

**Crítica traduccional de seis poemas de *Death of a naturalist* (1966) de Seamus Heaney en
el contexto lingüístico hispanoamericano**

Álvaro Hernán Cruz Mejía & Alejandría del Sol Monsalve Gaviria
Septiembre 2019

Asesor Mstr. Andrés Felipe Quintero Atehortúa

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Letras: Filología hispánica

Agradecimientos

A los amigos, siempre. Con su generosa crítica, producto de tantos debates y conversaciones, están en deuda muchos de los posibles méritos de este trabajo. Gracias por su interés y por su cariño.

A nuestras familias. Por creer en nuestros empeños y aplaudir nuestros esfuerzos. Los logros no serían los mismos sin su inestimable comprensión.

A Simón. A su desinteresado y valioso apoyo debemos buena parte de la factura de lo que aquí presentamos.

Finalmente, nuestros agradecimientos también se extienden al Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado de la Facultad de Comunicaciones y al Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia (CODI). Su apoyo supuso otro de los muchos escalones que permitieron el buen término del proyecto.

Resumen

Este trabajo propone una metodología para la crítica de traducciones literarias, específicamente de poemas líricos, fundamentada en un marco teórico que sienta sus bases en la inherente naturaleza lingüística del fenómeno poético como caminos de sentido y en la idea del poema como *dispositivo* social e histórico. Tales consideraciones permiten describir funcionalmente los distintos sentidos resultantes de la relación interpretativa entre poema original y poema traducido y problematizar así la naturaleza ontológica de las traducciones frente a sus textos bases. A partir de estos elementos se hace un análisis descriptivo de las relaciones lingüísticas y poéticas de un corpus de traducciones de 6 poemas de *Death of a naturalist* (1966) del poeta irlandés Seamus Heaney y se proponen traducciones de cada texto con criterios filológicos explícitos.

Palabras Clave: traducción, crítica traduccional, crítica literaria, poesía, Seamus Heaney.

Abstract

This monograph proposes a methodology for literary translations criticism, specifically lyric poems, based upon a theoretical framework substantialized on the inherent linguistic nature of the poetic phenomenon as paths of sense and the idea of the poem as a historical and social *dispositif*. All of this allows this work the functional description of the senses generated in the interpretative relation between the original poem and its translations and in that way to problematize the ontological nature of the translated poems in front of their original. With these elements, a descriptive analysis of the linguistic and poetics relations with a corpus of 6 poems from *Death of a naturalist* (1966) is carried out. Alongside it, this work proposes a translation of every poem with explicit philological criteria.

Key words: translation, translational critics, literary critic, poetry, Seamus Heaney.

Tabla de Contenidos

Presentación	5
1.1 Introducción	5
1.2 Objetivos	8
1.3 Alcances y limitaciones	8
2. Marco teórico-metodológico	10
2.1 Estado de la cuestión de la Crítica Traduccional	10
2.2 Aristóteles: contingencia y necesidad	15
2.3 Montalbetti: caminos de sentido y resistencias	17
2.4 Adorno: lírica y sociedad	21
2.5 Coda: a modo de síntesis teórica	23
3. Propuesta metodológica de este trabajo	26
3.1 Criterios de selección del corpus	26
3.2 Crítica traduccional	26
3.3 Traducción filológica	28
4. Seamus Heaney: Las Irlandas y el hallazgo de una voz	30
4.1 Seamus Justin Heaney (1939-2013)	30
4.2 Las dos Irlandas: Orígenes, los 60 y 1966.	32
4.3 El Grupo de Belfast: el hallazgo de una voz	36
5. Death of a naturalist: una poética de las intersecciones	41
5. 1 Composición del poemario	41
5. 2 Críticas sobre el poemario	44
6. Crítica traduccional de 6 poemas de Death of a naturalist en los contextos lingüísticos hispanoamericanos	47
6.1. Digging	47
6.2. Follower	62
6.3. Blackberry Picking	73
6.4. Personal Helicon	83
6.5. The Diviner	96
6.6. Mid-term break	107
7. Traducción filológica	119
7.1. Digging	120
7.2. Follower	122
7.3. Blackberry Picking	124
7.4. Personal Helicon	126

4

7.5. The Diviner 128

7.6. Mid-term Break 129

8. A modo de conclusión 131

9. Bibliografía 133

Primaria 133

Secundaria 133

1. Presentación

1.1 Introducción

La obra poética de Seamus Heaney (1939-2013) logró, especialmente tras ser galardonado con el Premio Nobel de Literatura de 1995, trascender los contextos angloparlantes de Irlanda y el Reino Unido y ser traducida al español en distintos contextos literarios. La única traducción a la fecha de su primer poemario, *Death of a Naturalist* (1966), se llevó a cabo en España tres décadas después por la editorial Hiperión y está ligado a la temprana vida rural de Heaney en el Condado de Derry; es un poemario que nos permite vislumbrar el desarrollo gradual del poeta y de su autoconciencia en cuanto tal. En él, Heaney revela su preocupación por la relación entre el poeta y su propia voz, su lugar de origen, su herencia literaria y su contemporaneidad. Preocupaciones en torno al colonialismo, el poscolonialismo, la guerra civil irlandesa, el nacionalismo, el imperialismo, los totalitarismos de izquierdas y derechas, la globalización y sus puntos de fuga premodernos, así como el lugar de la poesía en las sociedades contemporáneas, hacen que preguntarse por el contexto de traducción y de difusión de su obra sea una tarea necesaria. Es así que esta investigación pretende investigar las relaciones lingüísticas y literarias entre algunos poemas de *Death of a naturalist* y las distintas traducciones que estos han tenido en lengua española a lo largo de los años. Dichas traducciones suponen problemas en varios ejes. Históricamente suponen una brecha contextual, puesto que el poemario en donde se recogen los poemas de este análisis es de 1966, mientras que su traducción más temprana se remonta a 1993. Teóricamente suponen problemas de distinta índole tales como cuál es el estatuto ontológico y hermenéutico del poema traducido, qué implica enfrentar el poema original con el poema traducido, cuál es el lugar de este último frente a la idea del poema como objeto teleológicamente interpretable y más aún, qué tan útiles son todas estas consideraciones ante cada poema del corpus de análisis de este trabajo, es decir, qué poética exigen del lector.

No es en vano señalar que la traducción ha sido una técnica indispensable en los procesos literarios occidentales. Conceptos como el de literatura universal no serían posibles de no ser por la existencia de sujetos que desde el conocimiento de una lengua distinta a la suya trasladan los contenidos de un objeto literario de su lengua de origen a la lengua meta de la traducción. Aún así, son muchos los mitos alrededor de la imposibilidad de la traducción que tienen una impronta innegable en varios aspectos de la vida en Occidente. Por ejemplo, el cristianismo católico se basa en el mito de la “septuaginta” para reafirmar la autoridad de los textos bíblicos bajo la afirmación de que setenta traductores distintos llegaron a exactamente

el mismo texto, constituyéndose como prueba inequívoca de que era el dios cristiano el responsable de su inspiración. En el islam el caso es diametralmente opuesto. Se prohíbe, desde la iconoclasia, cualquier tipo de traducción de las palabras contenidas en el texto sagrado del Corán y, por ende, cualquiera que quiera acceder a sus contenidos debe aprender la lengua de su composición. Si bien ambas posiciones son contrarias, tienen como común denominador el reconocimiento del potencial de la traducción como operación sobre los discursos: en ambas es explícito que ninguna traducción puede trasladar los textos sin modificaciones. La primera enfrenta esta por la vía del milagro (es decir, solo dios puede permitir una traducción perfecta) y la segunda por la vía de la prohibición.

En ámbitos contemporáneos, también es usual encontrar actitudes similares frente a la traducción, como evidencia el ahora lugar común de *traduttore/traditore*. Este trabajo se propone explorar alternativas teóricas y metodológicas frente a tales visiones de la traducción comprendiendo ésta como una operación lingüística y discursiva en la que se enfrentan contextos lingüísticos y se abandona la imposible y estéril búsqueda de equivalencias. De acuerdo con la traductora Aina Torrent-Lenzen (2006), “se cuenta que en una localidad asturiana, cuando se dejó de officiar la misa en latín y se empezó a decir en castellano, unas señoras se quejaron, porque dijeron que ‘no entendían la misa’”. Ese *entender* o *no entender* permite poner el énfasis en que la traducción está constituida más por problemas complejos e interrelacionales que por adecuaciones. Los problemas desbordan cualquier nivel de la lengua en sí misma y por ella misma. Una “buena” traducción para alguien no lo es solo por una supuesta equivalencia léxica o semántica. Más que con elementos, en el ámbito del lenguaje estamos inmersos en un discurrir de relaciones y funciones en las que participamos tanto activa como pasivamente. Como lectores/oyentes/destinatarios no solo decodificamos, escuchamos o recibimos información, también componemos activamente un contexto, erigimos junto a nuestros interlocutores un contexto de enunciación y de recepción y para ello la traducción literaria no es la excepción. La traducción literaria tiene un número ilimitado de problemas que solo dependen del interés de quien los lee/escucha y decide estudiarlos.

Ahora bien, puesto que el traductor no es un simple transmisor de un contenido con una correspondencia objetiva en el mundo real y toda traducción comporta una interpretación relativa a la disposición de las distintas unidades estructurales del texto y a las condiciones que imponen la lengua del texto meta y su contexto de enunciación, nuestro propósito es identificar si los mecanismos que operan en la versión traducida del poema son análogos a los del original. Con ese fin, se privilegiará la descripción funcional de los diversos sentidos resultantes de la relación interpretativa entre poema base y poema

traducido. El interés de este texto no es entonces interpretativo, sino descriptivo, dado que en la teoría poética que lo enmarca la poética precede a la hermenéutica.

Con ese propósito, el presente monográfico se enfoca en el análisis crítico de distintas traducciones de seis poemas de la obra *Death of a Naturalist* del irlandés Seamus Heaney; en llevar a cabo una descripción funcional de las relaciones poéticas y lingüísticas que tiene cada una de las traducciones con su original y toma el concepto de *camino de sentido* para designar las relaciones interpretativas suscitadas por el texto tanto en el original como en cada una de sus traducciones. El hecho de que las traducciones estén compuestas por una materia lingüística distinta implica que pensar en equivalencias o en adecuaciones sea impreciso e insuficiente y por esto el análisis recae en las relaciones que establecen cada una de las versiones de cada poema. Con dichas premisas como derrotero, poema original y poema traducido se compararán desde aspectos específicos de orden lingüístico y estilístico tales como como la agentividad, el tiempo verbal, la riqueza léxica, la focalización, la polisemia, la sintaxis, la referencialidad semántica, la sinonimia/antonomia, los tipos de metáfora, la repetición o el registro. Sin embargo, cada una de estas categorías de análisis serán operativas en el sentido en que el poema pueda o no requerirlas para dar cuenta de un sentido establecido críticamente y de unas consecuencias interpretativas específicas. Finalmente, se presentará una traducción crítico-filológica de los seis poemas, entendida esta como una propuesta textual que tiene como principal objetivo eliminar la apariencia de equivalencia entre el poema original y la traducción y que ostente un método por el cual de mantengan todas las resistencias posibles del poema original.

Valga aclarar que este trabajo no pretende ser una crítica en busca de la traducción más acertada o de la menos lograda ni pretende tampoco proponer una mejor traducción frente a las otras. Por una vía muy contraria a esa, tiene como intención describir funcionalmente las distintas traducciones disponibles sin suponer por esto que el análisis sea definitivo, que los criterios sean los mejores o los únicos y que las traducciones propuestas a partir del trabajo filológico se erijan como unas de autoridad. Como se espera dejar claro, la crítica traduccional no consiste en la búsqueda policial de “errores” ni tiene que ver con la *limpieza* o *fijación* de un texto cuyo esplendor necesita ser rescatado. La crítica traduccional consiste, ante todo, en un cuidadoso acto de lectura comparativa entre las traducciones y su original que está atento a los distintas rutas semánticas y poéticas dispuestas por este último y que en lugar de sancionarlos o valorarlos, los explicita.

1.2 Objetivos

Objetivo general

Analizar las relaciones lingüísticas y poéticas entre 6 poemas de *Death of a Naturalist* (1966) de Seamus Heaney y sus traducciones al español.

Objetivos específicos

1. Describir funcionalmente los distintos sentidos resultantes de la relación interpretativa entre poema base y poema traducido (Poético).
2. Describir las variantes traduccionales en función de cada nivel lingüístico (Lingüístico).
3. Proponer una traducción crítica-filológica producto del análisis previo.
4. Actualizar una parte de la obra de Seamus Heaney en el contexto hispanoamericano.

1.3 Alcances y limitaciones

El mérito de una investigación de este tipo tiene que ver con el hecho de que la traducción literaria ha sido usualmente considerada como una rama de estudios importante principalmente desde el punto de vista pedagógico o práctico y en menor medida desde el crítico. Es innegable que la traducción de cada poema aquí presentada tiene el privilegio de haber podido revisar traducciones anteriores, mas esto no es un demérito para estas sino, y muy por el contrario, una oportunidad para agradecer la silenciosa labor de muchos traductores y la fortuna de poder usar sus experiencias como panorama. Sin la labor de los traductores responsables de los poemas analizados el enfoque filológico que nos convoca tendría que ser uno muy distinto y la metodología que planteamos no encontraría aplicación.

El marco teórico metodológico de este trabajo también es uno de muchos posibles. Los investigadores lo formulan desde sus experiencias y expectativas concretas con la única pretensión de abrir el diálogo académico alrededor de los problemas propuestos desde y sobre estos marcos. Como en toda actividad crítica, abrir el debate en torno al objeto de estudio y a la viabilidad de sus métodos será la más alta meta alcanzable. Desde nuestra formación como filólogos queda mucho camino que recorrer en lo relativo al

terreno de la crítica traduccional por lo que los esfuerzos de este monográfico son exploratorios y aproximativos por naturaleza. Circunscrito dentro de dichos límites este monográfico pretende, sin embargo, inaugurar y alentar en la Facultad de Comunicaciones y en el pregrado de Letras: filología hispánica estudios alrededor de la traducción como técnica y como problema de investigación para la historiografía y la crítica literarias así como problematizar la recepción, apropiación y difusión de Seamus Heaney en el contexto hispanoamericano a partir de un nuevo enfoque intratextual y descriptivo.

2. Marco teórico-metodológico

2.1 Estado de la cuestión de la Crítica Traduccional

La traducción es una técnica humana que en la actualidad atraviesa casi todos los procesos culturales e interculturales desde el mercado internacional hasta la literatura. La mera idea de literatura universal exige la traducción como instancia que permite la recepción de los textos en contextos geográficos y lingüísticos distintos a los de su producción. Una biblioteca está repleta de textos que son traducción de un original. Los clásicos han sido leídos en distintas tradiciones casi siempre desde la traducción y con contadas excepciones en sus lenguas de origen. Si bien uno de los intereses principales de la filología moderna en su interés por la cultura escrita clásica ha sido la de leer los textos desde sus contextos históricos y lingüísticos originales, disciplinas como la filología bíblica han hecho énfasis en los avatares de la traducción, como la terminología y la consecuencias de esta para los dogmas cristianos. Pese a ello, en la crítica literaria es poco usual encontrar la traducción de la obra literaria como objeto de estudio sistemático. La mayoría de la bibliografía disponible acerca de la crítica de las traducciones literarias se ha hecho desde escuelas de traductología en las que privilegian un enfoque pedagógico. Ejemplo de esto es el trabajo de Raúl Fernández Acosta (2007), Beatriz María Rodríguez (2008) o el de Pilar Elena (2017). Si bien estos trabajos tienen como principal énfasis la creación de marcos metodológicos novedosos para los profesionales de la traducción, no plantean consideraciones críticas para la traducción fuera de su contexto práctico. Fernández Acosta propone por ejemplo –tras enunciar la novedad metodológica y teórica de la crítica de traducciones– que el rol del crítico de traducciones es “evaluar positivamente, [...] valorar las traducciones [,] exponer claramente nuestros argumentos, [...] reflexionar en torno al proceso traductor, a dar un punto de vista objetivo y a comentar un problema en particular. En suma, cambiar la mirada del otro; ser la diferencia” (2007: 2). El trabajo de Rodríguez discurre sobre un punto sobre el que también discurre Fernández, la reevaluación del término ‘error’ en la traducción, pasando de ser objeto de juicio moral a ser objeto de análisis según la ejemplifica con la cita de House:

Translation criticism will always have to move from a macro-analytical focus to a micro-analytical one, from considerations of ideology, function, genre, register, to the communicative value of individual linguistic units in order to enable the reconstruction of the translator's choice and his decision processes in an objective manner as possible (1997: 119).

Rodríguez propone así reevaluar metodologías concentradas en un listado de errores de traducción y emprender la evaluación crítica de las traducciones a partir de instancias como el reconocimiento de la a) forma y tipo de texto, b) función y propósito de este, c) tipo de traducción y condiciones de edición, d) coherencia y cohesión textual y e) técnicas para asegurar la recepción del texto meta y su “cerramiento” discursivo.

El trabajo pedagógico de Pilar Elena censura el uso de gramáticas prescriptivas para la traducción y denuncia la ausencia de gramáticas descriptivas como recurso formal para el apoyo de la actividad traductora. Elena propone como objetivo central de la crítica de la traducción el “catalogar, clasificar, documentarse sobre problemas concretos de traducción como fase previa que permite establecer pautas o esquemas aplicables tanto a la crítica de la traducción ajena como a la elaboración de la propia traducción” (1999: 11). Por otra parte, lleva a cabo un útil y sucinto recorrido histórico por las distintas corrientes de la crítica de traducciones anteriores al 99 con autores como Amman (1990), W. Koller (1982), K. Reiss (1971), Gerzymisch-Arbogast (1994) y Hansen (1996).

Otros dos casos importantes para el estado actual de la crítica de traducciones provienen de marcos metodológicos externos a la enseñanza de la traducción como disciplina o técnica y se encuentran enmarcados de lleno en el terreno crítico. Es decir, toman como eje de trabajo no el análisis de distintas metodologías para lograr una mejor traducción, sino que toman las traducciones como objeto de crítica. Estos dos, para la tradición hispanoamericana, son Patricia Wilson y Valentín García Yebra.

En las actas del II Coloquio Internacional ‘Escrituras de la Traducción Hispánica’ del 2011, Wilson comienza su intervención denunciando una de las posturas actuales sobre la traducción literaria (la poética específicamente) en lo referente a ‘la producción del mismo efecto’. Señala como origen de esta actitud metodológica y teórica, para el caso norteamericano, la creación del National Translation Center y “la intervención como traductores de algunos poetas como Ted Hughes, Lawrence Ferlinghetti, Elizabeth Bishop y Robert Lowell” (2011: 223). Uno de los principales problemas que asocia Wilson a la práctica de la metodología de dicho paradigma según el cual la poesía solo podría ser traducida por poetas conocedores del oficio es el de una autoridad vacía ya que no pueden argumentarse de manera clara y precisa en qué puntos la traducción hecha por literatos de otros literatos podría ser mejor y cómo al ser híbridos entre creaciones y traducciones quedaban como textos cuya crítica era desestimada o ni siquiera emprendible ante la autoridad de las figuras traductoras. Enuncia Wilson otro paradigma que ocupó la traducción literaria desde la década de los ochenta y que la ocupó por muchas más; a saber, la del paradigma contextual cuyo objetivo principal a

la hora de traducir y criticar traducciones podría resumirse en el sintagma “tradicción y cultura” y en la cual las figuras más preeminentes son, entre otros, Sussan Barnet y Andrés Lefevere. Según ella, en el quehacer traductológico y en las propuestas metodológicas de este grupo abundan, sobre todo, “consideraciones sobre ideología, instituciones y prácticas” (2011: 224). Es a partir de las propuestas de este enfoque y su evolución en las décadas subsiguientes que Wilson se ubica a la hora de proponer su metodología de trabajo para la crítica de traducciones. Para ello toma como ejemplo una traducción hecha por Cortázar de Drieu La Rochelle, escritor con el que, a diferencia de lo que el paradigma del traductor poeta defendía, no tenía ninguna afiliación ni estética ni política. Al enfrentarse con el problema del poeta como traductor sin particular filiación con el autor del texto original es que se plantea la necesidad de establecer criterios específicos para abordar el análisis, aunque estos criterios sean fácilmente abstraíbles y adaptables a otros contextos teniendo en cuenta sus particularidades.

En su propuesta de análisis, Wilson afirma haber seguido en orden los siguientes pasos: 1. reseñar los autores y sus intervenciones en sus tradiciones, 2. sus relaciones estético-ideológicas, 3. las características del texto traducido y 4. las estrategias de traducción (2011: 229). Queda manifiesto que el cotejo no tiene lugar como etapa central del trabajo porque según ella “el cotejo debería ser una herramienta crítica y no prescriptiva” y no una “crítica de traducciones mal entendida en la que se va a la caza de errores y se propone la sanción” (2011: 230).

Finalmente, el último referente que cabe mencionar para la constitución de un estado de la cuestión en torno a la crítica de traducciones literarias es el de Valentín García Yebra cuyo principal aporte, a juicio de la presente investigación, radica, sobre todo, en una precisión terminológica que explica en su texto “Sobre crítica de la traducción” de la siguiente manera:

El término crítica de la traducción es en sí mismo claro y plenamente abarcador de lo que pretende significar. Se refiere igualmente a la traducción como proceso y a la traducción como resultado. Comprende, pues, las dos direcciones en que debe proyectarse la mirada del crítico de la traducción: dirección retrospectiva, para estudiar los problemas de traducción planteados por el texto original y los procedimientos del traductor para resolverlos, y dirección prospectiva, para evaluar los resultados de la actividad traductora. Pero la complejidad del término crítica de la traducción hace a veces difícil su manejo. [...] Propongo, pues, como término alternante, no eliminatorio, de crítica de la traducción, el de crítica traduccional. No suena quizá muy bien este adjetivo; pero puede ser útil. No habría posibilidad de confusión, ni siquiera momentánea, si, al traducir las citadas palabras de Wilss, escribiéramos: «Posibilidades y límites de una crítica traduccional objetiva u objetivable», ni en la frase «una crítica traduccional basada en criterios firmemente establecidos». La extrañeza que puede producir el adjetivo traduccional desaparecerá en cuanto se use varias veces. Traduccional no está

peor formado que correccional, insurreccional, jurisdiccional, transaccional, que figuran sin ningún reparo en el Diccionario de la Academia (1995: 37).

Y descarta el término *traductológico* porque “traductología significará, en todo caso, «la ciencia» o «el estudio de lo traducido», es decir, del resultado de la traducción; no el estudio de su proceso, que es el tema principal de la teoría de la traducción.” (1995: 38). Es por eso que con el fin de constituir una metodología lo más sólida y coherente posible optamos por el uso del término *traduccional* en referencia a la crítica de textos traducidos en cuanto tal.

Por su parte, el término asociado a esta metodología de trabajo ubicada en la intersección entre teoría de la traducción y crítica literaria es menos ambigua. En inglés, hay una amplia bibliografía al respecto que denomina esta serie de operaciones con textos traducidos como *translation criticism*. Peter Newmark lo define como “an essential link between translation theory and its practice; it is also an enjoyable and instructive exercise, particularly if you are criticising someone else's translation or, even better, two or more translations of the same text” (1988: 184). Y precisa el campo de acción de este al decir que

The challenge in translation criticism is to state your own principles categorically, but at the same time to elucidate the translator's principles, and even the principles he is reacting against (or following). In this sense, good translation criticism is historical, dialectical, Marxist (1988: 185).

Frente a la disyuntiva propuesta más arriba sobre los dos enfoques de la crítica traduccional en la bibliografía hispanoamericana; esto es, el técnico-práctico y el crítico, Newmark los separa al concebir el primero como parte fundamental de cualquier curso de traducción y al segundo como parte fundamental de cualquier investigación en literatura comparada o en el ámbito de cualquier traducción profesional. En su capítulo dedicado a la crítica traduccional¹ estipula distintas instancias para la elaboración de esta. Las etapas que propone son 5: análisis del texto, propósito del traductor, comparación de la traducción con el original, evaluación de la traducción y futuro de la traducción. Dados los objetivos planteados en este trabajo, es de especial relevancia la etapa de comparación de la traducción con el original puesto que las dos primeras sirven sobre todo al estudiante de traducción y los dos últimos al profesional de la traducción en contextos editoriales. Sin embargo, cada una de las aplicaciones que se desprenden de lo propuesto en cada etapa puede ser material invaluable para otro tipo de trabajos en el ámbito de la crítica traduccional.

La etapa que más nos concierne, pues, propone considerar cómo cada traductor resuelve problemas particulares sin disponerlos sucesivamente sino agrupándolos selectivamente en grupos generales: título,

¹ Nos referiremos indistintamente al término *translation criticism* como *crítica traduccional*.

estructura, conectores de oraciones, marcadores, términos culturales, neologismos, “traducciones”, nombres propios, palabras 'intraducibles', ambigüedades, nivel de lengua y, donde sea relevante, metalenguaje, efectos sonoros y dobles sentidos. Recomienda que esta etapa sea más una discusión acerca de “problemas traduccionales” que de “recetas rápidas” para una 'correcta' traducción (1988: 188).

La importancia de un referente teórico y metodológico como Newmark radica en que su obra está escrita para el público amplio y que sus marcos de trabajo se centran en el quehacer traductológico tanto para textos literarios como textos informativos, argumentativos o de otros tipos. La razón por la que un autor como estos puede generar marcos generales aplicables a trabajos como estos es que todos los marcos metodológicos son flexibles y que la definición y los objetivos se mantienen en todos los autores. Es por esta razón que este trabajo a pesar de enmarcarse en una tradición académica definida metodológicamente precisa de un marco teórico que fortalezca el trabajo crítico traduccional.

Lo que queda al recorrer estos autores y sus respectivas ideas acerca de la crítica traduccional es que esta es una disciplina con un objeto definido y unas consideraciones en su ejercicio actual que superan paradigmas pasados como los de la ‘mala’ frente a la ‘buena’ traducción o la idea de que las traducciones de los literatos son por definición mejores y que la traducción implica la reescritura y recomposición del poema. La crítica traduccional como metodología de crítica literaria implica entonces la búsqueda no de errores, sino de problemas, no la de autoridades sino la del devenir traduccional de un texto o conjunto de textos y todo esto fundamentado en un marco de referencia de sentidos y funciones lingüísticas presentes en el poema original.

2.2 Aristóteles: contingencia y necesidad

Each poem can only be one of many stepping-stones, and why each can only point towards – rather than achieve – ‘a’ truth. At the same time, in being faithful to his subject, his feelings and his symbolic forms, the poet cannot forget the rich texture of language proper to lyric, that phonological ‘binding secret’, as Heaney has called it, which makes the utterance seem something that could not be said in any other set of words.

Helen Vendler, *Seamus Heaney*

Estos dos conceptos fundamentales en la *Metafísica* y en la *Lógica* aristotélicas son usados usualmente en el contexto de la filosofía para discutir problemas referentes a los argumentos sobre la existencia de dios, la relación de dios con el mundo, la causalidad natural y divina, el libre albedrío y el determinismo. Sin embargo, también son útiles en el terreno de las consideraciones estéticas, sobre todo en lo tocante al estatuto ontológico y ético de la obra de arte. Si bien estos conceptos atraviesan transversalmente una inmensa mayoría de la obras del estagirita, Aristóteles emplea los conceptos de contingencia y necesidad en su *Ética Nicomaquea* y los aplica a distintas experiencias humanas desde el punto de vista filosófico: el arte, la prudencia, el bien, la justicia y el ser. La necesidad (ἀναγκαῖον) tiene cinco sentidos:

- a. ser necesario en tanto condición para que una cosa exista;
- b. ser necesario con el fin de estar vivo o existir bien, como una necesidad hipotética o condicional;
- c. la necesidad como compulsión;
- d. ser necesario en el sentido de que una cosa no puede ser otra además de lo que es abarcando cualidades como las de la simplicidad, la inmutabilidad y la eternidad que las cosas divinas poseen y de las cuales todas las categorías de lo necesario derivan; y, por último,
- e. la necesidad de una premisa que es indudablemente verdadera como conclusión de dos premisas necesarias en un silogismo válido.

Respecto a la contingencia, el panorama no es tan sintético y se da desde dos términos distintos y con significados ligeramente divergentes: δυνάτῳν y ἐνδεχόμενον. El primer término denota que algo no es imposible y el segundo que no solo no es imposible, sino que tampoco es necesario:

Aristóteles entiende por necesario aquello que no puede ser de otra manera de cómo es (es eterno, ingénito e indestructible). Por tanto, no puede ser modificado por el hombre, solo puede ser contemplado. [...] Por el contrario, “posible” o contingente es aquello en lo que el hombre tiene posibilidad de intervenir, que puede

modificarlo. El conocimiento de lo universal pero posible es para Aristóteles cuestión de lo que ocurre en las “producciones artísticas (*techné*) y de lo que sucede en las “decisiones prudentes” (*phronesis*). [...] La contingencia frente a la necesidad son conceptos que en la historia conceptual de la filología han designado el fundamento de la escolástica al considerar a dios como único ser necesario para dar cuenta de toda contingencia y posteriormente, para los nihilistas, la contingencia como característica por excelencia de la experiencia humana al no tener nada necesario en su experiencia vital. (Lecea Blanco, 2014: 33)

Para efectos de esta investigación, ambos conceptos nos servirán para precisar una serie de características que tienen los poemas al pasar por la interfaz de la traducción. Pues bien, para el traductor, el texto base constituye una necesidad absoluta, no puede ser de otra manera que como lo recibe y su traducción, antes del punto final, está siempre abierta y cada decisión será contingente. Mas hay un punto en que su traducción se reviste de un estatuto similar al del texto base: para el lector que solo habla la lengua del texto en la lengua meta, la traducción es tan necesaria en términos aristotélicos como el original mismo.

Partiendo de un problema similar es que la *crítica textual*, por poner un ejemplo que viene muy al caso, justifica su aparato metodológico y su exhaustividad en la revisión de los testimonios que atestiguan el devenir editorial de una obra: la tarea es justamente depurar una obra de la mayor cantidad de contingencias posibles y acercarla, tanto como se pueda, a su necesidad en términos editoriales. De acuerdo con Fernando Colla, uno de sus exponentes de cabecera, la metodología de la crítica textual

reconstituye todos los círculos contextuales de su elaboración. En esa constelación de enunciados, el encadenamiento lineal del texto representa sin duda un eje central, pero solo en el sentido que ilumina los procedimientos, echa luz sobre la orientación de las búsquedas y el contenido de los procesos, sin alinearlos en una finalidad única: la de su propia constitución como configuración “definitiva”. En este aspecto, [...] representa un intento de respuesta múltiple al interrogante general que planteaba Louis Hay: “¿De qué manera considerar al texto, al mismo tiempo como un posible y un necesario?” (2005: 182).

El énfasis que pone Colla al citar el interrogante general de Hay tiene que ver justamente con los avatares de la recepción. La voluntad del autor se constituye en una morfología que el devenir editorial inevitablemente modifica. A partir de esto podría decirse que uno de los objetivos principales de la crítica textual desde la óptica de este problema ontológico tiene que ver con la recuperación, tan rigurosamente como sea posible, de *lo necesario* de un texto con una sistemática y explícita relación con *las contingencias* que en un momento histórico determinado y con unas intenciones editoriales precisas se reviste un texto.

En el mismo sentido pero ya frente al panorama de la poesía moderna, puede considerarse lo anterior desde el análisis metafísico que hace Hans Blumenberg² sobre la relación entre lo contingente, lo necesario y lo natural en las ideas occidentales sobre el arte. Para Blumenberg, el artista moderno se siente como dios en el instante anterior a la creación del mundo. Esto implica un cambio radical frente a las ideas sobre la producción artística de la época clásica y el medioevo ya que él mismo ordena el mundo como si fuera un dios. Blumenberg plantea la pregunta:

“¿No está empeñado el hombre moderno, desde hace ya mucho tiempo, en ser algo “creador”, y no contrapone la construcción a la naturaleza?” y más adelante: “La obra no hace referencia a otro ser que le preceda, denotado y presentado por ella, sino que, en la porción del ser que le corresponde en el mundo del hombre, constituye algo originario, y todo esto en contra de la idea clásica, procedente de la concepción platónica del ser, de *imitación de la naturaleza*” (1999: 74).

Así las cosas, el arte moderno plantea una relación singular entre el creador y lo creado. La fábula, el metro, el ritmo, o cualquier otro elemento deja de ser expresión de la naturaleza, como en la época clásica, o de dios, como en el medioevo. Cualquier dimensión inherente a la creación artística es nueva en el mundo, es creación y en su ser todo es necesario.

En este sentido es que el configurador de la obra dispone de cada uno de los elementos con necesidad. Así, en la composición poética, cada palabra, hemistiquio, fin de versos, grafía, cita, alusión y ritmo, en últimas cualquier elemento formal del texto, es necesario para la existencia del poema. Ante esto, podemos entender a la traducción de cada poema como una contingencia, un accidente en el ser del poema original al cual no puede reducirse. Esta dualidad es operativa, sin embargo, ya que cuando decidimos estudiar la traducción del poema original como objeto literario, este, pero solo en su relación con el original, se reviste como un objeto dotado de una necesidad. Esta necesidad tiene, empero, límites distintos al de la necesidad del poema: la traducción y su dimensión necesaria solo puede existir mientras exista el poema como objeto necesario.

