

# ENCANTO Y FASCINACIÓN DE TRADUCIR POESÍA: CINCO TRADUCTORES CONTEMPORÁNEOS EN MÉXICO\*

## CHARM AND FASCINATION OF TRANSLATING POETRY: FIVE CONTEMPORARY TRANSLATORS IN MEXICO

Arcangelo Tomasella\*\*

*Artículo recibido: 11-09-2017*

*Aprobado: 05-10-2017*

### Resumen

Se presentan algunos de los datos recabados en una serie de entrevistas aplicadas individualmente a traductores de poesía que operan en México sobre su experiencia del traducir. Las modalidades y los problemas de realización de la poesía traducida y publicada en la actualidad en México incluyen elementos de la práctica traductora y de la poética que la sostiene en su perspectiva histórica y desarrollo conceptual.

### Abstract

We present here some of the data collected from interviewing poetry translators in Mexico. The translators' awareness about the problems concerning the realization of translated, and eventually published poetry in nowadays' Mexico arises from their experience and practice, and includes poetics, which supports the practice in its historical perspective and conceptual development.

\*\*Maestro en Filosofía y Traducción de Estudios Interculturales por la Universidad Autónoma de Barcelona; Perito Traductor Autorizado de y a: Español/Inglés/Francés/Italiano/Alemán/Portugués; Profesor Asociado A en la División de Arquitectura, Artes y Diseño, Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato, México.  
[arcantomas@gmail.com](mailto:arcantomas@gmail.com)

**Conceptos clave:** Lectura experta/subjetiva/profunda - Escritura traductora - Crítica - Forma del verso original y traducido - Sujeto poético/traductor - Lingüística textual/traducción – Poética/traducción – Metáforas de la traducción

**Keywords:** Expert/subjective/deep reading – Translator’s writing – Critics – Original and translated verse form – Poetic subject/ translator – Textual linguistics/translation – Poetics /translation – Translation’s metaphors.

*Pues volved a las acordes  
músicas, en que os allé,  
porque quien oyere, logre  
en la metáfora el ver  
que, en estas amantes voces,  
una cosa es la que entiende  
y otra cosa la que oye.*  
Sor Juana Inés de la Cruz (1689),  
“Divino Narciso” (v. 149-155).

## Premisa

La poesía traducida se publica casi exclusivamente sobre la propuesta del traductor después de terminar su tarea motivada por su interés poético y empatía con el original. Contrariamente al caso de la narrativa y la ensayística, es muy raro el encargo por parte del editor. Sin la certeza de ser publicado, el traductor asume el reto de traducir un poema sin preocuparse acerca de los problemas de la adquisición previa de los derechos de autoría. Sería como pedir a un poeta que solicite el permiso de alguna autoridad para escribir.

\*El presente ensayo se basa en datos sobre concepciones de traducción de poesía de cinco traductores de poesía (José María Espinasa, Mariapia Lamberti, Carlos López Beltrán, Fabio Morábito y Benjamín Valdivia) que operan en México en la actualidad. Los datos fueron recopilados por el autor por medio de entrevistas aplicadas individualmente a cada traductor. Los elementos de texto citado entre comillas sin referencias bibliográficas se refieren a segmentos de la transcripción de las mismas entrevistas (no publicadas); sus autores son mencionados en el contexto inmediato en que se mencionan.

Desarrollo el presente artículo de acuerdo con la siguiente estructura:

Premisa.

1. Lectura, escritura y crítica en la traducción de poesía.
2. Motivación y reto de traducir poesía.
3. La forma del verso original y traducido.
4. Subjetivismo y modelos teóricos de la traducción de poesía de Beaugrande (1978) y Meschonnic (1999).
5. Metáforas de la traducción.

Bibliografía.

El traductor opera por empatía y logra situar el original en una cultura de recepción deseosa de recibir otras visiones del mundo, otras estéticas de escritura y de lectura en un texto que revelará una “una tercera lengua, un entre-dos” que dará visibilidad al elemento otro, contribuyendo a “... superar la frontera de la diferencia entre dos lenguas-culturas aparece como el trabajo poético mismo” (Meschonnic, 1999: 194). La traducción define una poética de la traducción dentro de la cual el traductor se enfrenta al problema de reconocer el texto traducible para él “en su totalidad: su léxico, su sintaxis, su musicalidad, sus referencias, sus conceptos, su grado de legibilidad” (Guatelli-Tedeschi, 2001: 71). Debe ser un texto “deseoso”, en el sentido de que quiere ser traducido por el traductor que lo perciba como tal; de esta manera el texto desata para el traductor una señal de “poesía, cosa no tan fácil de reconocer” (id.), asimilable a la noción de “placer poético” (Cary, 1963), de “placer del texto” (Barthes, 1973) y a la poética de la lectura (Bachelard, 1982/2013).

El traductor opera por empatía y logra situar el original en una cultura de recepción deseosa de recibir otras visiones del mundo, otras estéticas de escritura y de lectura

## I. Lectura, escritura y crítica en la traducción de poesía

El traducir, en las fases de lectura funcional a la escritura de la traducción poética, supone una “estética de la lectura” (Jausse, 1975), definida por un modelo personal de la lectura del verso, concreta, única, espontánea e intuitiva desarrollada en tiempos, ritmos y modalidades exclusivos de cada individuo. Sin embargo, el mismo proceso no excluye la lectura experta, informada y crítica del poema en traducción con referencias explícitas a los factores que operan en los niveles constitutivos textuales y discursivos (Meschonnic, 1975 y 1999), de modo que, ya traducido, facilite para el lector de la cultura receptora un texto poético con el mayor acercamiento al modelo de lectura supuesto por la escritura del original. Un poema traducido que representa válidamente todo el potencial de percepción/interpretación previsto por el original, para la exploración de la significación poética más amplia implicada en su reconocimiento por una cultura “otra”.

