acartonada cuando la traduje como un calco (“jalé contra ella”), además la idea no era evidente. La modulación solucionó el problema: cambié la preposición y el pronombre para naturalizar la oración: “jalé hacia mí”. Debido a la omisión de la figura femenina, es hasta el octavo verso donde se ve que hay una segunda persona en la escena. A pesar de esta pérdida me parece que el soneto funciona en su totalidad ya que los últimos dos versos le dan mayor contundencia a las imágenes.

En los versos ocho, nueve y diez utilicé el pretérito imperfecto y el pluscuamperfecto como alternativas al tiempo verbal usado en el soneto. En el octavo verso se describen los pasos que se llevan a cabo para doblar las sábanas (“So we’d stretch and fold and end up hand to hand”). En este caso conjugué los verbos en pretérito imperfecto para señalar que la escena ocurrió más de una vez. El resultado fue: “Entonces las extendíamos, doblábamos y se juntaban nuestras manos”. Este verso resalta debido a su extensión pero en mi traducción es el momento donde se aclara que hay alguien más en la escena, por esta razón considero pertinente que atraiga la atención del lector. Aquí también me pareció pertinente esclarecer que el momento en el que se tocan las manos es totalmente inconsciente y fugaz. En los versos siguientes utilicé la forma subjuntiva del pluscuamperfecto. Usé las dos variantes del auxiliar “haber”, “hubiera” y “hubiese”, principalmente porque recurrir a la misma palabra en esa oración hubiese creado una cacofonía. Nuevamente utilicé el pretérito imperfecto en el décimo verso, pues en inglés es posible usar sólo el auxiliar “*had*” si el participio ya fue mencionado y no hace falta repetirlo (“For nothing had that had not always happened”). Sin embargo, esto no sucede en

nuestra lengua, por lo cual recurrí al pretérito imperfecto en lugar de usar el pretérito pluscuamperfecto en modo indicativo, y con esto evité un ritmo poco agradable (“[...] como si nada hubiera pasado / pues nada pasaba que antes no hubiese / pasado siempre [...]”).

El verso once contiene la frase “touch and go” que se puede leer de dos maneras: como un modismo que se refiere a una acción delicada, peligrosa o con un resultado dudoso o de manera literal como un movimiento rápido. Pujol Morillo ofrece un calco como solución (“tocar y marchar”). Esta solución parece no concordar con el resto del soneto, incluso podría verse como una imagen militar; tal vez aclarar quién es el objeto (“tocarnos y marcharnos”) le hubiera añadido mayor claridad y no parecería fuera de lugar. Los otros dos traductores eligieron la equivalencia “pender de un hilo”, con lo que queda claro que ellos decidieron interpretar esta frase como la descripción de una situación delicada. Esta alternativa es muy adecuada para complementar las acciones descritas porque rescata la fragilidad del momento, y al mismo tiempo brinda cohesión a la escena con un vocablo (“hilo”) que se relaciona perfectamente con las sábanas, a partir de las cuales se desprende todo el poema. En mi caso decidí que la solución de Pura López Colomé y Luis Roberto Vera era mucho mejor que la que yo había elegido inicialmente, por lo que incluí el modismo en mi traducción y con esto se entiende que las acciones van acompañadas de indecisión, de no saber cómo reaccionar en ese momento tan rutinario y casi accidental pero a la vez lleno de intimidad.

Los dos últimos versos resumen la visión del niño, quien ve esta tarea doméstica como un juego de gato entre su madre y él: “In moves where I was x and she was o”. El último verso tiene una gran fuerza pues nos dice mucho

sobre el entorno de la voz poética. Fue particularmente importante recobrar la detallada descripción de las sábanas. Las sábanas, que en realidad son costales, funcionan como una ventana al entorno familiar de la voz poética y al mismo tiempo son el medio que acerca a la madre con el hijo.

El verso final de mi traducción tiene dos alteraciones relevantes, la sintaxis y el uso del verbo “hacer” en lugar de “coser”: “grabados en rotos costales de harina que ella hizo sábanas”. En el original se usa la preposición “*from*” para mencionar el material del que están hechas las sábanas. Esto me hace pensar no sólo en los costales de harina como elementos pasivos de la acción, sino que también enfatiza la idea de que ser convertidos en ropa de cama no es su función primordial. Creo que la transposición rescata esa idea; sin embargo, con la nueva estructura no me fue posible utilizar el verbo que el poeta usa. La traducción rimada de Vera y López Colomé llama la atención porque su solución (“sábanas sobre costales de harina”) me hace pensar que las sábanas y los costales no son el mismo objeto y también pierde la fuerza descriptiva que considero fundamental en este verso.

In the first flush of the Easter holidays 1
 The ceremonies during Holy Week
 Were highpoints of our *Sons and Lovers* phase. 3
 The midnight fire. The paschal candlestick.
 Elbow to elbow, glad to be kneeling next
 To each other up there near the front 6
 Of the packed church, we would follow the text
 And rubrics for the blessing of the font.
As the hind longs for the streams, so my soul . . . 9
 Dippings. Towellings. The water breathed on.
 The water mixed with chrism and oil.
 Cruet tinkle. Formal incensation 12
 And the psalmist's outcry taken up with pride:
Day and night my tears have been my bread.

En la euforia de las vacaciones de Pascua 1
 las ceremonias durante Semana Santa
 eran puntos culminantes de nuestra fase de *Hijos y amantes*. 3
 El fuego de medianoche. El cirio pascual.
 Codo con codo, contentos de arrodillarnos
 uno junto al otro ahí casi al frente 6
 de la iglesia llena, seguíamos el texto
 y las rúbricas para la bendición de la pila.
Como la cierva anhela el arroyo, así mi alma... 9
 Infusiones. Felpas. El agua sobre la que respiraban.
 El agua mezclada con crisma y aceite.
 Tintineo de vinajera. Incensación formal 12
 y la exclamación del salmista dicha con orgullo:
Día y noche mis lágrimas han sido mi pan.

En los sonetos anteriores ya se ha hecho mención de la vida religiosa de la familia; sin embargo es en el soneto 6 donde la importancia del catolicismo se hace más explícita. En el contexto de estos poemas la religión no se puede interpretar sólo como una decisión personal o familiar, va más allá de este núcleo. En el caso de Irlanda del Norte las connotaciones políticas resaltan más cuando se trata este tema. El fervor con que la voz poética recibe la Pascua implica su aceptación de los ideales políticos de la familia y de una porción significativa de la población.