² “Imitación de la naturaleza. Acerca de la prehistoria del hombre creador”. *Las realidades en que vivimos*, Barcelona: Paidós, 73-114.

2.3 Montalbetti: caminos de sentido y resistencias

Description is revelation

Gerard Manley Hopkins

El tipo de crítica literaria que lleva a cabo Mario Montalbetti³ es una *sui generis*. En su elaboración, procura hacer una suerte de sutura entre dos maneras muy distintas de entender el lenguaje; a saber, la del psicoanálisis (Lacan) y la glosemática (Hjemslev), por la vía lingüística postestructuralista, textocéntrica y especulativa, y la de la filosofía analítica (Wittgenstein), que toma el lenguaje como un conjunto de sistemas que producen ‘efectos’ discursivos. Todo ello con el fin específico de entender lo que él llama un momento de excepción de la lengua: el poema. Lo que hace Montalbetti en sus más recientes producciones académicas y ensayísticas no es especular sobre las posibilidades sobre las que opera cualquier texto literario, no hace teoría. Sus articulaciones se acercan más a la labor de la crítica, a un análisis descriptivo centrado en exponer el *cómo* o los *cómos* de una obra que exige por sí misma ser abordada bajo sus propias reglas inductivas. Dicho de otro modo, lo novedoso de la propuesta radica en no someter al poema a una serie de códigos y de fenómenos de tipo interpretativo con los cuales ha estado vinculada tradicionalmente la crítica y, en general, las disciplinas humanas. No juzgar al poema a partir de otro código (sea el biográfico, el psicoanalítico, el marxista) es, en efecto, describir de qué manera el poema es una excepción de todos los códigos posibles. En el poema, y esto lo dice apoyado en Jakobson y Agamben, el lenguaje se somete a sus propios límites y revela sus mismos fundamentos, torna el material del lenguaje como un fin en sí mismo. Es en ese sentido que constituye una singularidad dentro de los sistemas de significación de la lengua, una especie de anti-logos que construye su propio sentido de expresabilidad.

Pues bien, Montalbetti introduce aquí un concepto clave y es la *resistencia* del poema a *hacer signo*. Según él, el poema es reactivo a la interpretación y se resiste, ontológicamente, a *hacer signo*, es decir, a estar en función de algo más, a ser siempre una manera difícil e hipercodificada de decir algo más, a ser el significante de un significado. Franco Berardi “Bifo” (2014: 173) asevera que la poesía es el lenguaje de lo

³ Montalbetti, Mario. (1953, La Punta, Callao) Poeta y lingüista peruano de la PUCP y el MIT, autodenominado como lingüista hiperestructuralista. Su obra poética es amplia y se recoge en varios poemarios entre los que destacan *Fin desierto* (1995), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008) y *Cajas* (2012). Su obra ensayística ha sido recogida en varias antologías y discurre sobre distintos temas aunque el común denominador es la literatura en su dimensión lingüística. En esta línea se destacan los libros *Cualquier hombre es una isla* (2014), *El más crudo invierno: notas a un poema de Blanca Varela* (2016), *Notas para un Seminario de Michel Foucault* (2018) y *Sentido y ceguera del poema* (2018). Como lingüista ha participado en investigaciones junto con Noam Chomsky.

no intercambiable y que el poema debe dismantelar el sistema de equivalencias, ser lo no-equivalente. Está en la naturaleza de la representación estética no formar signo porque el representante nunca va a dar en el blanco de lo representado y porque el signo destruye el sentido para fijar la significación. La cuestión es entonces preguntarse cuáles son los mecanismos con los cuáles un poema llega a ser un poema y no cualquier otro acto de habla. La *resistencia* del poema a ser signo se revela en su misma necesidad: el poema no puede ser reemplazado por ningún significado que le imponga algún sujeto. El poema, en conjunción con su contexto histórico, se revela siempre como reto, como un otro que no cabe nunca de manera total en lo que creemos de él. Explicado de una manera metafórica, el poema es como tomar agua con las manos: las manos (las pretensiones de significado del sujeto) siempre toman algo pero dependiendo de la forma de estas una parte del agua siempre queda por fuera; es decir, una parte del poema siempre se resiste. Es ante esta posible frustración ocasionada por el interés totalizante que toma relevancia el concepto de *camino de sentido* y surge la indagación como respuesta, no en tanto método sino en tanto ruta. Un *camino de sentido* es una dirección que nos indica el poema mismo, hacia dónde nos dice que debemos ir en la persecución de la idea que de él tenemos:

Habitualmente nos enfrentamos a un poema como los griegos antiguos se enfrentaban a los dictámenes de un oráculo: intentamos averiguar qué quiere decir, queremos descifrarlo, descubrir su significación oculta. La única medida del valor de la palabra del oráculo es cotejar sus efectos reales: comprobar si cumple lo que dice y de qué forma. Hacemos algo similar ante un poema. Ciertamente, no lo cotejamos con la realidad (no sabríamos cómo hacerlo) pero sí intentamos descifrarlo, averiguar sus significaciones ocultas, darle una interpretación. [...] Pero no es necesario ceder al impulso de la interpretación. La palabra poética, como la palabra oracular, apunta algo y entenderla/descifrarla solo quiere decir fijarse en la dirección (en el sentido) en la que apunta. El sentido de un poema no es canjeable, es simplemente una dirección -como cuando hablamos del sentido del tránsito-. La ventaja del sentido es doble: por un lado no hay sentido equivocado, por otro lado, no desemboca en un canje por otra cosa sino en algo que podemos denominar una *indagación* (un "seguir la dirección"). Michel Foucault ha examinado este camino en detalle: "[...] no se trata de hacer una interpretación sino de emprender una indagación [...] se trata de discutir". (2016: 11)

El poema es un indicio, un lenguaje vuelto sobre sí mismo y por lo tanto objetivo. El signo, por su parte, es voluntad exclusiva del sujeto y tiende a la alegoría y a la totalidad moralizante. Este concepto implica una ética de la lectura y una responsabilidad ante la materia literaria que no implica la adecuación del objeto literario ni su significación completa por parte del ideario de turno. Así como en la metáfora del agua

que se escapa de las manos, la significación del poema siempre estará llena de *restos*, nunca podrá hacerse una transacción completa entre lo que el poema contiene y lo que somos capaces de significar.

La tarea del análisis poético, por lo menos el sensato en sus términos, es el de la interpretación abierta (cercana a la descripción) sobre la interpretación cerrada. La abierta es aquella que puede “mantener la relación entre [los] términos sin caer en la tentación de creer que se ha encontrado la llave que la explica plenamente y sin resto”, mientras que la cerrada se caracteriza por “significar más de lo simbólicamente acordado” e impedir la relación con otros términos, “como los políticos” (2014: 61).

Esto puede verse de otra manera en su diferenciación del texto en prosa del texto poético: en un poema las partes son siempre más que el todo. En una novela, el todo es siempre más que las partes. Según Montalbetti, la poesía está atravesada, desde su origen, por dos tipos de relaciones: unas horizontales y unas verticales. Las primeras tienen que ver con las palabras al interior de un verso y las segundas con los versos al interior del poema:

Al interior del verso, las relaciones son eléctricas, son menos anticipables, menos predecibles. Entre versos, la fuerza de aquello que llamamos la “construcción de un poema” cobra un peso gravitacional enorme y dirige los versos hacia la consecución de cierto significado, hacia una cierta unidad. Las relaciones horizontales al interior de un verso son más explorativas, más aventureras y abren caminos inusitados. Las relaciones entre versos se parecen a esos perros pastores que corren alrededor del rebaño para que las ovejas no se escapen. (2014: 57)

Por otro lado, Montalbetti propone que el poema, en términos aristotélicos, existe siempre como fenómeno necesario y opuesto a la contingencia: “cuando nos enfrentamos con lo in-trasladable, con lo inconmensurablemente pesado, con aquello que no podemos trasladar hacia otro lugar, entonces ‘odiamos el poema’. Lo inconmensurablemente pesado no puede ser otra cosa que la necesidad del poema” (2017: 165). Dicho de otro modo, en otras manifestaciones lingüísticas puede ser irrelevante cómo se diga o se escriba algo, no así en el poema: en él todos los elementos son necesarios y están sujetos a su propio ser, por lo que sus interpretaciones siempre son contingentes.

Si se extrapola esto al terreno de la traducción entendemos que toda traducción es una interpretación revelándose así como contingente al poema. Desde el punto de vista alegórico, el poema traducido se asemeja al poema original y tiene el riesgo de suplantarlo, de ponerse como poema original. Una vez más, la propuesta de Montalbetti es mantener la *resistencia* a hacer signo tomando el poema como objeto que no

necesariamente tiene que ser significado y que no puede ser significado en su totalidad.⁴ Tomar el texto traducido como signo del original lleva a la consabida ‘pérdida’ que supone la traducción frente a las funciones del texto de partida, pero el problema de la contingencia de la traducción supone ubicarse entre las relaciones que ambos textos tejen entre sí y que exigen para su resolución describir los mecanismos poéticos por los que ambos textos llegan a ser: su descripción en vez de su interpretación. Es así que el objeto de análisis principal de este trabajo monográfico son las distintas relaciones que establecen los poemas traducidos frente a su poema base analizados en función de la poética del primero y de los caminos de sentido mantenidos, clausurados, transformados o generados por la traducción. Valga recordar que dicha poética no debe entenderse como una posición teórica sino como un ejercicio descriptivo del poema que no supone nada anterior a él en tanto objeto necesario. El propósito al que nos conduce Montalbetti es entonces a abrir casi de manera anatómica el poema y su traducción con el fin de explicitar los *caminos de sentido* y mantener visible la mayor cantidad de *resistencias* a hacer signo; después de todo, “el arte no se place de resultados totalizantes y unificados sino de búsquedas a las que siempre les faltará algo, búsquedas sin cosa encontrada, una especie de incesante reacción en contra de la domesticación” (2014: 61). Para Montalbetti, la ética del verso actual consiste en resistirse a esa necesidad imaginaria de hacer unidad ahí donde no la hay.

2.4 Adorno: lírica y sociedad

If we understand our own minds, and the things that are striving to utter themselves through our minds, we move others, not because we have understood or thought about those others, but because all life has the same root.

Samhain, 1905, W. B. Yeats

Tras las consideraciones sobre qué es y qué hace un poema, sobre cómo funciona en tanto objeto inmanente, sigue preguntarse por la poesía como tecnología social y sobre qué significa verse representado en el poema. La resistencia del poema a hacer signo no sólo tiene que ver con su inexorable condición de dispositivo autotélico sino a su inevitable oposición a cualquier forma de reificación. Hacer signo es una

⁴ Montalbetti sugiere que hay una arbitrariedad diferente a la lingüística de Saussure y a la propuesta por Lacan en referencia a la pulsión de *langue*, a saber, la arbitrariedad de la significación misma. Así lo explica: “dada una marca significante, es una contribución nuestra determinar qué tanto de lo que escuchamos es sonido y qué tanto estamos dispuestos a conceder como significado” (2014: 56).

forma de cosificación que reduce el poema a su interpretación y que por ende anula su existencia. La literatura, por su relación entre los individuos que la producen y la sociedad en la que se desenvuelven, es siempre un hecho paradójico: su material, la lengua, es inherentemente social; la experiencia que permite articularla es individual, el habla; y al mismo tiempo es universal, el lenguaje como capacidad humana. No es posible pensar la expresión poética como un uso anómalo del lenguaje; es más fecundo concebir la primera como mera consecuencia de la existencia del segundo. La razón por la que la poesía parece estar alejada del uso convencional de la lengua y del ejercicio más automático del lenguaje es su capacidad de ser tanto intensiva como extensiva ante el lenguaje, es decir, de estar tanto en el centro como en los límites del lenguaje.

En su clásico ensayo “Poesía lírica y sociedad”, Adorno desarrolla la idea de que entre menos social parece un poema más social es y apela a sus lectores argumentándoles que “ustedes sienten la poesía como algo contrapuesto a la sociedad, algo totalmente individual que la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetual, conjura una vida libre de la compulsión de la praxis dominante, de la utilidad, de la presión de la autoconservación tenaz” mas esa misma protesta se refleja irremediamente en la obra y entre más fuerte es la protesta más resistencia encuentra. El poema busca revelarse a toda costa de tal realidad social, es por ello que “la idiosincrasia del espíritu lírico contra la supremacía de las cosas es una forma de reacción a la reificación del mundo” (2003: 52). Así como el poema se resiste a ser signo, hay en él muchos elementos de resistencia frente al sistema, y en consecuencia al lenguaje económico, comercial, alienadora y resulta ser una expresión subjetiva de un antagonismo social.

Lo mencionado anteriormente frente a la capacidad tanto extensiva e intensiva de la poesía frente al lenguaje es considerado por Adorno cuando este afirma cómo “la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí” (2003: 56). Queda establecido, entonces, cómo la poesía no es un hecho contrario a la lengua como convención, sino que, entre otras cosas, es un lugar de encuentro en donde lo articulable, manifiesto muchas veces en la forma de lo convencional, puede ser desconocido o extraño, perteneciente más a las fronteras entre lo conocido y lo desconocido que al centro del lenguaje familiar. La poesía lírica, en últimas, no opera de forma distinta a aquello que nos permite tener siempre una experiencia nueva y diferente del mundo a la vez que compartida y relatable.

Un hecho poético es inmanente porque en él se dicen no solo las palabras que formalmente lo componen sino las realidades que permiten su enunciación. Es por eso que el contexto histórico, social e

individual de la obra de arte, debido a esa doble naturaleza ontológica, no implica la salida del texto sino que comprueba su comunión. La referencia del poema no es nada distinto a las condiciones de posibilidad necesarias para su composición. El vínculo entre lo social y lo individual en la expresión poética es lo que permite que una palabra específica tenga un peso específico dentro del poema y que teja una red de relaciones y funciones entre la realidad y su propia dicción. Subrayado de otro modo, un contexto no es acudir a elementos externos de la obra, un contexto es la obra. La palabra en la poesía nunca está desvinculada de la palabra en la vida puesto que en el momento en el que construimos un contexto estamos demostrando que el texto es suficiente para justificar su existencia y que no hay un hecho anterior a él mismo. No es posible, pues, acercarse al poema sin tener en consideración los factores sociales que permiten su existencia.

Lo que la dialéctica adorniana tiene de estructural en el análisis que aquí nos proponemos es que soporta epistemológicamente la idea de que las consideraciones contextuales y socio-históricas expuestas en el trabajo no pretendan coartar la expresión poética en ninguna medida sino, por el contrario, expandir su enunciación. La descripción del poema lírico que nos impele quiere ser prueba, en efecto, de que éste no es una excepción de la experiencia de la vida social sino que es justamente su ratificación. Con el capítulo contextual que esbozamos no pretendemos interpretar de manera cerrada la poética de los textos sino abrir los poemas al referir la historia y el contexto social que contienen en sí mismos. Un poema también es su contexto y así como el poema está abierto y no soporta ser un signo de otra cosa, asimismo su contexto está siempre abierto, en disputa y puede ser de tantas maneras como experiencias del mundo e intereses intervengan en su constitución.

2.5 Coda: a modo de síntesis teórica

El lector de este trabajo monográfico notará varias cosas sobre la manera en que ha sido estructurado. Lo constituyen un marco teórico tripartito a la par que un marco metodológico formulado a partir de un estado de la cuestión de la crítica traduccional. De la lectura de este último hacia la constitución de nuestra propia metodología de trabajo podemos afirmar que la crítica de traducciones literarias es una operación abierta en la que cada objeto literario establece sus condiciones de análisis desde su misma materialidad y demanda de sus críticos unos criterios delimitados y explícitos. Si bien el estado de la cuestión brinda elementos metodológicos útiles además de una tradición sobre la cual pararse, las consideraciones fundamentales que permiten la planeación de este trabajo no se confinan a este eje sistemático. Es por ello

que dicho marco metodológico está en conjunción con un marco teórico. El primero permite ubicar académica e históricamente la labor de la crítica traduccional en un contexto en el que este tipo de trabajos no se ha emprendido aún (la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia), mientras que el segundo permite adecuar nuestra propia metodología a las particularidades exigidas por el objeto de estudio.

Aristóteles sirve para problematizar la pregunta sobre si una traducción, incluso una edición determinada, produce un nuevo texto o si este sigue siendo el mismo. Es decir, es una herramienta para repensar la naturaleza de un texto traducido frente a su texto base y a poner en perspectiva juicios sobre la traducción que plantean estos en términos de equivalencia, versión o, en última instancia, creación revestida de su propia necesidad.

Montalbetti nos ayuda a resolver la cuestión aristotélica al optar por concebir el poema como dispositivo que hace cosas con el lenguaje, al lenguaje y desde el lenguaje. Gracias al concepto de *camino de sentido* el poema se abre como acto de habla que no *significa* sino que *apunta*, es decir, que no se encuentra cerrado sino que funciona en relación con otros elementos. De este se desprende su concepto de *interpretación abierta* frente al de *interpretación cerrada*. Con la primera se justifica la forma del ejercicio crítico de este trabajo y de cualquier traducción exitosa en la que se enuncia las cosas que *hace* el poema y que implícitamente da cuenta de lo que el traductor *hace con* el poema. Su idea de *resistencias* refuerza lo anterior y da cuenta de una ética de lectura en la que el poema no se concibe como objeto domesticable ni como mera manera difícil de decir algo, sino como operación contraria a un trámite (en un trámite algo siempre equivale a algo) en la que siempre hay restantes, es decir: palabras que no *significan* algo equivalente ni siquiera en su propia lengua, imágenes que no equivalen a nada distinto de ellas mismas, en suma: poemas que más allá de significar algo nos proponen algo y nos obligan a hacer algo.

Con Adorno se recaudan los elementos teóricos necesarios para introducir, de manera sintética y abarcadora, a un autor de un contexto geográfico e histórico distinto al nuestro. Su dialéctica negativa nos permite concebir el poema como unidad abierta y refractiva de la sociedad en la que este existe y el hecho literario como ejercicio de lo social frente a ideas que aún circulan incluso en los medios académicos especializados y que conciben la literatura –y específicamente la poesía– como expresión de lo más íntimo, o peor aún, la forma lingüística con el mayor despliegue de subjetividad incluso en el sentido de inefabilidad ante ella, con la que no puede *hacerse* nada o de la que no puede *decirse* nada por su carácter íntimo y de pertenencia a la emoción de un otro impenetrable.

Cada una de estas ideas sirve así como fundamento teórico para la consecución de un análisis de la materia poética y dan cuenta de la posición ética e ideológica que tomamos en tanto críticos para emprenderlo. En síntesis, el lector de estos marcos debe tomarlos como eso, como derroteros ideológicos, teóricos e históricos que dan forma a este trabajo y que explicitan no solo los objetos que elige, sino las herramientas y métodos que considera útiles para analizarlos, así como una ética de la lectura y de la escritura que resalta frente a otras por descreer de la existencia de *ultimátums* frente a fenómenos tan cambiantes y socialmente disputados como los objetos literarios.

Si bien muchos de los conceptos no aparecen de forma explícita en el análisis como en otro tipo de trabajos analíticos e interpretativos sobre literatura, los críticos esperan que el lector, tras leer los análisis, pueda ver todo el bagaje teórico aquí expuesto como parte constitutiva de estos. Empezar una crítica traduccional implica operar siempre con preconceptos sobre lo literario/poético, partir de una concepciones específicas de la lengua y de una actitud específica (prescriptiva o descriptiva) ante aquello que se quiere criticar. El afán que ha movido la escritura de este capítulo es ante todo la más sincera expresión de esto.

3. Propuesta metodológica de este trabajo

3.1 Criterios de selección del corpus

Si bien para propósitos de los marcos teórico y metodológico cualquier obra del autor hubiera podido ser objeto de estudio, la razón de esta selección tiene que ver con el privilegiado caso de *Death of a Naturalist* que a pesar de ser su primer gran éxito se encuentra en una especie de olvido editorial en contraste con la amplia difusión de obras más tardías. Está entre los objetivos del presente trabajo actualizar esta obra respecto al resto de sus poemarios más conocidos.

El crLa acotación en formato libro de la mayor cantidad de traducciones posible por poema –entre tres y cuatro– con el fin de tener un panorama amplio para el análisis comparativo además de versiones depuradas de errores ortotipográficos y con contextos editoriales definidos. El número de poemas objeto de estudio es resultado entonces de la recopilación de testimonios de traducción. Al tabular los distintos poemas traducidos en español, estos seis poemas resultaron los únicos de todos los de *Death of a Naturalist* con contar con más de una traducción y, por lo tanto, permitir un cotejo que diera cuenta de los distintos caminos de sentido recorridos ante un mismo poema. Se descartaron las traducciones anónimas o seudonímicas y aquellas hechas en medios electrónicos sin un proceso editorial tradicional. Los textos base de los poemas provienen de la última versión corregida por Seamus Heaney en su antología *New Selected Poems 1966-1987*, de 1990, salvo el caso de ‘The Diviner’, que no se encuentra recogido en dicho volumen revisado, por lo cual se tomó como referencia la primera edición de 1966 publicada en la editorial *Faber & Faber*.

3.2 Crítica traduccional

En el análisis se cotejaron los poemas traducidos junto con el poema original de manera simultánea y se registraron, desde el concepto de *problema traduccional*, los distintos problemas poéticos ocasionados por divergencias terminológicas, estilísticas, sintácticas, de focalización, fraseológicas, etc. y en últimas interpretativas de cada uno de los poemas frente a su original y con base en esto se formularon síntesis interpretativas sobre los caminos de sentidos abiertos (es decir, los caminos de sentidos nuevos que resultan del poema en lengua meta) y los caminos de sentido clausurados (los que no sobreviven el paso de la lengua original a la lengua meta). La enunciación de estos caminos de sentido se hizo, cuando fue necesario,

acompañada de alusiones contextuales y relaciones con otros poemas del poemario, con el fin de hacer una interpretación abierta que en vez de constreñir el análisis lo enriqueciera.

Hacia la creación de una metodología para la crítica literaria de traducciones

Según García Yebra (1995), la crítica traduccional –cuyos métodos no encuentran aún homogeneización teórica o práctica– es el conjunto de operaciones crítico-textuales orientadas al análisis de la traducción de un objeto literario específico. Se sintetiza como la descripción y crítica de una traducción ya hecha, es decir, de un texto traducido y de todas las decisiones lingüísticas que lo componen. Marta Pulido afirma que “cada traductor hace de la obra que traduce un problema de lectura y de escritura, y toma decisiones particulares que hacen que la obra traducida sea también única; abriendo a la vez, con su acto de traducción, el camino hacia las variaciones (versiones) venideras” (2003: xvii). No hay que olvidar que cada traducción posee sus propias reglas, su propia gramática y produce sus propios problemas. En efecto, el poema es necesario y cada una de sus traducciones es mera contingencia ante su necesidad, pero el poema traducido también posee su propia necesidad así esta depende ontológicamente del poema original.

Desde ese punto de partida, el método descriptivo que planteamos aquí se estructura alrededor del concepto de *problema traduccional* a partir del cual tomamos como objeto de análisis todas aquellas decisiones traductológicas que acarrearán directa o indirectamente consecuencias poéticas respecto al poema original. No todo verso constituye en rigor un *problema*. Por esa razón se formuló su reconocimiento en tres niveles:

Primer nivel: Lingüístico (léxico-sintáctico-semántico-pragmático)

Aquí entra el juego todo el bagaje filológico de los críticos como complemento de lo estrictamente traductológico. En un cotejo inicial de los textos se registran divergencias terminológicas, sintácticas, estilísticas, fraseológicas, de focalización, de polisemia, la agentividad, el tiempo verbal, la referencialidad, el registro, etc. que supongan un viraje de sentido frente al poema base. Sin embargo, cada una de estas categorías de análisis son operativas en el sentido en que el poema pueda o no requerirlas para dar cuenta de un sentido establecido críticamente y de unas consecuencias interpretativas específicas.

A pesar de la posible suficiencia lingüística del lector bilingüe, en el ejercicio de lectura de una traducción poética se debe acudir inexorablemente al diccionario. Por esa razón y dado que la lengua inglesa

carece de autoridades lexicográficas canónicas, como es el caso del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia en Hispanoamérica, son tres los diccionarios de referencia a los que acudimos como base: la plataforma Lexico.com de la universidad de Oxford y los clásicos Merriam Webster y Collins Dictionaries en línea. De acuerdo al análisis que exija cada *problema*, se citan las entradas lexicológicas pertinentes para ilustrar las implicaciones semánticas producto de las diferencias en otros niveles de la lengua.

Segundo nivel: Direccional (camino de sentido abiertos o cerrados)

En un análisis que se propone operar desde lo descriptivo y lo inmanente debe evitarse a toda costa la personalización o subjetivización del traductor. En ningún punto del presente análisis se harán juicios de valor sobre los traductores en tanto profesionales. Por eso nos limitamos sin más a dar su nombre –sin mencionarlo nunca en el análisis– y fecha de publicación de su traducción. El interés del cotejo en este nivel es identificar los diferentes caminos de sentido, tal como los definimos en el apartado 2.3, que permiten las traducciones con respecto al poema de referencia. La enunciación de los caminos de sentidos abiertos (es decir, los caminos de sentidos nuevos que resultan del poema en lengua meta) y los caminos de sentido clausurados (los que no sobreviven la traslación lingüística) van acompañados, cuando el problema lo amerita, de alusiones contextuales, referencias culturales o de apuntes sobre la relación con otros poemas del poemario, con el fin de hacer una *interpretación abierta*.

Para identificar tales caminos de sentido tomamos como base la propuesta de Jonathan Culler en su *Theory of Lyric* (2017). Esta consiste en registrar, en un primer momento, los tipos de placeres que el poema ofrece; resaltar, tras ello, la extrañeza de sus actos lingüísticos e identificar sus estrategias retóricas distintivas; y finalmente tratar de ofrecer -hasta cierto punto- el rango de posibilidades históricas que el poema dispone sin dejar de lado –y esto ya es parte de nuestro método– los problemas de traducción existentes en cada poema y la ventana que abren para observar procesos de recepción, lectura, escritura, visión del mundo y relación intercultural tanto desde el nivel lingüístico como del discursivo.

Tercer nivel: Sintético (mantenimiento de las resistencias)

Para el desarrollo de este punto partimos de la idea de que el traductor no agota el sentido sino que es un *conductor* del sentido. Después de describir en la primera parte del *problema traduccional* las decisiones

que tomó cada traductor y los caminos de sentido que mantuvieron, abrieron o clausuraron, se propone una hipótesis sobre las implicaciones poéticas generales de cada uno de los textos con el propósito de evidenciar hacia dónde hace apuntar el traductor su versión. Hay resistencias en el poema que se niegan a hacer signo. En este nivel nos preguntamos qué soluciones traductológicas sí *significan* y cuáles logran evitarlo.

3.3 Traducción filológica

Este monográfico comprende por traducción filológica aquella que parte de un estudio riguroso de la composición formal y del devenir traduccional de la obra literaria a la par que del contexto sociohistórico que la enmarca. En la misma medida, este tipo de traducción aspira mantener y disponer ante el lector la mayor cantidad de caminos de sentido que enriquecen el texto original. Ambas operaciones son llevadas a cabo bajo la circunstancia privilegiada que brinda el conocimiento de las aproximaciones previas de otros traductores pues son ellas las que permiten el inmenso despliegue interpretativo objeto de nuestro análisis y son alimento de las versiones que aquí presentamos.

Los comentarios filológicos y traduccionales están registrados con notas al pie de página a modo de aparato crítico negativo y su propósito es –a la par que apuntar consideraciones culturales e históricas que el poema exige– explicitar de manera puntual y sintética los criterios tenidos en cuenta en las tomas de decisiones que se desligan y se muestran como novedosas respecto a las traducciones anteriores. Es por ello fundamental acompañar su lectura con la de su respectiva ‘crítica traduccional’ en la que el grueso del análisis se aborda en extenso. De este modo, quiere ofrecérsele al lector la oportunidad de contrastar cada decisión con su propia experiencia de lectura sin pretender fungir de autoridad prescriptiva sobre el texto sino más bien servir como guía descriptiva de los placeres y retos poéticos que parecen no agotarse en la obra.

4. Seamus Heaney: Las Irlandas y el hallazgo de una voz

4.1 Seamus Justin Heaney (1939-2013)

Hijo de Patrick Heaney, comerciante de ganado de Irlanda del Norte, y Margaret Kathleen McCann. El padre era un típico hombre de Irlanda del Norte, seco, frío, casi inexpresivo en el ámbito doméstico y siendo Heaney el mayor de toda su descendencia, era especialmente rígido ante él, aspecto relevante a la hora de leer su obra en la que la figura del padre no solo denota la literalidad de su vida afectiva y familiar, sino que sirve de motor para la articulación de distintas ideas sobre la vida política de su región, sobre la hombría, sobre el conflicto y sobre la labor de escribir. Su madre, por el contrario, era de una personalidad abierta, cálida y expresiva y fue la primera en interesarlo en materias literarias y lingüísticas. Dice Heaney en *De la emoción a las palabras*: “Maybe it began early when my mother used to recite lists of affixes and suffixes, and Latin roots, with their English meanings, rhymes that formed part of her schooling in the early part of the century” (1996).

Heaney nació en el condado de Derry, en una finca conocida como Mossbawn y la cual describe en su ensayo homónimo:

Our farm was called Mossbawn. Moss, a Scots word probably carried to Ulster by the planters, and bawn, the name the English colonists gave to their fortified farmhouses. [...] Yet in spite of the Ordnance Survey spelling, we pronounced it Moss bann, and ban is the Gaelic word for white. So might not the thing mean the white moss, the moss of bog-cotton?

En *The Making of the Poet*, Michael Parker reflexiona en torno a la importancia de la familia en el contexto social de Heaney:

In the Irish psyche, ancestry is a potent force, steadying the individual, and shaping his or her sense of identity. It is perhaps even more important in the North of Ireland where the Catholics are a minority 'in a province that insists that it is British', and where the notion was promoted that British and Protestant culture was superior. Though breaking with family tradition by working the field of literature, Heaney maintains his links with 'the energies of generation' in celebrating his forbears. (1994: 5)

Vivió su infancia completa en la finca familiar. Fue el mayor de nueve hijos y el único que desde una temprana edad se interesó por los libros y que terminó teniendo una vida de clase media fuera del condado de Derry. Si bien no provenía de una familia con intereses intelectuales, tampoco era el caso contrario. Fue becado, a los doce años, para asistir al St. Collumb's College, una escuela de gramática y seminario católico. Sobre su educación secundaria Parker cuenta que:

Like many parents whose children benefitted from the 1947 Northern Ireland Education Act - the equivalent of the 1944 Butler Act in England and Wales - the Heaneys were enthusiastic about their son's achievement, yet must have had mixed feelings about his separation from them. Seamus Heaney began his secondary education at St. Columb's College, Derry in September 1951. The school was founded in 1879, on a site which originally belonged to the eighteenth century Protestant Bishop of Derry. Serving as a minor seminary, it prepared 'many of its best students for the priesthood', where they would pose no threat to 'Protestant commercial supremacy' (1994: 49).

Estudió su pregrado en la Universidad de Queen's, en Belfast, desde 1957 hasta 1961, de donde se graduó con honores y donde conoció al grupo de Belfast, un grupo de escritores universitarios de distintos orígenes y con distintas confesiones, creado y administrado por Philip Hobsbaun, quien sería una figura importantísima en el devenir como escritor de Seamus Heaney y de otros poetas mayores como Michael Longley y Derek Mahon. Se casó con Marie Devin en 1965, maestra de escuela en la asignatura de lengua inglesa como él, y, además, también escritora.

Fue autor de una obra prolífica compuesta por 12 poemarios: *Death of a Naturalist* (1966), *Door into the Dark* (1969), *Wintering Out* (1972), *North* (1975), *Field Work* (1979), *Station Island* (1984), *The Haw Lantern* (1987), *Seeing Things* (1991), *The Spirit Level* (1996), *Electric Light* (2001), *District and Circle* (2006) y *Human Chain* (2010); 5 selecciones de poemas y 4 autorizadas y supervisadas por él mismo: *Selected Poems 1965–1975* (1980), *New Selected Poems 1966–1987* (1990), *Opened Ground: Poems 1966–1996*, Faber & Faber (1998), *New Selected Poems 1988–2013* (2014) y *100 Poems*, Faber & Faber (2018); 3 libros de ensayos: *Preoccupations: Selected Prose 1968–1978* (1980), *The Government of the Tongue* (1988), *The Redress of Poetry: Oxford Lectures* (1995), dos obras de teatro: *The Cure at Troy: A version of Sophocles' Philoctetes* (1990) y *The Burial at Thebes: A version of Sophocles' Antigone* (2004); 8 libros de traducciones del inglés antiguo, el gaélico antiguo y el latín entre los que resalta su traducción de *Sweeney Astray*, de *Beowulf* y del libro VI de la *Eneida*; así como de incontables participaciones en ediciones ilustradas y colaborativas con otros poetas y artistas de distintas artes. Toda su obra fue publicada

mayoritariamente por la editorial inglesa Faber & Faber, distribuida y reimpressa en Estados Unidos por la editorial Farrar Straus and Giroux.

En 1995 se le galardonó con el Premio Nobel de Literatura por sus “works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past” (1995). Con este galardón, Seamus Heaney fue el cuarto ganador del Premio Nobel de Literatura en Irlanda junto a William Butler Yeats, George Bernard Shaw y Samuel Beckett.