La definición de Beaugrande (1978) de “lectura experta y activa” de la poesía supone la “activación” de elementos textuales poéticos (“Uso no ordinario del lenguaje [...que depende...] de la combinación de elementos imprevistos [...] no esperados” por el lector). Beaugrande (1978: 19), basándose en Carnap (1955), Riffaterre (1960), Schmidt (1971a), van Dijk (1972b), Weinrich (1966, 1976c), Jan Mukarovsky (1964), propone un modelo de lectura del texto basado en los elementos de significado co-textual y contextual. Co-texto (o microtexto en terminología semiótica de Riffaterre) y contexto (o macrotexto en Riffaterre) son “activados” por el lector en la lectura del poema y presentan la posibilidad de diferentes lecturas que conforman las varias “interpretaciones” posibles del texto, frecuentes en la poesía. La mayor o menor amplitud de interpretaciones de un solo poema depende del menor o mayor número de elementos de significado situados por el poeta en “contextos donde no deberían de aparecer” (Beaugrande, 1978: capítulo II, párrafos 13-16), de manera que el uso efectivo del lenguaje en el poema concreto en su contexto se sitúa fuera de la gama de todo significado unívoco posible (co-texto o “*intension*” en lenguaje de Carnap).

Para Lamberti los elementos propiamente rítmicos del poema contribuyen a su legibilidad y “comprensibilidad absoluta, el flujo continuo, análogo al flujo de la vida” con sus experiencias encadenadas sin solución de continuidad como en Paz que la misma Lamberti admite haber traducido al italiano (Piedra de Sol, 1992) en constante estado de fascinación hacia el flujo musical que es parte del significado de la poesía. Como las “olas del mar que nunca terminan”, los patrones rítmicos repetidos con insistencia de los versos de Paz revelan la esencia misma de la poesía y de su legibilidad. La poesía debe sentirse; en este aspecto no hay novedad en la producción poética: hasta la poesía de Álvaro Mutis, más crítica, logra percibirse como sentimiento; mientras que en otros poetas y culturas poéticas (por ejemplo, según Lamberti, los poetas italianos Sanguineti y Luzi y, en menor medida y forma, en los elementos oscuros de Montale) la lectura “se para como delante de un obstáculo”, generándose la duda de si quiere y puede decir algo. Admite que se trata de una norma estilística derivada de su concepción de la poesía que siempre respeta en su práctica de la traducción y que contribuyó en formar su gusto; así que no le gustan las traducciones que “eliminan la prosodia que existe en el original”. En la traducción al italiano de “Piedra de Sol” de Octavio Paz, Lamberti mantuvo el mismo número de versos del poema en español, cambiando solamente la disposición del discurso para respetar la métrica y la intención poética del original.

En palabras de Morábito la traducción literaria y poética no se limita a la comunicación social y cultural, sino implica una “forma de lectura extraordinaria... la forma más profunda” en función de una “forma creativa” de la escritura poética. La lectura profunda y experta, sin excluir los aportes de la crítica literaria, depende de la amplitud y continuidad del contacto de lectura empática individual de los textos poéticos de las dos culturas desde y hacia las cuales se traduce, en especial de toda la obra del poeta individual que se traduce, y de la literatura poética traducida, hasta casi lograr una “especialización traductora” (noción utilizada por Morábito y Espinasa) según corrientes géneros y autores.

El “impulso” a traducir surge de la voluntad de entender lo más profundamente posible el poema original. El traductor “se hace cargo y se compromete con cada palabra del texto” según Morábito, suponiendo una función crítica inherente a la lectura y escritura traductora de poesía —reconocida también por las teorías lingüístico-textuales de los *Translation Studies* de la segunda mitad del siglo XX<sup>39</sup>— y destaca la situación particular del traductor que, aun conociendo “como nadie” al autor del original, “puede ser totalmente ajeno a las interpretaciones críticas que se han hecho. [...] El traductor y el crítico son dos animales muy distintos”.

La mayor o menor  
amplitud de  
interpretaciones de un  
solo poema depende el  
menor o mayor número  
de elementos de  
significado situados por  
el poeta en “contextos  
donde no deberían de  
aparecer”

<sup>39</sup> Holmes (1978) propone un modelo de la traducción poética como “metacrítica” del poema original que implica la producción de un “metapoema” (el poema traducido) realizada por el “metapoeta” o traductor.

La experiencia traductora de poesía, según Espinasa, se caracteriza por la sensación de “duda absoluta” frente a cualquier decisión traductora particular, que implica la percepción por parte del traductor de la interrelación necesaria de todos los elementos que conforman la expresión unitaria del texto poético. La duda puede resolverse gracias a una estrategia traductora equilibrada, señala Espinasa, entre “atrevimiento” y “cálculo de los riesgos” activada por el traductor en cada caso concreto.

Respetar la poesía original implica cambios en la formulación del texto poético traducido frente al original y entonces el traductor, según Morábito, se mueve entre los dos polos del “malabarismo” y del “narcisismo”; como malabarista trata de cambiar lo menos posible para no volver la traducción en un “deporte narcisista”. Pero “a veces los cambios necesarios son tantos, que uno ya deja de preguntarse qué tanto ha cambiado”.

López Beltrán además evidencia la calidad unitaria indisoluble de “cualquier poema, que mínimamente sea digno del nombre”, implicando una “cantidad de elementos intensamente amarrados” en la constitución de la significación poética del texto que llegan a concretizar la “definitividad”, idiosincrasia y personalidad original y novedosa del texto poético. Cada autor tiene su lenguaje individual, reconocible por el traductor y la motivación personal a traducir “un determinado autor, o corriente o hasta en una lengua” facilita la obtención de un texto traducido válidamente, resultado del “atrevimiento calculado”, hasta definir una “especialización traductora”<sup>40</sup> en la traducción literaria, no limitada a la poesía.

La duda puede resolverse gracias a una estrategia traductora equilibrada, señala Espinasa, entre “atrevimiento” y “cálculo de los riesgos” activada por el traductor

## 2. Motivación y reto de traducir poesía

Para Carlos López Beltrán “ambición y osadía” caracterizan el acto de traducir poesía basado en “un interés personal propio, una motivación” por parte del traductor o “algo” en el poema que le “re-implique por un lado un placer, y por otro lado un reto, una especie de deseo” para traducir. Así es posible explicar todo el “trabajo” complejo “para alcanzar algún nivel aceptable de poesía en el poema traducido”.

Para Lamberti “todo traductor tiene una sensibilidad propia sea en la selección de los poemas –que debe ser libre– sea en la “corrispondenza di amorosi sensi” entre autor y traductor. “En poesía se logra traducir a quien piensa y siente cómo tú, a quien dice las cosas que tú no tienes la capacidad de decir, pero que dirías si tuvieras esa capacidad”. El traductor es un lector privilegiado: si un traductor ama a un poeta lo traducirá, si no le gusta lo deja a un lado, ni lo toca.