Este poema tampoco presenta divisiones en la estructura pero sigue un patrón de rima ABABCDCDEFEEFGG, así que también tiene versos pareados al final. La métrica es irregular; en algunos versos se usa el pentámetro yámbico, pero en los demás se hacen toda clase de sustituciones que juegan con el desarrollo del tema. El poema va alternando el enfoque de los elementos presentes y el ritmo acompaña estos cambios.

El poema tiene referencias de dos textos. La primera se encuentra en el tercer verso donde se menciona la novela de D. H. Lawrence, *Sons and Lovers*. La inclusión de una “fase de *Hijos y amantes*” en la oración recuerda el amor, hasta cierto punto extremo, que una madre siente por su hijo. De esta manera queda implícita la devoción que la figura materna de la secuencia tiene hacia su hijo en esa etapa de su vida. En los versos nueve y catorce se menciona la Biblia, más específicamente el salmo 42. Consulté la Biblia de Jerusalén en sus versiones en inglés y en español. En la traducción al inglés los versículos a los que se hace referencia cambian un poco, Heaney recurre a una paráfrasis que responde a sus necesidades rítmicas. Aunque es posible que Heaney no haya usado como referencia la traducción que mencioné, no encontré alguna versión de la Biblia en donde el salmo se tradujera exactamente de la forma en la que Heaney lo cita. Decidí acercarme más a la aproximación de Heaney con una translación literal en vez de citar la traducción al español de la Biblia. Los versículos en español son mucho más largos y me pareció más apropiado basarme en los versos de Heaney. La paráfrasis también funciona si pensamos en alguien que está tratando de recordar todos los detalles de la escena y por lo tanto no necesariamente sabe de memoria el texto que se está recitando.

Para traducir la primera palabra del verso diez, “*dippings*”, consideré dos posibles interpretaciones: la primera fue la acción de remojar la hostia en vino antes de dar la comunión; la segunda fue la ceremonia del bautismo. La escena se sitúa durante la Vigilia Pascual y el bautismo es parte de la liturgia de esta celebración. La ceremonia se lleva a cabo en Semana Santa y se enciende el cirio pascual por primera vez, también se bendice el agua contenida en la pila bautismal y se realizan los bautizos de los nuevos creyentes; todos estos elementos se mencionan en el poema. Interpreté cada parte del décimo verso como sinécdoques que, leídas en conjunto, pintan el sacramento del bautismo. Me incliné por la palabra “infusión” para traducir la primera parte, pues aunque el significado no es el mismo que el de “*dipping*” remite a la idea de sumergir algo en un líquido, y también se refiere a una de las maneras en las que se puede ser bautizado. Hay tres formas de bautizar a alguien según la tradición católica: por inmersión, por infusión y por aspersion (Robinson 393). La inmersión consiste en sumergirse por completo en un cuerpo de agua; la infusión, la más común, sucede cuando se echa agua bendita sobre la cabeza de las persona; con la aspersion simplemente se rocía agua bendita sobre la frente del creyente. La palabra “infusión” también funciona si se piensa en la hostia que se remoja en el vino, pues la hostia absorbe el líquido y de alguna manera retiene las cualidades que representa dicha bebida. La imagen bautismal se refuerza con la siguiente palabra en el verso (“*towelings*”), es común que la cabeza de los recién bautizados sea secada con una felpa después del acto religioso. La última parte del verso también complementa la descripción del ritual (“[...] The water breathed on”). La frase indica que las personas respiran sobre el agua bendita y esto pasa si

tienen la cabeza sobre la pila. El único momento en donde es posible que esto suceda es si la persona está siendo bautizada. López Colomé y Luis Roberto Vera tradujeron esta escena como el momento en el que el cura se lava las manos. Los sacerdotes generalmente realizan este acto como una manera de purificarse y sucede antes de empezar una misa; aunque es una acción que sucedería en la ceremonia religiosa que se narra, no es algo exclusivo del ritual descrito. Ya que el poema se centra en una situación que se atesora, es posible inferir que se trata de una celebración excepcional en donde los ritos que se llevan a cabo distan de ser comunes. Todo esto hizo que me inclinara por interpretarlo como el bautismo.

Para la traducción de este texto seguí una línea más literal que en los otros porque me permitió preservar la apariencia de que la voz poética está haciendo un ejercicio de memoria. Conservé una sintaxis similar a la original en los versos. Especialmente en aquellos donde se mencionan palabras o frases aisladas, por ejemplo en el cuarto verso “The midnight fire. The paschal candlestick”. Éstas funcionan como estampas que terminan de pintar la escena. Pareciera que la voz poética nombra todo lo que estaba involucrado para poder recordarlo, por lo tanto en mi traducción ese verso quedó como “El fuego de medianoche. El cirio pascual”. Sabemos que el hijo y la madre están en una iglesia repleta (“Elbow to elbow, glad to be kneeling next / To each other up there near the front / of the packed church”); sin embargo, sólo resaltan estas dos personas y los elementos de la ceremonia que poco a poco se van mencionando hasta terminar la descripción. Aquí también se ve la religión como algo que estrechaba los lazos entre ellos. En los versos 2 y 3 se plasma la emoción de compartir las mismas creencias: “The ceremonies during Holy

Week/ Were highpoints of our *Sons and Lovers* phase”. De esta manera, el fervor religioso cobra mayor relevancia y fuerza al considerarse como un vínculo familiar en el cual recae una carga emocional.

In the last minutes he said more to her 1
 Almost than in their whole life together.
 'You'll be in New Row on Monday night 3
 And I'll come up for you and you'll be glad
 When I walk in the door. . . Isn't that right?'
 His head was bent down to her propped-up head. 6
 She could not hear but we were overjoyed.
 He called her good and girl. Then she was dead,
 The searching for a pulse beat was abandoned 9
 And we all knew one thing by being there.
 The space we stood around had been emptied
 Into us to keep, it penetrated 12
 Clearances that suddenly stood open.
 High cries were felled and a pure change happened.

En los últimos minutos le dijo más 1
 que en casi toda su vida juntos.
 "Estarás en New Row el lunes por la noche, 3
 vendré por ti y te alegrarás
 cuando entre por la puerta... ¿verdad?"
 Él inclinaba la cabeza hacia la que ella apenas sostenía. 6
 Ella no lo podía oír pero nos emocionamos.
 Le dijo buena chica. Después murió,
 dejaron de buscarle el pulso 9
 y todos sabíamos algo al estar ahí.
 El espacio que rodeábamos se vaciaba en nosotros
 para que lo preservásemos, penetraba los 12
 despejos que de repente se abrían.
 Se derribaron los llantos agudos y ocurrió un cambio puro.