Vivió casi toda su vida en Irlanda, con temporadas viviendo en la República de Irlanda y otras viviendo en Irlanda del Norte, a excepción de los años que pasó viviendo en Estados Unidos como profesor de poesía en Harvard y en Berkeley, así como en Inglaterra durante su pasantía como profesor de poesía en Oxford. Murió en 2013, el 30 de agosto, tras una complicación médica en una hospitalización. Minutos antes de morir, envió un SMS a su esposa Marie con un mensaje que quedó inmortalizado en la memoria colectiva de los irlandeses: *Noli timere*.

4.2 Las dos Irlandas: Orígenes, los 60 y 1966.

El contexto político irlandés nunca ha sido sencillo de entender. La historia irlandesa está llena de discontinuidades, ocupaciones, hibridaciones y guerras. Los romanos a principios del primer milenio después de Cristo, los vikingos desde los siglos V y VI, los ingleses desde el siglo XVIII hasta la fecha, según desde donde se mire, son todos prueba de ello.

Irlanda fue el receptáculo de una gran cantidad de tradiciones, entre ellas la clásica (grecorromana) por la vía de los monjes copistas que pacientemente cultivaron la bibliofilia y copiaron no solo textos bíblicos iluminados con gran paciencia y artesanía, sino muchos de los textos clásicos que no podían circular tranquilamente en el resto de Europa por las continuas guerras presentes en el territorio continental. Además de esto, antes de la tradición copista y de la llegada del cristianismo a la isla, Irlanda contaba con una fecunda tradición poética que pudo mantenerse incluso luego de dicho suceso. Una prueba de esto es el poema Pangur Bán, escrito cerca del siglo VII al IX en algún lugar cercano a la abadía de Reichenau. Lo llamativo de esta

composición es que se encuentra escrita en gaélico antiguo en las márgenes de un texto sagrado, siendo así una muestra del nivel de compenetración de ambas tradiciones, siendo cuidadosos con el alcance y la naturaleza de tal relación.⁵ Sin embargo, trabajos antológicos como el de Mariá Mannent pueden dar cuenta de ambos estadios de la tradición gaélica: la anterior a las ocupaciones cristianas, vikingas e inglesas, y la posterior, ambas en lengua irlandesa.

Cada una de estas ocupaciones ha dejado marcas en la historia irlandesa cuya influencia sigue discurriendo hasta la actualidad. La ocupación cristiana dejó una isla en cuya historia la cristiandad ha dejado una honda cicatriz y cuyo ejercicio político difícilmente podría darse sin la profesión del cristianismo ya sea en la práctica católica como en la protestante. La ocupación vikinga, como la obra del mismo Seamus Heaney se ha esforzado en mostrar, dejó no solo muestras arqueológicas en la forma de cuerpos, espadas, escudos y nombres en la isla, sino también un conjunto de costumbres y de un invisible legado genético que modificó la fisonomía de los irlandeses por venir. De la misma manera, se ven las repercusiones de una ocupación inglesa que durante siglos transformó el paisaje político y dio pie a la configuración de un bipartidismo no solo acentuado desde lo religioso, sino desde el proyecto de una república independiente de la tutela de un rey y una reina de una isla vecina y terminando, en síntesis, en el anhelo de una nación independiente y el estallido de una revolución para lograrlo.

En 1916, Padraig Pearse, Michael Collins y Eamon de Valera junto con otros jóvenes, artistas, campesinos e intelectuales, comenzaron una serie de revueltas que tuvieron como objetivo terminar con la ocupación inglesa. Esta revuelta fue sofocada en cerca de una semana y en ella murieron más de cuatrocientos irlandeses y encarcelaron miles más. Este fracaso militar y la gran cantidad de vidas humanas perdidas durante el levantamiento crearon una conmoción en la opinión pública que desembocaría en una guerra civil entre 1919 y 1921, cuya conquista fue la división de la isla y la constitución de una República de Irlanda independiente de la corona inglesa y por lo tanto excluida del Reino Unido. A pesar de esta conquista, el norte del país se mantuvo alineado con la corona inglesa, constituyéndose ya no solo política sino geográficamente un frente lealista (Irlanda del Norte) frente a un frente republicano (República de Irlanda).

Como ya se mencionó, la nacionalidad no era lo único que diferenciaba a estas comunidades. Uno de los factores decisivos para aumentar los enfrentamientos tuvo que ver con el cristianismo. La república de Irlanda tuvo una amplia influencia católica mientras que Irlanda del Norte, por la naturaleza tutelar recibida

⁵ Este poema fue traducido y reelaborado en versiones artísticas por poetas como W.H Auden y el mismo Seamus Heaney. Asimismo, hace parte de la octava canción de las diez *canciones del ermitaño* de Samuel Barber.

del Reino Unido, una protestante.⁶ Este factor ocasionó que las luchas políticas estuvieran marcadas muy tempranamente por cuestiones sectarias en las que la violencia armada casi siempre estuvo presente.

En 1995 Seamus Heaney contó una anécdota en su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura. Contó cómo una vez, en pleno desarrollo de los *Troubles*, un grupo de trabajadores que iban en un bus fueron parados a la fuerza por hombres enmascarados y sosteniendo armas automáticas. Uno de los enmascarados preguntó si entre ellos había algún católico, solo uno de ellos lo era y el resto de sus amigos jamás lo quiso delatar. Cuando dio un paso al frente fue violentamente apartado de la fila y quienes resultaron ser enmascarados del IRA Provisional abrieron fuego contra sus compañeros. Esta anécdota, si bien pertenece a otra época y a un contexto lleno de sus propias aristas, sirve como ejemplo del carácter no solo político sino confesional y sectario del conflicto irlandés en su historia. La coexistencia de estas dos Irlandas ha estado plagada de complejidades y desencuentros y ninguno de estos ha sido ajeno al contexto social y político en el que se desenvuelve la obra poética, ensayística y teatral de Seamus Heaney.

Un vistazo a los tres años precedentes y posteriores a la publicación de su ópera prima, *Death of a Naturalist*, sirve para acentuar la pertinencia de lo enunciado hasta aquí y puede servir como marco de referencia para una primera relación con la obra de este poeta. Como se menciona en el dossier de la BBC History dedicado a los *Troubles* o la problemática irlandesa de la segunda mitad del siglo XX, un buen punto de partida para entender este fenómeno lo ofrece 1963, fecha en la cual el primer ministro de Irlanda del Norte, Viscount Brookeborough, dejó su puesto para ser reemplazado por Terence O'Neill, antiguo oficial de las fuerzas armadas a quien el partido unionista, el cual tenía la mayoría de los representantes, le confió la tarea de restablecer la estabilidad económica que había caracterizado la posguerra.

En esta década la minoría católica había aumentado su población hasta ser un tercio de la misma. Los católicos estaban siendo cada vez más marginalizados, incluso en áreas predominantemente católicas como el condado de Derry. Los protestantes lograron acumular tras tantos años de preeminencia, desde 1921 según el dossier, beneficios políticos y económicos sobre los católicos como una mayor cobertura de servicios públicos, un trato policial distinto y un voto hasta seis veces más representativo en las elecciones. Sin embargo, producto de las reformas educativas como la de la Education Act del 47, mencionada anteriormente, la minoría católica pudo educarse y crecer con nuevas ideas “y con la voluntad de cambiar el status quo”.

⁶ Margaret O'Callaghan comenta sobre el rol de la iglesia en el conflicto: “The Catholic Church never went to the point of hailing de I.R.A as the legitimate army of the Irish Nation but gradually came to see its members at least as the people's protectors.” (65: 1983)

El dossier de la BBC también menciona cómo O'Neill, en una maniobra desesperada por rescatar la economía norirlandesa, negoció con el primer ministro de la República Irlandesa, Sean Lemass, llevando a la primera reunión de ambos gobiernos tras más de cuarenta años. Esta estrategia no fue bien vista por los unionistas, como dice el dossier: “With Catholic hopes raised on one side and unionist fears on the other, the situation quickly threatened to boil over. Violence finally erupted in 1966...”. Fecha de publicación de *Death of Naturalist*, el quincuagésimo aniversario de la ofensiva del Somme (1916), fecha celebrada por los unionistas y los ingleses por igual, y del Levantamiento de Pascua (1916), fecha celebrada por los republicanos y católicos y tomada como principio de la campaña independentista.

En la República de Irlanda, en 1966 terminó el primer periodo presidencial de Eamon de Valera y se produjo, asimismo, su reelección. Se celebraron marchas que conmemoraban el levantamiento en Belfast y se publicó la primera producción teatral de Samuel Beckett en inglés. En la Irlanda del norte estas efemérides coincidieron con dos eventos: la reactivación del grupo paramilitar denominado The Ulster Volunteer Force (cuyo lema era ‘For god and Ulster’) y el asesinato de tres personas, dos de ellas católicas y una protestante tras su declaración de guerra contra el IRA. El dossier de la BBC menciona que O'Neill prohibió el UVF pero que para cuando hizo esto ya era demasiado tarde y que “[the] sectarian bloodletting that would become known as *'the Troubles'* had already claimed its first victims”.

En 1967 se creó la NICRA (Northern Ireland Civil Rights Association), la Asociación por los Derechos Civiles de Irlanda del Norte, que entre otras peticiones, pedía la reforma de la Special Powers Act que permitía que un ciudadano tuviera un voto más representativo que otros por las propiedades de este, lo que hacía que la minoría católica siempre estuviera en desventaja política.⁷

El año de 1969 estuvo plagado de protestas que cada vez fueron escalando su nivel de violencia. La situación llegó a tal punto que el gobierno de Irlanda del Norte facilitó el desembarco de tropas inglesas cuyas tácticas eran cada vez más violentas. El IRA oficial cesó muchas de sus actividades en Irlanda del Norte y el PIRA (Provisional IRA, el ala disidente y armada del IRA) continuó escalando sus tácticas y entre toda la tensión acumulada se dio inicio a una campaña bélica civil que según el Índice de muertos del conflicto irlandés de Malcolm Sutton⁸ iba a cobrar la vida de 3532 personas y que más tarde, en 1972, daría

⁷ Christopher Hewitt disiente de esta versión y expone algunos argumentos en contra de la explicación del estallido de la violencia como reacción al empobrecimiento sistemático de la minoría católica por parte del gobierno unionista en su texto “Catholic Grievances, Catholic Nationalism and Violence in Northern Ireland during the Civil Rights Period: A Reconsideration”, en el *British Journal of Sociology*. Sin embargo, los investigadores del presente trabajo consideran a las minorías como actores políticos bajo el yugo de un poder imperial y a los grupos por los derechos civiles como fuerzas políticas minoritarias sin agendas políticas oscuras.

lugar a un año sangriento con catástrofes civiles como el Bloody Sunday, el Bloody Friday, el Bloody Monday, la bomba puesta en Aldershot o la exoneración de los militares que mataron a 13 civiles desarmados (Bloody Sunday) debido a que el gobierno declaró la marcha como ilegal. Según Aaron Edwards, este fue el año con la mayor cantidad de muertes del conflicto dejando una nefasta cuota de 479 muertos y 4876 heridos, en ambos lados del conflicto.

4.3 El Grupo de Belfast: el hallazgo de una voz

En la ciudad de Belfast, capital de Irlanda del Norte, Seamus Heaney estudió su posgrado en literatura a la vez que tuvo su primera experiencia docente. En aquella ciudad conoció a muchos otros escritores. Algunos de ellos terminarían siendo, junto a él, figuras clave de la sociabilidad literaria norirlandesa. La cabeza de este grupo era Philip Hobsbaum, un profesor de literatura inglés con experiencia en la gestión de grupos de escritura y lectura en distintas ciudades inglesas.

El grupo se reunió desde 1961 hasta 1972 con distintas interrupciones y funcionando en distintos lugares de Belfast, pero sobre todo en tres: la casa de Hobsbaum y su esposa en la primera etapa (1961-1966), algunos pub cercanos a la universidad de Queen's y la casa de Seamus Heaney en la última etapa del grupo (1966-1972). Esta época y sus años posteriores se conoce hasta hoy como el Renacimiento del Ulster (el nombre que recibe en gaélico la zona norte del territorio donde actualmente está Irlanda del norte) o el Reavivamiento Literario De Irlanda del Norte.

Las dinámicas literarias del grupo consistían en sesiones semanales en las que todos los integrantes se reunían y discutían un grupo de textos. Cada uno de ellos debía compartir obras, sobre todo de poesía, pero también de relatos cortos y ensayos. Los textos eran enviados a Hobsbaum por correspondencia, quien los copiaba a máquina y luego los remitía a cada uno de los integrantes, quienes debían leer los textos y discutirlos en el próximo encuentro. Solamente se discutían los textos de un autor por sesión.

Según Heather Clark (2006), el taller de escritura que presidía Phillip Hobsbaum fue de vital importancia para sus participantes, ya que este “fostered a collaborative effort in the writing of poems and that this process led to - or at least contributed to - the flowering of Northern Irish poets participating in it”.

De los poemas del corpus, ‘Digging’ y ‘Mid-Term Break’ fueron leídos y revisados por el grupo de Belfast mientras que ‘Follower’, ‘The Diviner’, ‘Blackberry Picking’ y ‘Personal Helicon’ fueron publicados sin pasar por el filtro del grupo debido a que fueron escritos bajo petición explícita del editor de DN en Faber & Faber y con poco tiempo para entregarse.

En el texto *The influence of 'The Belfast group' on the emergence of Seamus Heaney's Poetry*, Juan José Cogolludo Díaz aporta elementos sobre el funcionamiento del grupo. Comienza enmarcando el grupo como consecuencia de la Education Act del 47 y estableciendo como punto de partida cómo para muchos de los pertenecientes al grupo la educación no era solo una instancia profesionalizadora, sino un asunto político. En el caso de Heaney, era el primero de su ascendencia entera en educarse universitariamente y obtener un trabajo lejos del campo y del trabajo manual.

Heaney llegó por primera vez a Belfast en 1962 tras haber terminado sus estudios en educación en la universidad the St. Joseph, y acepta, ese mismo año, una plaza como profesor en Ballymurphy. Es en este año donde publica sus primeros poemas en la prensa local bajo el seudónimo de Incertus (el incierto). Tras este año, decide volver a St. Joseph y comienza un estudio posgradual en literatura inglesa y es allí donde conoce por primera vez a Philip Hobsbaum. Cogolludo rescata el siguiente recuerdo que comentó Hobsbaum en una entrevista en el año 2000:

Hobsbaum recalls the exceptional teacher Heaney was: “The then Inspector of Schools for the province was a Protestant called John Ferguson, and he said to me, ‘The news of this man’s teaching went far and wide. I had to haul him out of the school and make him an extra at St Joseph’s College to teach the other teachers to teach.’ He’s as good a teacher as he is a poet (49).

Esta cita permite contextualizar cómo en el contexto del grupo la academia desempeñaba un rol importante. Esta sirvió como instancia aglutinadora, sustento de la actividad de escritores de literatura y como espacio de sociabilidad. Heaney comenta sobre este sustento de la actividad creadora que El Grupo “gave the people who attended [to it] an audience, a motive for their own writing, but this other, more general toning up of the poetry muscles was equally important, maybe in the long run more important” (O’Driscoll 2008: 75).

Los jóvenes poetas que empezaron en el grupo como Michael Longley, Dereck Mahon, James Simmons y el mismo Heaney a principios de esa década, todos iban a convertirse en los poetas más preeminentes de su generación. El Grupo de Belfast cumplió una función social determinante al formar un grupo de figuras públicas compuesto tanto de personajes católicos como protestantes. Hobsbaum recuerda que muchas veces le dijeron “que Católicos y Protestantes nunca se reunirían bajo un mismo techo por ningún motivo. El Grupo de Belfast, junto con otros logros, les demostró a esos malintencionados que estaban equivocados” (2008: 51).

En el grupo Hobsbaum no actuaba solo como crítico o como profesor, sino como publicista, en una entrevista hecha por Frank Kinahan a Seamus, este le refiere la figura de Hobsbaum como alguien con la

habilidad de hablar mejor de los poemas que sus propios escritores. Y en otra entrevista a Clark le cuenta cómo fue Hobsbaum quien le dio confianza en su propia voz como poeta y le conminó permanentemente a publicar. Heaney mismo menciona este aspecto en su ensayo “Belfast” diciendo que Hobsbaum y su trabajo permitieron “que un grupo reducido de público pensase en nosotros y nos llamase El grupo, es decir, un fenómeno único e incluso singular” (1980: 29).

Producto de los contactos de Hobsbaum en Inglaterra es que sus primeros poemas fueron publicados en revistas literarias como *The New Statesman*, junto con otros famosos poemas como “Scaffolding” y “Storm on the island”. Cogolludo luego narra cómo a finales de 1964 y principios de 1965 recibe primero petición de poemas de un editor en Dublín y pocos días después una solicitud de más poemas por parte de quien sería su editor y su editorial permanentes en su lengua nativa: Faber & Faber y Charles Monteith.

Sobre ambas solicitudes Heaney recuerda que:

Then inside six weeks or so I had a letter from Fabers. I just couldn't believe it, it was like getting a letter from God the Father. I had a collection of poems at that time with Dolmen Press in Dublin. I left it with them for about a month after I got the Faber letter and wrote and asked them had they taken any decision. I didn't say anything about Fabers, I felt that I could play some cards. Liam Miller sent the manuscript back to me and said they weren't quite sure. So I felt I acted honourably enough at Dolmen. If they'd said they were going to accept it, I might have been in a different position (Corcoran 1998: 246).

Sin embargo, esa no fue la historia de *Death of a Naturalist*, el libro llegó a ser meses después. Como Heaney mismo lo recuerda:

Charles Monteith of Fabers asked me in January [1965] did I have a manuscript. I sent them what I had and they didn't think there was a book there but they would like first refusal if ever I thought there was a book. So in about four months I wrote a hell of a lot, and I think I sent them another thing in about May or June. I got married in August and we went to London for our honeymoon, and by then they said they were going to take it. So it all happened very quickly (Corcoran 1998:246).

Tras los sucesos de 1966, el matrimonio de Heaney y la publicación de su primer libro en la editorial de libros de poesía más famosa del Reino Unido, Hobsbaum ya se ha ido a un nuevo trabajo en Glasgow y Heaney toma las riendas del grupo cerca a 1968, hasta su disolución en 1972. Durante estos cuatro años el grupo se reunía en su propia casa o en un pub cercano. Estableciéndose así el mismo Heaney como una figura preeminente al reemplazar los oficios que originalmente llevaba a cabo Hobsbaum y al ser un dinamizador de la escena literaria de Irlanda del Norte.

Heaney mismo escribe sobre el grupo de Belfast en su ensayo homónimo que, entre muchas otras cosas, recuerda cómo Hobsbaum y su esposa Hannah “tenían siempre la casa abierta a la poesía y recuerdo su hospitalidad y ánimos con la gratitud especial que reservamos para quienes nos han llevado a confiar en nosotros mismos” (1980: 28). Más adelante, en la tercera parte de este ensayo titulado “1972”, fecha para la que ya El grupo ha dejado de funcionar, Heaney escribe en la prensa local, en *The guardian* específicamente: “Hablo y escribo en inglés. Enseñé literatura inglesa, publicó en Londres , pero la tradición inglesa no es el último reducto de mi hogar. Vivo también gracias a otra fuente”. Al final del ensayo Heaney cuenta una anécdota diciente del contexto poético del grupo de Belfast y de cómo el final de este grupo se entrecruzan con el estado de agitación total de Irlanda del norte a finales de los 60 y principios de los 70. En la anécdota, un joven estudiante le reclama a Heaney que su poesía no sonaba muy gaélica y que era más bien muy inglesa, para esta época se refería a sus dos poemarios publicados, *Death of a Naturalist* y *A Door into the Dark*. Narrar esta experiencia lleva a Heaney a concluir que “el secreto para llegar a ser poeta, irlandés o no, estriba en saber extraer toda la energía de las palabras. (...) Suelo pensar en mis fidelidades personales e irlandesas como si fueran vocales y en mi conciencia literaria amamantada en el inglés como si fueran consonantes. Mi aspiración es que los poemas lleguen a ser vocablos adecuados al conjunto de mi experiencia” (1980: 38).

Esto último sirve para dar cuenta de lo definitivo que resultó El Grupo no solo para la profesionalización y difusión de un conjunto de autores, sino para la creación de una plataforma de convivencia social en torno a la literatura que en plena época de violencia bipartidista y religiosa se erigió como un espacio de tolerancia y convivencia.

A modo de conclusión, dice Clark que:

Ultimately, the combination of his own ingenuity together with the goodhelp of the Belfast Group led to his most successful revisions. It is not as though these revisions turned the poem from simmering to boiling: the changes were modest but not insignificant. Generally, he improved the clarity and correctness of his expression and, more importantly, provided livelier images and put right the psychological relationships of his characters (2006).

Heaney, en su libro de ensayos *Preoccupations* se preguntó: “How should a poet properly live and write? What is his relationship to be to his own voice, his own place, his literary heritage and his contemporary world?” (1980: 11). Las influencias de poetas anteriores al grupo como Thomas Kinsella y Patrick Kavanagh fueron un factor decisivo para la decisión de Heaney de construir una obra cercana a la

tierra en más de un sentido, pero el Grupo de Belfast fue la plataforma que hizo posible la difusión de su obra temprana y quienes compusieron el grupo junto a él fueron compañeros que atestiguaron no solo una búsqueda sino el hallazgo de una voz.

5. *Death of a naturalist*: una poética de las intersecciones

5.1 Composición del poemario

Death of a Naturalist es un poemario muy heterogéneo en sus formas. Está compuesto por 34 poemas de muy variada estructura en la que la rima es escasa. Lo que sí resalta a la vista son algunas coincidencias entre los poemas como grupo. En cuanto a sus temas, por ejemplo, es fácil identificar a la vida rural como gran campo temático y que resulta en un escenario en el que se nos presentan sucesiones de imágenes vividas siempre por un sujeto enunciador lírico que se identifica con un yo y que, a excepción de los poemas amorosos (otro tema, minoritario pero evidente), es casi siempre un niño o un sujeto que contempla a otros mayores que él; de esto da cuenta el poema ‘Digging’. En ‘Blackberry picking’, por otro lado, es un niño el que cuenta su deseo y frustración ante la vida rural y sus ciclos; en ‘Mid-term break’ es un niño quien relata su experiencia ante la muerte familiar y reflexiona acerca de las costumbres escatológicas de su pueblo; en ‘Follower’ es igualmente un niño quien ve a su padre como modelo y objeto de reflexión para el vivir y, finalmente, en ‘Personal Helicon’ es un niño quien recuerda sus experiencias sensoriales y emocionales alrededor de la figura de los pozos como poetización metafórica de la inspiración y la composición literarias como búsqueda, como deseo y como fin.

Este escenario rural reflexionado desde la experiencia de la niñez tiene tres focos que resultan en modos de ser del escenario rural: a. la naturaleza como entidad activa en contraposición con una naturaleza pasiva, b. las acciones de la naturaleza como acciones bélicas y c. el cultivo de la papa como acción relevante y escenario de comunión.

En el poema ‘Dawn Shoot’ queda claro cómo el ser humano no hace existir el mundo ni es el artífice de lo natural sino que él mismo existe en un mundo lleno de agentividad, que hace cosas. Dice el poema que ‘Cows/ Ditched on their rumps beyond hedges,/ Cudding, watching and knowing’. Estos versos actúan como provocación que invita a abandonar ideas bucólicas o paisajísticas sobre la naturaleza rural. La focalización que hace el poema sobre las vacas como más que meras imágenes y como entidades que hacen cosas llevan a un desarrollo *in crescendo* que desemboca en una visión desconcertante para el paisajismo ya enunciado; al principio las vacas solo están tendidas, son paisaje (‘Cows/ Ditched on their rumps beyond hedges’), luego son descritas desde su fisiología casi mecánica y naturalísticamente al focalizar su actividad más evidente: rumiar (*cudding*); sin embargo, en la palabra inmediatamente posterior el sujeto enunciador lírico presenta las

vacas como algo más que paisaje para ser visto y las hace poseedoras de visión (*watching*) para, finalmente, hacerlas portadoras de su propia capacidad de mundo y su independencia de los observadores y de él mismo incluso (*knowing*).

Esta característica está presente en otros poemas como ‘The early purges’, ‘Turkeys Observed’, ‘Trout’ o ‘Cow in calf’. Por ejemplo, continuando con la vaca como personaje de la ruptura del estereotipo paisajístico, en ‘Cow in calf’ se nos describe a la vaca preñada como un saco lleno de semillas (‘Slapping her [...] is like slapping a great bag of seeds’). Es decir, se nos presenta una descripción de elementos que no son lo meramente visto o que se adecúan a una sola forma sino que se resalta el hecho de que dan vida, producen miedo y, en fin, existen en sus propias formas. El poema ‘Gravities’ es también prueba de ello:

High-riding kites appear to range quite freely
 Though reined by strings, strict and invisible.
 The pigeon that deserts you suddenly
 Is heading home, instinctively faithful.

Es en esa parte del verso, en el ‘instinctively faithful’, queda claro cómo la naturaleza está siempre más allá del control del ser humano. A diferencia de las cometas, la naturaleza del poemario no está conducida por hilos invisibles sino por su instinto. El mecanicismo naturalista y la pretensión de aprehender la naturaleza por medio de la observación no puede cumplirse nunca. Este mismo efecto está presente en el poema homónimo al poemario, ‘Death of a naturalist’, las ranas que un niño ve desde el desove hasta su desarrollo adulto son llamados “reyes del pantano”, tienen su propia naturaleza. El niño que cuenta su experiencia de estudio naturalista de los renacuajos se ve confrontado con una realidad que escapa a sus habilidades de observación y de control. Al final del poema siente que estos “reyes del pantano” ‘were gathered there for vengeance’. Esta venganza es justamente la muerte del naturalista, la afrenta del mundo natural contra un ser humano que lo concebía como instrumento suyo y a sus ideas como suficientes para su aprehensión.

La experiencia de esta nueva conciencia del mundo toma una forma particular en muchos de los poemas: las acciones de la naturaleza como acciones bélicas. Por ejemplo, las ranas reunidas para la venganza son percibidas por el niño como “mud grenades”, las truchas de ‘Trout’ son descritas como ‘a fat gun barrel’, ‘flat; darts like a tracer/ bullet back between stones’. En ‘Cow in Calf’ los golpes cariñosos dados al estómago de la vaca preñada resuenan ‘like a depth charge/ far in her gut’.

Esta imagen amenazante y beligerante de la naturaleza puede relacionarse con el tercer foco, el de la papa como terreno de comunión. Sobre este punto no debe olvidarse La Gran Hambruna irlandesa y el lugar

de la papa como monocultivo para la materialización de una de las desgracias más grandes del pueblo irlandés. En un poema tan capital como ‘Digging’ la siembra y cosecha de papas es una actividad tan ennoblecedora como la poesía, en tanto ambas son productoras de un *alimento* vital. Este afecto hacia la siembra de papas es visible en versos como ‘Loving their cool hardness in our hands’ cuyo fundamento puede verse más fácilmente en el poema ‘At a potato digging’. En este la tierra es llamada “the black mother” y la siembra y la cosecha son presentadas como ritos:

[...] Processional stooping through the turf
 Recurs mindlessly as autumn. Centuries
 Of fear and homage to the famine god
 Toughen the muscles behind their humbled knees,
 Make a seasonal altar of the sod.

El lugar que ocupa el cultivo de la papa es compartido por otros poemas en los que la naturaleza dista de ser mero paisaje bucólico o retiro paradisíaco pues precisa de trabajos arduos, miedos y amenazas y llega a ser objeto de admiración y estupefacción. En ‘Churning day’, dedicado a discurrir sobre la faena del batido de la mantequilla, esto es patente. En él se dice que para batirla:

[...] My mother took first turn, set up rhythms
 that slugged and thumped for hours. Arms ached.
 Hands blistered. Cheeks and clothes were spattered

 with flabby milk.

 Where finally gold flecks
 began to dance [...]

‘Blackberry picking’ continúa ese camino de sentido al respecto de la cosecha de las moras silvestres. Esta cosecha, a diferencia de la de las papas hecha por generaciones anteriores, no tiene el tono grave que surge desde el hambre y la supervivencia. En este poema, por el contrario, al deseo de recolectarlas se le denomina ‘lust for picking’, generando ecos de culpa y de exceso. A pesar de estar lejos del trabajo como supervivencia y del contexto de la hambruna mortal que marcó la memoria colectiva de la Irlanda rural de la primera mitad del siglo XX, en el poema los niños que recolectan las moras deben vivir las frustraciones que genera el hecho de que la vida y la naturaleza tengan un devenir propio y paralelo al de ellos; que la

coexistencia con el mundo natural no implique correspondencia con el deseo humano; que el trabajo de la cosecha es justamente una lucha en contra del destino más seguro, la muerte y el decaimiento:

[...] Atesorábamos las bayas frescas en el establo.
 Pero ya cuando la bañera estaba llena encontramos fur
 Un hongo color gris rata, hartándose con nuestras reservas.
 El jugo tambiénapestaba. Una vez arrancada del arbusto
 La fruta se fermentaba, la dulce carne se volvía agria.
 Siempre me daban ganas de llorar. No era justo
 Que todos esas deleitosas latas olieran a podrido.
 Cada año esperaba que aguantaran, sabía que no.
 (Traducción propia)

En suma, uno de los ejes principales que atraviesa la poesía de Heaney desde la temprana hasta la más tardía es el desencuentro de experiencias particulares, individuales y sociales, con las que un conjunto de ideas, fenómenos y exigencias que podrían denominarse modernidad y modernización industrial y globalizada encuentra puntos de divergencia y fricción. Ejemplo de esto es la gran cantidad de poemas de *Death of a naturalist* que funcionan como dispositivos de la exploración, del autorreconocimiento y de la responsabilidad social.

5.2 Críticas sobre el poemario

La obra de Seamus Heaney ha sido objeto de amplias, atentas y vigorosas lecturas que han intentado dar cuenta del fenómeno único que es esta dentro de la literatura contemporánea. El clásico *The Cambridge Companion*, por poner un ejemplo, le dedicó en 2009 su propio monográfico dando un panorama de su carrera hasta la fecha y de su recepción en Irlanda y el resto del mundo. Los ensayos que componen el volumen exploran los principales temas de su obra poética, su prosa y su relación con otros autores. También se sumó a la serie de crítica literaria *Blooms's Major Poets*, editado y prologado por Harold Bloom y con análisis críticos de seis de sus poemas. Además de estas dos obras académicas de referencia, su obra completa y varios de sus poemarios han sido tema de incontables monográficos y artículos críticos de toda variedad.

Helen Vendler, una de las más reconocidas críticas de Heaney, dice que la suya es una poesía en la que los lectores pueden reconocer profundos afectos familiares, elocuentes paisajes y una vigorosa

preocupación social. Dentro de su contorno autobiográfico, es también una obra de fuerte compromiso social, dando cara con firmeza y deslumbrante fuerza poética a lo que significa ser un ciudadano contemporáneo en Irlanda del Norte y a las intolerables angustias impuestas a la población por el conflicto, el miedo, la traición y el asesinato:

Heaney has made one imaginative cast after another in an attempt to represent the almost unrepresentable collective suffering of the North, yet he has tried, equally consistently, to bring intellectual reflection to the emotional attitudes that too often yield the binary position-taking of propaganda (1998: 7).

Heaney se convierte a sí mismo en antropólogo de su propia cultura y da testimonio, en cada poema, de su profundo vínculo con las prácticas que describe a la vez que no oculta su presente distanciamiento de la vida rural. Los tempranos ‘poems of anonymity’ son siempre elegiacos: el poeta no escribe desde ‘adentro’ o desde una perspectiva en tiempo presente, como si todavía estuviese viviendo en la cultura arcaica que describe (1998: 28).

En su libro *Seamus Heaney's early work: poetic responsibility and the Troubles* sobre la poesía temprana de Heaney, Daniel Xerri hace énfasis en que éste no es un poeta de la naturaleza, precisamente se desliga de ella porque su poesía no es un mero ensalzamiento del campo y de la vida rural irlandesa sino que usa la naturaleza como imagen de una dimensión misteriosa de la que se siente impelido a explorar. Su mayor preocupación, afirma Xerri, no es el mutable mundo natural sino las creaciones artísticas (2010: 19).

Xerri se propone demostrar que los cuatro primeros poemarios exhiben una evolución de cómo el poeta, al lograr afrontar su propia vocación artística, finalmente descubre los medios con los cuales abordar los conflictivos eventos que afligieron a Irlanda del Norte en su época. En *Death of a Naturalist* se expone la persistencia del pasado, la calidad casi determinista de la tradición, el pasado como algo que siempre se lleva en el presente y que existe sin cesar en el ser. De acuerdo a este crítico, Heaney

projects himself as a reviver of history. The image of the poet digging in the bog is an apposite metaphor for Heaney's intent to discover value and meaning in the history of his Irish community, something that forms part of the collective unconscious of the human race (2010: 23).