Valdivia amplía el alcance de la “pasión de traducir” basada en la motivación personal del traductor, incluyendo en la noción de “tarea traductora” la individuación correcta del “ánimo” de cada cultura en contacto de traducción realizada gracias al interés cultural particular del traductor. El interés

<sup>40</sup> Espinasa menciona los casos mexicanos de las traducciones de Esther Seligson de las obras filosóficas en francés del rumano Emil Cioran y las de Federico Campbell traductor del italiano Leonardo Sciascia.

personal es un criterio operativo indispensable en los dos casos del encargo editorial (muy raro en traducción poética) y de la decisión individual de traducir un poema voluntariamente, sin encargo, como suele ser la mayoría de las traducciones de poesía. La “pasión por traducir” es implícita en la práctica traductora de literatura y, según Valdivia no está vinculada con la concepción instrumental de la traducción como medio de comprensión para el lector que no puede leer el idioma extranjero. Más bien se trata de una pasión por el reto siempre inalcanzable de cumplir exhaustivamente con todos los problemas implícitos en el proceso de la traducción: “desviaciones, giros idiomáticos, alusiones culturales” que, aun después de muchos años de experiencia traductora, “se pueden escapar”, apareciendo con evidencia irreversible sólo después de la publicación del texto definitivo.

“La traducción, desde ese punto de vista es un trabajo personal que nunca se termina. Es decir, ninguna traducción es la última”. La tarea traductora poética “nunca acaba”; es un proceso sin solución de continuidad que no termina con el producto final de un proceso concreto de traducción. Que los hablantes de dos lenguas diferentes compartan o no un entorno cultural y social común, normalmente existen divergencias notables en los modelos de realidad aceptados por los dos grupos de hablantes y en las modalidades de segmentación de los mismos modelos de realidad en el lenguaje (Vinay y Darbelnet, 1958: 261; Kade, 1968: 66; Levý, 1969: 57; Wolf, 1974: 51; todos citados en Beaugrande, 1978: 97). Además, el conjunto de los elementos significativos del texto no son representables por medio de una línea que se desarrolla de un punto inicial a un punto final, sino como una “topografía” Petöfi (1972) de interrelaciones, cuyo nivel de complejidad es proporcional a la gama de lecturas posibles. Así que la “insatisfacción” del traductor mismo con su propio resultado —que de todos modos no impide poner punto final y entregarla al editor para su publicación—, la constatación de que “uno nunca acaba de traducir” también resulta válida históricamente, ya que “cada generación necesita volver a traducir los textos anteriores”. En particular en el caso de los clásicos, “porque ya no se significa lo mismo con las versiones existentes”. Valdivia menciona el ejemplo de la secuencia de re-traducciones del soneto “El Desdichado” del poeta francés Gérard de Nerval, traducido al castellano, entre otros, por Octavio Paz, Tomás Segovia y por él mismo. Valdivia explica las re-traducciones como el resultado de la “observación” de las traducciones realizadas anteriormente que revelan “que es un poema insuficientemente traducido”.

Lamberti observa que, sin importar el nivel de calidad logrado, toda traducción, frente a la del original, es “efímera, mudable [...] un camino abierto y cada generación de poetas necesita retraducir a los clásicos [...] releerlos y hacerlos suyos de nuevo, insatisfecha la mirada de las generaciones anteriores”. Así que para el caso de la traducción de textos literarios Valdivia excluye la posibilidad de una profesionalidad y competencia traductora que en concreto suponga un traductor listo para cualquier traducción. Sus decisiones de traducir una obra extranjera al español tienen la misma consistencia de las decisiones para escribir sus propias obras: “es una cierta necesidad” de que un texto extranjero experimentado en el nivel personal como interesante “se concrete como texto [...] en español”; necesidad equilibrada por la consideración de la importancia cultural de su difusión en las culturas literarias de lengua española. En este sentido el artículo 12 de *La Charte du*

Sin importar el nivel de calidad logrado, toda traducción, frente a la del original, es “efímera, mudable [...] un camino abierto y cada generación de poetas necesita retraducir a los clásicos

*Traducteur (Fédération Internationale des Traducteurs –FIT, Oslo, 1994)* raramente aplica para el traductor de poesía. («12. Il est tenu d'obtenir de l'auteur de l'œuvre originale ou de l'utilisateur l'autorisation de traduire cette œuvre ainsi que de respecter tous les autres droits dont l'auteur est investi»). El traductor de poesía empieza su tarea traductora sobre un impulso equivalente al del poeta o escritor que se dispone a escribir su obra, sin autorización previa del detentor de los derechos ni contacto alguno con el editor que la publicará.

La condición emotiva que permite al traductor lograr un texto poético que suene como poesía en la cultura hacia la cual se traduce es primeramente el entusiasmo con el texto a traducir, al cual se añaden elementos secundarios y característicos de cada traductor, sobre todo su personalidad y experiencia, deseo de compartir la experiencia de lectura poética que genera el factor entusiasmo que finalmente marca, según Espinasa –sin excluir en fin una buena dosis de azar– el origen del trabajo de traductor de poesía, en el cual no hay razones de dinero, ya que ningún traductor de poesía vive de esta actividad.

Morábito señala como factor relevante del traducir poesía la individuación de una posible referencia a un poeta de la lengua y cultura poética hacia la cual va traducido el original. En términos concretos el traductor se pregunta “muchas veces qué poeta español o qué poeta mexicano es el que más se acerca” al poeta que se está traduciendo, para que sirva de “modelo remoto” en la escritura del poema traducido. Aunque en algunos casos se trate “casi de cortesía mutua”, los poetas contemporáneos se han traducido recíprocamente<sup>41</sup> y la ubicación de afinidades entre poetas de culturas y lenguas poéticas diferentes resulta muy útil sobre todo en el caso de un poeta crucial en la tradición de la lengua. “Pueden servir como parientes próximos”, observa Morábito, para “que alimenten verbalmente y lingüísticamente” al traductor; como por ejemplo en el caso de Guillén y Montale que comparten una poética de la densidad que no deja huecos en el discurso poético, “todo está como muy trabado”. Igualmente, el traductor aprovecha también, de manera inconsciente, la lectura de poetas que sólo comparten algunos aspectos formales con la poesía del original a traducir. Para el caso de la traducción de la obra poética completa de Montale, Morábito menciona la importancia de su relación con “algunas cosas de Paz, algunas cosas de Gorostiza”.