Los últimos dos sonetos de la secuencia lidian de manera directa con la muerte y el vacío posterior. A pesar de que el soneto 3 menciona el momento en que la madre muere, el soneto 7 es el que se centra en ese instante tan trascendental que a fin de cuentas desencadena la secuencia. Es por esta razón que el poema no tiene divisiones. El patrón de rima es AABCBCDDEEFFGG pero, al igual que en los poemas anteriores, hay irregularidades. El ritmo, por su parte, funciona para mantener un ambiente solemne pero relajado. En los versos "You'll be in New Row on Monday night / And I'll come up for you and you'll be

glad / When I walk in the door... Isn't that right?" el ritmo brinda cierto consuelo .de una manera muy particular pues contrasta con la seriedad de la situación y parece que la despedida sólo es momentánea.

Otra vez se menciona "New Row", y ya que en el segundo soneto decidí no traducir el nombre fue coherente tampoco hacerlo en este poema. Esto es algo en lo que no concordé con el traductor español, pues él decide traducir el nombre a pesar de no haberlo hecho en el soneto previo. Luis Roberto Vera y Pura López Colomé deciden castellanizar el nombre de la calle como lo hicieron anteriormente.

En los versos tres, cuatro y cinco decidí rescatar la función tranquilizante del ritmo por medio de la asonancia entre las palabras "alegrarás", "puerta" y "verdad". En el caso de la última fue ésta la razón por la que me incliné hacia ella en vez de otras alternativas similares a las de los demás traductores ("¿no es cierto?" "¿verdad que sí?"), pero en realidad todas rescatan el tono coloquial que se le imprime al momento. Una de las discrepancias más importantes que noté con el trabajo de Pujol Morillo también se encuentra en el tercer verso de este poema: "You'll be in New Row on Monday night". El traductor español decidió traducir "*night*" como "mañana"; ya que la edición que consulté no contiene un prólogo, no sé por qué tomó esta decisión y sólo parece ser un error; por mi parte no alteré este verso y lo traduje como "noche". En los versos "In the last minutes he said more to her/ Almost than in all their life together" se involucra a otra figura masculina; ya que se menciona que compartían una vida juntos podemos inferir que se trata del esposo. Estos versos son los primeros que muestran con mayor detalle la función de la madre en la familia. En los poemas anteriores ya podíamos ver que tenía un rol tradicional, pero ahora

también sabemos que su vida conyugal no contaba con la intimidad que el hijo encuentra en los quehaceres que comparten y que tanto atesora. Si bien se describe que la religión ha estado presente a lo largo de la vida de las personas mencionadas en los poemas, en los últimos momentos de vida se le da una importancia mayor pues existe la esperanza de un nuevo comienzo, la aceptación de la mortalidad gracias a la fe.

En mi traducción uso pronombres que podían quedar implícitos en la conjugación de los verbos; sin embargo, me pareció importante utilizarlos pues sin ellos la escena no quedaría completamente clara. La expansión del verso, “Él inclinaba la cabeza hacia la que ella apenas sostenía”, fue la mejor opción que encontré para evitar la repetición del sustantivo “cabeza”. Asimismo evité el uso de posesivos que harían del verso algo atropellado y redundante, debido a que habría sido necesario el uso de una frase como “su cabeza de él” o “la cabeza levantada de ella” para aclarar quiénes eran los sujetos involucrados. Decidí modular la estructura y convertir el sintagma adjetival original en uno adverbial. Ésta fue la mejor alternativa que encontré a la literalidad que Pujol Morillo favorece: “Su cabeza estaba inclinada hacia la de ella, apoyada en la almohada”. Su solución es adecuada. En el verso era necesario aclarar que la mujer ya no tiene fuerzas, pero en mi versión encontré otra alternativa para no alargar tanto el verso y que la descripción fuera explícita. Por su parte, López Colomé y Vera decidieron usar el adjetivo “apuntalada” para complementar la imagen y funciona muy bien pues queda claro que la mujer recibe el apoyo de algo más para poder mantener su cabeza en cierta posición.

En el verso once la mención de “The space we stood around” podía traducirse de la manera que se hace en la versión en prosa: “el espacio en que

estábamos”; sin embargo, vale la pena seguir una línea más literal para especificar que las personas se encuentran alrededor de la cama de la moribunda (en mi versión preferí usar “El espacio que rodeábamos” mientras que Pujol Morillo opta por “El espacio que circundábamos”). Con esta elección es posible entender que el espacio se ha vaciado cuando la mujer fallece y es su esencia la que invade a cada uno de los presentes. La traducción rimada (“ese espacio expandiéndose por nulo/ nos llenaba de permanencia ahí”) se enfoca más en el momento de la muerte y no en la persona que se ha ido. Este poema destaca, pues es el único de la secuencia donde se menciona el título de la misma, “*clearances*”; y así evoca todos los poemas que conforman el grupo de textos. Había que encontrar un término que pudiera usarse en ambos contextos sin problemas. La palabra que ya había elegido es “despejos” y con ella queda claro que hay un lugar que se ha desocupado.

El último verso representa la aceptación del momento que se vive, la resignación ante la muerte se describe como algo puro que influye en los presentes para comenzar una nueva etapa. La parte “High cries were felled” tiene una doble función; en primer lugar la estructura verbal resalta la idea de que un momento tan trascendente no se ha opacado por el dolor. La acción puede interpretarse como un triunfo ante una situación difícil. Al mismo tiempo el verbo “*fell*” brinda una conexión con el poema siguiente en el cual se habla de un árbol que se ha talado y que simboliza un cambio irreversible.

I thought of walking round and round a space 1
 Utterly empty, utterly a source
 Where the decked chestnut tree had lost its place 3
 In our front hedge above the wallflowers.
 The white chips jumped and jumped and skited high.
 I heard the hatchet's differentiated 6
 Accurate cut, the crack, the sigh
 And collapse of what luxuriated
 Through the shocked tips and wreckage of it all. 9
 Deep-planted and long gone, my coeval
 Chestnut from a jam jar in a hole,
 Its heft and hush became a bright nowhere, 12
 A soul ramifying and forever
 Silent, beyond silence listened for.