Algunos críticos han discutido la tendencia de Heaney a trastocar las ordinarias categorías culturales de lo positivo y lo negativo. La oscuridad, por ejemplo, isotopía muy presente en *Death of a Naturalist*, no es para Heaney algo inaccesible e inhibitor sino que lo usa como un concepto que incorpora dentro de sí todo lo que le dispense revelación (iluminación). A medida que el poeta desarrolla gradualmente su conciencia poética, su miedo a la oscuridad disminuye y empieza a identificarse con ella. *Death of a Naturalist* contiene

tanto poemas que expresan el miedo del poeta a la oscuridad como poemas en los que es manifiesta su creciente comodidad respecto a ella. En los dos primeros poemarios vemos al poeta absorto en la búsqueda de la identidad. En ambos, la oscuridad y la persona que el poeta encuentra en ella son símbolo frecuente de la creatividad poética.

En lo que muchos de sus críticos, en fin, parecen coincidir, es que en este poemario lo público y lo privado compiten por espacio y lo trágico y lo cotidiano combaten mutuamente por dominancia en un mundo natural visto como una fuerza inextricable que desafía todas las categorías y expectativas humanas.

6. Crítica traduccional de 6 poemas de *Death of a naturalist* en los contextos lingüísticos hispanoamericanos

Presentamos en primer lugar, verso por verso, el poema original con las traducciones analizadas, valiéndonos de la convención TA, TB, TC, etc., para designar estas últimas y hacer la lectura más amable y sintética. Se dispone en formato tabular con el fin de facilitar la comprensión de cada problema traduccional y de ubicar los versos de manera ágil y panorámica.

6.1. Digging

Digging					
		TA	TB	TC	TD
	Heaney (1966)	Ardanaz (1996)	Broderick (1997)	Forés y Talens (2019)	Catalán (2019)
	Digging	Cavando	Cavando	Cavando	Cavando
1	Between my finger and my thumb	Entre el pulgar y el índice	Entre el índice y el pulgár	Entre mis dedos índice y pulgar	Descansa entre índice y pulgar la gruesa
2	The squat pen rests; snug as a gun.	la regordeta pluma se acomoda; confortable cual arma.	Descansa mi pluma apacharrada, como un revólver.	la rechoncha pluma tantea; ajustada como una pistola.	estilográfica; ceñida igual que un arma.
3	Under my window, a clean rasping sound	Y bajo mi ventana, el limpio y áspero sonido	Bajo mi ventana, un sonido nítido y rasposo	Bajo mi ventana, el sonido de un claro carraspeo	Bajo la ventana, un nítido chirrido
4	When the spade sinks into gravelly ground:	cuando la pala se hunde en el suelo arenisco:	Al hundirse la pala en tierra pedregosa:	cuando en el suelo de grava se hunde el azadón:	al hundirse la pala en la grava del suelo:
	My father, digging. I	mi padre está	Mi padre, cavando.	es mi padre que cava.	mi padre cava. Le

5	look down	cavando. Lo miro desde arriba	Observo	Miro hacia abajo	observo desde arriba
6	Till his straining rump among the flowerbeds	hasta que su costado que se esfuerza por entre los macizos de flores	Hasta que su esforzada cadera entre hileras florecidas	Hasta que su torno tenso se inclina entre los arriates,	hasta que entre los arriates la esforzada grupa
7	Bends low, comes up twenty years away	se dobla, y se levanta veinte años atrás	se inclina, se levanta veinte años después,	se yergue con veinte años de distancia	baja, se yergue a veinte años de distancia
8	Stooping in rhythm through potato drills	agachándose al ritmo de surcos de patatas	desciende rítmicamente por los surcos	encorvándose al ritmo de la sembradora	inclinándose rítmicamente por los surcos
9	Where he was digging.	donde estaba cavando.	donde cava.	donde estaba cavando.	de patatas en los que cavaba.
10	The coarse boot nestled on the lug, the shaft	La tosca bota se acunaba en la pala, el mango,	La bota curtida aprieta contra el metal, el mango	La tosca bota reposando en el asa, el mando	La burda bota apoyada en el canto hacía
11	Against the inside knee was levered firmly.	rozando con la pierna, se levantaba con firmeza.	contra la pierna, palanqueando con firmeza.	contra la rodilla interior apalancando con firmeza.	palanca con el mango apoyado en la corva.
12	He rooted out tall tops, buried the bright edge deep	Él arrancaba los brotes altos, y enterraba muy hondo aquel brillante filo	Arranca las frondosas plantas, entierra el reluciente filo	Arrancaba altos tallos, enterraba muy hondo el canto brillante	Arrancaba de raíz los tallos altos, hundía bien el filo
13	To scatter new potatoes that we picked,	para desparramar patatas nuevas que nosotros cogíamos	Para regar patatas nuevas que recogemos	para desparramar nuevas patatas que recogíamos nosotros,	para desparramar las patatas nuevas que recogíamos
14	Loving their cool hardness in our	encantados con su fresca dureza en	Enamorados de su dureza fría en la	amando su fría firmeza en nuestras	y cuya fría dureza nos gustaba sentir

	hands.	nuestras manos.	mano.	manos.	entre las manos.
15	By God, the old man could handle a spade.	¡Dios mío, y cómo manejaba el viejo aquella pala!	El viejo, por dios, cómo maneja la pala.	Por Dios, que el viejo sabía cómo manejar el azadón.	Por Dios, sí que sabía mi viejo manejar una pala.
16	"Just like his old man."	Exactamente igual que lo había hecho su padre.	Justo como el viejo suyo.	Justo igual que su viejo.	Tan bien como su viejo.
17	My grandfather cut more turf in a day	Mi abuelo cortaba más turba en un día	Mi abuelo cortaba más turba por jornada	Mi abuelo cavaba más tierra en un día	Mi abuelo cortaba más turba en un día
18	Than any other man on Toner's bog.	que ningún otro en la turbera de Toner.	que cualquiera en el pantano de Toner.	que cualquier otro hombre del pantano de Toner.	que ninguno otro en el tremedal de Toner.
19	Once I carried him milk in a bottle	Una vez le llevé leche en una botella	Una vez llevé una botella de leche	Una vez le llevé leche en una botella;	Una vez le llevé una botella de leche
20	Corked sloppily with paper. He straightened up	con un descuidado tapón de papel. Se enderezó	mal tapada con corcho de papel. Se enderezó	hacía de corcho un mugriento papel. Se enderezó	tapada torpemente con papel. Se incorporó
21	To drink it, then fell to right away	Para beberla; luego se inclinó de nuevo a la tarea	para beberla, luego siguió sin más	para beberla, luego volvió a lo suyo de inmediato	Para beber, después volvió a ponerse
22	Nicking and slicing neatly, heaving sods	cortando y rebanando con esmero, arrojando terrones	haciendo muescas, tajando rebanadas, tirando cespedón	cabeceando y cortando limpiamente, lanzando terrones	a cortar y sajar con esmero, arrojando terrones
23	Over his shoulder, going down and down	por encima del hombro, ahondando más y más	por encima del hombro, bajando, bajando	por encima de sus hombros, profundizando más y más,	por encima del hombro buscando más y más

24	For the good turf. Digging.	en busca de la turba buena. Cavando.	en busca de la buena turba. Cavando	buscando tierra buena. Cavando.	abajo la turba buena. Cavando
25	The cold smell of potato mould, the squelch and slap	El olor frío del mantillo, el chapoteo y el golpe	El frío olor de la patata enmohecida, el chapoteo, el azote	El frío olor del moho de patata, el chapoteo y el azote	Me vienen a la cabeza el frío olor del moho
26	Of soggy peat, the curt cuts of an edge	de la turba empapada, los secos cortes del filo	de turba mojada, el áspero corte afilado	de turba húmeda, los tajos secos de un borde	de las patatas, el chapoteo y los golpes de la turba
27	Through living roots awoken in my head.	Atravesando las raíces vivas despiertan en mi cabeza.	contra vivas raíces despiertan en mi cabeza.	a través de raíces vivas se despiertan en mi cabeza,	empapada. los secos tajos de un filo cercenando raíces frescas
28	But I've no spade to follow men like them.	Yo no tengo una pala con que seguir a hombres como ellos.	Pero pala no tengo para seguir a hombres como ellos.	Pero no tengo un azadón para seguir a hombres como ellos.	Pero no tengo pala para seguir a hombres como ellos.
29	Between my finger and my thumb	Entre el pulgar y el índice	Entre el índice y el pulgar	Entre mis dedos índice y pulgar	Descansa entre índice y pulgar la gruesa
30	The squat pen rests.	la regordeta pluma se acomoda.	descansa mi pluma achaparrada.	la rechoncha pluma tantea.	estilográfica
31	I'll dig with it.	Yo cavaré con ella.	Con ella voy a cavar.	Con ella cavaré.	Cavaré con ella.

I. En el primer verso, el poema original registra 'Between my finger and my thumb', lo que en A y B es traducido sin componer problema. Sin embargo, C agrega información al verso al especificar que son *dedos* y D revierte la sintaxis y usa el verbo *rests* del segundo verso como primera palabra del primer verso, así: 'Descansa entre índice y pulgar la gruesa'.

Esta inversión sintáctica interrumpe un sentido dado por el primer verso. Cuando en el poema original dice 'Between my finger and my thumb' termina el primer verso y aquello que está entre esos dos dedos es un enigma y por lo tanto, en ese corto instante de lectura y enunciación, ya sea mental o en voz

alta, el poema enuncia todo lo que puede estar entre el dedo índice y pulgar. De esta manera, como luego vamos a saber, entre esos dedos pueden reposar objetos para escribir, para trabajar la tierra o para matar. Esta indefinición le da fuerza al verso. A, B y C poseen esta indeterminación, mientras que el verso inicial en D agrega al principio ‘*Descansa*’ y añade al final del verso original el adjetivo ‘la gruesa’. Si bien estos dos elementos no revelan desde el primer verso que se trata sobre todo de una pluma o de cualquier objeto para escribir, cambian la estructura y restringen la asociación poética motivada por el verso.

II. En el segundo verso el poema original dice ‘The squat pen rests; snug as a gun’. A registra este verso como ‘la regordeta pluma se acomoda; confortable cual arma’, B como ‘Descansa mi pluma apacharrada, como un revólver’, C como ‘la rechoncha pluma tantea; ajustada como una pistola’ y D como ‘Descansa [...] la gruesa/ estilográfica; ceñida igual que un arma’.

En este segundo verso hay varios problemas. El primero de ellos suscitado por el adjetivo *squat* que califica al sustantivo *pen*. El diccionario Collins lo define como “2. If you describe someone or something as squat, you mean they are short and thick, usually in an unattractive way” y “5. short and broad”. El diccionario Oxford como “Short and thickset; disproportionately broad or wide” y el Merriam Webster como “2. b. : marked by disproportionate shortness or thickness”.

Este término es traducido por A como *regordeta*, por B como *apacharrada*, por C como *rechoncha* y por D como *gruesa*. Si bien las cuatro traducciones usan términos distintos, todos se encuentran dentro del sentido propuesto por *squat*. Cada una de las traducciones propone matices distintos mas ninguno modifica la poética propuesta por el original. Podría pensarse que la generalidad o especificidad en términos dialectales de cada término puede componer un criterio a favor o en contra de alguna de las opciones, sin embargo, una relación textocéntrica de las traducciones con el texto revela cómo ninguno de estos términos clausura caminos de sentido propuestos por el verso original. El hecho de que *gruesa* tenga una frecuencia mayor que una palabra como *regordeta* o *rechoncha* o *apacharrada*, no implica que tenga un contexto en el que quepa más de las funciones poéticas que el término *squat* desempeña en el original.

Esto es así desde un punto de vista específico, un camino de sentido concreto. *Squat* puede ser interpretado de todas esas maneras por el juego poético en el cual *pen* es reemplazable por *spade* o *gun*. El hecho de que el objeto para escribir sea *squat* denota que es incómodo, pero no en sí mismo; no es que sea un objeto específico para escribir lo que resulte incómodo a la mano del sujeto enunciator lírico, sino que el mismo acto de escribir en cuanto metonimia de la escritura resulta reprochable para alguien, incluso para el mismo sujeto enunciator lírico *ante alguien*.

Este poema también está escrito con una voz poética que emerge desde la incertidumbre, que en vez de dejarse hundir por ella, emerge gracias a ella. El objeto para escribir, sea lapicero, sea pluma o estilográfica, es tan *squat* (en el sentido de *unnatractive* y *disproportioned* presente en las definiciones mencionadas anteriormente) como la pala o como un arma.

Cabe tener en cuenta la presencia de ‘snug as a gun’ como mera fascinación fonética y en ese sentido como mero juego. Sin embargo, desde el enfoque inmanentista y textocéntrico de este trabajo también queda claro como el texto no puede darse sin un lector y sin un contexto de lectura. El hecho de que *snug* y *gun* se relacionen tan cercanamente por la vía de la aliteración permite hipotetizar cómo su rol en el poema es especial, el lazo poético que vincula a estas dos palabras hace que nos preguntemos por ellas.

El diccionario Collins dice de *snug* sinónimicamente que equivale a “5. fitting closely and comfortably”, el Oxford como “2. Very tight or close-fitting”; por su parte, el Merriam la define como “b. fitting closely and comfortably”. Este grupo de definiciones se distancia de manera diametralmente opuesta a la de *squat*. Lejos del sentido de desproporcionalidad, el término *snug* se refiere a una coincidencia entre las proporciones de un contenedor y aquello contenido ¿por qué ‘un arma’ puede (podría) descansar más cómodamente o acoplarse más estrechamente a la mano que la sostiene que un lapicero o, por extensión, ya que nunca se menciona, una pala?

A traduce *snug* como *comfortable*, B decide omitir el adjetivo, C como *ajustada* y D como *ceñida*. En las tres traducciones que deciden continuar el camino de sentido propuesto por la palabra *snug* y que lo mantienen según sus interpretaciones, todas se oponen, de una manera u otra, a los sentidos de *squat*. En el caso de *comfortable*, una de las definiciones de *squat* se remite a la incomodidad y la desproporcionalidad, el caso de *ajustada* (B) y *ceñida* (D) es el mismo.

‘As a gun’ es traducida en A como ‘cual arma’, en B como ‘como un revólver’, en C como ‘como una pistola’ y en D como ‘igual que un arma’. Si bien la forma adverbial cambia, su uso no presenta caminos de sentido distintos a los presentes en el original. El poema nos dice que la pluma, a pesar de ser *squat*, también es ‘snug as a gun’. Montalbetti toma este aspecto del uso del lenguaje en su libro *El más crudo invierno* (2016) y recuerda la definición lacaniana de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, remarcando, sin embargo, que si bien el adverbio *como* es vinculante, también es disgregante. El sentido de *como* va en dirección asintótica: por similares, idénticos, que dos elementos sean, nunca podrán ser iguales ni superponerse.

La separación de *pen* y *gun* se da de varias maneras. El objeto para escribir no solo es *squat*, sino también *snug*, pero *as a gun*, es decir que no es un arma, ni siquiera metafóricamente. Más adelante, el poema discurre sobre cómo la pala también es diferente (‘But I’ve no spade to follow men like them’).

El poema, desde todo lo ya dicho, se mueve en relaciones ambiguas. En el original *the pen is squat but snug as a gun*, en A es *regordeta pero comfortable*, en B se abandona esta estructura comparativa, en C es *rechoncha pero ajustada*; y en D *gruesa pero ceñida*.

El crítico John Goodby menciona el alto valor de ‘Digging’ y lo elegantemente que discurre sobre el proverbio inglés “The pen is lighter than the spade” y junto a este relaciona otro que da un lugar distinto al sentido de *gun* en el poema: “the pen is mightier than the sword” (2000: 111). Uno podría asegurar, provisionalmente como con cualquier poema, que la conjugación de ambos proverbios dan como resultado un contexto más rico para la relación poética con el texto.

III. El poema original registra en el tercer verso *a clean rasping sound*, el texto A opta por traducirlo como *el limpio y áspero sonido*, el B como *un sonido nítido y rasposo*, el C como *el sonido de un claro carraspeo* y el D como *un nítido chirrido*.

Las traducciones A, B y D se ajustan semánticamente a la imagen brindada por el original: el sonido producido por el movimiento de la pala al entrar y salir de la tierra. En la aproximación de C, no obstante, ese sonido parece provenir de otro lugar. De acuerdo con el DLE, un carraspeo es la acción de: “1. intr. Emitir una tosecilla repetidas veces a fin de aclarar la garganta y evitar el enronquecimiento de la voz”. En esta traducción, entonces, el *clean rasping sound* parecería ser producto de la garganta del padre del sujeto enunciador lírico, imposibilidad semántica puesto que ese sonido se genera cuando la pala se hunde en la gravilla (‘When the spade sinks into gravelly ground’), tal como queda manifiesto en el verso inmediatamente posterior.

IV. En la segunda cesura del quinto verso, el poema original registra ‘I look down’, lo que el texto A traduce como ‘lo miro desde arriba’, B como ‘Observo’, C como ‘Miro hacia abajo’ y D como ‘Le observo desde arriba’.

La traducción B es la que cambia de manera más evidente el camino de sentido esbozado por el poema original. En este la imagen poética se dibuja con la oración ‘I look down’, que es traducida con distintas focalizaciones. En A se focaliza el objeto directo del verbo *look* y el complemento circunstancial

del verbo no toma como referencia la dirección de la mirada, sino la ubicación desde donde se mira, por lo que la oración cambia a ‘lo miro desde arriba’, cambio que estructuralmente es mantenido por D. C opta por un recurso distinto al enunciar la dirección de la mirada y no el lugar del observador, de manera más cercana a lo propuesto por el poema original: ‘Miro hacia abajo’.

Por su parte, **B traduce esta oración como ‘*Observe*’,** lo que modifica sentidos importantes en el poema. La conjugación de esta imagen con la de la ventana da a entender que el sujeto enunciador lírico se encuentra dentro de una casa y en un piso superior. Con esto se van dibujando diferencias importantes para el resto del poema ya que vemos un sujeto con un objeto para escribir y a otro con uno para cavar; uno se encuentra a la intemperie, mientras quien enuncia se encuentra bajo techo y arriba: hay un arriba y un abajo. Tras este episodio, comienzan estrofas y versos de remembranza que se alejan de la escena en la cual aquel que tiene el objeto para escribir mira hacia abajo y ve a otro hombre con una pala y se focaliza en el pasado de este hombre (el padre) y cómo el hijo lo recuerda. Sin embargo, esta distancia se funde en la última línea del poema, cuando se enuncia cómo también se puede *cavar* con una pluma; en últimas, al escribir.

La traducción de B (*Observe*) no permite transitar este camino de sentido con su omisión de la dirección de la mirada del sujeto enunciador lírico o de su ubicación frente al hombre que cava con la pala. Todo esto deja estas dos imágenes de la segunda estrofa como ejes poéticos esenciales que prefiguran la operatividad del resto (sobre todo la del primer verso, que es igual a la del antepenúltimo verso) y refuerzan la imagen de la línea final confirmando una síntesis entre la tensión dialéctica creada en torno a la escritura, al trabajo manual y al asesinato.

V. En el poema original el sexto verso registra ‘Till his straining rump among the flowerbeds/ Bends low’. A lo traduce como ‘hasta que su costado que se esfuerza por entre los macizos de flores/ se dobla’, B como ‘Hasta que su esforzada cadera entre hileras florecidas/ se inclina’, C como ‘Hasta que su torso tenso se inclina entre los arriates’ y D como ‘hasta que entre los arriates la esforzada grupa/ baja’.

Esta imagen tiene consecuencias de gran peso para el desarrollo poético del poema. Es una escena en la que casi cinematográficamente ocurre una analepsis; en la que tras *doblar* (A), *inclinarse* (B y C) y *bajar* (D) se regresa veinte años en el pasado cuando la labor física le requería menos esfuerzo (‘straining rump’) al padre. Veamos cómo.

La palabra *strain* en su forma verbal es definida por el diccionario Collins como “1. to draw or be drawn taut; stretch tight”, por el diccionario Oxford como “1. *with object* Force (a part of one's body or oneself) to make an unusually great effort” y por el Merriam Webster como “5. : to stretch beyond a proper

limit“. En el poema es usado con objeto directo (*rump*) y el sintagma *straining rump* es traducido por A como ‘costado que se esfuerza’, en B como ‘esforzada cadera’ y en C como ‘torso tenso’, que, como se mencionó arriba, en A *se dobla* y en B y C *se inclina*.

Entre *doblarse e inclinarse* no surgen sentidos nuevos ni se modifican o se omiten los presentes en el poema original. Sin embargo, con el sintagma *straining rump* el caso es otro. El sustantivo *rump* se refiere a los cuartos traseros de un animal cuadrúpedo. Las traducciones cambian esta parte del cuerpo que va desde las caderas e incluye las nalgas por *costado* (A), *cadera* (B), *torso* (C) y *grupa* (D). La única traducción que mantiene al menos uno de los sentidos de *rump* es B al metonímicamente incluir la *cadera*. y D al incluir el término *grupa*, pero que en español es usado en el ámbito animal para referirse, sobre todo, al cuarto trasero de un caballo.

El último elemento problemático presente en estos versos tiene que ver con la traducción de la palabra compuesta *flowerbeds* definida por el diccionario Collins como: “A flowerbed is an area of ground in a garden or park which has been specially prepared so that flowers can be grown in it.”, por el Oxford como “A garden plot in which flowers are grown” y en el Merriam Webster como “an area where flowers are planted”. Por su parte, el DLE define *arriates*, palabra usada por las traducciones B y C, como “1. m. Era estrecha y dispuesta para tener plantas de adorno junto a las paredes de los jardines y patios”. Si bien no hay una entrada para *macizo de flores* en ninguna obra lexicográfica disponible para esta investigación, fue posible definir el término gracias a sitios web dedicados a la jardinería en donde el término aparece denotando “Una agrupación de flores que crecen más o menos hasta la misma altura y que alegrarán el lugar con sus coloridos pétalos, al mismo tiempo que atraerán a los insectos beneficiosos, como las abejas o a las elegantes mariposas.”

La traducción de *flowerbeds* mantiene los sentidos presentes en el poema, sin embargo, B lo traduce como *hileras florecidas*, aproximándose así a la imagen de los surcos creados por la siembra de las papas y connotando que son estos surcos los florecidos. Esto ocasiona un contrasentido ya que la imagen que sugiere el poema original se da por contraste formal y contextual. Un *flowerbed* no se da necesariamente en hileras, ni surcos, sino casi siempre en grupos con otras formas y que abarcan una gran cantidad de terreno o que rodean una casa, como es el caso de *arriates*. Aparte de esto, la imagen se sostiene por las diferencias esenciales entre cultivar flores recreacionalmente en el ámbito doméstico y sembrar papas o alimentos en la juventud con la supervivencia y el sustento como finalidad. Este sentido poético se revela plenamente en el próximo problema.

VI. En la continuación del séptimo verso (después de ‘Bends low’) el poema original registra ‘comes up twenty years away’, que A traduce como ‘y se levanta veinte años atrás’, B como ‘se levanta veinte años después’, C como ‘se yergue con veinte años de distancia’ y D como ‘se yergue a veinte años de distancia’.

En este verso A interpreta la imagen retrospectivamente creando una analepsis narrativa, C y D optan por casi el mismo uso con la diferencia de la preposición del verbo yergue (C ‘yergue con’ y D ‘se yergue a’). En los tres usos hay un mismo sentido, aunque A lo acota más, en el cual tras un instante de la narración se nos relata algo que ocurrió veinte años antes, expresado en la traducción de A como ‘veinte años atrás’; y en el más literal, tomando el original como referencia, de C y D ‘se yergue con/a veinte años de distancia’.

Por su parte, **B opta por un camino opuesto** al del poema original y al de los demás problemas expuestos líneas arriba. En B la traducción dice ‘se levanta veinte años después’, y no son 20 años después sino veinte años antes, atrás, o cualquier otro término que connote retrospectión y un cambio no solo en una escala temporal sino en un contexto de vida. Veinte años *antes/atrás/a veinte años de distancia* el padre se inclinaba para cosechar papas, sin embargo, en el presente enunciativo del verso, lo hace para trabajar con flores y al hacerlo con veinte años más de edad ya lo hace con esfuerzo (*straining rump*). Lo anterior conduce al siguiente problema.

VII. En el octavo verso el poema original registra ‘Stooping in rhythm through potato drills’, lo que en A es traducido como ‘agachándose al ritmo de surcos de patatas’, en B como ‘desciende rítmicamente por los surcos’, en C como ‘encorvándose al ritmo de la sembradora’ y en D como ‘inclinándose rítmicamente por los surcos/ de patatas’.

En cuanto al verbo *stooping*, todas las traducciones optan por un verbo de movimiento hacia abajo, sin embargo, en el diccionario Collins este es definido como “2. *verbo*. If you stoop, you bend your body forwards and downwards”, en el Oxford como “verb [*with object*] 1. Bend one's head or body forwards and downwards” y en el Merriam Webster como “2. *intransitive verb*. 1.a: to bend the body or a part of the body forward and downward sometimes simultaneously bending the knees”. Queda claro de las tres definiciones que el verbo denota una acción doble, no solo la de *encorvarse*, *agacharse*, *descender* o *inclinarse*, sino también el de subir, el de incorporarse tras el primer movimiento descendiente. De ahí que en el poema original pueda originarse un ritmo. El ritmo surge de las distintas veces en que se sube y se baja, de la repetitividad de la tarea de la siembra. Los adverbios *rítmicamente* y *al ritmo* son usados con la finalidad de suplir la función del sintagma ‘stooping in rhythm’.

A, por su lado, opta por dotar al sintagma ‘surco de patatas’ como capaz de producir *ritmos*, desembocando en el verso ‘agachándose al ritmo de surcos de patatas’. Este problema puede verse de distintas maneras en el resto de las traducciones. En B, debido a la traducción que hace del verso inmediatamente anterior y que resulta en el padre levantándose *veinte años después* y no *veinte años atrás*, se omite el complemento circunstancial *de patatas/de papas* y queda como descendiendo *rítmicamente por los surcos* pero sin saber qué tipo de surcos y clausurando así el camino de sentido que permite el establecimiento de un contrapunto entre las flores y las papas, la vejez y la adultez, el trabajo y el placer.

Desprendiéndose del problema de la traducción A, la traducción B añade el objeto *sembradora* al que propone como productor del ritmo y añadiendo un elemento para dar sentido a su traducción. En el poema original el ritmo no es proporcionado por ninguna máquina, sino por el padre del poema quien siembra y cosecha papas con acciones ascendentes y descendentes.

VIII. Puede hipotetizarse una tensión dialéctica entre los términos *squat* y *snug*. La aliteración entre ambas palabras permite hacerlo. Ambas tienen sentidos contrarios y en su contrariedad son complementarios. El adjetivo *squat* denota una forma y el término *snug* un juicio ante una forma. El primero tiene una forma ancha que se propone junto a otras dos: la de un arma, que por el contrario es ajustada y cómoda, fácilmente sostenible y manipulable y la de una pala/azadón que si bien es manejable lo es de una manera distinta. Tanto la pluma como la pala y el arma se manipulan de tal forma que el índice y el pulgar quedan cerca y son absolutamente necesarios para una óptima y normal manipulación. Cada una de esas herramientas le sirve a distintas partes de la sociedad irlandesa y cada una es un problema tanto para Irlanda como concepto en disputa como para Heaney como individuo. Las tres son una forma de cavar en la tierra y por la tierra, las tres traen consigo una idea propia del bajo tierra: la buena turba (la excelencia en el trabajo), el asesinato (y el mandato de sepultar los muertos) y la de la pluma (que excava en las raíces de la historia y del lenguaje en busca de lo que a simple vista no puede verse). Una opinión contraria la esgrime Fawbie, en su análisis del poema cuando menciona cómo Heaney relacionó poéticamente *snug* y *gun* como mera impronta fonética, como una especie de cadena sonora por encima de “motivos sociológicos fácilmente relacionables para el lector”.

Sin embargo, el mismo Heaney en una entrevista de 1996 asegura que creció escuchando un refrán que rezaba cómo la pluma era menos pesada que la pala (“The pen is lighter than the spade”). Esta anécdota cobra más valor cuando se tiene en cuenta el contexto no solo de producción de la obra, sino de crecimiento del mismo Heaney, como ya se mencionó en apartados anteriores de este trabajo Heaney perteneció a la

primera generación de estudiantes universitarios de su región y de su familia (a excepción de su tía Sarah que era maestra de escuela rural) gracias a la Education Act de 1947, en la cual se destinaron fondos especiales por parte del gobierno para asignar becas a estudiantes de entornos socioeconómicos en los cuales la educación no era una opción. Aparte de esto, para la época de producción del poemario, el joven Heaney tiene 27 años y ha estado trabajando como educador en los años anteriores a 1966 por lo que la tensión generada por ese refrán está más que vigente en las condiciones que pudieron haber hecho parte de su experiencia como sujeto.

IX. En el verso 15, el término *spade* es traducido por A, B y D como *pala* y por C como *azadón*.

En el poema ocurre algo problemático. Si bien en la mayoría de las traducciones (A, B y D) *spade* es traducido como pala, esto solo es así por aproximación semántica. Una pala en el sentido general del término es más cercano a la palabra en inglés *shovel*. Sin embargo, en el poema se nos mencionan dos tipos de *spades* que si bien dejan abierto el término no lo cierran sólo dentro del campo semántico de *shovel*. Tanto el padre como el abuelo del sujeto enunciador lírico (y de Heaney) hacían trabajos distintos. El padre sembraba papas con su *spade*, sin embargo, al padre de este, que también es hábil con ese instrumento, es representado en el poema cortando turba y no solo *digging*, como lo hacía el padre, sino también *nicking and slicing*. Ambos verbos implican algo más que excavar, implican cortar y rebanar la tierra de manera precisa y delicada; en la operación que denotan no hay algo que desenterrar sino que se trata de extraer la misma tierra. Este camino de sentido, el de la especificidad de ambos instrumentos agrícolas (la *spade* para cosechar papas y la *spade* para cortar turba), no se mantiene con el término *pala*, que en español puede diferenciarse en este contexto con la palabra *azadón* y que a diferencia de la pala no tiene parte cóncava y es plana. En el DLE *azadón* es definido como “1. m. Instrumento que se distingue de la azada en que la pala, cuadrangular, es algo curva y más larga que ancha, y que sirve para rozar y romper tierras duras, cortar raíces delgadas y otros usos análogos”. Esta definición pone de manifiesto la sutil diferencia que, ajustada a los caminos poéticos del poema, establece una relación temporal distinta entre los tres sujetos masculinos: el abuelo corta/cava turba, el padre cava para cosechar y sembrar papas en su adultez y para arreglar un jardín de flores en su senectud, mientras que el hijo tiene que cavar en un sentido metafórico y poético y no con una *spade*, como sus antecesores, sino con una pluma (*pen*).

Este camino de sentido puede continuar preguntándose ¿hay un azadón con el que se saca un tipo especial de tierra, uno con el que se cosechan y otro con el que siembran las papas? y ¿qué es lo que se excava con la pluma?

X. Exactamente igual distribución de variantes existe en la traducción del término *turf*. A, B y D lo traducen como *turba*, mientras que C lo traduce como *tierra*.

En este problema la distribución de variantes es la misma pero el efecto puede considerarse como totalmente opuesto. Si bien toda turba es un tipo de tierra, no toda tierra es un tipo de turba. **Al traducir *turf* como *tierra***, el lector de la traducción pierde un camino de sentido que va encadenado al contexto histórico del poema.⁹

En este camino de sentido, el abuelo tiene una relación con la tierra distinta a la de su padre, pertenecen a industrias diferentes y por ende a no a las mismas condiciones socioeconómicas. El abuelo pertenece a la generación posterior a la gran hambruna, el padre a la generación de entreguerras y el hijo pertenece a la primera generación de jóvenes cobijados por la Education Act de 1947 que resultaría, según el mismo Heaney, en una distancia mucho más grande con la tierra y con los trabajos manuales. De los 9 hijos de la familia Heaney, solamente Seamus, el mayor de todos, pasaría por la universidad y se dedicaría a un trabajo lejos no solo de la tierra natal, sino del trabajo en el campo mismo. Así, el cambio de *turf* por *tierra*, diluye una parte importante del contexto de enunciación del poema: la importancia de la turba para la economía rural y manual, casi preindustrial, tras la gran hambruna y por casi un siglo después, así como la importancia que adquirirían las tierras pantanosas por la gran cantidad y buena calidad de la turba que sería, posteriormente, tema recurrente en poemarios de tan largo alcance y reconocimiento internacional como *North* (1975).¹⁰

XI. En el verso veintiséis, el poema original presenta el sintagma nominal *curt cuts*, que es traducido en A como *secos cortes*, en B como *áspero corte*, en C como *tajos secos* y en D como *secos tajos*.

En este problema traduccional ocurre una afortunada convergencia en tres de las traducciones (A, C y D) que opta por traducir *curt* como *seco*, y si bien B lo hace de manera totalmente distinta al optar por

⁹En el artículo “The People’s Fuel: Turf in Ireland in the Nineteenth and Twentieth Centuries su autor”, Liam Kennedy toma como punto de partida para la historia energética de Irlanda en sus transiciones la turba. En este menciona cómo esta materia orgánica y mineral era en Irlanda “[...] a largely agrarian society in the nineteenth century, and, with the notable exception of the northeast of the island, modern industrialization did not take room until the later twentieth century. Domestic fuel supply was the critical energy issue. Arthur Young was one of the earliest to observe how Irish cotters benefited from easy access to home-produced fuel, as opposed to the English laborers shivering in their cottages and dependent on purchased coal. The subsistence crops of potatoes and turf constituted the mainstay of living over much of Ireland before the Famine, and were important for long afterwards” (2013: 25).