El traductor aprovecha también, de manera inconsciente, la lectura de poetas que sólo comparten algunos aspectos formales con la poesía del original a traducir

### 3. La forma del verso original y traducido

En las dos alternativas de la traducción de acercamiento o de poner a un lado el poema original hay peligros de caer en trampas y exageraciones. El traductor debe considerar los problemas del efecto de artificio implicado por la adopción de patrones métricos y rítmicos que no son naturales de una cultura poética o de una lengua particular que tiene un cierto tipo de musicalidad, un cierto tipo de rítmica, sobre todo en los casos en que no hay necesidad de cambios substanciales para que el texto poético en traducción siga siendo poético en español.

<sup>41</sup> Por ejemplo: Montale/Guillén; Montale/Eliot; Eliot/Guillén.

Lamberti admite que hay contactos “privilegiados” entre sistemas poéticos, dependiendo de la cercanía de elementos fonéticos y métricos, además de los culturales literarios en las funciones estilísticas propias de cada género. Sin embargo, la relación del italiano con el español (más que con el francés, por su fonética y prosodia peculiares) permite cubrir la casi totalidad de los matices de color, musicalidad, ritmo y cadencia, respetando en gran parte el orden de colocación en el verso y secuencias de los versos originales, sin alterar así la sucesión de imágenes y conceptos del poema original.

Levý (2011:231) evidencia la relatividad de las diferencias entre esquemas métricos, si se consideran en relación con el nivel prosódico global del poema. Las oposiciones que definen los varios sistemas de versificación (el sistema acentual del alto alemán, inglés e islandés antiguos; el sistema acentual silábico del alemán, búlgaro, checo, inglés, ruso y serbio; el sistema silábico del catalán, español, francés, italiano, polaco y portugués) no resultan tan definidas, más bien “fluidas”, especialmente en los patrones métricos libres de la producción contemporánea, influidos también por las interrelaciones poéticas favorecidas por la difusión de la poesía traducida. Según Levý, una propuesta esquemática “realística” de los sistemas de versificación europeos en la actualidad de la práctica poética contemporánea no puede descuidar los elementos de interrelación y superposición de las dos funciones acentual y silábica.

Para Morábito, en cada cultura poética la musicalidad del poema puede situarse en los elementos de la fonética de la lengua, además de depender del sistema métrico y de los registros prosódicos de los diferentes géneros. La musicalidad del verso puede entonces constituirse con medios fonéticos específicos de la lengua que en la mayoría de los casos resulta imposible respetar en otra lengua<sup>42</sup>. Una sonoridad completamente inconsciente, detalla Morábito, ya que obviamente el poeta no va a escoger las palabras según el solo criterio preestablecido de la fonética, pero en el conjunto del poema el efecto sonoro es evidente y concurre en la definición de la percepción poética del texto.

Una traducción realizada por encargo, sin que haya afinidad entre poeta y traductor, revelará un “enfoque menos personal y más profesional” y producirá un poema discontinuo “en el cual se podrán distinguir elementos de afinidad y no afinidad” entre el traductor y el poeta autor del original<sup>43</sup>. Aun en los casos de encargos editoriales, Lamberti prefiere descartar la traducción cuando “las dificultades [...] son demasiado grandes”. Desde su punto de vista “quien decide a priori traducir las obras completas de ciertos poetas no necesita rimarios o diccionarios, solamente necesita de una pistola y se la apunta a la sien por sí mismo”. Morábito, traductor de la obra completa de

Permite cubrir la casi totalidad de los matices de color, musicalidad, ritmo y cadencia, respetando en gran parte el orden de colocación en el verso y secuencias de los versos originales

<sup>42</sup> Morábito cita como ejemplo las repeticiones de elementos léxicos caracterizados por consonantes alargadas (ortográficamente doble consonante) rasgo fonológico de todas las consonantes del italiano, inexistente en español.

<sup>43</sup> “*La langue de bois du traduire*” de los traductores profesionales (Meschonnic, 1999).



Montale, también ubica la condición ideal de la traducción de poesía en la libre elección por parte del traductor del poeta y de la obra poética (completa o antologada) a traducir. No se trata, detalla Morábito, solamente de problemas de afinidad o gusto personal, sino también de los límites propios de cada traducción que en algunos casos puede llevar a traducciones parciales de la obra de un poeta, cuando se realiza de modo espontáneo. En palabras de Morábito: “a mí me gusta muchísimo ese poema pero me sale espantoso, entonces mejor lo quito”; obviamente se trata en este caso de una opción impracticable en los casos del encargo editorial.

La “musicalidad o sonoridad” del poema constituye el elemento esencial para la comprensión del texto poético que no puede reducirse al mero nivel semántico-conceptual de la lengua que lo sustenta. Sin embargo, para Morábito la primacía de lo sonoro y de la forma del verso en la comunicación/percepción de la poesía “más allá” de la comprensión del significado de sus palabras parece viable “hasta cierto punto, porque si todo es así, llega un momento en que el lector se desespera y dice: sí, aquí escucho una música maravillosa pero ya estoy harto, quiero entender algo”. Hay que recordar que según T.S. Eliot uno de los criterios para identificar la genuinidad del discurso poético consiste en su poder comunicar antes de que sea entendido: “*Genuine poetry can communicate before it is understood*” (en *Dante*, 1929)<sup>44</sup>. Los teóricos de la traducción poética en sus diferentes enfoques<sup>45</sup> concuerdan en la función comunicativa del texto poético original y traducido, incluyendo “equivoco”, “ambigüedad”, “vaguedad”, “obscuridad”, hasta el sinsentido significativo del “*non sense*”, dentro de la cadena de las intenciones comunicativas poéticas.

Para Morábito “cada poema, cada verso es un caso” de modo que resulta poco práctico suponer una norma general abstracta que sea válida para la tarea del traducir versos, aparte la de “privilegiar siempre la poesía” para que el texto traducido funcione como poema. Hay casos, según Espinasa, en los cuales los elementos formales del verso no tienen mayor relevancia para la definición de la expresión poética del poema concreto, de modo que su traducción puede prescindir de las características formales métricas y hasta prosódicas.