Pensé en rodear y rodear un espacio 1
 completamente vacío, completamente un origen,
 donde el castaño podado había perdido su lugar 3
 en nuestro seto vivo sobre los alhelíes.
 Las astillas blancas brincaban y saltaban y rebotaban tanto.
 Oí el preciso corte propio 6
 del hacha, el crujido, el suspiro
 y el colapso de lo que deleitaba
 a través de las puntas conmocionadas y destrucción de todo. 9
 Arraigado y desde hace mucho ausente, mi castaño
 coetáneo de un tarro de mermelada en un hoyo,
 su corpulencia y quietud se vuelven una brillante ninguna parte, 12
 un alma ramificándose y por siempre
 silenciosa, más allá del silencio al que estoy atento.

El soneto 8 cierra la secuencia con una atmósfera de serenidad. Es un caso de calma que aparece después de la tormenta o, en este caso, después de la muerte llega un momento de reflexión y nostalgia. El poema muestra un patrón de rima ABABCDCDEEFFGG. Aquí también se rompe con el pentámetro yámbico constantemente pero se favorece la repetición de palabras que, además de enriquecer el ritmo, deja clara la naturaleza cíclica de la vida: "Utterly empty, utterly a source".

En el caso del segundo verso me valí del calco para que la paradoja resaltara con la repetición del adverbio “completamente”, tal como sucede en el original. La ausencia del castaño evoca el pasado y el irremediable momento de su pérdida está lleno de conmoción. También se recurre a la esperanza de que algo mejor pasa después de la separación terrenal: “A soul ramifying and forever / Silent, beyond silence listened for”. Esto, aunado al momento de reflexión, puede convertirse en un consuelo.

El quinto verso incluye la palabra “skited”. Este término informal no es muy común. La escena consta de pedazos de madera que se encuentran en el aire justo después de que los cortaran. El verbo “skite” significa que algo se mueve rápidamente sobre todo cuando rebota sobre una superficie.¹² Elegí traducir este vocablo como “rebotar”, pues me gusta cómo esta palabra refuerza la idea de que muchísimas virutas vuelan por todos lados, además de que su significado en español es cercano al significado en inglés. Este verso se vale de la repetición de los sonidos consonantes /p/ y /t/ para imitar los sonidos del hacha; gracias a la modulación del verso creé una aliteración con el sonido /a/ (“Las astillas brincaban y saltaban y rebotaban tanto”) que agrega musicalidad y enriquece el ritmo. Decidí cambiar el adverbio “alto” por “tanto” para recuperar la fuerza del sonido /t/ y al calificar el verbo “rebotar” de igual manera se denota que las astillas alcanzan una altura considerable.

La construcción “*deep planted*” del décimo verso podía calcarse como un adjetivo y un adverbio (“plantado profundamente”), pero la oración se vuelve accidentada; por esta razón opté por reducirla con el adjetivo “arraigado”. Esta palabra también transmite la idea de que el árbol tiene raíces profundas, tanto

¹² Skite [*with adverbial of direction*] move quickly and forcefully, especially when glancing off a surface: *rain skited off her coat*. Definición del *Oxford Dictionary*.

en la memoria de la voz poética como en la tierra. Además brinda una ventaja adicional al crear una consonancia con “castaño”. Con esto se le brinda mayor sonoridad a un poema en donde la repetición de los sonidos que provoca la tala del árbol contrasta con la serenidad que se obtiene al final.

En el verso doce se alude a la muerte: “Its heft and hush become a bright nowhere”; para traducir la metáfora recurrí a la literalidad, la cual permite que el lector tenga elementos muy próximos a los que se usan en el poema en inglés. De esta manera él mismo puede inferir lo que el poeta describe (“su corpulencia y quietud se vuelven una brillante ninguna parte”): coloqué el adverbio que califica a “*nowhere*” tal y como está en el original, sin el calco se corre el riesgo de una lectura donde “brillante” califique sólo a “parte” y no a “ninguna parte”. Esta traducción evita el otro significado de “*become*” mediante el cual podría interpretarse que el árbol sólo tiene cabida en un lugar inexistente y no que se convierte en algo ideal que, por lo tanto, no se limita a un solo sitio.

La última parte del verso final, “beyond silence listened for”, incluye el verbo “*listen*” con la preposición “*for*”. Estos vocablos equivalen a la perífrasis verbal “estar atento”, la cual exige el uso de un pronombre que en mi traducción ha quedado implícito. Ya que en el original no queda claro quién es el sujeto, traté de mantener esa incertidumbre con el uso del copretérito. El sujeto puede ser el castaño o la voz poética y, aunque a mi parecer se trata de la segunda, preferí mantener abiertas ambas posibilidades para que el lector pueda elegir entre ellas.

Conclusión

Clearances parece ser un conjunto de textos simples. Son poemas concisos cuyos temas se desarrollan muy bien en un espacio limitado, tal como lo dicta la tradición de los sonetos. Detrás de la aparente sencillez hay una rica historia, un pasado a veces doloroso que no puede dejarse de lado. La tradición literaria de un pueblo siempre está llena de opiniones y refleja el entorno de los autores. En el caso de Irlanda del Norte, su literatura no sólo busca retratar el ambiente donde se desenvuelve; también recuerda que su historia empezó mucho antes de que formara parte del Reino Unido. Muchos autores norirlandeses buscan que su obra se aprecie por sí sola, que se separe de la tradición británica. Heaney pertenece a este grupo de escritores y, conociendo sus opiniones políticas, es prudente apuntar que los cambios estructurales y temáticos que hace en esta secuencia de sonetos pueden leerse en el contexto de un autor que trata de hacer suya una forma poética tradicional. Los sonetos se establecieron hace siglos y no se han mantenido intactos, por el contrario, muchos poetas han contribuido a su desarrollo. Heaney es un poeta que lleva consigo un bagaje político que se asoma continuamente en sus textos y, aunque no es el único que ha experimentado con la estructura del soneto a lo largo de los años, el ambiente en el que creció y vivió permite pensar en una conexión entre sus decisiones poéticas y su postura política.