¹⁰ Kevin C. Kernes declara, introductoramente, sobre la importancia de la turba en Irlanda que “For centuries the harvesting of peat, or turf, by had has been one of the most discernible facets of Ireland’s economic and cultural geography” (1978: 179).

áspero, todas las opciones mantienen actualizado un camino de sentido pertinente. Este camino de sentido vincula los cortes que el padre hace en la tierra con la manera de ser, no solo del padre, sino de los hombres, los seres humanos masculinos, en Irlanda del Norte por medio de la prosodia y la entonación del habla. El término *curt* hace referencia específica a un modo de hablar de manera tácita y que incluso puede llegar a parecer como grosera. Heaney dice sobre la lengua en Irlanda del Norte que como o dijo W. R. Rodgers en su poema “El carácter de Irlanda”, los irlandeses (del norte) son “gente tosca / que gusta de las consonantes puntiagudas del habla / y considera afeminadas las suaves”. (De la emoción, 1999: 44)

XII. En ese mismo verso, justo después del sintagma *curt cuts*, hay otro poéticamente problemático: *of an edge*.

En A es traducido como *del filo*, en B adjetivado como *afilado*, en C como *un borde* y en D de forma literal (en cuanto a la acción) como *de un filo*.

En A lo que es *seco* es el *corte seco del filo* del azadón, mientras que en B se hace énfasis sobre el corte y no sobre el objeto, quedando en la metonimia que genera un nuevo sentido al darle la cualidad de afilado no al objeto que corta, sino al corte.

C hace también una operación que por su estructura léxica toma filo como borde, es decir, opta por traducir el término en el sentido de parte de la herramienta y no como parte de la herramienta denotada metonímicamente en el original. Con esta traducción, el camino de sentido que vincula lo cortante de la manera de hablar del padre de Heaney y del resto de los hombres de la Irlanda del Norte rural queda eliminado, ya que el lector queda sin elementos que sugieran lo cortante o áspero de una forma de ser o de hablar y se va directamente a la literalidad del verso. Algo similar ocurre en la traducción D en donde al incluir el artículo indefinido *un* con el sustantivo *filo* queda interrumpido el camino de sentido que vincula lo cortante con la discursividad del padre.

XIII. En el verso veintisiete hay dos problemas que emergen por la traducción de la preposición *Through* y del sintagma *living roots*. *Through* es traducido en A como *Atravesando*, en B como *contra*, en C como *a través* y en D como *cercenando*.

Tanto ‘Atravesando’, ‘a través’ como ‘contra’ connotan únicamente la relación de la punta cortante del azadón, sin embargo, el verbo ‘*cercenando*’ que es definido en el DLE como “1. tr. Cortar las extremidades de algo. 2. tr. Disminuir o acortar algo. Cercenar el gasto, la familia”, implica una remoción total.

Estos dos sentidos guardan poca relación con la función del verbo *cut* y del sintagma *living roots*, en donde si bien *cut* tiene dentro de sus sentidos cortar, separar, escindir algo completo en varias partes, no necesariamente tiene el sentido del verbo *cercenar* ni en su sentido de desarticulación, ni corte de extremidades o disminución de algo.

El uso del verbo *cercenar* connota una ruptura, una violencia y una desarticulación que no están en el poema original. Se cortan las raíces vivas en un sentido literal, del trabajo diario, casi que como mera descripción y este carácter descriptivo se ve intensificado y cambiado por el uso del verbo *cercenar*, a la vez que propone un registro dramático contrario a la propuesta estilística del poema.

XIV. El sintagma *living roots*, repleto de sentidos, es traducido en A y C como *raíces vivas*, en B como *vivas raíces* y en D como *raíces frescas*.

En las cuatro traducciones el sintagma *living roots* es traducido dentro de la literalidad de la escena. A y B optan por *raíces vivas* mientras que C invierte la sintaxis por *vivas raíces* y D opta relacionar la vivacidad de las raíces con la frescura. Por medio de la frescura se connota la vivacidad de las raíces y lo fresco resulta como característica de lo vivo. Al optar por este uso, se relaciona con el verso 14 ('Loving their **cool** hardness in our hands') que es traducido por D como 'y cuya fría dureza nos gustaba sentir entre las manos' optando por la reiteración de otros elementos del poema y siguiendo la propuesta poética de vincular lo frío con lo vivo a la vez que con lo comportamental y lo afectivo. Una manera particular de afecto si se sigue el camino de sentido propuesto por *curt cuts* (problema XI); y de lo frío como recuerdopreciado de la infancia, como en el verso 25: 'The cold smell of potato mould/... awakens in my head'.

6.2. Follower

Follower				
		TA	TB	TC
	Heaney (1966)	Ardanaz (1996)	Patán (2003)	Catalán (2019)
	Follower	Aprendiz	Seguidor	Seguidor
1	My father worked with a horse-plough	Mi padre trabajaba con arado tirado por caballos,	Mi padre trabajaba con arado de tiro,	Mi padre trabajaba con un arado romano,
2	His shoulders globed like a full sail strung	Sus hombros abombados como una tersa, henchida vela	sus hombros combados como vela tendida	los hombros como una vela henchida
3	Between the shafts and the furrow.	entre los mástiles y el surco.	entre las dos manceras y el surco.	atada entre el surco y las estevas.
4	The horses strained at his clicking tongue.	Los caballos tiraban ante el chasquido de su lengua.	Chascaba la lengua y los caballos jalaban con brío.	Los caballos tiraban al chascar la lengua.
5	An expert. He would set the wing	Un experto. Colocaba las alas	Un experto. Disponía la vertedera	Un experto. Ajustaba la telera y encajaba
6	And fit the bright steel-pointed sock.	y ajustaba brillante la puntiaguda y acerada calza	y ajustaba la reja de punta acerada.	la reluciente reja de afilado acero.
7	The sod rolled over without breaking.	así el terrón rodaba sin romperse.	La tierra se apartaba sin romperse.	La tierra se volcaba sin romperse.
8	At the headrig, with a single pluck	Y sobre el aparejo de la frente, con un único tirón	Al extremo de la hilera, con un simple tirón	En el cabecero, con una sacudida
9	Of reins the sweating team turned round	De las riendas, el sudoroso tiro daba vuelta	de las riendas, el sudoroso par daba vuelta	de las riendas, el sudoroso tiro giraba
10	And back into the land.	y otra vez a la tierra. Sus	y regresaba al campo. Su	y regresaba al campo.

	His eye	ojos	ojo	Entrecerrando
11	Narrowed and angled at the ground,	se estrechaban y angulaban hacia el suelo,	entrecerrado y en ángulo con la tierra	un ojo sin apartarlo del terreno,
12	Mapping the furrow exactly.	haciendo un mapa exacto sobre el surco.	trazaba con precisión el surco.	trazaba con precisión los surcos.
13	I stumbled in his hobnailed wake,	Y yo iba a trompicones de su claveteada estela,	Yo tropezaba a la zaga de sus toscos zapatos,	Yo tropezaba en su tachonada estela,
14	Fell sometimes on his polished sod;	a veces me caía sobre el pulido suelo;	cayéndome a veces sobre los terrones pulidos;	a veces me caía sobre el suelo bruñido;
15	Sometimes he rode me on his back	a veces me llevaba a sus espaldas	a veces me llevaba sobre sus hombros,	A veces me cargaba a su espalda
16	Dipping and rising to his plod.	mientras se sumergía y levantaba en su faena.	y yo subía y bajaba con su tráfago.	oscilando arriba y abajo al caminar.
17	I wanted to grow up and plough	Yo deseaba ser mayor y arar,	Deseaba crecer y arar la tierra	Deseaba hacerme mayor y usar el arado,
18	To close one eye, stiffen my arm.	cerrar un ojo, y tensar el brazo.	cerrar un ojo y afirmar el brazo.	fortalecer mi brazo, cerrar un ojo.
19	All I ever did was follow	Mas todo lo que hacía era seguir	Nunca hice sino seguirle	Lo único que hacía era seguir
20	In his broad shadow round the farm.	su generosa sombra alrededor de aquella granja.	la ancha sombra por todo la granja.	su amplia sombra por la granja.
21	I was a nuisance, tripping, falling,	Yo era un estorbo entonces, dando traspies, cayéndome,	Fui un estorbo, tropezando, cayéndome,	No era más que un estorbo, tropezaba, caía,
22	Yapping always. But today	siempre dando alaridos. Pero hoy	gañendo todo el tiempo. Mas hoy día	siempre parloteando. Pero hoy

23	It is my father who keeps stumbling	mi padre es el que titubea	es mi padre quien trastabillea siempre	es mi padre el que tropieza sin parar
24	Behind me, and will not go away.	detrás de mí, y no se marchará.	detrás de mí, y no quiere irse.	detrás de mí, y no se aleja nunca.

I. El primer problema traduccional está manifiesto en el título del poema. El original *Follower* es traducido por A como *Aprendiz* en tanto B y C optan por la acepción más amplia del sustantivo: *Seguidor*.

Como se verá más adelante, el poema habla de la continuación y de la coexistencia de funciones o roles sociales, en este caso, la del artista y la del campesino. La palabra *aprendiz* encauza el sentido en una dirección diferente al del original al constreñirlo al terreno de algún tipo de educación o instrucción y, sobre todo, a una jerarquía evidente. *Follower*, en cambio, permite una polisemia lo suficientemente amplia para enriquecer lecturas potenciales en consonancia con los caminos de sentido tanto del poema como del poemario.

La disyunción y el distanciamiento del sujeto enunciador lírico en la relación con su padre, que encuentra expresión en ‘Digging’ y en ‘Ancestral Photographs’, del mismo poemario, tiene que ver en parte con la ruptura del hijo con la comunidad campesina y con la sucesión laboral por línea paterna. El presente es un mundo que ya no da espacio a muchas prácticas que Heaney tilda de “arcaicas” o “medievales”. En ‘Ancestral Photographs’, los nuevos ritmos de la modernización dejan obsoleta la labor del padre: ‘No room for dealers if the farmers shopped / Like housewives at an auction ring. Your stick / Was parked behind the door and stands there still’ y en ‘Boy driving his father to confession’, poema sin recopilar, el niño se erige como padre del hombre. ‘Four times [I] found chinks in the paternal mail / To find you lost like me, quite vulnerable’.

‘Follower’ es muestra ejemplar del dilema recurrente en los dos primeros poemarios de Heaney: el del poeta como líder moral, como profeta que lleva la verdad al pueblo y alimenta la menguada alma de su comunidad así como el de un poeta ligado tanto a las tradiciones y a su pasado ancestral como a los compromisos de su contexto social presente y que por lo tanto debe elegir en cierto punto entre ser un *seguidor* o alguien que debe ser seguido, acarreando todas las responsabilidades que ello implica. ‘Follower’ tiene mucho de elegíaco también al representar una vida que el poeta no quiere seguir ni podría seguir pero que aún así reconoce como parte inmortal de su paisaje interior. Este es entonces un poema que, siguiendo a Montalbetti, trata de hacer-uno con los versos que somete a su título. (2014: 58)

II. En el primer verso, A y B resuelven la equivalencia del término agrario *horse-plough* como *arado tirado por caballos* y como *arado de tiro, respectivamente*. C, por su parte, se inclina por acotar el término al de *arado romano*.

El arado de tiro fue un sistema agrícola central en la vida rural de Irlanda hasta finales de la década de los 50 en la que se masifica el uso del tractor para llevar a cabo la misma labor. Específicamente, en el campo irlandés de la época del poema, los años 40, era empleado el arado de Rotherdam, introducido en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, que redujo la fuerza de tiro y se adaptó para ser halado por caballos, por lo general una pareja ('the sweating team'), a diferencia del arado romano, utilizado desde tiempos prehistóricos, que empleaba bueyes para su tracción. A y B, pues, vierten el mismo sentido en la lengua meta mientras que C lo encamina por fuera de su contexto sociohistórico y va en detrimento de la comprensión de versos posteriores.

III. En el segundo verso, el símil 'His shoulders globed like a full sail strung', que introduce lo que va a ser una metáfora naval extendida a lo largo del poema, es traducida por A como 'Sus hombros abombados como una tersa, henchida vela', por B 'sus hombros combados como vela tendida' y por C 'los hombros como una vela henchida / atada'.

La traducción de esta figura literaria presenta varios problemas, siendo el más evidente la omisión del adjetivo *globed* en el texto C. Este restringe el resultado de la imagen poética al considerar que el adjetivo no aporta ningún sentido al verso. Ciertamente, no es lo mismo decir que A es X como B que decir A es como B, decir "una rosa es roja como la sangre" que decir "una rosa es como la sangre": 'a full sail strung / between the shafts and the furrow' puede ser muchas cosas además de 'globed'. El lector del poema recrea entonces una imagen diferente al que el énfasis del adjetivo *globed* apunta. Ahora bien, en el mismo verso A y B eliminan caminos de sentido que C sí mantiene. A omite el participio 'strung' en favor de un segundo adjetivo que no está en el original ('tersa') y B omite sin pena el adjetivo *full*. Si bien estas decisiones pudieron ser tomadas en función de los efectos sonoros del verso (en el original la aliteración produce sonidos eólicos) las omisiones léxicas desvían las direcciones de sentido que el original señala.

IV. El sustantivo *shafts* del tercer verso es traducido como 'mástiles' en A, como 'las dos manceras' en B y como 'estevas' en C.

De acuerdo con el Merriam Webster, el término *shaft* denota: *1b specifically*: either of two long pieces of wood between which a horse is hitched to a vehicle; y con el Oxford: 1.4 Each of the pair of poles between which a horse is harnessed to a vehicle. ‘*the shafts of a horse-drawn wagon*’. B y C se acogen en igual medida ese referente: si bien la *mancera* es, dentro de la terminología agrícola, uno de los extremos de la *esteve* –y por eso quizá la acotación de ‘las dos’ en B– el DLE los considera como términos sinónimos: 1. f. Pieza corva y trasera del arado, sobre la cual lleva la mano quien ara, para dirigir la reja y apretarla contra la tierra. Por su parte, A pone en relieve la metáfora naval manifiesta en el verso anterior al romper con la ambigüedad léxica del término *shaft* y optar por resaltar un sentido específico: el del asidero del arado como el mástil de una embarcación. Esta traducción se cierra así ante otros caminos de sentido que el original sí permite.

V. El cuarto verso presenta una disposición sintáctica muy clara: un sujeto (*the horses*) reacciona (*strained*) ante la acción de un verbo sustantivado (*at his clicking tongue*), proceso morfológico muy frecuente en el inglés. En A (‘Los caballos tiraban ante el chasquido de su lengua’) esa disposición se conserva y en B (‘Chascaba la lengua y los caballos jalaban con brío’) mantiene el mismo sentido pese a los cambios formales. C, no obstante, produce una ambigüedad que no está presente en el original: ‘los caballos tiraban al chascar la lengua’. En efecto, no hay certeza sobre cuál es el sujeto agente del verbo chascar: el padre, los caballos mismos o de hecho, la abstracción misma del verbo, esto es, la idea de que los caballos tiraban ante la acción del chasquido en general y no, como el siguiente verso ejemplifica, ante la experticia del padre en su labor. Quitarle el acento a este camino de sentido, el de la admiración pueril hacia la figura paterna, está clausurando rumbos semánticos que, como se verá en los últimos versos, resultan definitivos para la comprensión –tanto inmanente como contextual– del poema.

VI. En el quinto verso, el término *wing* presenta un problema análogo al descrito en IV. Se trata nuevamente de vocabulario específico del campo inglés, escocés e irlandés y del arado empleado en la región y en la época del contexto histórico del poema. Ninguno de los diccionarios de referencia registra una acepción del término aproximada al sentido que este tiene en el verso. De acuerdo con la entrada sobre la historia del arado en *The Domestic Encyclopaedia*, esta parte el arado “is a strong piece of wood, denominated by the inventor a wing, that projects in the middle; and in which one of the coulter is fixed”. Este término nace con la invención de un tipo de arado en particular usado principalmente en las *midlands* para la plantación de papas, rama de la agricultura de indudable importancia social y simbólica en Irlanda del Norte. Por fuera

de ese contexto, esa pieza de la herramienta de arar se conoce como ‘mouldboard’, que el Merriam Webster define como “a board in a plough that turns the earth over”. B y C encuentran términos que cumplen o están en relación con esa misma función: B la traduce como *vertedera*, en el DLE 1. f. Especie de orejera que sirve para voltear y extender la tierra levantada por el arado. Y C como *telera*, en el DLE 1. f. Travesañ de hierro o de madera que sujeta el dental a la cama del arado o al timón mismo, y sirve para graduar la inclinación de la reja y la profundidad de la labor.

Es A la que se inclina por traducir la palabra *wing* en su acepción más frecuente y “literal”: alas; y la acompaña del verbo ‘colocar’, equivalente más común a su vez del original ‘set’. Pues bien, en ningún diccionario de español está esta palabra vinculada al campo semántico que exige en este punto el poema y, en general, el poemario. Y dada la posibilidad de que la elección del término ‘alas’ tenga que ver con que el vocablo inglés es poco usado en su sentido agrícola, el verbo ‘colocar’ la descarta puesto que esa parte del arado es fija y solo puede ser dispuesta o ajustada, como en B y C.

VII. En el segundo verso de la segunda estrofa, A subvierte la sintaxis del verso original al vertir lo que es un adjetivo dentro de un sintagma nominal (‘And fit the *bright* steel-pointed sock’) en lo que puede ser un complemento circunstancial del verbo de la misma oración (‘*ajustaba brillante* la puntiaguda y acerada calza’) o el adjetivo de una oración previa (‘He would set the wing’). En el primer caso, el uso adverbial del adjetivo ‘brillante’ como complemento del verbo ‘ajustar’ no sólo elimina el sentido que el adjetivo original brinda sino que no aporta nada a efectos comunicativos o poéticos: en la idea de *ajustar* algo de forma *brillante*, en el sentido de algo que brilla, solo resalta la agramaticalidad del sintagma. No puede ajustarse algo ni brillante ni opaca ni resplandecientemente. Y en la segunda posibilidad, el sentido se trastoca de una forma evidentemente arbitraria al concordar el sintagma verbal ‘He would set the wing and fit’ con el adjetivo ‘bright’ en el sentido de sobresaliente o excepcional teniendo en cuenta que este último es precedido del artículo ‘the’ que lo hace concordar con el sustantivo ‘sock’.

VIII. En el mismo verso, el término *sock* implica una desviación del sentido en la traducción A. *The Domestic Enciclopeadia* nos dice que: “the sock is an iron plate, somewhat concave, which is from eight to nine inches, both in breadth and in length; it is sharpened on every side so as to divide the soil in an horizontal direction, and with great ease”. B y C optan por el término *reja*, de equivalente significado: 1. f. Instrumento de hierro, que es parte del arado y sirve para romper y revolver la tierra (DLE). A, por su lado, usa la palabra *calza*, cuya relación con los sustantivos *sock* y *reja* podría provenir, especulativamente, del

verbo *calzar* que, según el *Léxico vitivinícola tradicional de la D.O. Toro*, significa ‘ajustar la reja de un arado’ (2016: s.p). El sustantivo *calza*, sin embargo, no está registrado en diccionarios de español actuales o históricos¹¹ con ninguna acepción cercana a ese campo semántico. Vemos, pues, que ocurre el mismo fenómeno que el descrito en el problema VI. A se inclina por la vía literal de la traducción sin tener en cuenta ni el objeto ni el contexto a los cuales expresamente se alude.

IX. La traducción del término *sod* (en A terrón/suelo, en B tierra/tierra y en C tierra/terreno) tanto en la segunda como en la cuarta estrofa implica un problema relativo al contexto social y dialectológico del poema y de la poesía de Heaney que abordamos en el problema X de Follower, apartado 6.1 de este trabajo.

X. En el verso final de la segunda estrofa, el término *headrig* presenta un problema traduccional similar al de *wings* y *sock* en versos previos. Específico del dialecto escocés, irlandés y británico, es definido por el Oxford como “A strip of land at the end of a ploughed field which is left unploughed until after the main ploughing is complete, for convenience in turning the plough”. C opta por el término análogo *cabecero* que el DLE define como “Cada uno de los dos extremos de una tierra de labor, a donde no puede llegar el surco que abre el arado.” Y B mantiene claramente ese sentido al describirlo como *al extremo de la hilera*. A, por su lado, toma un camino de sentido diferente al estimar la palabra *headrig* como una compuesta por *head*, ‘cabeza’ y por *rig*, en el sentido de ‘equipo’ o ‘aparato’. Opta, así, por *aparejo de la frente* que es el “arreo necesario para montar o cargar las caballerías” (DLE, 2019: s.f). Esta alternativa, sin embargo, no funciona ni contextual ni gramaticalmente puesto que, en primer lugar, el término es precedido de la preposición *at*, que equivale a las españolas *a* o *en* y nunca *sobre*, que es la opción que elige A. Y en segundo lugar porque el complemento circunstancial ‘at the headrig’ es sucedido en el original por el verbo ‘turned round’ que no es concordante con la preposición que esta primera traducción propone. La imagen poética de ese ir y venir alrededor del campo remite igualmente a una idea muy reiterada por el mismo Heaney: aquella de que cada verso retorna como el arado que da la vuelta y es el poeta quien lo dirige:

The poet as ploughman, if you like, and the suggestive etymology of the word ‘verse.’ . . . ‘Verse’ comes from the Latin versus which could mean a line of poetry but could also mean the turn that a ploughman made at the head of the field as he finished one furrow and faced back into another” (1980: 65).

¹¹ Para el rastreo de términos específicos o posiblemente obsoletos, consultamos el *Nuevo Tesoro Lexicográfico* de la Real Academia Española, que reúne una amplia selección de obras lexicográficas de los últimos cinco siglos.

- XI.** El verbo *to angle* en el original ‘His eye / Narrowed and angled at the ground’, en el décimo segundo verso, diverge en las tres traducciones. El Oxford nos dice que este significa ‘Direct or incline at an angle’ cuando va acompañado de un objeto directo (en este caso *ground*) y de un adverbio de dirección (*at*). A se inclina por castellanizar el verbo como *angular* (‘se estrechaban y angulaban hacia el suelo’), término que no registra el DLE; mientras que B recrea la misma idea –la del ojo que se inclina para tomar perspectiva del terreno en el acto de trazar los surcos– por medio de la locución preposicional *en ángulo con* (‘entrecerrado y en ángulo con la tierra’). C mantiene ese sentido al describir esa acción como la de no apartar la vista de la tierra (‘un ojo sin apartarlo del terreno’) con el propósito de hacer un ‘mapa’ preciso con el arado.
- XII.** En el primer verso de la cuarta estrofa, el sintagma ‘hob-nailed wake’ pone nuevamente de relieve la metáfora náutica subrayada en versos anteriores. El adjetivo *hob-nailed* se refiere a las suelas de botas de trabajo que han sido reforzadas con clavos (En el Oxford: A short heavy-headed nail used to reinforce the soles of boots.) Y el sustantivo *wake* hace referencia al rastro de espuma o agua removida que deja tras sí una embarcación o, más ampliamente, al rastro dejado por cualquier cuerpo en movimiento. Según el Merriam Webster: the track left by a moving body (such as a ship) in a fluid (such as water) or *broadly*: a track or path left. Ambas acepciones son mantenidas sin mayor problema en A con ‘claveteada estela’ y en C con ‘tachonada estela’. En la traducción de B (‘toscos zapatos’), empero, vemos varios caminos de sentido cerrarse. En el segundo verso (*full-sail strung*) y en el inmediatamente anterior (*mapping*) el vocabulario naval conduce hacia la idea del padre y su arado como una embarcación que deja a su paso una estela (*wake*) de surcos en la tierra, producto a su vez del particular calzado del labrador que no es solo ‘tosco’ sino que deja la huella de los clavos sobre los cuales el niño del poema tropieza (‘I stumbled in his hob-nailed wake’). Nada de la expresividad ni de los efectos poéticos de este símil se ve vertida entonces en el sintagma propuesto por B, que desatiende en este caso la relación vertical de los versos y los campos léxicos que esta revela.
- XIII.** El término *plod*, en el último verso de la cuarta estrofa, significa cosas diferentes en A, B y C. En la primera entrada del Oxford, el sustantivo *plod* es 1. A slow, heavy walk. El Collins y el Merriam Webster lo registran como verbo intransitivo con el mismo sentido: to walk heavily or slowly, y con el sentido de “to work laboriously and monotonously”. A y B sustantivizan esa segunda acepción del verbo *to plod*; A como *faena* y B como *tráfago*, en el DLE 1. m. Conjunto de negocios, ocupaciones o faenas que ocasionan

mucha fatiga o molestia. C, por su lado, traduce como verbo ('el caminar') lo que es un sustantivo en el original ('Dipping and rising to *his plod*').

Ahora bien, cada una de estas opciones hace cosas diferentes dentro de los dos versos que la enmarcan, en el original: 'Sometimes he rode me on his back/ Dipping and rising to his plod'. En A ('a veces me llevaba a sus espaldas/ mientras se sumergía y levantaba en su faena') el padre carga al hijo a la par que lleva a cabo su trabajo; en B ('a veces me llevaba sobre sus hombros, / y yo subía y bajaba con su tráfago') es el movimiento del niño a cuestras el enfatizado por el verso ; y en C ('A veces me cargaba a su espalda/ oscilando arriba y abajo al caminar') los dos comparten protagonismo gracias a la ambigüedad del gerundio. Ninguno parece tener en cuenta, sin embargo, la posibilidad del juego de palabras de la expresión *dip and rise to the plod* en el sentido de *move to the beat*, de moverse al ritmo o al compás de algo, en este caso el hundirse y levantarse del sujeto enunciador lírico al son bien de la faena del labrador o del lento y pesado caminar que la caracteriza.

XIV. En el primer verso de la penúltima estrofa ('I wanted to grow up and plough') hay una evidente constricción y mutación de sentido introducida por C. Las dos primeras traducciones mantienen sin mayor problema el sentido del verbo *plough* al conservar su forma infinitiva: *arar*. C, sin embargo, opera un cambio semántico cuando opta por trasladar el verbo en el sintagma verbal 'usar el arado'. La pérdida es manifiesta. La crisis del sujeto enunciador lírico, la de cuál es su lugar dentro de la tradición familiar y comunitaria se refleja –tanto en este verso como a lo largo del poemario– en la elección vocacional y lo que ella representa en su contexto social. Desear crecer y arar en tanto modo de vida escogido, con las implicaciones éticas y políticas que ello conlleva, no es lo mismo que querer hacerse mayor y 'usar el arado', en el sentido de sencillamente tener la capacidad de hacerlo. Un aspecto fundamental es pasado por alto entonces.

XV. En el verso subsiguiente la traducción del verbo *stiffen* tiene connotaciones distintas en A y B respecto a C. Las dos primeras se inclinan por los verbos *tensar* y *afirmar*, respectivamente, haciendo referencia al acto de poner *stiff* (tenso, firme) un brazo en un momento dado y en una situación específica. La traducción del mismo verbo en C, por otro lado, habla de un proceso y no de una acción en un presente inmediato: 'fortalecer mi brazo'.

XVI. Asimismo, las distintas connotaciones de los textos meta abren y cierran vías de sentido en la traducción del adjetivo *broad*, en el último verso de la quinta estrofa ('All I ever did was follow / In his broad shadow round the farm.'). Mientras que B y C expresan la idea de una sombra *ancha* y *amplia*, en consonancia con la imagen de la extensión de sus hombros en el segundo verso del poema; A opta por una sombra *generosa* añadiendo implicaciones morales o de carácter a lo que en las demás traducciones es una descripción netamente física. Valga decir que la poética de Heaney se caracteriza por un uso eminentemente descriptivo del lenguaje en el que la precisión léxica juega un papel fundamental. Es precisamente su habilidad de evocar una acción o una sensación en una frase construida con los recursos léxicos más comúnmente usados lo que hace de su poesía un fenómeno particular dentro de la literatura.

XVII. El problema del primer verso de la última estrofa es uno estilístico. En la traducción de la oración 'I was a nuisance', A opta por la proyección de un pasado abierto que posibilita el uso del pretérito imperfecto: 'Yo era un estorbo entonces', proyección evocativa reforzada por el adverbio temporal *entonces*; y B enfatiza la conclusión de un pasado ya cerrado con la elección del pretérito indefinido, 'Fui un estorbo'. Ninguna de estas dos variantes acarrea omisiones o adiciones de sentido respecto al original. Es en C ('No era más que un estorbo') donde la divergencia estilística tiene repercusiones poéticas. La expresión 'no ser *más que*' comunica un tono de queja o recriminación ausente en el verso original, que, por lo demás, es ejemplo del estilo descriptivo y carente de valoración moral que caracteriza muchos poemas de Heaney. En este verso, el sujeto enunciador lírico se limita a enunciar el hecho de haber sido un 'estorbo' en el pasado, mas no se lamenta por ello sino que, por el contrario, lo resalta como fenómeno cíclico: así como él fue un trastabillante seguidor a la zaga de su padre, ahora es su padre quien tropieza tras él. El poema lo expone como un hecho entre los hechos y no da muestras de una dimensión trágica en la que este se entreviera. Vemos así que las licencias estilísticas tienen efectos semánticos con el potencial de constituir inmutaciones de peso de los sentidos poéticos del verso.

XVIII. El término *yapping*, en el segundo verso de la última estrofa, cobra matices diferentes en cada una de las versiones. La primera acepción que registra el Oxford es 'Give a sharp, shrill bark', seguida del uso informal del verbo 'Talk at length in an irritating manner'. A y B consideran la primera acepción —en una 'dando alaridos' y en la otra 'gañendo'— como la más acertada para describir la torpeza del comportamiento del niño que estorba a su padre en su labor. C se inclina en cambio por la segunda y traduce el verbo como 'parloteando', como la acción de hablar continuamente y de manera chocante, en

consonancia, valga decir, con la definición que privilegia David Fawber en su lexicón de 'Follower'. Este acto, por supuesto, hace referencia también a la conducta infantil descrita a lo largo del poema mas dando cuenta de una más corriente y moderada a la de *gañir* (aullar con gritos agudos o resollar ruidosamente) o dar alaridos.

6.3. Blackberry Picking

Blackberry Picking				
		TA	TB	TC
	Heaney (1966)	Ardanaz (1996)	Jenaro Talens y Vicente Forés (2006)	Andrés Catalán (2019)
	Blackberry Picking	Recogida de moras	Cosecha de zarzamoras	En busca de moras
1	Late August, given heavy rain and sun	A finales de agosto, después de mucha lluvia y mucho sol,	Agosto tardío, dado la lluvia pesada y el sol	A finales de agosto, tras toda una semana
2	For a full week, the blackberries would ripen.	durante toda una semana, las moras maduraban.	durante toda una semana, las zarzamoras maduraban.	de aguaceros y sol, las moras maduraban.
3	At first, just one, a glossy purple clot	Al principio solo una, un cuajaron brillante y púrpura	Al principio, sólo una, una mancha morada lustrosa	Al principio una sola, un lustroso coágulo morado
4	Among others, red, green, hard as a knot.	Entre las demás, rojas, verdes, duras como un nudo.	entre otras, rojas, verdes, duras como un nudo.	entre otras, rojas, verdes, duras como una piedra.
5	You ate that first one and its flesh was sweet	Te comías aquella y su carne era dulce	Te comías esa primera y su carne era dulce	Te comías esa primera y la pulpa era dulce
6	Like thickened wine: summer's blood was in it	como vino espesado: sangre de verano había en ella	como vino espeso: contenía la sangre del verano	como un vino espeso: era la sangre del verano
7	Leaving stains upon the tongue and lust for	dejando manchas en la lengua y ansia para	dejando manchas en la lengua y ganas de	que te dejaba la lengua manchada y ganas
8	Picking. Then red ones inked up and that hunger	seguir cogiendo. Después las rojas se oscurecían y aquel deseo	cosechar. Luego se teñían las rojas y ese apetito	de más. Luego se entintaban las rojas y esas ansias
9	Sent us out with milk cans,	nos enviaba con frascos de	nos hacia salir con	nos hacían ir con lecheras,

	pea tins, jam-pots	leche, botes de guisantes y tarros de mermelada	lecheras, latas de guisantes, tarros de mermelada	con latas de guisantes, con tarros
10	Where briars scratched and wet grass bleached our boots.	a donde las zarzas arañaban y la hierba húmeda decoloraba nuestras botas.	donde las zarzas arañaban y la hierba mojada blanqueaba nuestras botas.	a donde las zarzas arañaban y la hierba húmeda/ nos desteñía las botas.
11	Round hayfields, cornfields and potato-drills	Alrededor de los campos de heno, de mieses y bancales de patatas	Campos de heno redondos, de grano y de patatas.	Alrededor de los henares, maizales y campos de patatas
12	We trekked and picked until the cans were full,	caminábamos y recogíamos hasta llenar los recipientes,	Caminábamos y cogíamos hasta que las latas se llenaban,	pateábamos y rebuscábamos hasta llenar los cubos,
13	Until the tinkling bottom had been covered	hasta que, cubierto el fondo con las verdes,	hasta que el tintineante fondo se cubría	hasta que el fondo tintineante se cubría
14	With green ones, and on top big dark blobs burned	los botones oscuros ardían en lo alto	con verdes, y encima grandes oscuros manchones ardían	hasta que el fondo tintineante se cubría
15	Like a plate of eyes. Our hands were peppered	como una fuente de ojos. Nos escocían las manos	como un plato de ojos. Nuestras manos estaban sazonadas	como un plato de ojos. Teníamos las manos acribilladas
16	With thorn pricks, our palms sticky as Bluebeard's.	por las picaduras de las zarzas, teníamos las palmas pegajosas como las de Barba Azul	con espinas. nuestras palmas pringosas como las de Barba Azul.	de espinas, pegajosas las palmas como las de Barbazul.
17	We hoarded the fresh berries in the byre.	Almacenábamos las bayas frescas en la vaquería.	Atesorábamos las frescas bayas en la vaquería	Almacenábamos en la tienda las bayas frescas.
18	But when the bath was filled we found a fur,	Pero cuando la tina estaba llena y una tela de moho	pero cuando la bañera estaba llena encontramos un cuero,	pero al llenar la pileta encontramos una pelusa,

19	A rat-grey fungus, glutting on our cache.	color rata la cubría, nosotros las engullíamos en nuestro escondite.	un hongo color gris rata, glotoneando nuestra cosecha.	un hongo de un gris como de rata, inundando nuestro alijo.
20	The juice was stinking too. Once off the bush	También el jugo hedía. Una vez fuera del arbusto	El jugo también apeataba. Una vez arrebatado el arbusto	El zumo además apeataba. Una vez lejos del arbusto
21	The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour.	el fruto fermentaba, la carne dulce se tornaba agria.	la fruta fermentaba, la dulce carne se haría agria.	la fruta fermentaba, la dulce pulpa se agriaba.
22	I always felt like crying. It wasn't fair	A mí siempre me hacía llorar. No era justo	Siempre me sentía como para llorar. No era justo	Me entraban siempre ganas de llorar. No era justo
23	That all the lovely canfuls smelt of rot.	que aquellos maravillosos tarros olieran a podrido.	que todas las latas llenas olieran a podrido.	que todos los estupendos botes olieran a podrido.
24	Each year I hoped they'd keep, knew they would not.	Cada año esperaba que se conservaran, sabiendo que no lo harían.	Cada año deseaba que aguantasen, aún sabiendo que no.	Cada año esperaba que aguantaran, sabiendo que no lo harían.