López Beltrán señala la importancia del proceso a través del cual el traductor puede intentar lograr una traducción atinada “de los elementos fónicos del poema por medio de la asesoría de un lector experto e inteligente con otra sensibilidad, aunque mínimamente sesgada” cuyas “observaciones, sugerencias y alternativas” llevan al traductor a percibir con evidencia que “una primera versión solamente conforma un primer acercamiento, un esbozo, una especie de traza, que captura algunos elementos, que pero está opacando otros”.

#### 4. Metáforas de la traducción

Las metáforas utilizadas para la definición sintética de la complejidad del fenómeno de la traducción literaria y poética en la cultura occidental también aluden a componentes emotivos. Hasta el Renacimiento, la traducción poética de los originales clásicos se realiza por medio de un proceso

<sup>44</sup> [https://po.missouri.edu/cgi-bin/wa?A3=ind0910&L=TSE&E=quoted-printable&P=2040901&B=-\\_cbdc52b0-8f0d-43a6-864e-bf8bcb9778c8\\_&T=text%2Fhtml;%20charset=iso-8859-1](https://po.missouri.edu/cgi-bin/wa?A3=ind0910&L=TSE&E=quoted-printable&P=2040901&B=-_cbdc52b0-8f0d-43a6-864e-bf8bcb9778c8_&T=text%2Fhtml;%20charset=iso-8859-1) (05.10.2017).

<sup>45</sup> Enfoque lingüístico-textual: Levý, 2011; Beaugrande, 1978; Holmes, 1988. Semiótico-estilístico: Popovic, 1975/2005. Enfoque poética de la traducción: Meschonnic, 1999. Enfoque crítico: Etkind, 1982; Frank, 1991 y 2004. Ecléctico: Barjau, 1995; Torre, 1994. Semiótico de género: Diaz-Diocarretz, 1985. Semiótico de la interpretación poética: Koster, 2000. Enfoque práctico: Raffel, 1988; Weissbort, 1989; Barnstone, 1993.

traductor totalmente controlado por el original. En el Renacimiento, con la práctica de la traducción entre las lenguas modernas, la relación de control se invierte en favor del sistema de la literatura hacia la cual se traduce y prevalece una escritura traductora que facilita el acceso de la obra literaria original traducida hacia la cultura literaria receptora. En este contexto, en el siglo XVI se formula en Italia la metáfora del “*traduttore/traditore–traduzione/tradimento*” (“traductor/traidor–traducción/traición”) que Folena (1991) atribuye a Joaquim du Bellay (“Defensa e Ilustración de la Lengua Francesa, 1549) donde aparece la paranomasia “*traducteur/traditeur*”. Berman (1988) la atribuye a los humanistas italianos, señalando que algunos textos de la “Defensa” de du Bellay son la réplica del “*Dialogo delle lingue*” (1542) del filósofo humanista italiano Sperone Speroni de la Universidad de Padua. Sin embargo, el texto italiano más antiguo (1537) en que aparece la paranomasia, en su forma verbal “*tradurre/tradire libri*” (“traducir/traicionar libros”) es del humanista napolitano Niccolò Franco, activo en Roma.

En Francia un siglo más tarde (XVII) se impone la metáfora de las traducciones “*belles infidèles*” (“bellas infieles”) para definir las traducciones libres de los clásicos según el gusto literario contemporáneo en la lengua francesa que inicia su desarrollo como lengua internacional de la cultura europea en los siglos XVIII y XIX. La expresión fue introducida por Gilles Ménage (1654) en su crítica de la traducción del griego al francés de Luciano realizada por d’Ablaencourt e inicialmente logró difusión gracias a las críticas polémicas en contra del estilo de las “*bellas infieles*”, originando una actitud despectiva hacia la traducción en general. Un siglo más tarde, en la “*Lettre CXXVIII*” de las “*Lettres persanes*” (1721) de Charles Montesquieu, publicadas anónimas en Amsterdam, a un traductor que afirma: “Hago traducciones desde veinte años”, un geómetra replica: “¿¡Qué?! Señor, entonces ya van veinte años en que usted dejó de pensar” (cit. en Meschonnic, 1999: 49). La metáfora “óptica” de Cervantes de la traducción como imagen tejida que aparece en el reverso de un tapete también marca la diferencia de calidad entre la traducción y su original.

Con el progresivo aumento de la producción editorial después de la introducción de la imprenta y hasta la consolidación de la industria cultural del siglo XX, el incremento constante del volumen de las traducciones literarias generó varias propuestas de nuevas metáforas de la traducción en las diferentes áreas de la cultura literaria occidental:

En el siglo XX, las metáforas propuestas en el ámbito de los movimientos poéticos literarios y de los *Translation Studies* anglosajones de finales del mismo siglo también pretenden definir intuitivamente funciones y actitudes de la traducción. En la década de 1920, el poeta modernista brasileño Oswald de Andrade propone la metáfora de la traducción como “canibalismo”. En la práctica traductora y asimiladora de culturas e ideologías que no siempre resultan de fácil integración, el efecto multicultural de los resultados de la asimilación (“digestión”) afecta también al original con la negación de su integridad, alterada por nuevos potenciales discursivos. (Vieira, 1999; en Polezzi, 2004: 5). Como en el caso de la metáfora renacentista del “traductor/traidor” que traiciona y practica la “infidelidad” para obedecer a criterios de legibilidad, equilibrio y “belleza” del texto, el “traductor/canibal” paradójicamente al mismo tiempo fagocita y alimenta la alteridad fagocitada, procurándole nueva vitalidad en el contexto social, histórico y cultural en el cual se realiza la traducción (Polezzi, 2004: 7). En la segunda mitad del siglo XX, también en ámbito brasileño, el poeta Haroldo de Campos transforma la metáfora traducción/canibalismo planteando la metáfora de la “traducción/transfusión de sangre” que “irónicamente” se podría acercar a la “vampirización como nutrición del traductor” (Vieira, 1999: 95, cit. en Polezzi, 2004: 8). Ambas metáforas, la “traducción/canibal” y

la “traducción/vampira”, se originan en el ámbito de la crítica poscolonial brasileña hacia las culturas europeas idealistas (Croce, 1902; Ortega y Gasset, 1937) que marcan la traducción literaria como pérdida de identidad, de eficacia y de todo rasgo artístico frente al original.