Este trabajo de traducción me dio la oportunidad de acercarme más a la obra de Seamus Heaney y también comprender mejor las limitaciones de la traducción cuando se lidia con poesía. Aunque cualquier trabajo de traducción siempre se encontrará con grandes obstáculos y desafíos, considero que lo realmente importante es la manera en que se logra transmitir la mayor parte del

mensaje original tomando en cuenta el estilo del autor. Me fue imposible rescatar la estructura del soneto; sin embargo, la conexión con las secuencias isabelinas sigue presente: el contenido y el desarrollo de los temas logran recordar esta conocida forma poética. No está de más recordar que la manera en la que el propio Heaney utiliza el soneto lleva consigo un trabajo de apropiación, pues es algo que ha llegado, junto con la lengua, como algo ajeno y con una amplia tradición en la cultura inglesa. La traducción ha acompañado la evolución del soneto y este trabajo forma parte de este proceso que logra imprimirle una voz propia a la célebre estructura. Mis traducciones tienen dos papeles en la tradición de sonetos: por una parte sirven para reafirmar las peculiaridades que Heaney le imprimió a sus poemas y, por otro lado, funcionan como otra apropiación que parte de la primera. Las características formales de mis traducciones las separan de la forma clásica usada en español para favorecer peculiaridades que van de la mano con la identidad norirlandesa. De esta manera, mis versiones y las de los otros traductores tienen un lugar en la naturaleza cíclica que ha acompañado al soneto desde hace siglos.

Las pérdidas y compensaciones en una traducción son comunes y también lo son en esta secuencia de sonetos. Heaney no se apega a los estándares de los sonetos, pero lo compensa de diferentes maneras y logra enriquecer las imágenes descritas. Algo que es muy constante en estos poemas es el uso de modismos que ayudan a mantener un tono de afecto en los textos. En mis traducciones me preocupé por crear imágenes concisas y usar un lenguaje que mantuviera el tono amoroso que considero parte fundamental de los textos. En varias ocasiones logré rescatar la rima y

enriquecí el ritmo con aliteraciones que recordaban las figuras usadas en los originales. En uno de los poemas el lenguaje coloquial contrasta con la inclusión de extranjerismos; estos elementos tan opuestos funcionan de manera conjunta para acercar al lector a un ambiente que puede ser ajeno en términos culturales y lingüísticos, pero que también es muy familiar porque se exponen situaciones y sentimientos bien conocidos.

En este caso era posible hacer una versión libre de los poemas y respetar las limitaciones estructurales del soneto en español; sin embargo, esto implicaba alejarse demasiado de los versos del autor. Aunque hay un trabajo de interpretación inherente, considero que hay límites a la hora de traducir y estos los ha marcado el autor a través de sus propias decisiones en el texto que presenta. Crear versos que sólo se inspiren en los originales llevaría a un ejercicio de escritura que no necesariamente podría llamarse traducción, ya que se perdería gran parte de los matices y el lector de la lengua meta estaría en desventaja. Se trataría de una paráfrasis que sólo ofrecería un esbozo del original. Las versiones que presentan Pura López Colomé y Luis Roberto Vera cuentan con una gran ventaja, ya que ambos textos pueden leerse en conjunto y las posibles pérdidas de un poema se rescatan en el otro. En mi caso, uno de los objetivos fue encontrar un punto medio entre lo que Eugene Nida llama equivalencia formal y equivalencia dinámica. La primera se enfoca en la fuente y presta mucha más atención a la forma y contenido del mensaje original. Una traducción que sólo toma esta dirección puede incurrir en la creación de un mensaje ambiguo para el lector y será necesario suplementarlo con notas al pie de página. La segunda se enfoca en la reacción del receptor; es decir, se busca una equivalencia en la respuesta más que en el mensaje. No se puede

rechazar ninguna de estas técnicas, ya que, de acuerdo al tipo de texto que se esté traduciendo, pueden satisfacer plenamente los objetivos del traductor. En mi caso pude cubrir mis metas valiéndome de ambos enfoques.

La colección de poemas ya se había traducido, por lo que pude comparar mis traducciones con las publicadas anteriormente. Dicho ejercicio resultó muy enriquecedor, ya que me ayudó a criticar y evaluar mi propio trabajo. Gracias a los otros traductores reconsideraré algunas decisiones y logré aclarar imágenes, por ejemplo, en los sonetos 1 y 5, donde me valí de la ayuda de mis colegas para llegar a mejores soluciones. Todo esto me pareció bastante ventajoso, pues no siempre es posible recurrir a alguien más, o a otra versión de un texto, para analizar y cuestionar las decisiones que se toman. A pesar de todo esto, las traducciones que cada quien ofrece siguen siendo muy distintas y esto es muy afortunado, pues no se puede decir que hay una traducción absoluta o correcta. Cada una brinda interpretaciones diferentes de los poemas y por lo tanto cada una favorece algunos elementos sobre otros, pero siempre tratando de ofrecer a los lectores de habla hispana una buena aproximación a lo que escribió Heaney.

Bibliografía

- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.
- Bradley Otis, William. *Outline-History of English Literature, Volume I: To Dryden*. Nueva York: Barnes and Noble Inc, 1948. Impreso.
- Cairns, David y Richards, Shaun. *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism, and Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1988. Impreso.
- Campbell, Matthew, ed. *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Impreso.
- Charbonnier, Georges. *Conversations with Claude Lévi-Strauss*. Ed. Georges Charbonnier. Trad. John y Doreen Weightman. Londres: Jonathan Cape, 1969. Impreso.
- Collins, Floyd. *Seamus Heaney: the Crisis of Identity*. Londres: Associated University Presses, 2003. Impreso.
- Cronin, Michael. *Translation and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Deane, Seamus, ed. *Ireland's Field Day*. Londres: Hutchinson, 1985. Impreso.
- Devlin, Polly. *All of Us There*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1933. Impreso.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos. México: Fondo De Cultura Económica, 2001. Impreso.
- Fowler, Alastair. *Narrative Images in Literature and Art*. Nueva York: Oxford University Press, 2003. Impreso.
- García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos, 1998. Impreso.
- Gutt, Ernst – August. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Londres: University College London, 1989. En línea. 20 de diciembre, 2012.
- Perdu Honeyman, Nobel – Augusto y Javier Villoria Prieto, eds. *La traducción: puente interdisciplinar*. Almería: Universidad de Almería, 2001. Impreso.
- Heaney, Seamus. *De la emoción a las palabras*. Trad. Francesc Parcerisas. Barcelona: Anagrama, 1996. Impreso.
- . *Death of Naturalist*. Londres: Faber and Faber, 1999. Impreso.
- . *The Government of the Tongue: The T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*. Londres: Faber and Faber, 1988. Impreso.