I. El primer problema traduccional del poema lo supone su título. El original ‘Blackberry Picking’ encuentra correspondencia semántica en ‘Recogida de moras’, en A y ‘Cosecha de zarzamoras’, en B. Ahora bien, la idea que presenta del poema el ‘En busca de moras’ de C predispone la lectura y los sentidos del poema en una dirección diferente.

A lo largo del poema se describe el proceso de recolección de moras, la emoción que suscita su acopio y la decepción en la que finalmente desemboca. En dicho proceso ciertamente no hay búsqueda alguna pues los frutos ya están allí. El drama que describe el poema no tiene que ver con una cosa no encontrada o que supone dificultades para ser hallada sino, por un lado muy distinto, con lo que sucede después de su obtención.

Volvemos a encontrar esta interpretación en el décimo tercer verso de la traducción C en el cual el original ‘we trekked and picked’ es trasladado como ‘pateábamos y rebuscábamos’. Nuevamente, el verbo *to pick* cobra un sentido que no le corresponde semánticamente (en ningún diccionario denota o connota la idea

de búsqueda) o poéticamente por lo ya mencionado. El de C es por lo tanto un título que no *hace uno* con los versos que enmarca.

II. En el tercer verso del poema ('At first, just one, a glossy purple clot'), la traducción de la palabra *clot* constituye un problema de orden poético en B. Traducida por A y por C como *cuajarón* y *coágulo*, respectivamente, en conformidad a la definición que da el Oxford del sustantivo: "A thick mass of coagulated liquid, especially blood, or of material stuck together"; en A pierde esa connotación y pasa a ser solo una *mancha*.

La importancia de mantener el sentido de las primeras moras como sangre coagulada (y no simplemente como un color sobresaliente) se manifiesta en la relación de este verso con los subsiguientes: 'You ate that first one and its flesh was sweet/ Like thickened wine: summer's blood was in it'. B omite el uso metonímico del jugo rojizo del fruto como la 'sangre del verano' restándole intensidad a la descripción del asombro infantil ante las milagrosas dádivas de la naturaleza en esa época del año, en este caso, la dulzura de las moras rojas. La metáfora de la sangre (*purple clot, stains, dark blobs*) está muy presente en el poema en tanto muestra de los frutos como algo vivo y mutable que eventualmente tiene que morir.

III. La traducción del original 'Lust for picking', en A 'ansia para seguir cogiendo' y en C 'ganas de más', toma un rumbo de sentido adicional en el 'ganas de cosechar' del texto B.

En las aproximaciones de A y C queda claro que los niños recogen moras por placer y por ocio y que su actividad está alejada de cualquier división del trabajo. El verbo *cosechar* implica, en cambio, que se trata estrictamente del cumplimiento de una labor rutinaria y sistemática que por lo general no se le encarga a un niño. El hecho de que la recolección de moras se lleve a cabo no sólo por voluntad propia sino con excepcional entusiasmo es fundamental para poder transitar caminos de sentidos que abren versos posteriores relacionados con la culpa, la decepción, la madurez y la circularidad del poema.

IV. Surge un problema gramatical en el décimo primer verso. El sintagma adverbial 'Round hayfields' lo sigue siendo en A ('Alrededor de los campos de heno') y en C ('Alrededor de los henares') mientras que B considera el adverbio *round* como adjetivo: 'Campos de heno redondos'. La discrepancia de sentidos salta a la vista.

En el original, 'Round hayfields' funge de complemento circunstancial del sintagma verbal 'We trekked and picked', estructura que se conserva en las versiones de A ('Alrededor de los campos de heno [...]

caminábamos y recogíamos’) y C (‘Alrededor de los henares [...] pateábamos y rebuscábamos). Lo que hace B, no obstante, es omitir esa concordancia y dividir en dos lo que era una misma oración: ‘Campos de heno redondos, de grano y de patatas./ Caminábamos y cogíamos hasta que las latas se llenaban’. B convierte así la descripción espacial de la acción de la cosecha, el recorrido llevado a cabo para poder llenar todos los recipientes, en una enunciación inconexa de varios tipos de campos que irrumpe no sólo con la narración sino también con el estilo del poema.

V. En el décimo tercer verso (‘Until the tinkling bottom had been covered’), la omisión de adjetivo *tinkling* en concordancia con el sustantivo *bottom* tiene implicaciones adicionales en A. El sintagma nominal es traducido por B y C como ‘tintineante fondo’ y ‘fondo tintineante’.

¿Qué caminos de sentido está clausurando la omisión de A? Pues bien, en el poema cada verso –y, en efecto, cada palabra– es muy preciso en la descripción del proceso de recolección. Desde los primeros versos se resaltan los diferentes grados de maduración de la mora: desde el temprano verde hasta el rojo vuelto morado intenso (‘inked up’). El conocimiento de estos tres estados retorna entonces ocho versos después para describir el tintineante (*tinkling*) sonido que producen los duros (‘hard as a knot’) frutos verdes al caer en el fondo de las latas.

El hecho de mantener los frutos verdes, duros como un nudo, en el fondo implica un cuidado y una minuciosidad en el acto de la recolección de los frutos que permite mantener la integridad de las moras tanto como sea posible. Esto último revela su importancia en la línea final del poema, en la que el sujeto enunciador lírico enuncia la imposibilidad de la satisfacción del deseo de mantener las moras recogidas en su estado de plenitud. El cuidado de este estado de plenitud que es imposible de perpetuar por el paso del tiempo genera una de las curvas dramáticas del poema que al final del verso lo convierten en un poema cíclico. La omisión de A impide la continuación de este camino de sentido y la falta de énfasis en la perpetuación de las moras en un determinado estado desvía la atención del poema y pone a este en riesgo de tratarse sólo sobre las moras y no sobre las expectativas y deseos de quien las recolecta.

VI. Entre el décimo cuarto y el décimo quinto verso, el símil ‘big dark blobs burned/ Like a plate of eyes’ tiene una connotación que la traducción A no reproduce. Aquí lo problemático es el sintagma ‘plate of eyes’ que B y C traducen como ‘plato de ojos’ y B como ‘fuente de ojos’.

Santa Lucía, la patrona cristiana de la visión, es comúnmente representada en distintas pinturas y dibujos sosteniendo un plato con dos ojos –los suyos–, que, según algunas versiones, fueron removidos por

ella misma como prenda hacia un pretendiente. Las moras como ojos podría sugerir que los niños tenían la idea de estar siendo vigilados por ceder ante su apetito y su avaricia como también lo sugiere el verso ‘our palms sticky as Bluebeard’s’. En ambas alusiones a estos dos personajes de la mitología popular hay varias cosas en común: la culpa y la sangre. En algunas versiones del mito de Santa Lucía los ojos que sostiene en el plato son los de ella misma y las manos de Barbazul están pegajosas por estar untadas de la sangre de todas las esposas que asesinó. Este camino de sentido propuesto aquí en conjunción con el término *flesh* empleado en el quinto verso y con las metáforas de la sangre referidas en el segundo problema de este poema dan cuenta de una serie de relaciones poéticas alrededor de la carne y del cuerpo en varios sentidos: la flecha del tiempo que incide tanto en la madurez y en el cenit de la vida como en la muerte, un deseo de suspensión de las cosas que nunca acaba y que se anuncia en las dos figuras de la culpa, la de una mártir y la de un martirizador, Santa Lucía y Barbazul junto con el sentimiento de culpa que se da al final de la primera parte del poema y que sirve como visagra de la segunda y última en la que en contraste con la primera no se narran hechos sencillos, ni idílicos, ni siquiera éxitos o satisfacciones, sino frustraciones y procesos propios del decaimiento y la muerte.

Con las referencias y asociaciones anteriores como punto de partida, no se encontraron razones justificables para la decisión de C de traducir ‘plate of eyes’ por ‘fuente de ojos’.

VII. La traducción del participio ‘peppered’, en el mismo verso del problema anterior, toma diferentes caminos de sentido en cada una de las versiones. El original dice ‘Our hands were peppered/ With thorn pricks’, el verbo *peppered* es traducido por A como ‘nos escocían’, por B como ‘sazonadas’ y por C como ‘acribilladas’. Tras una búsqueda lexicográfica del término queda claro como B y C optan por el uso literal de dos acepciones del término, mientras que A opera metonímicamente por el efecto de la acepción recogida en C. Respecto al uso del término en la traducción de B el diccionario Oxford define el verbo como “1. Sprinkle or season (food) with pepper”, el Webster como “1.a : to sprinkle or season with pepper” y en el Collins como “8. to season with pepper”. Respecto al uso de C los diccionarios recogen, en el mismo orden que en la acepción anterior: “2. Hit repeatedly with small missiles or gunshot”, “ b: to shower with or as if with shot or other missiles” y “10. to pelt with small missiles”.

Ambos sentidos tienen consecuencias distintas. El primero, el culinario, opera por símil. La imagen de las pequeñas púas de las moras adheridas a la mano nos obliga a pensar en la literalidad de la carne llena de puntos negros que asemejan granos molidos de pimienta. La segunda acepción logra hacer lo mismo, pero con un sentido más: el de la acepción popular que concibe a algo que tiene muchos orificios ocasionados por

una bala o misil que lo atraviesa como con granos molidos de pimienta en su superficie. Este último sentido está en consonancia con lo propuesto por otros poemas con versos en donde un elemento de la naturaleza es presentado como un arma o una acción bélica. Un ejemplo de esto lo encontramos en el poema ‘Death of a naturalist’ donde un niño ve a las ranas ‘poised like mud grenades’, o como en ‘The Barn’ en donde se encuentran versos como ‘... an armoury/ of farmyard implements’ o ‘I was chaff/ To be pecked up when birds shot through the air-slits’.

VIII. En el último verso de la primera estrofa del poema, el sintagma nominal ‘thorn pricks’ pierde su estructura gramatical en las tres traducciones. B y C (‘espinas’) deciden tomar, en lugar del núcleo del sintagma (*pricks*), el complemento del nombre (*thorns*) del mismo. En esta operación se cancela uno de los efectos poéticos más característicos de Heaney: la descripción sensorial. Lo que se resalta en este verso (‘Our hands were peppered/ with thorn pricks’) es la sensación; lo importante es el efecto de los pinchazos (*pricks*) de las espinas y no las espinas mismas. Y de hecho en el mismo verso se describe la sensación de las manos pegajosas (‘our palms sticky’), añadiéndole vivacidad a la descripción de la imaginación infantil en el momento de la ejecución de un “delito”: el robo de los frutos. En A (‘picaduras de las zarzas’) este efecto poético se mantiene a pesar de que traslada el complemento *thorn* (espinas) en la sinécdoque *zarzas*.

IX. En el primer verso de la segunda estrofa (‘We hoarded the fresh berries in the byre’), el verbo *hoarded* presenta dos divergencias: *atesorábamos* en B y *almacenábamos* en A y C. Si bien ambas acepciones corresponden a las registradas en los diccionarios (Oxford “1. Accumulate (money or valued objects) and hide or store away”. Y Merriam: “to collect and often hide away a supply of : to accumulate a hoard”), la segunda no permite transitar sentidos que la primera sí.

La avidez y el celo con el que los niños acumulan las moras apunta más a la idea del atesoramiento que a la del mero almacenamiento. Esta idea continúa un verso después (‘A rat-grey fungus, glutting on our cache’) cuando se hace mención del término *cache*, que refiere a una provisión de objetos de valor o de géneros de contrabando (En Oxford “1.1A hidden or inaccessible storage place for valuables, provisions, or ammunition”). La recolección de las moras es como una operación prohibida, de contrabando; los infantiles recolectores la consideran ilícita y por eso la asocian a otros crímenes relacionados con la culpa, como el de Barba Azul en el problema V.

X. En el segundo y tercer verso de la segunda estrofa hay varios problemas interrelacionados. Los versos son los siguientes: ‘But when the bath was filled we found a fur,/ A rat-grey fungus, glutting on our cache’. B y C, si bien con divergencias dignas de mención, coinciden en la idea fundamental de las dos líneas:

B: ‘pero cuando la bañera estaba llena encontramos un cuero,/ un hongo color gris rata, glotoneando nuestra cosecha’. Y C: ‘pero al llenar la pileta encontramos una pelusa,/ un hongo de un gris como de rata, inundando nuestro alijo’. Es A quien trastoca la idea: ‘Pero cuando la tina estaba llena y una tela de moho color rata la cubría, nosotros las engullíamos en nuestro escondite’. Tenemos así dos problemas léxicos y uno de concordancia gramatical.

En primer lugar está la palabra *fur*, que en A es *tela de moho*, en B *cuero*, y en C *pelusa*. *Fur* es, en el Oxford, “2. A coating formed by hard water on the inside surface of a pipe, kettle, or other container” y en el Merriam Webster “4. a coating resembling fur”. Estas acepciones sólo son seguidas por A mientras que B y C no adoptan ninguna de las registradas por el diccionario. C se inclina por *pelusa*, en referencia al pelo tenue que tienen naturalmente algunas frutas y B por *cuero*, quizá en relación al hecho de que el pelaje (primera acepción de *fur*) siempre está unido al cuero que cubre la carne de los animales. El *fur* del que habla el poema, sin embargo, es una suerte de ‘fungus’, en español, *sarro* que el DLE define como “1. m. Sedimento que se adhiere al fondo y paredes de una vasija donde hay un líquido que precipita parte de las sustancias que lleva en suspensión o disueltas”. El *tela de moho* propuesto por A parecer ser el término que refiere con más claridad la idea de las moras que se fermentan y se dañan y lo desagradable de todo ese proceso. Es crucial la impresión que este decaimiento causa en los niños y que desemboca en una frustración profunda que a su vez se extiende y extrapola a otros aspectos de la vida.

El siguiente problema se presenta en la traducción del término *cache* (“1. A collection of items of the same type stored in a hidden or inaccessible place”) que encuentra correspondencia semántica en las traducciones de A (*escondite*) y C (*alijo*) pierde una connotación importante en la traducción de B (*cosecha*). Como se ha reiterado, las moras recolectadas suponen mucho más que una cosecha, son un tesoro que debe ser resguardado, escondido y que despierta sentimientos de gula, avaricia y culpa. La pérdida de esa posibilidad semántica limita la riqueza que el original despliega justamente por medio de su precisión léxica, común en cuanto a su forma pero siempre polisémica.

Finalmente, en A hay una discordancia patente entre sujeto y predicado (‘nosotros las engullíamos en nuestro escondite’): en el original el sujeto en concordancia con el verbo *glutting* es *fur* y no *we*; el *sarro* es el que ‘engulle’ la cosecha y no los mismos niños que son quienes encuentran (*we found*) al culpable de

engullir sus preciadas moras y sufren por ello. La traducción A parece haber omitido el verbo *found* y de esa manera reajustado toda la sintaxis del verso con las consecuencias semánticas inevitables.

XII. El original ‘Once off the bush’ representa un problema traduccional en la versión de C. A propone ‘Una vez fuera del arbusto’, B ‘Una vez arrebatado el arbusto’ y C: ‘Una vez lejos del arbusto’. Tenemos, pues, las siguientes divergencias de la preposición *off*: arrebatado, fuera y lejos. *Off*, en su función preposicional, puede significar, según el Oxford, “1. Moving away and often down from”, que estaría en consonancia con la propuesta de C o “3. So as to be removed or separated from”, que lo estaría con las versiones de A y B. El Merriam Webster une esas dos posibilidades en una sola acepción: “1. used as a function word to indicate physical separation or distance from a position of rest, attachment, or union”. La realidad de los hechos es que, una vez arrancada de la mata, la mora se fermenta y se vuelve agria (‘The fruit fermented, the sweet flesh would turn sour’). La causa de este proceso natural es la separación o el desprendimiento físico de la fruta del arbusto en el que crece y no está relacionado de ningún modo con la lejanía o la distancia entre ambos.

XIII. En el antepenúltimo verso, la oración ‘I always felt like crying’ es traducida por B como ‘Siempre me sentía como para llorar’ y por C como ‘Me entraban siempre ganas de llorar’. En la traducción A la misma tiene un resultado diferente: ‘A mí siempre me hacía llorar’.

El Cambridge Dictionary registra *feel like something* como un phrasal verb que significa “to desire, to have a desire to do or have something”, es decir, tener el deseo o la pretensión de hacer algo y no necesariamente llevarlo a cabo. *To feel like crying* expresa por lo tanto el deseo de llorar y no el acto de llorar. El original ‘I always felt like crying’ indica que el llanto siempre se posterga y el sentimiento de frustración permanece, de algún modo, irresoluto. Como nos damos cuenta en la última línea, quien habla en el poema es consciente de la inevitabilidad de la cual se lamenta: ‘Each year I hoped they'd keep, knew they would not’. Esa consciencia no lo exime, sin embargo, de la desilusión que, al igual que el poema, regresa cíclicamente.

XIV. La traducción del adjetivo *lovely* en el penúltimo verso, ‘That all the lovely canfuls smelt of rot’, resulta problemática. A lo traduce como ‘que aquellos maravillosos tarros olieran a podrido’, B como ‘que todas las latas llenas olieran a podrido’ y C ‘que todos los estupendos botes olieran a podrido’. Resalta la omisión del adjetivo en B que disminuye el efecto poético en el que desembocan varios elementos dirigidos,

especialmente en esa estrofa, a resaltar el sentimiento de frustración ante la muerte y el decaimiento. Por su parte, en A y en C el sentido del adjetivo *lovely* no se conserva de la misma manera que en el poema original, ni *maravillosos* (A) ni *estupendos* (C) implican el nivel de involucramiento emocional presente en el término *lovely*. El Merriam Webster define *lovely* como “1. obsolete: lovable 2: delightful for beauty, harmony, or grace: attractive.” y el Oxford como “1. Very beautiful or attractive.” y como “1.1 informal. Very pleasant or enjoyable; delightful.” Ambas definiciones apuntan al involucramiento emocional mencionado antes y resuenan junto con la propuesta del poema de considerar el afán por recoger las moras como una especie de lujuria (‘lust for picking’) que conlleva a traspasar varios límites por parte de los infantes recolectores como llenar sus manos de espinas (‘our hands were peppered’), dejárselas pegajosas (‘our palms sticky as Bluebeard’s’) y caminar largas distancias (‘We trekked’). En síntesis, ni la maravilla ni el considerar algo como estupendo tienen el sentido de ser generadores de deseo o de culpa, ni de añoranza tras la pérdida. En ambos términos hay un juicio de valor que enaltece las moras en las canecas pero que no indica el compromiso emocional con ellas y con todas las acciones emprendidas para su recolección y almacenamiento; que, al final del poema, se nos revelan como cíclicas y, en ese sentido, el amor, incluso en tanto deseo, como móvil para reiniciarlas siempre a pesar de su sabido fracaso.

6.4. Personal Helicon

Personal Helicon				
		TA	TB	TC
	Heaney (1966)	Ardanaz (1996)	Dávila Sota (2004)	Catalán (2019)
	Personal Helicon			
1	As a child they could not keep me from wells	DE niño, no me podían alejar de los pozos	De niño no me podían apartar de pozos,	De niño no podían mantenerme alejado de los pozos
2	And old pumps with buckets and windlasses.	ni de las viejas bombas con sus baldes y poleas.	de viejas bombas con cubos y malacates.	y la viejas bombas con cabrestantes y cubos.
3	I loved the dark drop, the trapped sky, the smells	Me encantaba el oscuro vacío, el cielo atrapado,	Me encantaba el oscuro tiro, el cielo atrapado, los olores	me encantaba la oscura caída, el cielo atrapado, los olores
4	of waterweed, fungus and dank moss.	el olor a algas, a hongos y a húmedo musgo.	de algas, hongos y musgo mojado.	a algas, a hongos y a musgo húmedo y frío.
5	One, in a brickyard, with a rotted board top.	Había uno en un ladrillar con una tapa de madera podrida.	Uno en una ladrillera, con una tapa de madera podrida.	Uno, en un tejar, con una podrida tapa de madera.
6	I savoured the rich crash when a bucket	Yo saboreaba el sorprendente estrépito cuando un cubo	Saboreaba el sonoro golpe cuando un cubo	Me recreaba en el sonoro estruendo de un cubo
7	plummeted down at the end of a rope.	caía a plomo en el extremo de la cuerda.	caía a plomo atada a la cuerda.	al desplomarse al extremo de una soga.
8	So deep you saw no reflection in it.	Tan profundo que no se veían reflejos.	Tan profundo que no se veían reflejos.	Tan profundo que no se veía allí ningún reflejo.
9	A shallow one under a dry stone ditch	Otro, poco profundo, bajo una zanja de piedra seca	Uno somero, bajo un seco dique de piedra	Uno poco profundo bajo una acequia seca

10	fructified like any aquarium.	fructificaba como cualquier acuario.	fructificaba como cualquier acuario.	fructífero como cualquier acuario.
11	When you dragged out long roots from the soft mulch	Al arrancar largas raíces del blando vegetal	Al sacar largas raíces del suave mantillo	Al arrancar las largas raíces del mantillo mullido
12	a white face hovered over the bottom.	una cara blanca flotaba sobre el fondo.	una cara blanca flotaba sobre el fondo.	un rostro blanco se cernía sobre el fondo.
13	Others had echoes, gave back your own call	Otros tenían eco y devolvían tus llamadas	Otros tenían ecos, regresaban tu grito	Otros tenían eco, te devolvían tu propio grito
14	with a clean new music in it. And one	con nueva y limpia música. Y uno	con una nueva música limpia. Y uno	con una perceptible nueva música. Y había uno
15	was scaresome for there, out of ferns and tall	asustaba, pues entre los helechos y las dedaleras	me asustaba porque ahí, saliendo de los helechos y	espantoso, pues allí, de los helechos y las altas
16	foxgloves, a rat slapped across my reflection.	una rata cruzaba mi reflejo.	alta digitales, una rata azotó mi reflejo.	dedaleras una rata salió cruzando mi reflejo.
17	Now, to pry into roots, to finger slime,	Ahora, figonear en las raíces, manosear el limo,	Ahora, meterse con raíces, manosear el lodo,	Ahora husmear en las raíces, toquetear el légamo,
18	to stare, big-eyed Narcissus, into some spring	contemplar todo ojos cual Narciso en la fuente	contemplar, asombrado Narciso, dentro de una fuente	quedarme mirando, ojiplático Narciso, un manantial
19	is beneath all adult dignity. I rhyme	sobrepasa la dignidad adulta. Rimo	no se llevan con la dignidad de adulto. versifico	resulta indigno a mi edad. Rimo
20	to see myself, to set the darkness echoing.	Para verme a mí mismo arrancar ecos a la oscuridad	para verme, para hacer que la oscuridad se llene de ecos.	para verme a mí mismo, para hacer resonar la oscuridad.

I. En el primer verso, el verbo ‘*could not keep me*’ es resuelto por los tres traductores de manera distinta con consecuencias poéticas. El texto A lo registra mediante la cópula ‘*no me podían alejar*’, el texto B por la variante, ‘*no me podían apartar*’ y el texto C por tres verbos coordinados: ‘*no podían mantenerme alejado*’.

En los tres casos se mantiene el sentido principal del primer verso: el de enunciar la existencia de un niño que es también el yo enunciador lírico del poema y que siente una inexplicable fascinación que se va definiendo progresivamente. Aquello de lo que este niño no puede mantenerse alejado o apartado son unos pozos en los que debe desarrollar la tarea cotidiana de recolectar el agua para las tareas de la mañana. Las cópulas verbales presentes en las tres traducciones (*no me podían alejar, no me podían apartar y no podían mantenerme alejado*) mantienen uno de los sentidos principales del verso si se tienen en cuenta las costumbres rurales de Irlanda del Norte a la vez que ciertas predisposiciones de la infancia: el verso se yergue sobre la plataforma de la extrañeza ya que es anómalo que un niño disfrute de manera tan apasionada la ejecución de una tarea cotidiana.

Este camino de sentido tiene consecuencias. El principio del verso (‘As a child’) deja claro cómo se habla desde un tiempo distinto al de la niñez que la estrofa final nos revela como el de la adultez. Sin embargo, resulta curioso cómo es la última estrofa la que presenta las imágenes más complicadas en dos sentidos: las más metafóricas (‘I rhyme to see myself’) y las más históricas (‘big-eyed Narcissus’), que en conjunción con el título (tanto histórico como metafórico) cierran el poema proponiendo la adultez como frontera y la niñez como centro.

II. En el tercer verso el poema original registra *dark drop* y las traducciones proponen en A *oscuro vacío*, en B *oscuro tiro* y en C *oscura caída*.

Este problema traduccional supone distintos caminos de sentido por lo ya señalado acerca de la dicción infantil en las cuatro primeras estrofas frente a la madura en la última. Es en la primera estrofa, específicamente en el segundo verso, que aparece el término *dark* y es en la última línea del poema que aparece el término *darkness*. En la primera estrofa funciona como adjetivo y cruza diametralmente otra cosa (sustantiva) y en la última línea es ya plenamente un sustantivo. Por esta razón es singularmente problemático este término y considerando también que la palabra *drop* es polisémica y que su acepción en el contexto del poema está lejos de sus principales.

El diccionario Collins recoge la acepción a la que refiere el poema en su entrada número 17 de esta manera: “You use drop to talk about vertical distances. For example, a thirty-foot drop is a distance of thirty feet between the top of a cliff or wall and the bottom of it. There was a sheer drop just outside my window. It's only a four-foot drop” y el diccionario Merriam Webster en su quinta entrada como “the distance of a fall, a 20-foot drop”. Así, A propone *vacío*, B *tiro* y C *caída*. Solamente *vacío* presenta sentidos nuevos.

En las entradas del DLE para el término *vacío* hay dos que dan cuenta de los posibles caminos de sentido transitados por la traducción C, a saber: “8. m. Concavidad o hueco de algunas cosas.” y “10. m. Abismo, precipicio o altura considerable”. Si bien en *vacío* el uso es metonímico por vía de una de las cualidades del espacio entre la boca de un pozo y del agua dentro del mismo, resulta siendo una término lo suficientemente abstracto para guiar la lectura por elucubraciones que pueden ser incluso metafísicas y afectar, por otra parte, la literalidad del verso al insinuar que el pozo está vacío y que por lo tanto no tiene agua. Esto último cobra valor si se recuerda que en el poema no hay ningún pozo que se nos describa como vacío.

Si relacionamos con otro poema como ‘The Diviner’¹² este camino de sentido se torna problemático. En él se proponen equivalencias entre la tarea del zahorí o radiestesista¹³ con la del poeta como buscadores con predisposiciones especiales ante la realidad que los hace encontrar yacimientos subterráneos e invisibles de agua o de sentido. Es así que traducir *dark drop* como *oscuro vacío* toma el riesgo de desplazar el vacío como totalidad de lo encontrado por el sujeto enunciador lírico por encima de lo propuesto desde el poema original: nuevamente, el espacio entre la boca del pozo y la superficie del agua.

III. En el último verso de la primera estrofa, el sintagma nominal *dank moss* es resuelto en A como *húmedo musgo*, en B como *musgo mojado* y en C como *musgo húmedo frío*.

Los caminos de sentido trazados por las tres traducciones tienen algo en común: referirse sólo a una parte de la acepción general del adjetivo *dank*. A y B hacen referencia a la humedad por dos términos distintos (húmedo y mojado) y C agrega un sentido nuevo al especificar que este musgo no solo es *húmedo* sino también frío.

El diccionario Collins define, en una única entrada, el adjetivo *dank* como “disagreeably damp; moist and chilly”, el Oxford como “Unpleasantly damp and cold” y el Merriam Webster como “unpleasantly moist or wet”. Lo que resulta problemático (en el sentido metodológico de este trabajo) es

¹² Desarrollado en el apartado 6.5 de este monográfico.

¹³ Buscador de agua por medio de métodos intuitivos que implican cierta sensibilidad a la energía electromagnética y que muy pocos individuos alegan tener.

cómo queda por fuera de todas las traducciones el camino abierto por la sensación táctil del musgo como algo desagradable. Esto tiene efectos poéticos sobre el nivel de participación del sujeto enunciador lírico en relación con sus experiencias sensoriales porque gracias a ese juicio supera el ámbito de la mera descripción objetiva de los fenómenos y los integra al nivel en el cual no hay realidad sin juicio y sin participación emocional del sujeto, tal cual como en el poema homónimo del poemario *Death of a naturalist*: la naturaleza como fenómeno fuera de la idealización romántica de la lírica anglosajona del siglo XIX y principios del XX en tanto uno de los ejes intertextuales y estéticos de la obra. Traducir *dank* como *húmedo* o *mojado* deja por fuera la posibilidad de recorrer este camino de sentido en el cual el sujeto no solo juzga sino que lo hace con desagrado o con desconcierto si lo comparamos con la estética bucólica con la que se ha representado la vida rural tradicionalmente.

IV. En el primer verso de la segunda estrofa la frase que compone todo el verso original se construye sin verbo y con la mera enunciación de la imagen.

La traducción A opta por agregar el verbo haber en su forma pretérita (*había fructificado*) mientras que B y C siguen el curso gramatical propuesto por el original. Este problema es ampliado más adelante ya que este verso es problemático con respecto a si la palabra *fructified* del décimo verso es un participio con funciones adjetivales o un verbo conjugado.

V-VI. El quinto y sexto problema surgen en el sexto verso del poema. El original registra el verbo *savoured* (quinto problema) y el sintagma nominal adjetivado *rich crash* (sexto problema). En el quinto problema A y B resuelven por el verbo *saboreaba* y C opta por la fórmula verbal reflexiva *me recreaba*. El sexto problema es resuelto por A como *sorprendente estrépito*, por B como *sonoro golpe* y por C como *sonoro estruendo*.

Este problema tiene consecuencias de peso al dar cuenta de la poética (en el sentido descriptivo) del texto original y los retos que esta propone en su tránsito al español. El texto C abre caminos de sentido distintos a los seguidos por A y B al traducir *recreaba* en vez de *saboreaba*. Los dos primeros mantienen el sentido general que la composición de las escenas de cada uno de los pozos revela relacionada con distintos sentidos periféricos. El primero es la vista ('I loved the dark drop, the trapped sky') y luego el olfato ('The smells of waterweed, fungus and dank moss'). Tras lo cual aparece el sentido auditivo que se conjuga por medio de una metáfora sinestésica también del gusto ('I savoured the rich crash'), siendo *savoured* el término vinculante al gusto y *crash* el vinculante a lo auditivo por vía metonímica del efecto que tiene la

caída de un balde en un pozo (un sonido). En la última estrofa se introduce lo táctil (‘Now, to pry into roots, to finger slime’) y de nuevo lo visual (‘to stare, big-eyed Narcissus’). Sin embargo, esta última mención de lo visual, así como la de la primera estrofa, es insuficiente en comparación a un tipo distinto de visión y de audición que nos es revelada en la última línea del poema: ‘I rhyme/ to see myself, to set the darkness echoing’. Este verso final alude a otra manera de ver y de escuchar que cabe dentro de proposiciones tan metafísicas como “rimar para verse a uno mismo” o “hacer que la oscuridad haga eco”. Es así como la decisión traduccional del texto C modifica la materia poética radicalmente (sin suponer esto como un desacierto necesario) y deja al lector sin la posibilidad de atender a caminos de sentido fecundos que hacen parte del tejido inmanente del texto y que no requieren establecer relaciones por fuera de él mismo.