En la última década del siglo XX, en el ámbito de los Translations Studies se formularon las metáforas “ópticas” (Polezzi, 2004) referentes a “visibilidad /invisibilidad” (Venuti, 1995) y “refracción” (Lefevere, 1982) en los tres niveles del traducir, del texto traducido y del traductor, implicando en la traducción a los lectores, los editores, los autores del original y los traductores.

Para el caso específico de la traducción poética, Lawrence Venuti explicita paradójicamente la metáfora “fiel/infiel”, creando la noción de “fidelidad abusiva” para denominar el conjunto de sus decisiones traductorales que tienen como objetivo facilitar la lectura en inglés de la obra del poeta italiano Milo De Angelis. La “toma de posesión” del poeta traducido por parte del traductor (Venuti, 1995, en Arrojo, 1997: 29) implica el reconocimiento de una “resistencia explícita” de la poética de De Angelis a los “estándares corrientes [anglosajones] de traducción” y determina la distinción explícita de las dos “entidades” del texto traducido y del original “determinados por factores diferentes para servir funciones diferentes que conforman diferentes vidas discursivas. La voz del traductor no resulta explícitamente evidente; sin embargo, define su traducción de los poemas como “transformaciones” de los originales, por su falta de “fidelidad”, no solamente hacia los originales, sino también hacia la cultura y la tradición literaria y traductora americana hacia la cual traduce. Sus “transformaciones” no implican arbitrariedad e improvisación intuitiva inspirada por la lectura de De Angelis. Al contrario, “siguen una lógica explícita con finalidad y motivaciones altamente específicas y conscientes” que trascienden la mera voluntad instrumental de llevar los poemas italianos a las librerías y a los lectores americanos de poesía traducida. Así que logra mantenerse en el nivel de su “performance”, resistiendo “la hegemonía del discurso transparente en la cultura de lengua inglesa [...] por medio de la de-territorialización de la misma lengua inglesa, cuestionando su más alto estatus cultural por medio de su uso como vehículo de ideas y técnicas discursivas que se ubican como inferiores y objeto de exclusión” (Venuti, 1995: 305; en Arrojo, 1997: 28).

Lawrence Venuti explicita paradójicamente la metáfora “fiel/infiel”, creando la noción de “fidelidad abusiva” para denominar el conjunto de sus decisiones traductorales

Mórabito y López Beltrán hacen referencia a las metáforas tradicionales de la traducción para formular nociones referentes a la práctica de la traducción de poesía

Mórabito y López Beltrán hacen referencia a las metáforas tradicionales de la traducción para formular nociones referentes a la práctica de la traducción de poesía. La sugestión emotiva de todo lo relacionado con la noción de “traición” mantiene todavía en vida la metáfora del “traductor/traidor” en la crítica de la traducción con referencia a los cambios realizados por el traductor en cada obra traducida, sobre todo en el caso de la traducción de poesía que es todavía generalmente considerada imposible.

Morábito la utiliza para describir la “toma de distancia” frente al original que se logra a través de la superación de la “reserva instintiva y del temor” a cambiar “incluso la sintaxis” del original. Suponiendo una “traición irrevocable” implícita en toda traducción, el efecto de distancia/diferencia entre original y traducción es considerado como un “trauma” que constituye el “problema metafísico” de la aceptación por parte del traductor de la “traición” necesaria para lograr “ese mínimo espacio de maniobra, que haga posible que uno pueda realmente escribir, traducir mejor dicho, con un estilo, con una propuesta propia”. La traducción o es traición o no es; es el “concepto mismo de la traducción... si eres traductor, eres traidor”.

Sin embargo, Morábito, sin llegar al “canibalismo” ni al “vampirismo” de las vanguardias brasileñas, define el proceso de asimilación del conocimiento de la “imagen mental” (Beaugrande, 1978) del poema en el autor original como adquisición de “de la forma de pensar, [...] de oponer o de conjuntar, de armonizar o de contrastar, de su retórica” que se realiza avanzando en el proceso de la traducción que al final permite al traductor poder “prever [...] lo que el poeta va a decir después de ese verso” haciéndose “un poco sangre de su sangre”. Específicamente Morábito acerca el conocimiento del “alma del poeta a quien traduce” –logrado por parte del traductor a través de “una relación muy íntima”– al estatus como de “clon o sosia” del mismo poeta, que equivaldría a “meterse en la piel del poeta”.

– Logrado por parte del traductor a través de “una relación muy íntima” – al estatus como de “clon o sosia” del mismo poeta, que equivaldría a “meterse en la piel del poeta”

Las propuestas metafóricas de la traducción de poesía realizadas por Morábito nos acercan a las nociones que acompañaron los inicios de la traducción literaria en la cultura occidental con la traducción al latín realizada por Livio Andrónico (siglo III a. de C./1980) de la Odisea de Homero. Los pocos fragmentos conservados (Perna, 2002) revelan la voluntad de recrear el mismo efecto artístico del antiguo original homérico y los problemas enfrentados en la traducción del género épico, superados gracias a un proceso de identificación con el poeta original. Para el filólogo y traductor Willamovitz-Möllendorf (1924) traducir significa “hacer que el poeta antiguo hable claramente y sea entendido de la misma manera que en sus tiempos. [...] La verdadera traducción es metempsicosis, el poeta debe poder hablar por nuestra boca” (Willamovitz-Möllendorf, 1924; cit. en Lefevere, 1992: 170), mientras que la “recreación”, aun admirable, realizada por poetas contemporáneos, según Willamovitz-Möllendorf, no es traducción.

## 5. Subjetivismo y teoría de la traducción de poesía

Morábito señala el riesgo del extremo subjetivismo implícito en la concepción del proceso de la traducción de poesía como proceso de identificación con el poeta, afinidad basada en el gusto e interés personales, la pasión, el entusiasmo y el placer que todos juntos llevan al traductor a la “necesidad” (Valdivia) de traducir una obra poética concreta. Sin embargo, todos los traductores entrevistados consideran en diferentes grados que “vale la pena intentarlo” para lograr reformular un texto con la poesía del original.