- . *The Haw Lantern*. Londres: Faber and Faber, 1987. Impreso.
- . *La linterna del espino*. Trad. Dídac Pujol Morillo, Círculo de lectores, 1995. Impreso.
- . *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*. Londres: Faber and Faber, 1985. Impreso.
- . *The Redress of Poetry. Oxford lectures*. Londres: Faber and Faber, 1995. Impreso.
- . *Sonetos. Edición bilingüe*. Trad. Pura López Colomé y Luis Roberto Vera. México: DGEI Equilibrista, 2008. Impreso.
- . *Wintering out*. Londres: Faber and Faber, 1993. Impreso.
- Hickey, Raymond. "Identifying dialect speakers. The case of Irish English". Online Linguistic Centre. 19 de agosto 2009. Universität Duisburg-Essen. En línea. 16 de abril 2014.
- Hollander, John, y Frank Kermode, eds. *The Oxford Anthology of English Literature: Volume I - The Middle Ages through the 18th Century*. Nueva York: Oxford UP, 1973. Impreso.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción inglés / castellano: teoría y práctica*. Barcelona: Gedisa, 1997. Impreso.
- Malinowski, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico occidental: un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea Melanésica*. Trad. A. J. Desnions. Barcelona: Península, 1973. Impreso.
- Morrison, Andrew, ed. *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*. Reading: Penguin Books, 1986. Impreso.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1981. Impreso.
- Robinson, Robert. *The History of Baptism*. Boston: Lincoln & Edmands Press, 1817. En línea. 22 de febrero de 2014.
- Samaniego Fernández, Eva. *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996. Impreso.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Akal, 1980. Impreso.
- Selis, Arthur Lytton. *The Italian Influence in English Poetry: from Chaucer to Southwell*. Bloomington: Indiana University, 1955. Impreso.

- Tamplin, Ronald. *Seamus Heaney* (open guides to literature). Filadelfia: Open University Press, 1989. Impreso.
- Taylor, Peter. *Loyalists: War and Peace in Northern Ireland*. Nueva York: TV Books, 1999. Impreso.
- Tymoczko, Maria y Colin Ireland, eds. *Language and Tradition in Ireland: Continuities and Displacements*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 2003. Impreso.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres: Routledge, 1998. Impreso
- . ed. *The Translation Studies Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.
- . *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres y Nueva York: Routledge. 1995. Impreso.
- Vinson, James, ed. *Contemporary Poets*. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1980. Impreso.
- Ward, A. W., ed. *The Cambridge History of English Literature, Volume III: Renaissance and Reformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1932. Impreso.

Apéndice

Traducciones por Dídac Pujol Morillo

Vacíos

In memoriam M. K. H., 1911 – 1984

Ella me enseñó lo que su tío le había enseñado:
la facilidad con que se parte el bloque de carbón más grande
si consigues que veta y martillo tengan el ángulo correcto.

El sonido de aquel golpe relajado y seductor,
su resonancia compartida y el eco apagado,
me enseñaron a golpear, me enseñaron a soltar.

me enseñaron a descubrir la música
entre el martillo y el carbón. Enséñame ahora a escuchar,
que me preñe, golpe a golpe, la riqueza que esconde el negro vetado.

1

Un adoquín lanzado hace cien años
no cesa de venir hacia mí, la primera piedra
dirigida contra la frente traidora de una bisabuela.
La jaca se encabrita y empieza el alboroto.
Ella va agachada en el cabriolé
corriendo baquetas aquel primer domingo,
ladera abajo, hacia misa, a galope tendido.
Él la persigue por el pueblo azotando su caballo al grito de “¡Lundy!”.

Llamadla “La Conversa”. “La Novia Exógama.”
No importa, es una pieza costumbrista
heredada por parte de mi madre
y de la cual puedo disponer ahora que ella ya no está.
En lugar de plata y encajes victorianos,
la piedra exonerante y exonerada.

2

Allí brillaba el linóleo encerado. Relucían los grifos de latón.
Las tazas de porcelana eran muy blancas y grandes –
un juego libre de todo portillo, con su azucarero y su pichel.
Silbaba la tetera. No faltaban el emparedado y el panecillo de pasas,
todo en perfecto orden. Para que no se derrita,
mantened la mantequilla apartada del sol.
Y parad de tirar migas al suelo. No inclinéis la silla.
No alarguéis la mano. No señaléis. No hagáis ruido cuando mováis el té.

Es el número 5 de New Row, Tierra de los Muertos,
donde el abuelo se levanta de su sitio con las gafas reclinadas
sobre una cabeza totalmente calva para dar la bienvenida,
antes de que llame siquiera a la puerta, a una hija perpleja
que vuelve a casa. “¡Mirad quién ha venido! ¡Mirad quién ha venido!”
Y se sientan juntos en la salita resplandeciente.

3

Cuando los demás estaban en misa nosotros dos
mondábamos patatas y todo yo era de ella.
Las dejábamos caer una a una y rompían el silencio
como estaño que lagrimea en una barrita de soldar:
entre nosotros se establecieron bienestares fríos,
cosas a compartir que destellaban en un cubo de agua clara.
Y dejábamos caer otra. Pequeñas salpicaduras agradables
del trabajo de cada uno que nos hacían recobrar los sentidos.

Así que cuando el párroco que estaba a su cabecera
anunció a bombo y platillos las plegarias para los difuntos
y unos contestaban y otros lloraban,
yo recordé su cabeza inclinada hacia mi cabeza,
su aliento en el mío, nuestros cuchillos deslizadizos y mojados...
Nunca volvimos a estar tan cerca durante el resto de nuestras vidas.

4

El miedo a parecer afectada hacía que afectase
insuficiencia siempre que tenía que pronunciar
palabras “demasiado difíciles”. *Bertold Brek*.
Le salía un galimatías embarazoso
cada vez, como si pudiera traicionar
a los que se les traban las palabras
cuando utilizan un vocabulario demasiado rebuscado.
Con más desafío que orgullo, me decía:
“Es que tú todo lo sabes”. De modo que, delante de ella,
me controlaba el habla, en auténtica, precisa
y oportuna traición hacia lo que sabía
mejor que ella. Decía *naw* y *aye* *
y reincidía decorosamente en la mala gramática
que nos mantenía aliados y acorralados.

*Pronunciaciones dialectales de *no* y *yes*. (N. del T.)

5

La frescura que desprendían las sábanas acabadas de descolgar
del tendedero me hacía suponer que aún debían guardar humedad,
pero cuando cogía las puntas de la ropa y tiraba en sentido contrario
al de ella, primero echando el dobladillo hacia abajo
y luego hacia un lado y después sacudiendo y agitando
el tejido como una vela bajo un viento de costado,
producían un chasquido de sequedad ondulante.
Tirábamos y doblábamos y acabábamos mano contra mano
durante una décima de segundo, como si nada hubiera pasado,
porque nada sucedía que ya no hubiera sucedido siempre;
día a día, sólo tocar y marchar,
acercándonos de nuevo al refrenarnos
en movimientos en que yo era X y ella O marcadas
en sábanas que ella había hecho con sacos de harina rasgados.