El segundo problema presente en este verso lo suscita el sintagma atípico (he ahí gran parte de su poeticidad) *rich crash*. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente acerca de una poética establecida desde los sentidos periféricos, podría afirmarse que este simple sintagma nominal adjetivado hace las veces de contrapunto. Los significantes *rich* o *crash* no parten de los sentidos periféricos ya que un choque puede verse, oírse o sentirse pero no es indispensable acudir a alguna de estas instancias para saber de él. Aún así, en las distintas traducciones del texto, hay una inclinación por la dimensión sonora del choque; dimensión que además es la más evidente en nuestra vida cotidiana y a nuestra escala (los choques subatómicos, por ejemplo, no producen sonido y las herramientas diseñadas para estudiarlas se encargan sobretodo de graficarlas). *Crash* es traducido entonces, por vía metonímica y perceptiva, en A, B y C como *estrépito*, *golpe* y *estruendo*, respectivamente. Las tres traducciones tienen en común el sonido, ya sea como juicio sobre este (estrépito y estruendo) o como productor de este (golpe). Sin embargo, la traducción B mantiene la ambigüedad de no hacer referencia explícita al sonido y mantiene así los caminos de sentido resultantes.

Algo igual de problemático ocurre con la traducción del adjetivo que acusa a *crash* en el poema original: es traducido como *sorprendente* en A y como *sonoro* en B y C. Dejándonos que es C quien en este problema opta por la metonimia auditivo-sensorial por completo al traducir ambos términos desde lo auditivo (*sonoro estruendo*) y siendo además el texto que hace la primera omisión del término *savoured* en su acepción gustativa. A establece una relación entre la riqueza, lo rico o lo abundante presentes en *rich* (la cadena de significados es abierta) con lo sorprendente (*sorprendente estrépito*) y plantea una acción similar a la de la traducción de C del sintagma verbal *I savoured* por el sintagma *me recreaba* en la que la sensación no periférico-sensitiva sino emocional es la que toma lugar. B, por su parte, mantiene una parte

de la ambigüedad y extrañeza del sintagma original al traducir *crash* como *golpe* pero limitando el alcance de este camino de sentido al traducir *rich* por *sonoro*.

VII. El séptimo problema surge en el noveno y décimo versos. En el primero aparece el término *fructified* que carece de un contexto suficiente como para proponerlo como verbo conjugado o como participio. Si se opta por este como participio, el uso gramatical de la frase sin verbo presente en el cuarto problema (IV) viene a colación. En el poema original se registra ‘A shallow one under a dry stone ditch/ fructified like any aquarium’. A y B optan por traducir ese *fructified* como verbo conjugado y lo registran como *fructificaba*, mientras que C opta por la forma adjetival *fructífero*. Ninguna de las variantes registra la posibilidad participial y deja sin registrar la opción de que ese pozo particular sea el fructificado (como paciente de una acción) y queda en A y B como agente de la acción y en C como poseedor de la posibilidad de la acción.

VIII. El octavo problema surge en el cuarto verso de la tercera estrofa. En el poema original el verbo *hovered* es versionado por A y B como *flotaba* y por C como *se cernía*.

Este problema es de carácter biográfico. Pese a no constituir un problema inmanente al poema, permite transitar un camino de sentido adicional. Pues bien, la segunda definición de la entrada de *hovered* en la segunda acepción (b) del diccionario Collins dice: “b. to be in a state of uncertainty, irresolution, or suspense”. Esta definición es congruente con la poética del poema y con el sentimiento de duda o de irresolución que caracterizó al mismo Heaney en la primera parte de su carrera (recuérdese cómo su seudónimo en la época de escritura de muchos de los poemas de DN era *Incertus*, el incierto). Los verbos *flotaba* (A y B) y *cernía* (B) clausuran el camino de sentido del reconocimiento de uno mismo con incertidumbre.

Es difícil no pensar en ‘Personal Helicon’ como una suerte de *ars poetica*, en el sentido de pieza artística que revela una estética propia. Esta imagen (‘the white face hovering over the bottom’) se revela muy dicente cruzada con el título del poema: el monte Helicón se descentraliza, deja de ser un solo lugar y se convierte en varios e insospechados lugares que en vez de estar arriba, cerca al cielo, están abajo, cerca a la tierra y pueden, como en la primera estrofa, *atrapar el cielo* en su reflejo y mostrar tanto lo que está arriba como lo que está abajo. Por lo tanto, esta cara que es descrita en la acción del verbo *hover* se enriquece al connotar duda e incertidumbre. Optando por este camino de sentido, el *Incertus* que hay en el poema recibe la revelación ética de para qué escribe poesía (‘I rhyme/ to see myself, to set the darkness

echoing’) pero antes de eso tiene que ver reflejada en el agua de ese pozo poco profundo una cara blanca que se encuentra en un estado de incertidumbre, de irresolución y de suspenso.

Este camino de sentido se yergue como más transitable al ubicarlo contextualmente en el resto del poema. El pozo poco profundo de la tercera estrofa se encuentra represado por piedras apiladas. El sujeto enunciador lírico comunica una causalidad: al arrancar largas raíces en el fondo del pozo es que la cara blanca aparece en el reflejo efectuando la acción de *hovering*. El movimiento implícito en la acepción de fluctuación, incertidumbre e irresolución está presente en el movimiento que deja sobre el agua el acto de arrancar algo dentro del pozo. La acción de sacar algo del agua empozada genera movimientos que hacen que el reflejo presente en su superficie no sea uno estático, que no sea solo una suspensión o un cernirse sobre algo. Esto último produce un contrapunto con otra imagen del reflejo sobre el agua presente en la primera estrofa: ‘*trapped sky*’. No hay nada en la figura poética del cielo atrapado que indique movimiento, sino que denota inmovilidad. Tomar este camino de sentido implica una mayor atención a las diferencias que el poema establece con cada pozo y la riqueza que surge de esta minuciosa particularización. Los dos pozos que relacionan directamente el sentido de la vista son más superficiales que el de la segunda estrofa que es ‘So deep you saw no reflection in it’. La diferencia entre un pozo capaz de reflejar las cosas inmutablemente y uno que las hace *vacilar* sobre la superficie permite que pongamos una mayor atención en una imagen que no resulta problemática en sí misma en las traducciones: la suscitada por el verso ‘When you dragged out long roots from the soft mulch’. El efecto de esta acción (*to drag out*) es traducido en A y C como *arrancar*, en B como *sacar*. El arrancamiento de las raíces tiene efectos sobre el discurrir poético del poema que afectan semántica y funcionalmente el término *hovered*.

IX. Este problema lo suscita el verso ‘with a clean new music in it’. A opta por la coordinación de ambos adjetivos y su unión por medio de la conjunción *y* (‘una nueva y limpia música’). B cambia la sintaxis del sintagma y no coordina ambos adjetivos sino que opta por crear un sintagma nominal adjetivado y un adjetivo que califica a este: ‘nueva música limpia’. De ahí se desprende que la música limpia es algo preexistente y que la novedad de lo producido por el pozo es justamente que esta *música limpia* es *nueva*. Es decir, el pozo no produce música, que aparte es limpia y aparte nueva, sino que produce una música limpia que es nueva, como si el pozo siempre produjera música y limpia. Esta lectura puede parecer casi histórica, sin embargo, en esta traducción (B) no ocurre lo mismo que en el poema original: la agentividad del pozo no es la misma, no es lo mismo producir, a partir de un grito, música y que esta música sea limpia y que sea nueva. C opta, una vez más, por una metáfora relacionada con la percepción y transforma el

término *clean* por *perceptible*. Lo que nos lleva a acusar una vez más la anomalía, fácil de dejar escapar, que presenta este verso. Ni *clean* ni *new* tienen usos transparentes y se erigen como resistencias que poéticamente amplifican el carácter creativo del pozo. Sin duda, el pozo actúa no solo como contenedor de algo y deformador del grito que el infante enunciador lírico le profiere, sino que es un pozo que produce tras recibir los ecos. El pozo actúa no solo como cámara de resonancia para el grito, sino como esclarecedor de algo en el que la novedad y la limpieza resultan sorprendidas y la sorpresa proviene de un lugar especial: la propia voz.

‘Your own call’ es aquello que es devuelto con música más que con mero sonido y esta música resulta novedosa y limpia. La opción que toma C de traducir *clean* como *perceptible* revela su sentido desde estos argumentos: hay algo que siempre estuvo en el grito y que siempre estuvo en el pozo que no era reconocible, que no era fácil de ver, que no estaba limpio. Esto, gracias al efecto de este pozo puede ser admirado ahora y su novedad se sostiene justamente en su limpieza. Gracias al “efecto limpiador” del pozo es que emerge como nuevo algo que, de alguna manera, siempre estuvo ahí entre la impronta única del grito y el efecto de los ecos en cada pozo en los que este se profiere. Tomando la música como una materia sonora ordenada, el pozo es un objeto dotado de agentividad con la capacidad de ordenar (como la música) y de esclarecer (limpiar).

X. El siguiente problema está en el verso 16. En el original este verso registra ‘a rat slapped across my reflection’, lo que en A es traducido como ‘una rata cruzaba mi reflejo’, en B como ‘una rata azotó mi reflejo’ y en C como ‘una rata salió cruzando mi reflejo’.

Tanto en A como en C el sentido del verbo *slapped* es omitido y reemplazado por el verbo *cruzar*. Solo en B es traducido, por proximidad, el sentido del verbo original. Este es definido en el diccionario Collins como “1. a sharp blow or smack, as with the open hand, something flat, etc 2. the sound made by or as if by such a blow”, en el Merriam Webster como “1a : to strike sharply with or as if with the open hand b: to cause to strike with a motion or sound like that of a blow with the open hand” y en el Oxford como “1. with object. Hit or strike with the palm of the hand or a flat object”. El DLE define *azotar*, en su acepción pertinente para el poema, como “4. tr. Golpear algo o dar repetida y violentamente contra algo”.

Tanto en A como en C la omisión del verbo *slapped* modifica la escena poética. En el poema el reflejo se funde por un momento con la referencia (lo reflejado) y la ambigüedad del término *slap* se manifiesta en el hecho de que el verbo se refiere tanto al golpe que la rata le da al agua como a la bofetada/cachetada dada con una palma de la mano al rostro del niño. A y C omiten esta posibilidad poética

y optan por una descripción externa del hecho que no implica la fusión entre el referente y la representación como sí lo hace B. La definición de *slap* dada por el diccionario Collins (“a sharp blow or smack, as with the open hand”) permite caminos de sentido fecundos y que están esparcidos por el resto del poemario: la vida rural y la tierra como experiencias capaces de causar terror y desagrado. En últimas, un mundo distinto al de la lírica bucólica tradicional, una Irlanda rural distinta a la de Yeats y demasiado lejana de la urbe de Joyce, un lugar que puede ser desagradablemente húmedo (como en *dank moss*) o causar terror (“One was scaresome”) sin dejar de ser vinculante y sin dejar de ser poético.

XI -XII. Estos dos problemas ocurren en el verso 17. El poema original dice ‘to pry into roots’ que A traduce como ‘fisgonear entre las raíces’, B como ‘meterse con raíces’ y C como ‘husmear en las raíces’. Y el original ‘finger slime’, es en A ‘manosear el limo’, en B ‘manosear el lodo’ y en C ‘toquetear el légamo’.

En ambos problemas la base poética es la relación que el poema establece entre los pozos y los sentidos, en este caso, el del tacto. Dos verbos establecen una relación directa con el mundo por la vía táctil: *pry* y *finger*. El verbo *pry* es definido por el diccionario Collins como “1. If someone pries, they try to find out and about someone else’s private affairs, or look at their personal possessions”, también como “2. if you pry something open or pry it away from surface, you force it open or away from a surface” y en la definición británica como “1. (*intransitive*; often followed by *into*) to make an impertinent or uninvited inquiry (about a private matter, topic, etc)”. Si bien la tercera es una definición pertinente para los caminos de sentido que propone el poema, puede verse alimentada de las demás, sobre todo para el hablante de español. La primera definición pone el énfasis sobre algo que no solo no es visible, sino prohibido, y la segunda un sentido mucho más manual y -por eso más consonante con el poema- de sacar algo a la superficie por medio de una fuerza que puede ser metafórica o no. Si seguimos esta definición, el poema es metafórico al referirse al acto de sacar raíces a la superficie. El matiz de impertinencia de la tercera definición se conjuga bien con la impertinencia propia de la niñez y gracias a estas relaciones es que el término *roots* puede enriquecerse y apuntar a pasados ‘privados’ por los cuales puede ser ‘impertinente’ o ‘poco decoroso’ preguntar. Tras esto, empero, el poema vuelve a la tierra con el sintagma *finger slime*, cuyas asociaciones son tan literales que parecen estar ahí no solo por la sonoridad (hay una serie de aliteraciones con los fonemas *r* y *s* en esos dos versos) sino por asegurar la literalidad del poema y ponerle freno a la metáfora.

XIII-XIV. En el verso 18 hay dos problemas, en el siguiente orden: el sintagma ‘to stare big-eyed Narcissus’, que en A se registra como ‘contemplar todo ojos cuan narciso’, en B como ‘Contemplar, asombrado Narciso’ y en C como ‘quedarme mirando, ojiplático Narciso’. Y el original ‘into some spring’ que A traduce como ‘en la fuente’, B como ‘dentro de una fuente’ y C como ‘un manantial’.

Las tres traducciones operan de manera distinta ante el problema sintáctico que despliega el poema original. Tanto A como B traducen el verbo *to stare* como *contemplar*, sin embargo, C opta por la cópula *quedarme mirando*. A pesar de la variación gramatical, no hay un cambio perceptible en el sentido del verso, ya que este se encuentra reforzado en el poema original por la figura *big-eyed Narcissus* que es en sí misma problemática. Es en este verso en donde el poema toma una dimensión histórica. El título del poema enuncia el aspecto mítico que este tiene por la referencia al monte Helicón, sentido que es abandonado durante el resto del poema, pero se actualiza con la inclusión de la figura de Narciso, intervenida por el adjetivo compuesto *big-eyed* que como exageración metonímica acentúa la extrañeza de la imagen poética mientras que mantiene el número de sílabas que da al poema su ritmo.

A traduce *big-eyed* como *todo ojos*, B como *asombrado* y C como *ojiplático*. Es patente cómo B opta por un sentido general en el que cabe la expresión de los ojos grandes, o mejor dicho, abiertos grandemente: el asombro. A lleva más lejos la metonimia del poema original ver los ojos como forma del narcisismo y lo lleva a la forma *todo ojos*, mientras que C opta por la fórmula *ojiplático* que no figura en DLE, pero el Fundéu BBVA menciona que: “Todavía no se recoge en los diccionarios, pero no por ello debe pensarse que es incorrecta. Se trata de un compuesto formado a partir del giro ojos como platos que se combina con diversos verbos en frases coloquiales: “quedarse ojiplático” es equivalente a “quedarse con los ojos como platos”, es decir, muy sorprendido o asombrado por algo”.

A excepción de B que aplica una sinécdoque que desplaza los ojos grandes al asombro, las otras dos traducciones (A y C) emulan la estructura presente en el original: A por la vía de la totalización en donde, a diferencia del poema original, no es que Narciso tenga ojos grandes sino que es *todo ojos*, y que en C opta por una forma léxica viva que aún no ingresa a los diccionarios y que hace parte del acervo conversacional español: *ojiplático*, adjetivo mediante el cual la exageración del tamaño de los ojos sirve como vehículo de la expresión poética del verso en la cual se desplaza el límite de la *hybris* más allá de lo inherente al mito de Narciso. Es este sentido el que queda desplazado por la sinécdoque de B: la ampliación de un límite queda por fuera de la palabra *asombrado* puesto que en el mito de Narciso el asombro ya está ahí. Mientras que el poema original propone ampliar el mito y A y C lo siguen de distintas maneras en la preservación de este

efecto, B opta por no hacerlo y deja a Narciso como una mención más que como una función poética dentro del poema.

XV. En el verso 19, el original ‘*is beneath all adult dignity*’ en el original, pasa a ser en A ‘*sobrepasa toda la dignidad adulta*’, en B ‘*no se llevan con la dignidad del adulto*’ y en C ‘*resulta indigno a mi edad*’.

Este problema surge de la divergencia que presenta A respecto de B y C. Mientras que para A el verso denota algo que está por encima (*sobrepasa*) de la dignidad adulta, para B y C resulta como algo que no está por encima sino que es incompatible: B, *no se llevan*, y C *resulta indigno*.

El diccionario Oxford define *beneath* como “Considered of lower status or worth than”, por el Collins como “2. not as great or good as would be demanded by” y por el Merriam Webster como “1: in or to a lower position”. Así las cosas, A opera proponiendo un sentido nuevo al optar por el uso del verbo *sobrepasa* para referirse a algo que en el poema original opera de manera diametralmente opuesta, ya que no la sobrepasa, sino que se encuentra por debajo de ella. Podría argumentarse que el sobrepasarla también connota inadecuación, que ir tanto al norte hace que se esté en el sur. Sea lo que fuere, en ninguna de las tres traducciones se emula la estructura presente en el poema original: A opta por una figura contraria, B opta por acentuar la inadecuación entre las acciones de la estrofa y la adultez, mientras que C resuelve la figura refiriéndose directamente al término dignidad (*dignity*) y cambia la figura de lo que está por debajo por la negación en forma de síntesis: *resulta indigno*.

XVI. En el verso 19, la oración *I rhyme*, que en A y C está como *rimo* y en B como *versifico* supone un problema traduccional evidente entre A y C respecto a B.

Los caminos de sentido varían al proponer, en A y C, el acto de hacer poesía -que entre muchas cosas es también el de operar con esos pozos del poema- como equivalente al de *rimar*, y al seguir los patrones fonéticos y semánticos del original (*rhyme*). El interés de B, por otra parte, en establecer una aliteración entre *versifico* y *verme* relaciona dos elementos importantes del poema: la acción sobre la que este ha discurrido secretamente desde la primera línea (la poesía) y su finalidad tanto individual como social: ser reflexión y ser dispositivo para *verse* uno mismo.

XVII. El último problema se encuentra en la cesura final del poema. El original ‘to set the darkness echoing’ es traducido por A como ‘arrancar ecos a la oscuridad’, por B como para ‘hacer que la oscuridad haga ecos’ y por C como ‘para hacer resonar la oscuridad’.

De las tres traducciones, A es la que presenta la mayor desviación del camino de sentido original al optar por el verbo *arrancar*. El diccionario Collins define el verbo *set* como “4. verb. You can use set to say that a person or thing causes another person or thing to be in a particular condition or situation”, el diccionario Oxford como “2.1 *with object and present participle*: Cause (someone or something) to start doing something” y el diccionario Merriam-Webster como “6. *a*: to cause to assume a specified condition, relation, or occupation”. De las tres definiciones se puede concluir que el verbo tiene como sentido principal el desencadenamiento de una o varias acciones sobre algo lo que implica que en el poema original, aparte de *verse a uno mismo*, el rimar sirve para desencadenar ecos (sobre lo que ya se discurrió en problemas anteriores) en una *oscuridad* que se refiere tanto a la de los pozos de la granja (*‘so deep you saw no reflection in it’*) como a los *pozos* de la poesía:

Learning the craft is learning to turn the windlass at the *well of poetry*. Usually you begin by dropping the bucket halfway down the shaft and winding up a taking of air. You are miming the real thing until one day the chain draws unexpectedly tight and you have dipped into waters that will continue to entice you back. You’ll have broken the skin on the pool of yourself (1980: 47).

6.5. The Diviner

The Diviner				
		TA	TB	TC
	Heaney (1966)	Ardanaz (1996)	Joe Broderick (1997)	Catalán (2019)
	The Diviner	EL ZAHORÍ	El adivino	El zahorí
1	Cut from the green hedge a forked hazel stick	CORTADA del seto vivo una vara de avellano en forma de horquilla	Cortó de la cerca verde una horqueta de avellano,	Tras cortar una horquilla de avellano del verde arbusto,
2	That he held tight by the arms of the V:	Que él sujetaba firme por los extremos de la V:	Agarrando la rama por los brazos de la V:	la sostenía con fuerza por los brazos de la V:
3	Circling the terrain, hunting the pluck	Rodeando el terreno, persiguiendo el tirón	Volteaba por el terreno, alerta a la tensión	trazaba círculos por el terreno, buscando el tirón
4	Of water, nervous, but professionally	Del agua, nervioso, pero profesionalmente	Del agua, nevioso pero, como buen profesional,	del agua, nervioso, aunque con profesionalidad
5	Unfused. The pluck came sharp as a sting.	Impertérrito. Surgió el tirón agudo como una picadura.	En control. El agua haló como súbito aguijón.	imperturbable. El tirón era brusco como una picadura.
6	The rod jerked with precise convulsions.	La rama se agitó con convulsiones precisas.	La vara descendió precisa, convulsiva,	La varilla se sacudía con precisas convulsiones:
7	Spring water suddenly broadcasting	Agua de manantial que de repente difundía	Y el manantial de repente anunció	el agua del manantial transmitía de repente
8	Through a green hazel its secret stations.	Por una antena verde sus clandestinas emisiones.	Por esa antena verde su emisora clandestina.	por un avellano verde sus emisoras secretas.
9	The bystanders would ask to have a try.	Los mirones pedían intentarlo.	Los transeúntes pedían que los dejara probar.	Los transeúntes preguntaban si podían probar.

10	He handed them the rod without a word.	Les pasaba la rama sin pronunciar palabra.	Él, sin decir palabra, les alcanzaba la vara.	Él les entregaba la varilla sin mediar palabra.
11	It lay dead in their grasp till, nonchalantly,	Y se quedaba muerta entre sus manos, hasta que él, impasible,	Quedaba quieta en sus manos hasta que, sin esfuerzo,	Inmóvil permanecía en sus manos hasta que, con
12	He gripped expectant wrists. The hazel stirred.	Les agarraba por las muñecas expectantes. La vara se agitaba.	Les tomaba la muñeca. Y el palo se movía.	indiferencia, él les sujetaba las muñecas expectantes. Y se movía.

I. El primer problema surge con la traducción del título. En el original el poema es titulado como ‘The Diviner’. A y C traducen este título como ‘El zahorí’ (A en mayúsculas sostenidas y C solo con mayúscula inicial), mientras que B lo traduce como ‘El Adivino’.

La discrepancia entre los títulos pone de relieve algunos aspectos relevantes sobre el poema. A y C, al traducir el título como ‘El zahorí’, conectan el poema con toda una tradición histórica (la de la radiestesia específicamente), mientras que la traducción de B por ‘El Adivino’ generaliza las relaciones, o, por la generalidad del término, no remite fácilmente a una tradición específica. Un vistazo a los diccionarios puede explicitar esto. El diccionario Collins define *water diviner*, que es el tipo de *diviner* al que alude el poema, como “British. a person able to locate the presence of water, esp underground, with a divining rod”, el diccionario Oxford como “British. A person who searches for underground water by using a dowsing rod” y el Merriam Webster como “a dowser for water”. Todas las definiciones registradas están en la primera entrada y son por lo tanto las definiciones principales del término. Ahora bien, el DLE define zahorí como “Del ár. hisp. *zuharī, y este del ár. clás. zuharī 'geomántico', der. de azzuharah 'Venus', a cuyo influjo atribuían algunos este arte. 1. m. y f. Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto, especialmente manantiales subterráneos”.

De la consulta de los cuatro diccionarios se puede establecer una indiscutible regularidad en la definición del término tanto en español como en inglés. La presencia de los mismos elementos formales (la adivinación y específicamente de depósitos acuíferos) permite establecer una relación entre estos dos términos que mantiene el sentido del término en el poema original. El término ‘adivino’, por el contrario, si bien conserva uno de los contenidos semánticos del término zahorí, no contiene uno de los más importantes: el de la búsqueda por yacimientos subterráneos de agua.

El verbo adivinar en español tiene dos sentidos distintos, respecto al poema y las relaciones poéticas que establece. Adivinar se refiere tanto a acertar por azar, según el DLE “1. tr. Predecir lo futuro o descubrir lo oculto, por medio de agüeros o sortilegios”, como a acertar en algo por tener un conocimiento previo del resultado de aquello sobre lo que se acierta sin haber emprendido ningún tipo de acción efectiva para lograrlo, como en la cuarta entrada del DLE: “4. tr. Acertar algo por azar”. Quien predice un evento o resultado sin tener medios positivos para hacerlo lo adivina y por eso puede pre-decirlo. Sin embargo, y en el contexto del español colombiano desde donde se efectuó esta traducción, quien por azar hipotetiza o simplemente plantea una respuesta que resulta ser adecuada adivina.

Recordando que el volumen antológico al que pertenece la traducción B se editó en Bogotá (Colombia) y que sólo se tiene documentada una edición y una impresión del mismo, se puede hipotetizar con relativa seguridad que el libro se leyó mayoritariamente en el contexto colombiano, en el cual el verbo adivinar tiene estos dos sentidos. Por lo tanto, la traducción del título tiene ambos sentidos y esto puede tener consecuencias poéticas grandes puesto que el símil que el poema propone entre la operación del poeta y la del zahorí nos permite desplazar la pregunta por el tipo de adivinación al campo poético: ¿opera el poeta como un adivino que sabe cosas que no tiene cómo saber o que no sabe que es lo que sabe y lo que no y que aún así termina teniendo razón? ¿es la pericia poética una cuestión de trabajo o de suerte? ¿de azar o de búsqueda?

Lo afortunado de este camino de sentido dibujado por esta ambigua traducción de B es que nos obliga a remitirnos a otras figuras del poeta en el contexto de los trabajos con la tierra o de cualquier relación humana con la tierra y lo subterráneo. Por ejemplo, en ‘Digging’ el trabajo del poeta es el de desenterrar cosas fértiles, necesarias, nutritivas y que exigen un trabajo, pero uno distinto, pero no del todo ajeno con el trabajo campesino; en ‘Personal Helicon’ el poeta, en forma de niño, busca su inspiración no en lo alto, sino en lo superficial, en lo subterráneo, pero sobre todo en lo acuífero. La relación con cada pozo o afloración de agua se da consciente y emocionalmente, no de manera especulativa, aunque los pozos reflejen y en ese sentido especulen. La relación que establecen estos dos poemas entre el trabajo con la tierra y la labor del poeta permite agrupar esta dentro de un denominador: es por la vía del trabajo y de la búsqueda, incluso la autobúsqueda, más del asalto o la especulación o el azar que el poeta trabaja.

Esto último frente al hecho de que la figura del zahorí hace parte del ámbito de lo pseudocientífico debe ser algo contrastado por los lectores mismos, sin embargo, es útil plantearse esta cuestión, que

podríamos denominar ‘sobre el estatuto epistemológico de la poesía en Heaney’, desde las ideas de Heaney expuestas en discursos como *The redress of poetry*.¹⁴

Por contraste a todo lo dicho, las traducciones A y C no añaden nuevos sentidos al título del poema original y la referencia, si bien pertenece a otra traducción (la árabe) permite el tránsito por los caminos de sentido sugeridos en el título original.

II. En el primer verso, el poema original tiene un verbo participial (‘cut’) que modifica el sintagma nominal “forked hazel stick”. Este participio es traducido por A como *cortada*, por B como *cortó* y por C como un infinitivo modificado por un adverbio: *Tras cortar*.

Este problema es particular ya que los distintos usos del participio *cut* en las traducciones dan cuenta no solo de estilos distintos asociados al poema, sino de focalizaciones distintas. A sigue las estructuras lingüísticas del poema original y traduce *cut* como un participio del sintagma nominal “forked hazel stick” que precisa de la introducción de un sujeto en tercera persona (‘he’). B opta por traducir el participio como un verbo en voz activa de la primera persona en pretérito perfecto. De esta manera, el sujeto queda implícito y el verbo, originalmente en voz activa (‘held’), pasa en la traducción de B a ser un gerundio: *agarrando*. Por su parte, C lo traduce como un infinitivo con un complemento circunstancial. Respecto al verbo *held*, presente en el original, se omite el género del sujeto de la oración al focalizar lo sostenido (C: ‘la sostenía con fuerza’) por sobre quien sostiene, como en A y en el poema original (‘Que él sujetaba’).

Las consecuencias de esta decisión estilística se pueden ver a lo largo de las tres traducciones. Por ejemplo, A sigue la estructura del original de manera análoga y en el décimo verso puede traducir ‘He handed them the rod without a word’ como ‘Les pasaba la rama sin pronunciar palabra’, mientras que B y C deben especificar el pronombre singular masculino en ambas versiones respectivas del mismo verso. B: ‘Él, sin decir palabra, les alcanzaba la vara’ y C: ‘Él les entregaba la varilla sin mediar palabra’.

Lo mismo ocurre en el tercer verso con el verso *circling*, que A traduce análogamente por el gerundio *rodeando*. Mientras que tanto B como C optan por verbos en voz activa: *Volteaba* y *trazaba*, respectivamente. En síntesis, en este problema queda claro cómo una decisión de tiempo verbal afecta no solo la focalización del poema (entre sujetos y objetos) sino la agentividad de los sujetos y el estilo del resto del poema.

¹⁴ Frente a este problema véanse el penúltimo y último párrafos del noveno problema de este mismo poema.

III. En el primer verso, el original registra el sintagma nominal ‘green hedge’ que es traducido por A como ‘seto vivo’, por B como ‘cerca verde’ y por C como ‘verde arbusto’.

Si bien hay diferencias frente a cómo solucionan las traducciones los problemas propuestos por este sintagma nominal, en últimas estas no acarrearán consecuencias poéticas. Pues, bien *green* es traducido en A como *vivo* y en B y C como *verde*. La traducción de A emplea una metonimia según la cual lo *verde*, en relación con la vida vegetal, es síntoma de vida.

Frente a *hedge* A lo traduce como *seto*, B como *cerca* y C como *arbusto*. La entrada para *hedge* en el diccionario Collins define esta palabra como “1. A hedge is a row of bushes or small trees, usually along the edge of a garden, field, or road”, en el Oxford como “1. A fence or boundary formed by closely growing bushes or shrubs” y en el Merriam Webster como “1. a: a fence or boundary formed by a dense row of shrubs or low trees”. En el DLE *seto* es definido como “1. m. Cercado hecho de matas o arbustos, o de palos o varas entrelazados”, *cerca* como “1. f. Vallado, tapia o muro que se pone alrededor de algún sitio, heredad o casa para su resguardo o división”, mientras que C opta por una metonimia al emplear *arbusto*, que podría ser una parte constitutiva de cualquier *cercos* o *setos*.

Si bien la definición encontrada en el diccionario de *setos* y *cercos* difieren en unos aspectos, están lo suficientemente cerca como para determinar que no modifican el sentido del verso encontrado en el original. Sea cultivado a propósito o no, para ocultar algo o no, se mantienen como un bloque de especies vegetales que constituyen un límite visible frente al campo abierto. Por otra parte, en *arbusto* no ocurre lo mismo. Esta traducción, empleada en C cambia la escena y la posible impronta visual del lugar en donde la demostración del zahorí toma lugar. Sin embargo, a favor de la traducción empleada por C puede decirse que en la mayoría de las definiciones disponibles de *hedge*, este es compuesto por arbustos.

IV. En la primera cesura del tercer verso el original registra ‘Circling the terrain’ que A traduce como ‘Rodeando el terreno’, B como ‘Volteaba por el terreno’ y C como ‘Trazaba círculos por el terreno’.

En este caso estamos ante otra de las consecuencias del segundo problema. El verbo, originalmente está en gerundio. Solo A se mantiene en la literalidad de lo propuesto por el poema original. B y C optan por traducir el gerundio como verbo en forma activa y en pretérito imperfecto. Si bien el verbo *circling* es traducido, en cuanto a su sema, de manera distinta, A y C mantienen el rasgo fundamental de transitar por un terreno de manera curva: *voltear* y *trazar círculos*. El verbo *rodear*, sin embargo, denota la idea de recorrer el perímetro completo de un área y no andar en círculos más o menos aleatorios *dentro* del terreno, como es fundamental en la labor del zahorí.

V. En la segunda cesura del tercer verso el original registra ‘*hunting the pluck*’, lo que es traducido en A como ‘persiguiendo el tirón’, en B como ‘alerta a la tensión’ y en C como ‘buscando el tirón’.

Hay una interrelación entre el vocabulario usado para referirse a la relación del poema con su lector/escucha y el de la cinegética (la cacería). El poema se muestra usualmente como una suerte de presa cuyo significado debe rastrearse o perseguirse. El lector vive al acecho de lo que el poema esconde, presuponiendo que el poema *esconde* algo. Más allá de esta presuposición, lo que ocurre en esta cesura, es hacer del radiestesista, como del poeta, una especie de cazador si se acepta el camino de sentido que los relaciona y que propone cierta adecuación de la tarea del uno con el otro. Es en este sentido en que ‘*hunting the pluck*’ se erige, si bien con sutileza, como parte fundamental del poema.