De su concepción del “traductor sosia o clon” del poeta original y de la traducción/simbiosis lograda por medio de la “lectura profunda” del poema original Morábito también deduce la posibilidad de formular una concepción “un poco utópica, ideal” de la traducción poética como una “corrección” del autor. No en el sentido “presuntuoso” de pretender decir más cosas de las que el poema original decía antes de la traducción, sino que poéticamente ponga en evidencia “cosas que quizá solo en su lengua original no se le notaban”. Morábito concluye que la traducción de poesía es “un ejercicio muy, muy relacionado con la creación propiamente dicha”; lo prueba el hecho de que en los siglos XX, XXI, “no hay ningún gran poeta que no haya sido traductor de manera esporádica o de manera sistemática pero es como una necesidad muy fuerte”.

Los teóricos de la traducción de los dos enfoques “lingüístico-textual” (Beaugrande, 1978) y “poética de la traducción” (Meschonnic, 1999) también reconocen la relevancia del factor subjetivo, aun analizándolo de modo diferente. El deseo del poeta conforma el objeto de comunicación del poema junto con elementos “emocionales, impresionistas o estéticos” que suponen una lectura experta caracterizada por un alto nivel de consciencia, sensibilidad y percepción. La lectura poética hace posible el reconocimiento de los elementos que constituyen el poema, especialmente por parte del lector/traductor que llega a experimentar la “necesidad” y el “impulso” para traducir. Beaugrande (1978: 19) supone un proceso más lento (escritura y lectura) en textos de alto contenido estético, emotivo, impresionista; sin embargo, estudios empíricos basados en parámetros “temporales, contextuales y neurológicos” (Vosniadu, 1989; Chandles, 1991; ambos cit. Id.) demuestran que “frecuentemente” los tiempos de procesamiento de los significados metafórico y literal son iguales (AA.VV. Research and applying metaphor, 1999: 5). Beaugrande ubica lo difícil y complejo de la traducción de poesía en sus factores psicológico, estético y emotivo, citando la hipótesis psicológica de Max Bense (1962; cit en Beaugrande, 1978: 92) según la cual el “placer estético” se origina por la percepción de “similitudes y parecidos”, a diferencia del “placer intelectual” que es originado por la percepción de “diferencias”.

Los factores inconscientes que influyen “emociones y actitudes” impactan también la lectura del poema, de modo que la competencia de lectura profunda supuesta en el traductor implica efectos

En los siglos XX, XXI,  
“no hay ningún gran  
poeta que no haya sido  
traductor de manera  
esporádica o de manera  
sistemática pero es  
como una necesidad  
muy fuerte”

no necesariamente explícitos en la percepción y conocimiento de los elementos interrelacionados de forma polisemántica y polivalente que simultáneamente conforman el poema en su calidad estética de texto percibido como unitario (Beaugrande, 1978: 92-93).

También el “análisis semiótico de las pasiones” de Greymas y Fontanille (1991; cit en Magli, *Il Verri*, enero 2007: 30) atribuye la realización de la *mimesis* más a la pasión suscitada por el deseo del objeto que a la habilidad instrumental o técnica de procesar la imitación del mismo objeto. Esto concuerda con la hipótesis de Beaugrande (id.) que sitúa el poder del lenguaje poético y su relativa facilidad de memorización en los elementos “almacenados” inconscientemente por el lector como constituyentes del significado global del texto, que por otro lado y al mismo tiempo explicarían la dificultad<sup>46</sup> de su reincorporación en el texto poético traducido.

La relación entre los elementos sonoros del poema añade una dimensión de significado al texto que por lo regular supone problemas de traducción de alta complejidad y diferentes perspectivas de lectura y solución (Baumgartner 1971: 182; cit en Beaugrande, 1978: 102). La reproducción por parte de traductores diferentes de una “interrelación similar” sonido/texto del mismo poema original evidencia diferencias traductorales notables y relacionadas con las decisiones de traducción de todo el poema que lo conforman como texto unitario.

El subjetivismo, señala Beaugrande (1978: 121) también afecta la crítica de la traducción, ya que sus evaluaciones de los resultados y niveles de calidad logrados en los textos concretos traducidos no puede basarse en ningún criterio comparativo sistemático de correspondencia entre original y traducción. Sin embargo, Beaugrande (1979: 150) advierte que el subjetivismo que no se basa en “señales textuales” específicas del poema (“indefinición formal”, “lenguaje no ordinario”, distancias culturales e históricas, “estructuras de la información peculiares de los textos poéticos”) puede originar decisiones traductorales erróneas.

Meschonnic (1999: 42 y 47) cita al poeta de la “Pléyade” Joachim Du Bellay y su noción de la necesidad de una “afinidad de genio”

Lo que sobresale  
en el discurso  
poético del original  
y de la traducción  
es su “subjetivación  
generalizada” como  
flujo “continuo” cuyo  
“significante mayor” es  
el ritmo y la prosodia del  
poema

Meschonnic (1999: 308)  
atribuye a la afinidad el  
mantenimiento de la  
“alteridad dentro de la  
identidad” o, mejor, el  
logro de “la identidad  
por medio de la  
alteridad”

<sup>46</sup> La traducción de poesía es pragmática y unánimemente considerada como actividad intelectual muy compleja, que implica un nivel de dificultad superior a la traducción de textos literarios no poéticos (Connolly, 1998: 170).

entre traductor y original para lograr algún resultado satisfactorio en la traducción que mantenga el mismo “genio” de la obra original. Lo que sobresale en el discurso poético del original y de la traducción es su “subjetivación generalizada” como flujo “continuo” cuyo “significante mayor” es el ritmo y la prosodia del poema<sup>47</sup> (ibid. 95-96). La poética de la traducción ubica una física del texto, independiente del sentido y los modos de comprensión textuales implicados por la hermenéutica del texto literario, y representa un “impulso” a traducir (ibid. 423) en el reconocimiento de la “continuidad” que se concretiza rítmicamente en la lengua-discurso, más allá de la “discontinuidad” de la interpretación y de la retórica.