6

En la euforia inicial de las vacaciones de Pascua
las ceremonias de Semana Santa
eran puntos culminantes de nuestra fase de *Hijo y amantes*.
El fuego de medianoche. El cirio pascual.
Codo a codo, contentos de estar arrodillados
los unos al lado de los otros casi en el primer banco
de la iglesia repleta, seguíamos el texto
y las rúbricas para la bendición de la pila bautismal.
Como la cierva anhela el arroyo, así el alma...
Inmersiones. Toallas. El agua que recibía el aliento.
El agua mezclada con crisma y con óleo.
Tintineo de vinajeras. Incensación solemne
Y el clamor del salmista repetido con orgullo:
Día y noche mis lágrimas han sido mi pan.

7

En los últimos minutos él le digo casi más
que durante toda su vida juntos.
“El lunes por la mañana estarás en la Calle Nueva”
y te pasaré a recoger y estarás contenta
cuando entre por la puerta... ¿Verdad que sí?”
Su cabeza estaba inclinada hacia la de ella, apoyada en la almohada.
Ella no podía oír, pero aquellas palabras nos alegraron mucho.
La llamó buena y chica. Después ya estaba muerta,
desistimos de buscarle el pulso
y todos supimos una cosa por el hecho de estar allí.
El espacio que circundábamos nos había sido vaciado
para que lo conservásemos, y rellenó
vacíos que se abrían de repente.
Los llantos fueron abatidos y se produjo un cambio puro.

Me figuré dando vueltas y más vueltas alrededor de un espacio
absolutamente vacío, la fuente absoluta
del castaño derribado que había perdido su lugar
en nuestro seto delantero, encima de los alhelíes.
Las astillas blancas no cesaban de saltar disparadas hacia arriba.
Oí el golpe característico y certero
del hacha, el crujido, el gemido
y la caída de todo lo que era exuberante
a través de las puntas sacudidas y de la destrucción total.
Hondamente arraigado y desaparecido hace mucho tiempo coetáneo
mío,
el castaño nacido de un tarro de mermelada en un hoyo
convierte su corpulencia y su silencio en una nada soleada,
un espíritu que se ramifica, callado
para siempre, más allá del silencio que se escucha.

Traducciones por Pura López Colomé y Luis Roberto Vera

Espacios libres

In memoriam M.K.H., 1911-1981

I

Un guijarro arrojado hace cien años vuelve y vuelve a mí, la primera piedra dirigida al ceño renegado de una bisabuela. El pony da un tirón y comienza el alboroto. Va agachada en el coche ligero de dos ruedas sufriendo el desprecio, aquel primer domingo por la cuesta, rumbo a misa a galope de pánico. A fuetazos, él cruza el pueblo ante los gritos de “¡Lundy!” Acaso la llamen “La conversa”. “La novia exógama”. Da igual, se trata de una obra de género, heredada por el lado de mi madre, y ahora que ella se ha ido, a mi disposición. En vez de plata y encaje victoriano, la piedra que exonera, exonerada.

Un guijarro arrojado hace cien años
vuelve del ceño la primera piedra
de aquella renegada bisabuela.
Tira así el pony, y empieza el fandango.

Ese primer domingo, sufriendo el rechazo.
“¡Lundy!”, al fondo del coche de dos ruedas,
a galope y a Misa por la cuesta.
Cruza el pueblo entre gritos y fuetazos.

“Novia exógama”, “La conversa”, acaso.
De una obra de género se trata,
por el costado materno heredada,

y ahora que se ha ido, ya en mis manos.
En vez de encaje victoriana y plata,
la piedra exonera, exonerada.

II

El linóleo pulido brillaba. Las espitas de latón brillaban. Las tazas de la vajilla, blanquísimas y enormes: un juego completo sin desportillar; con todo y azucarera y jarra. La tetera silbaba. Sándwiches y galletas para el té, en acto de presencia y decencia. Por si acaso se derretía, la mantequilla no debía dejarse del sol. Y no tires migajas. No te columpies en la silla. No alargues el brazo. No señales con el dedo. No hagas ruido con la cuchara. Callejón Nuevo número 5, Tierra de los Muertos, donde el abuelo se levanta de su lugar, con los lentes sobre la calva lisa, a dar la bienvenida a una hija enardecida que vuelve a casa, desde antes de que toque la puerta. “Quién vino, quién vino”, y se sientan juntos en aquella habitación resplandeciente.

Espitas y linóleo relumbraban.
Eran enormes las tazas, muy blancas:
juego completo, azucarera y jarra.
Sándwiches. Y la tetera silbaba

en acto de presencia. No debía
dejarse al sol jamás la mantequilla.
Ni migajas tiradas o en la silla
mecerse ni golpear con cucharita.

Callejón Nuevo, Tierra de los Muertos:
de su lugar se levanta el abuelo,
los lentes en la calva lisa puestos,

a bienvenir a la hija que vuelve
a casa, alegre. “Quién viene, quién viene”:
juntos, la habitación resplandeciente.

III

Cuando todos los demás se iban a misa, yo era todo suyo mientras pelábamos papas. Rompían el silencio al ir cayendo una por una, como briznas de soldadura escurriendo del caudín: frías comodidades dispuestas entre nosotros, cosas que compartir, cintilando en una cubeta de agua limpia. Y, de nuevo, la caída. Los placenteros chapaleos de la labor de cada quien nos hacían volver a los cabales. Así que mientras el párroco junto a su cama, seguía dale que dale con las fúnebres plegarias, y había quien respondía y quien lloraba, yo recordaba su cabeza frente a la mía, su aliento en el mío, cómo se hundían nuestros cuchillos suavemente, nunca más cerca uno del otro por el resto de nuestras vidas.

En tanto los demás iban a misa,
yo era todo suyo al pelar papas.
Una por una el silencio quebraban,
caudín en chorros, soldadura en briznas:

brillando en la cubeta de agua limpia,
algo que compartir -alivio entre ambas
manos- seguía cayendo. Salpicadas
notas con las que alzábamos la vista.

Mientras el párroco, junto a su cama,
exequia tras exequia ahí rezaba
y otros entre responsos le lloraban,

yo recordaba su frente en la mía,
nuestros eran el vaho y las cuchillas,
nunca más cerca en todas nuestras vidas.

IV

Por miedo a parecer fingida, fingía insuficiencia cuando se trataba de pronunciar palabras que la “rebasaban”. *Bertold Brek*. Se las arreglaba para poner trabas y evasivas vez tras vez, como si estuviera traicionando las trabas y lo inadecuado con aquel vocabulario adecuado en demasía. Con una carga mayor de desafío que de orgullo, me decía: “Tú sí que sabes de esas cosas”. Entonces, gobernaba mi lengua en su presencia, toda una traición genuinamente ajustada y adecuada a lo que sí sabía. Pronunciaba mis *náaa* y mis *pa'qué*, y con decencia reincidía en la incorrecta gramática, nuestra alianza y aislamiento.

Insuficiencia, por no ser fingida,
fingía, cuando sólo se trataba
de esas palabras que la “rebasaban”.
Bertold Brek. Cuántas trabas y evasivas

vez tras vez, como si estuviera en vía
de una traición a lo inepto y las trabas
con léxico que de apto rebosaba.
Con más reto que orgullo, me decía:

“De eso sí sabes”. Entonces, domaba
mi lengua, una traición en su presencia,
en verdad apropiada y ajustada

a lo que sí. *Náaa* y *pa'qué* pronunciaba,
gramática incorrecta, con decencia,
nuestro aislamiento y nuestra propia alianza.

V

La frescura que provenía de las sábanas recién bajadas del tendedero me hacía pensar en la humedad aún en ellas; pero cuando tomaba las esquinas que me tocaba doblar, y jalaba en sentido contrario a ella, enderezando primero el dobladillo y luego en diagonal, para después sacudir y agitar la tela como una vela de barco ante vientos cruzados, su respuesta era un golpe sonoro, seco y ondulante. Así estirábamos y doblábamos y juntábamos los cabos, mano contra mano durante una fracción de segundo como si nada hubiera pasado, pues nada había pasado que no hubiera pasado siempre con anterioridad, día tras día, pendiendo de un hilo, de nuevo logrando la cercanía al detenernos en pasos donde a mí me tocaba la *x* y a ella la *o*, letras inscritas en sábanas que había cosido a partir de costales de harina rasgados.

Las frescas sábanas del tendedero
remitían a la humedad, acaso;
pero al tomar la esquina de mi lado,
justo al jalar al contrario, primero

en diagonal ajustando y luego
con la tela cual vela de un barco
ante vientos cruzados, su ondulado
golpe se oía. Doblar cabos sueltos

como si nada hubiera pasado:
pues todo parecía haber pasado,
sólo de un hilo al pender, cercanía

día tras día hubiera logrado,
x en mí, en ella *o*, los trazos,
sábanas sobre costales de harina.

VI

Al primer hervor de las fiestas pascuales, las ceremonias de la Semana Santa eran los momentos culminantes de nuestra fase de *hijos y amantes*. La fogata a medianoche. El cirio pascual. Codo con codo, felices de arrodillarnos uno junto al otro allá, hasta adelante, en aquella iglesia a reventar, íbamos siguiendo el texto y las rúbricas para la bendición de la pila. *Como el ciervo en pos del agua del arroyo, así mi alma...* Lavado de manos. El paño de secar. El aliento sobre el agua. El agua mezclada con la crisma y el aceite. Tintineo de angarillas. Elevación formal del incensario, y el grito del salmista recibido con orgullo: *Día y noche, mis lágrimas han sido mi alimento.*

Primera ebullición de las pascuales,
las ceremonias de Semana Santa
la fase abrían de *hijos y amantes*.
Cirio pascual y, de noche, fogata.

Codo con codo, hincados adelante,
Juntos, con la alegría en la cara,
la iglesia a reventar, texto mediante,
la bendición y la rúbrica mandan.

Ciervo, mi alma que va en pos de agua...
Paño. Lavado de manos. El agua,
el aliento. Aceite y agua, crisma.

El incensario. Tintín de angarillas.
Grita el salmista, con orgullo atento:
Mis lágrimas han sido mi alimento.

VII

Durante sus últimos minutos, él le dijo más a ella que en toda su vida juntos. “Estarás en el Callejón Nuevo el lunes por la noche, y vendré por ti y te dará gusto verme entrar por esa puerta... ¿No es verdad?” Su cabeza reclinada sobre la de ella, apuntalada. Ella ya no oía nada, pero nosotros nos alegramos. Le dijo niña y buena. Luego ella falleció, le dejaron de tomar el pulso, y todos supimos una cosa con toda claridad sólo por estar ahí: el espacio en que estábamos se había vaciado para llenarnos y ahí permanecer; penetraba espacios libres que, de pronto, se abrían de par en par. Se acababan de derribar los llantos y acababa de ocurrir un cambio puro.

Él dijo más en aquellos momentos,
que durante su vida en la morada.
“Callejón Nuevo, el lunes, horas altas:
te buscaré y brincarás de contento

cuando entre por la puerta... ¿No es cierto?”
Su cabeza inclinada, apuntalada.
Qué alegría, más ella no oía nada.
Le dijo niña y buena. Había muerto.

Dejaron de tomarle el pulso; así
con toda claridad estar ahí,
ese espacio expandiéndose por nulo

nos llenaba de permanencia ahí,
abriéndose, de pronto. El fin, así,
del llanto: un verdadero cambio puro.

VIII

Pensé dar vueltas y vueltas en un espacio todo vacío, todo fuente donde el engalanado castaño había perdido su lugar en nuestro seto de enfrente, encima de las plantas trepadoras. Las astillas blancas saltaban y salían volando. Escuché el tajo distintivo del hacha, la hendidura, el suspiro y colapso de lo que había lucido entre las puntas impactadas y el despojo entero. Plantado profundamente y desaparecido hace ya tanto, mi coetáneo castaño en un frasco puesto en un agujero, su pesadez y quietud se tornan un brillante ningún lado, un alma ramificándose en silencio y para siempre, más allá del silencio al que había prestado oídos.

Vuelta tras vuelta, quedarme girando,
ya fuente del vacío; el castaño
adornado su sitio ya perdido
en nuestro seto, el enramado erguido.

Las blancas astillas salían volando.
Escuché el tajo distintivo, claro
del hacha, la hendidura, aquel suspiro,
verde colapso que había lucido

puntas golpeadas, despojo entero.
Plantado y esfumado hace ya tanto,
coetáneo castaño en su agujero,

alma ramificándose en silencio;
su pesadez, quietud, un ningún lado,
un para siempre: más allá, el silencio.