Meschonnic (1999: 308) atribuye a la afinidad el mantenimiento de la “alteridad dentro de la identidad” o, mejor, el logro de “la identidad por medio de la alteridad”; la afinidad instaaura la relación amorosa “obscura” entre problemas de la traducción y poéticas que permite conectar “escritura y traducción”, logrando traducir la obra poética original como poema, lo que constituye la especificidad “del ejercicio de la traducción” más allá de todo esquema de la comunicación. En el plan discursivo según Meschonnic (1999: 243) ya no tiene sentido la “distinción/separación” entre los dos niveles del “intelecto” y de la “sensibilidad”. Para Meschonnic el movimiento inacabable de la traducción que origina la re-traducción de las obras poéticas más significativas constituye “un modo invisible de actividad de los textos [...] las traducciones que se harán [...] que...] posiblemente [...] infunden...] el deseo a retraducir más de las que ya están hechas”, configurando un potencial muy fuerte de “energía”/“energía” frente al “érgon”/“la obra”. De este deseo, concluye Meschonnic surge “la necesidad de inventar nuevos principios” de poética de la traducción que den cuenta de la unidad poética del texto traducido como “poema del poema”, irreducible a las unidades lingüísticas y retóricas.

“Paradójicamente, el mayor riesgo de una traducción que vuelve a poner en movimiento el original y sus traducciones anteriores, está constituido por los éxitos puntuales” (Meschonnic, 1999: 178). Lo que cambia es la “capacidad” y el “deseo” de mirar al “otro” como “otro”, como sucedió, sugiere Meschonnic, en la transformación del arte europeo por parte de lo “primitivo” causada por la mirada del “primitivismo” que al mismo tiempo fecha toda posibilidad de cualquier neo-primitivismo (ibid. 197).

El movimiento  
inacabable de la  
traducción que origina  
la re-traducción de las  
obras poéticas más  
significativas constituye  
“un modo invisible de  
actividad de los textos

## Referencias

<sup>47</sup> Coincide con la noción de prosodia definida por Ezra Pound (1918/1970) como “*total poetic articulation*”.

- Arrojo, R. (1997). The “death” of the author and the limits of the translator’s visibility en Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarová, Klaus Kaindl (eds.). *Translation as Intercultural Communication: selected papers from the EST Congress*. Prague, 1995, Benjamins:Amsterdam.
- Bachelard, G. (1982/2013). *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: FCE.
- Barjau, E. (1995) “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias” en J.M. Borillo (ed.). *La traducción literaria*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I., pp. 59-79.
- Barnstone,W.(1984). “Preferences in translating poetry” en William Frawley (ed.). *Translation. Literary, linguistic and philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press. Londres, Toronto: Associated University Press, pp. 49-53.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Beaugrande, R. (1978). *Factors in a theory of poetic translating*. Assen: van Gorcum.
- Cary, E. (1963). *Les grands traducteurs français Etienne Dolet, Amyot*. Ginebra: Université Georg.
- Connolly, D. (1998). “Poetry translation” en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Nueva York: Routledge, pp. 170-176.
- Croce, B. (1902/1965). *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Bari: Laterza.
- Diaz-Diocaretz, M. (1985). *Translating poetic discourse. Questions on feminist strategies in Adrienne Rich*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Etkind, E. (1982). *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausana: L’âge de l’homme.
- Folena, G.(1991). *Volgarizzare e tradurre*. Turín:Einaudi.
- Frank,A. P.(1991). “Translation and translated poetry: the producer’s and the historian perspectives” en K.M. van Leuven Zwart, T. Naaikjens (eds.) *Translation studies: the state of the art*. Amsterdam: Rodopi.
- Frank,A. P.(2004). “Versification and stanza formation.Towards a transfer approach” en *Übersetzung -Translation -Traduction: An International Handbook Of Translation Studies (Handbooks of Linguistics and Communication Science)*. [Harald Kittel](#), [Armin Paul Frank](#), [Norbert Greiner](#) (eds.). Berlín, Nueva York: de Gruyter, pp. 962-980.
- Guatelli-Tedeschi, J. (2001). “Placer textual: gozar de la traducción poética” en José A. Sabio, José Ruiz (eds.). *Traducción literaria*. Granada: Comares, pp.71-84.
- Holmes, J. S., J. Lambert y R. van den Broek (eds.) (1978). *Literature and translation: new perspectives in literary studies with a basic bibliography of books on translation studies*. Lovaina:Acco.
- Holmes, James S. (1988). *Translated! Papers on literary translation studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Jauss, H. R. (1975). *Pour une esthétique de la réception 1972-1975*. Paris: Gallimard.
- Koster, C. (2000). *From world to world: an armamentarium for the study of poetic discourse in translation*. Amsterdam: Rodopi
- Lafarga Maduell, F.(ed.) (1996). *El Discurso sobre la traducción en la historia: antología bilingüe*. Con la colaboración de Francisco Amella, et al. Barcelona: EUB.



- Levý, J. (1967). "Translation as a decision process" en AA.VV. *To honour Roman Jakobson Vol. II*. La Haya, Paris: Mouton, pp. 1171-1182.
- Levý, J. (2011). *The art of translation*. Traducción al inglés de Patrick Corness; edición e introducción crítica de Zuzana Jettmarová. Amsterdam: Benjamins.
- Livio Andrónico (siglo III a. de C./1980). "Odusia, fragmentos", en Raffaele Perna, *Livio Andronico*. Bari: Graf. Bigiemme.
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Ortega y Gasset, J. (1937/1961) "Misericordia y esplendor de la traducción" en *Obras Completas*. Vol. V. Madrid: Revista de Occidente, pp. 433-452.
- Paz, Octavio (1992). *Pietra di Sole*. Mariapia Lamberti (ed., trad.). Milán: Crocetti.
- Polezzi, A. (2004) Vecchie e nuove metafore del tradurre e del traduttore. Vittime o traditori?, en: *Semicerchio, Rivista di Poesia Comparata*. N. XXX-XXXI. Pisa: Pacini, pp. 7-10.
- Popovic, A. (1975/2005). *Teoria e scienza della traduzione poetica. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*. Milán: Hoepli.
- Pound, E. (1918/1970). *The translations of Ezra Pound; with an introduction by Hugh Kenner*. Londres: Faber and Faber.
- Raffel, B. (1988). *The art of translating poetry*. University Park: The Pennsylvania State U.P.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington y Londres: IUP.
- Torre, E. (1994) "La traducción del verso" en *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 159-207.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Weissbort, Daniel (ed.) (1989). *Translating poetry: the double labyrinth*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Willamovitz-Möllendorf, U. (1924). *Die Kunst des Übersetzens*. (s/l, cfr. Lefevere, 1992: 33-34).