A traduce ‘*hunting the pluck*’ como ‘persiguiendo el tirón’, B como ‘alerta a la tensión’ y C como ‘buscando el tirón’. Frente a la traducción del verbo *hunting*, cabe remarcar que todas las traducciones se mantienen dentro del campo semántico de la cacería de manera distinta. Un cazador puede *perseguir*, *estar alerta* (*acechar*) o *buscar*. La relación entre perseguir y buscar una presa, es muy cercana. Implica, ante todo, una disposición activa en la que ante la carencia de algo se emprende una serie de movimientos en su rastreo. Sin embargo, *estar alerta* también implica una actitud de búsqueda en la que el cazador puede moverse o no y en la que el no moverse implica el conocimiento de que por allí puede pasar su presa (como en la pesca). Esto último tiene como objetivo dar cuenta de cómo los caminos de sentido propuestos por cada traducción permiten preguntarse por la labor del poeta, la naturaleza de sus operaciones y permiten preguntar, tal como lo hace el poema original, si la composición poética es cuestión de trabajo o de habilidad innata, si es una cuestión meramente adivinatoria, si es cuestión de azar o de precognición y, entre otras cosas, qué hacer frente a quienes descreen del poder del acto de “cacería de agua” (o de composición poética).

El mantenimiento del sentido en las tres traducciones compone un problema de sumo interés para la teoría poética desde lo propuesto por Seamus Heaney. De hecho, Heaney mismo ha discurrido sobre su trabajo poético:

as divination, poetry as revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archaeological finds, where the buried shard has an importance that is not diminished by the importance of the buried city; poetry as a dig, a dig for finds that end up being plants. (1980: 41)

La labor del poeta, como lo reiteró a lo largo de su obra, es una excavación (dig) frente a lo desconocido y es precisamente esa “técnica” la que hace especial al diviner/poet:

it is a gift for being in touch with what is there, hidden and real, a gift for mediating between the latent resource and the community that wants it current and released. The diviner resembles the poet in his function of making contact with what lies hidden, and in his ability to make palpable what was sensed or raised (1980: 47-48).

VI. En el quinto verso, el poema dice ‘The pluck came sharp as a sting’, lo que es traducido en A como ‘Surgió el tirón agudo como una picadura’, en B como ‘El agua haló como súbito aguijón’ y en C como ‘El tirón era brusco como una picadura’.

El término *pluck* es traducido tanto en A como en C como *tirón*. En B se cambia toda la estructura sintagmática y se agrega un sustantivo inexistente en el original (*agua*). En el original la oración ‘The pluck came’ indica el movimiento que algo generó sobre algo que intuimos (la búsqueda de agua) pero que no conocemos. En la traducción de B se adelanta la información, el verso pierde su propiedad de acumulación de expectativas que se revelan dos versos después cuando el poema original dice: ‘Spring water suddenly broadcasting’. El factor sorpresa se pierde y la estructura del verso siguiente también debe cambiar en B y este ya no puede mencionar el agua cuya presencia adelantó dos versos antes y por lo tanto queda traducido como ‘Y el manantial de repente anunció’.¹⁵

Por otra parte, la opción de B genera nuevos caminos al interpretar la imagen. Responsabiliza al agua de generar la acción de halar, de ser quien ejerce una fuerza casi que mecánica sobre la vara lo cual es negado por el final del poema; y es en esta negación en donde reside uno de los aspectos más relevantes del poema mismo: en que el efecto de las fuerzas entre lo subterráneo que fluye (el agua) y quien la busca no es mecánico ya que al final, cuando otras personas ajenas al oficio pedían sostener la vara, esta permanecía inmóvil, pero cuando el zahorí les tomaba por una parte del cuerpo sí se movía. Por lo tanto, establecer cierta causalidad mecánica entre el yacimiento de agua y el movimiento de la vara está fuera de lo propuesto por el poema y no solo modifica por la metonimia la estructura del verso original en términos lingüísticos, sino que modifica sus mismos valores y funciones.

¹⁵ Este aspecto se desarrolla más ampliamente en el octavo problema (VIII) de este mismo análisis.

VII. En el sexto verso del poema original dice ‘The rod jerked with precise convulsions’. A traduce esto como ‘La rama se agitó con convulsiones precisas’, B como ‘La vara descendió precisa, convulsiva’ y C como ‘La varilla se sacudía con precisas convulsiones’.

En este problema se presentan dos usos paradigmáticos: el de A y C y el de B. A y C traducen de manera homóloga el verso ‘The rod jerked with precise convulsions’ con pequeñas diferencias que no añaden sentidos. Sin embargo, B supone sentidos y estructuras nuevas a lo propuesto por el poema original. Por ejemplo, el verbo *jerked* es traducido como *descendió* y en este sentido se aleja de lo propuesto por A y C al mantener el sentido de multitud de movimientos presente en verbos como *sacudir* o como *agitar*.

Frente al sintagma circunstancial ‘with precise convulsions’, B transforma el sintagma nominal ‘precise convulsions’ en un par de adjetivos coordinados con el sustantivo *rod*. De esta manera, en la traducción de B hay una vara que no tiene movimientos repetidos hacia varias direcciones sino que solo se mueve hacia abajo y al hacer ese movimiento fue precisa y convulsiva, a diferencia de lo que propone la estructura del poema original en el que el foco del sintagma nominal circunstancial no recae sobre la vara, sino sobre el verbo (*jerked*). Poéticamente la vara sigue siendo la misma, sin embargo, los movimientos hechos por esta no lo son y más aún cuando por una especie de oxímoron el verso se resiste y se carga de importancia. La diferencia entre una *convulsión que es precisa* y que algo pueda ser preciso y convulsivo es evidente. Es así como B elimina la resistencia a cerrar signo –que causa tanta extrañeza en el original– que las otras dos traducciones mantienen.

VIII. En el séptimo y octavo verso el poema original dice ‘Spring water suddenly broadcasting/ Through a green hazel its secret stations’. A traduce esto como ‘Agua de manantial que de repente difundía/ Por una antena verde sus clandestinas emisiones’, B como ‘Y el manantial de repente anunció/ Por esa antena verde su emisora clandestina’ y C como ‘El agua del manantial transmitía de repente/ por un avellano verde sus emisoras secretas’.

Frente a *spring water*, las tres traducciones coinciden parcialmente salvo B que omite la traducción de *spring* y opta por denotarlo metonímicamente como *manantial*, frente a *agua del/de manantial*. Frente al verbo *broadcasting* A lo traduce como *difundía*, B como *anunció* y C como *transmitía*. Si bien todas emplean verbos distintos, mantienen el sentido original asociado a la transmisión de información en vivo por medio de ondas electromagnéticas como es el caso de la radio, siempre relacionada en inglés con el verbo *broadcast*.

Lo problemático surge en la cesura siguiente: ‘broadcasting/ Through a green hazel its secret stations’. Lo transmitido en el poema original son unas *secret stations* por medio de un *green hazel* que podemos presumir es el *forked hazel stick* cortado de un *green hedge* del verso inicial. A y B interpretan la metáfora y traducen este *forked hazel stick* cortado de un *green hedge* como una antena verde, demostrando así una lectura y una interpretación metonímica que por proximidad semántica lleva a la adición de una antena. C no emplea este recurso y se mantiene en la literalidad de lo propuesto por el poema original y lo que transmite es un *avellano verde* que el lector puede asociar con una antena, pero que en efecto no lo es.

IX. En el noveno verso el poema original emplea el término ‘bystanders’ que es traducido en A como ‘mirones’ y en B y C como ‘transeúntes’.

El diccionario Collins traduce *bystander* como “A bystander is a person who is present when something happens and who sees it but does not take part in it”, el Oxford como “A person who is present at an event or incident but does not take part” y el Merriam Webster como “one who is present but not taking part in a situation or event: a chance spectator”. La palabra *mirón/na* es definido por el DLE como “1. adj. Que mira, y especialmente que mira demasiado o con curiosidad” y como “2. adj. Dicho de una persona: Que, sin jugar, presencia una partida de juego o, sin trabajar, mira cómo trabajan otros”. Por su parte, *transeúnte* es definido como “1. adj. Que transita o pasa por un lugar” y como “2. adj. Que está de paso, que no reside sino transitoriamente en un sitio”.

Tras contrastar las distintas definiciones lexicográficas entre sí es posible establecer una relación más cercana entre el sustantivo en inglés *bystander* y el adjetivo en español *mirón* que con el adjetivo *transeúnte*. El sentido de la palabra *transeúnte* está siempre enmarcado en un contexto de tránsito de una persona por un lugar (“1. Que transita o pasa por un lugar” o “2 [...] que está de paso[...]”) y el poema original propone un escenario en donde estamos ante personas que están presenciando un hecho de manera voluntaria, o por lo menos no accidental. Por esta razón la traducción de B y C añade nuevos sentidos que obligan a reformular la escena en la que ocurren los hechos. En ninguna parte de la primera y segunda estrofa se nos menciona la existencia de otros seres distintos al ‘diviner’, solamente en el noveno verso, primero de la tercera y última estrofa, sabemos que hay seres que atestiguan las acciones de éste.

En el décimo verso el poema original dice ‘He handed them the rod without a word’. Si pudo entregárselas es porque de alguna manera estaban predispuestos a recibirla, de allí el adjetivo posterior *expectant* que de manera metonímica designa su posición frente al quehacer del *diviner*. De ser transeúntes en el sentido de personas de paso, este compromiso sería, por lo menos, más extraño.

Mirones, por el contrario, no añade sentidos nuevos al texto ni obliga a preguntar por aspectos fuera de su literalidad. Designa que hay un conjunto de individuos que lo único que pueden hacer frente a algo es verlo y que por extensión, fuera de la vista, no toman lugar en el hecho. Este uso es mucho más cercano a los sentidos lexicográficos de la palabra *bystanders* y del uso poético del término en el poema.

X. En el décimo primer verso el poema original dice ‘It lay dead in their grasp till, nonchalantly’, lo que A traduce como ‘Y se quedaba muerta entre sus manos, hasta que él, impasible’, B como ‘Quedaba quieta en sus manos hasta que, sin esfuerzo’ y C como ‘Inmóvil permanecía en sus manos hasta que, con/indiferencia’.

Este problema se genera por un camino de sentido bastante sencillo: el de relación dialéctica entre lo vivo y lo muerto. El poema original dice en el décimo primer verso ‘It lay dead in their grasp [...]’. La frase *it lay dead* es traducida por A como ‘Y se quedaba muerta’, siguiendo, por lo menos en el sentido original, la metáfora de que algo inmóvil es como algo muerto. Sin embargo, B y C subvierten este camino de sentido y lo interpretan en su traducción, resolviendo la metáfora y dejando únicamente el sentido de inmóvil y dificultando el tránsito por el camino de sentido de lo móvil como vivo.

Este sentido interrumpido por B y C no permite fácilmente encauzar la relación poética con el poema hacia un sentido que se pregunte no solo por lo vivo en oposición a lo muerto, sino en el encuentro con aquello que siempre tiene vida: el agua. Esto es digno de mención porque a lo largo de todo el poemario está palpitante una pregunta por la vida: en ‘Digging’ las raíces son algo vivo (‘through living roots awaken in my head’), en ‘Personal Helicon’ hay pozos que están ‘fructified like any aquarium’, o como en este poema, donde algo yace *muerto*, pero por la pericia de un individuo y su búsqueda activa *cobra vida* (se mueve). Todo esto frente a poemas que discurren sobre la muerte, como ‘Mid-term Break’ (la muerte de un ser amado apenas empezando su vida y la interrupción de los ciclos de vida de todo lo que hay alrededor de su muerte) o ‘Blackberry Picking’ (el ciclo de maduración de las cosas como dirección sin regreso hacia la realización del deseo y la madurez, incluso el mejor de los estados o condiciones, [piénsese en la maduración de las moras tanto como en el discurrir de la vida en el tiempo] tanto como la causa de la muerte y la descomposición).

Mantener en este poema la literalidad de la muerte a la que se refiere permite poner en perspectivas distintas el resto de los poemas que componen el poemario y termina siendo una opción de lectura vinculante desde lo enunciado en líneas anteriores. Si bien la interpretación metafórica sigue uno de los

caminos propuestos, su versión/interpretación reduce los caminos transitables. La opción más sencilla, la más literal, es a su vez la más complicada por la abundancia de sentidos que permite.

XI. En la última línea, antes de la oración final, el poema original dice ‘He gripped expectant wrists’, lo que es traducido por A como ‘Les agarraba por las muñecas expectantes’, por B como ‘Les tomaba la muñeca’ y C como ‘él les sujetaba las muñecas expectantes’.

El problema en este verso surge de la eliminación del adjetivo *expectant* en la traducción de B. Esta omisión impide que el lector siga el camino de sentido propiciado por la rareza de la coordinación del adjetivo *expectante* con el sustantivo *muñecas* que lleva a preguntarse ¿por qué las expectantes son las muñecas y no los individuos que las tienen? Hay otra sutileza afortunada de la presencia de la coordinación de este adjetivo con este sustantivo: permite volcar la atención, por la vía de la extrañeza de la coordinación, a la muñeca.

Esta atención permite establecer una relación entre ‘The Diviner’ y ‘Digging’. Este último empieza con una imagen clara: ‘Between my finger and my thumb the squat pen rests/ snug as a gun’, ambas cosas, tanto la pluma, el lapicero o el objeto que sea, como un arma de fuego necesitan de una mano y una mano de una muñeca. La muñeca expectante/expectante muñeca puede desplazarse a otra imagen: la de una mano que espera para escribir, que está también ‘hunting the pluck’ y que le dice que allí por donde circula, en el sentido de tránsito indeterminado, ha encontrado algo que estaba buscando y que necesita, como el zahorí al agua, el poeta al poema.

6.6. Mid-term break

Mid-Term Break				
		TA	TB	TC
	Poema Original	Ardanaz (1996)	Broderick (1997)	Catalán (2019)
	Mid-Term Break	INTERRUPCIÓN A LA MITAD DEL TRIMESTRE	RUPTURA EN MITAD DEL SEMESTRE	<i>Vacaciones trimestrales</i>
1	I sat all morning in the college sick bay	Me pasé la mañana en la enfermería del colegio	Me quedé sentado toda la mañana en la enfermería	Me pasé la mañana en la enfermería de la escuela
2	Counting bells knelling classes to a close.	Contando campanadas que anunciaban el final de las clases.	Contando las campanadas que doblaban para fin de clases.	contando las campanas de las clases que tocaban a su fin.
3	At two o'clock our neighbours drove me home.	A las dos los vecinos me llevaron a casa.	A las dos, los vecinos me condujeron a casa.	A las dos nuestros vecinos me llevaron a casa.
4	In the porch I met my father crying -	En el porche encontré a mi padre llorando-	En el pórtico encontré a mi padre llorando -	En la veranda me encontré llorando a mi padre
5	He had always taken funerals in his stride -	Siempre se había tomado los entierros con calma-	Siempre había sido tan valiente en los entierros -	—que siempre se tomaba con calma los funerales—
6	And Big Jim Evans saying it was a hard blow.	Y el grandullón Jim Evans, diciendo que era un golpe muy duro.	Y el buen Jim Evans repitiendo duro golpe, muy duro.	y a Big Jim Evans diciendo que era un golpe duro.
7	The baby cooed and laughed and rocked the pram	El bebé se arrullaba y reía y mecía en su silla	El bebé gorjeó alegremente meciendo su coche	El bebé arrullaba y reía y sacudía el cochecito
8	When I came in, and I was	Cuando entré, y me sentí	Al verme entrar, y me	cuando entré, y me dio

	embarrassed	violento	ruboricé	vergüenza que los viejos
9	By old men standing up to shake my hand.	Por los viejos que esperaban de pie para darme la mano	Cuando los viejos se levantaron a ofrecerme la mano	se levantarán a estrecharme la mano
10	And tell me they were 'sorry for my trouble'.	Y decirme que "me acompañaban en el sentimiento".	Y el pésame, y decir que sentían mucho mi desgracia;	y me dijeran que sentían mucho mi pérdida.
11	Whispers informed strangers I was the eldest,	Entre murmullos se enteraban los extraños de que yo era el mayor,	Los susurros informaron a los visitantes que yo era el mayor,	Los susurros informaron a los extraños de que yo era / el mayor,
12	Away at school, as my mother held my hand	Que estaba estudiando fuera, mientras mi madre me sujetaba la mano	Estudiando en el internado, mientras mamá tomaba mi mano	interno en el colegio, mientras mi madre apretaba mi mano
13	In hers and coughed out angry tearless sighs.	Entre las suyas, y suspiraba enojos sin verter una lágrima.	En la suya, tosiendo suspiros iracundos y sin lágrimas.	en la suya y lanzaba furiosos suspiros sin lágrimas.
14	At ten o'clock the ambulance arrived	A las diez llegó la ambulancia	A las diez llegó la ambulancia con el cadáver	A las diez en punto la ambulancia llegó con el cadáver
15	With the corpse, stanced and bandaged by the nurses.	Con el cadáver restañado y vendado por las enfermeras.	Vendado por las enfermeras, la sangre ya restañada.	que las enfermeras habían restañado y vendado.
16	Next morning I went up into the room. Snowdrops	A la mañana siguiente entré en la habitación. Las campanillas blancas	Al otro día entré a la habitación. Copos de nieve	La mañana siguiente subí al cuarto. Campanillas blancas
17	And candles soothed the bedside; I saw him	Y las velas sosegaban la cabecera; lo veía	Y velas sosegaban todo al pie del lecho; lo vi	y velas aliviaban los lados de la cama; le vi
18	for the first time in six	Por primera vez en seis	Por primera vez en seis	por primera vez en seis

	weeks. Paler now,	semanas. Ahora más pálido,	semanas. Más pálido ahora	semanas. Más pálido ahora,
20	Wearing a poppy bruise on his left temple,	Tenía la amapola de un moratón en la sien izquierda,	Luciendo un moretón amapola en la sien izquierda,	con una contusión amapola en la sien izquierda,
21	He lay in the four foot box as in his cot.	Yacía en la caja de cuatro pies como en su cuna.	Tendido, como en su cuna, en una caja de apenas cuatro pies.	yacía en la caja de cuatro pies lo mismo que en su cuna.
22	No gaudy scars, the bumper knocked him clear.	No había heridas llamativas, el topetazo había sido limpio.	Sin cicatrices feas; el parachoque lo había tirado lejos.	Sin cicatrices: el parachoques le había golpeado / limpiamente

I. El primer problema traduccional se presenta en el título del poema. A lo traduce como ‘INTERRUPCIÓN A LA MITAD DEL SEMESTRE’, B como ‘RUPTURA EN MITAD DEL SEMESTRE’ y C como ‘*Vacaciones trimestrales*’.

En el poema se nos presenta desde la primera estrofa un contexto escolar en el que discurre la primera escena. Este contexto es interrumpido rápidamente por lo que, al final del poema, se sabe que es la muerte de un hermano pequeño (de 4 años). En esta misma estrofa leemos cómo fueron unos vecinos (‘our neighbours’) y no sus padres quienes lo llevan a su casa.

El título, ‘Mid-term Break’ hace alusión directa a lo que también se conoce como *half-term*. Este término es definido por el diccionario Collins como “a short holiday in the middle of a school term” y por el Oxford como “A short holiday about halfway through a school term”. La lectura del poema deja claro, incluso desde el primer verso, que la causa de la presencia del sujeto enunciador lírico en su casa no es este breve periodo vacacional sino una muerte familiar. Es por esta razón que el término *break* que acompaña *mid-term* está ahí a pesar de que una expresión similar como *half-term* no requiera de la palabra *break* como complemento de su sentido; *break* requiere especial atención porque no solo se refiere a vacación, a la interrupción normal (en tanto planeada) de los cursos escolares. La insistencia del término *break* empuja el sentido de la palabra a extenderse, a denotar y connotar al mismo tiempo con igual intensidad.

Ahora, los *mid-terms* o *half-terms* pueden tener cualquier periodicidad si se hace énfasis de que los periodos pueden estar divididos de varias maneras durante el año y que usualmente son múltiplos de doce, esto es, dos semestres, tres cuatrimestres o cuatro trimestres. Cualquiera de las pausas que dividan cada uno de estos lapsos puede considerarse como un *mid-term* o un *half-term* en su acepción de breve pausa escolar. El Dr. Andrew Barker apunta algunas precisiones biográficas en sus Mycroft Lectures dedicadas a la obra de Seamus Heaney en las que se refiere que el colegio en que fue becado (un colegio protestante donde era el único católico) era también un internado que hacía las veces de seminario. Allí, los *mid-term breaks* eran la oportunidad para que los estudiantes hicieran una corta visita a sus familias, usualmente de una semana, para parar la rutina del internado en el cual pasaban incluso los fines de semana. Teniendo esto en cuenta, vemos cómo para A y B el término *mid-term* es un ‘semestre’ y para C un ‘trimestre’. Las consecuencias de este cambio, empero, por lo generalizado del término ‘semestre’ en el contexto hispanohablante, no son desafortunadas para recorrer los caminos de sentido que ejemplificaremos adelante.

Como se dijo líneas arriba, el término *half-term* hace referencia a un breve receso en la mitad de cualquier periodo académico, sea este semestral, cuatrimestral, trimestral o bimestral. Esto implica que no es vital conocer la duración de los semestres del internado en cuestión para transitar los caminos de sentido del poema original, sin embargo, decir semestre y referirse al *mid-term* lleva a pensar que los estudiantes se pasaban cerca de tres meses internados sin ver a sus familias y esto da otra gravedad al poema. C opta por *trimestrales* mas esta sugerencia de sentido es opacada por la traducción del término *break*. Optar por *vacaciones* establece sentidos que contrastan fuertemente con lo que el poema referencia: ¿qué implica llamar *vacaciones* a un periodo de duelo por la muerte de un hermano? Si se parte de este problema tanto ético como estético puede enfrentarse la traducción de los otros dos poemas (A y B). A opta por traducir *break* como *interrupción* y B como *ruptura*. Ambas palabras se encuentran atravesadas por sentidos distintos a los que *vacaciones* alude en nuestro contexto lingüístico general. En estas dos traducciones, la denotación del término se encuentra lejos del contexto de la muerte y el duelo y es ahí donde surge el problema. Sabemos que las vacaciones no son constantes ni permanentes y las palabras *interrupción* (A) y *ruptura* (B) sí permiten continuar el sentido de que lo interrumpido o roto no solo es el periodo escolar sino la vida misma de la familia del sujeto enunciador lírico. Es en este sentido que la traducción de B (*ruptura*) se muestra especialmente expresiva. Sin embargo, la traducción de A (*interrupción*) comparte con el estilo poético del poema la característica de la descripción en apariencia objetiva y como mero relato, como una película con una cámara impersonal. El discurrir estilístico que permite la traducción de *break* como *interrupción* continua la propuesta discursiva de versos del poema como el inicial y el último. El poema abre

con la siguiente oración: ‘I sat all morning in the college sick bay’ y termina con la frase ‘A four foot box, a foot for every year’. Ambas líneas, la oración y la frase, tienen un tono descriptivo que ayuda a presentar el dolor del sujeto enunciador lírico a la vez que el de su familia sin que su experiencia opaque las experiencias de los demás. Este tono le permite al poema mostrar el dolor del padre (‘In the porch I met my father crying -/ He had always taken funerals in his stride’), el de la madre (‘In hers and coughed out angry tearless sighs’) e incluso el de un hermano del sujeto enunciador lírico que aún no puede sentir el dolor, ni la interrupción, pues aún no ha comenzado a sentir continuamente (‘The baby cooed and laughed and rocked the pram’). El tono descriptivo del término *interrupción* nos pone así estos caminos de sentido por delante.

II. En el primer verso del poema se nos enuncia cómo el sujeto enunciador lírico pasó toda una mañana en un lugar del colegio dedicado a los estudiantes enfermos que no están en condiciones para estar en clases. El único problema de este verso surge en la traducción B, en donde se omite la traducción del término *college*. A, por ejemplo, traduce ‘I sat all morning in the college sick bay’ como ‘Me pasé la mañana en la enfermería del colegio’ y C lo traduce como ‘Me pasé la mañana en la enfermería de la escuela’, sin embargo, en B es traducido como ‘Me quedé sentado toda la mañana en la enfermería’ omitiendo así la especificidad del lugar en el que se encuentra. Podría hipotetizarse que esta especificidad no tiene relevancia y que por la mera mención de *enfermería* el sentido del poema se mantiene, sin embargo, pensando en el lector que desconozca la condición biográfica del poema, no es posible caer en la cuenta de que el sujeto enunciador lírico es un niño que se encuentra estudiando lejos de casa. Aparte de esta pista (a modo de *cue*) hay otros elementos que nos permiten determinar la perspectiva infantil desde la que se relatan los sucesos. En el noveno verso el poema dice, por ejemplo, ‘By old men standing up to shake my hand’ y en el décimo primer verso se nos revela que el sujeto enunciador lírico es el mayor de los hijos (‘Whispers informed strangers I was the eldest’).

Con la perspectiva que brinda este camino de sentido la escena del primer verso toma más fuerza y aumenta su impacto: el sujeto enunciador lírico es apartado de todos sus compañeros y maestros mientras espera por toda una mañana y la indeterminación del verso implica el desconocimiento de la razón por la que estaba allí. Si bien este camino de sentido no está manifiesto, es el estilo poético el que da cuenta de esto. La dosificación de la información presente en cada verso de este poema y las implicaturas conversacionales que toman lugar en el mismo hacen que la revelación final (‘A four foot box, a foot for every year’) no solo sea un mecanismo poético que impacta al lector, sino que puede llevarse hasta la conmoción que el mismo suceso genera en el resto de personas referidas en el poema, la familia Heaney.

III. En el segundo verso, el poema original dice ‘Counting bells knelling classes to a close’. En A está traducido como ‘Contando campanadas que anunciaban el final de las clases’, en B como ‘Contando las campanadas que doblaban para fin de clases’ y en C como ‘contando las campanas de las clases que tocaban a su fin’. El problema aquí surge por el término *knelling* que tiene un sentido que dos de las traducciones no reproducen: *knelling* es un verbo que denota el sonido –o sonar– de una campana, el doblar de las campanas en un contexto fúnebre y un tipo de sonido ceremonioso y aciago.

En el diccionario Collins hay tres entradas útiles para ejemplificar lo problemático del verbo en el poema. En la entrada general, el diccionario define *knell* en su forma verbal y transitiva como “1. to ring in a slow, solemn way; toll”; en una segunda entrada como “2. to sound ominously or mournfully” y “4. the sound of a bell, esp. of a bell rung slowly, as at a funeral”. En el diccionario Oxford es definido como “1 (of a bell) ring solemnly, especially for a death or funeral” y en el diccionario Merriam Webster casi de la misma manera a excepción de la inclusión no solo del ámbito funeral sino de lo desastroso así: “1: to ring especially for a death, funeral, or disaster: toll”. Este sentido no se mantiene en las traducciones A y C. En cuanto a la elección de B, la entrada número 17 del DLE para el verbo *doblar* lo define como “intr. Tocar a muerto”. B mantiene así uno de los caminos de sentido del original y conserva la forma intransitiva que exige el uso de la preposición *para*.

IV. El cuarto problema surge en el quinto verso: ‘He had always taken funerals in his stride’. En el diccionario Collins, la expresión *to take something in the stride* es definida como “In British English, if you take a problem or difficulty in your stride, you deal with it calmly and easily” y en el Merriam Webster como “to deal with (something difficult or upsetting) in a calm way”. Si bien ocurre con formas sintácticas distintas, tanto en A como en C la frase es traducida como *tomar (algo) con calma* mientras que B cambia el *tomar (algo) con calma* por *ser valiente (ante algo)*: ‘Siempre había sido tan valiente en los entierros’.

La razón por la que esta traducción es especialmente problemática tiene que ver con las anotaciones dadas en problemas anteriores sobre la sociología de los sentimientos en los hombres de Irlanda del Norte. Podría incluso irse tan lejos como para decir que en el poema original Heaney toma una frase y la actualiza al desautomatizarla, pero no en el sentido lingüístico formal del término sino en las implicaciones que toma en el contexto literario.¹⁶ Es decir, el uso de la frase en Heaney mantiene su significado global a la vez que permite darle un sentido composicional (frente al no composicional de cualquier unidad fraseológica). En

¹⁶ Sobre el concepto de desautomatización fraseológica véase a Larissa Timofeva (2009).

poemas como ‘Digging’, ‘Follower’ (ambos parte del corpus de este análisis), ‘A boy driving his father to confession’ y en ensayos como “Feeling into words” (1974), la masculinidad en Irlanda del Norte y la relación que estos ideales terminaron moldeando entre Heaney y su padre son una preocupación constante. Si se toma la frase *to take something (on someone’s stride)* como imagen poética recurriendo a su literalidad, el poema nos habla de un dolor que por primera vez no pudo sobrellevarse con velocidad, que no pudo pasarse por alto o del que no pudo alguien deshacerse rápidamente.

El sustantivo *stride* puede traducirse como el sustantivo *zancada* en español. Si desautomatizamos, por tomarlo como imagen poética, la frase *to take something on the stride* y lo relacionamos con estas partes de la obra de Heaney resalta como elemento sociológico importante el hecho de que la sentimentalidad es un universo inexplorado para el hombre prototípico de Irlanda del Norte en donde el dolor es algo por lo que se pasa a grandes zancadas, sobre lo que no puede pararse a sentir, a sufrir. En gran medida esto influencia también el tono del poema, cuyo estilo destaca por lo sosegado pero cuyo desenlace termina componiéndose de tal manera que obliga a llegar a la línea final en la que, metafóricamente hablando, no puede uno seguir la marcha. El verso ‘A four foot box, a foot for every year’ obliga a detenerse. Este, al desautomatizar la frase por convertirla en imagen poética, pone el énfasis en cómo la muerte enunciada en el poema implica una parálisis que como vimos en el primer problema, desembocan en una *ruptura* y en una *interrupción*, del camino en últimas y que en la frase está, metonímicamente, como un *stride*, un paso, una zancada.

Este aspecto de la frialdad masculina puede verse en el verso inmediatamente siguiente al de ... *taken funeral in his stride*. Este verso retrata la reacción de uno de estos hombres prototípicos, el gran Jim Evans, quien dice *...it was a hard blow*. Por contraste, a diferencia del sujeto enunciador lírico, nadie más dice nada sobre la muerte, únicamente se muestran paralizados ante el suceso.

V. El siguiente problema se encuentra en el octavo verso. En el poema original este dice ‘When I came in, and I was embarrassed’. Este problema es traducido en A como ‘Cuando entré, y me sentí violento’, en B como ‘Al verme entrar, y me ruboricé’ y en C como ‘cuando entré, y me dio vergüenza que los viejos’.

En la primera parte de la escena (‘When I came in...’) la solución de las tres traducciones no introduce nuevos sentidos. ‘Cuando entré’ (A), ‘Al verme entrar’ (B) y ‘Cuando entré’ (C) no difieren en mucho del original pese a que la cadena de hechos que se desprende de ambas formas (A y B) permite preguntar por un aspecto del mismo. El verso original, acompañado del anterior, dice ‘The baby cooed and laughed and rocked the pram/ When I came in, and I was embarrassed’. A y C traducen esta escena sin especificar la causalidad de la entrada del sujeto enunciador lírico: el bebé está haciendo algo al momento

de la entrada de este tanto como reaccionando a su llegada. En B esta posibilidad ambigua no se presenta y constriñe el sentido únicamente al de la reacción. Logra esto al traducir ‘When I came in...’ por ‘Al verme entrar...’.

En la segunda parte del verso, el poema dice ‘...and I was embarrassed’, lo que es traducido en B y en C de manera similar al optar en su traducción por *ruboricé* y *me dio vergüenza*, respectivamente. Allí ninguna de las palabras utilizadas cambia el sentido del verso sino que lo mantiene con recursos distintos. B, por la vía metonímica de la exteriorización de la vergüenza y C mediante el verbo copulativo *darle (a uno) vergüenza*. A, sin embargo, crea sentidos que no están presentes en el original y que dan cuenta de una evidente manipulación de la materia poética que supera lo propuesto en el texto al traducir ‘...and I was embarrassed’ por ‘... y me sentí violento’. Aludiendo una vez más a la poética que el texto construye alrededor de un estilo descriptivo y poco o nada sentimental, esta opción entra en conflicto con el resto del poema. *Embarrassed* es el único sentimiento enunciado en todo el poema y se da en un contexto claramente definido: el de la incomprensión de la muerte por parte de un niño y cómo esto genera situaciones atípicas que contrastan con el resto de la experiencia de vida del sujeto enunciador lírico: desconocidos en su casa y que gente mayor que él lo trate con reverencia y respeto manifiesto cuando lo normal sería lo contrario; que vea a su madre gimiendo de dolor y que tenga que ver a su padre, un prototípico hombre del Irlanda del Norte, llorando (evento que vería por primera vez en su vida).

VI. En el décimo verso el poema original dice ‘And tell me they were ‘sorry for my trouble’’. En A es traducido como ‘Y decirme que “me acompañaban en el sentimiento”’, en B como ‘Y el pésame, y decir que sentían mucho mi desgracia’; y en C como ‘y me dijeran que sentían mucho mi pérdida’.

En este problema las tres traducciones coinciden en el sentido, con diferencias léxicas y fraseológicas. Las tres toman el diálogo referido en el décimo verso (‘sorry for my trouble’) como una fórmula lingüística de compadecimiento. A focaliza esta traducción desde el ámbito del acompañamiento y opta por usar el verbo *acompañar* (‘*acompañaban*’), mientras que B menciona la fórmula preestablecida de (*dar*) *el pésame*, a la vez que C vuelve al paradigma del sentimiento con la frase *sentir (algo) mucho*.

Si bien hay coincidencia en los sentidos mantenidos por las tres traducciones, hay uno que poéticamente está presente y que por la opción de los traductores no se mantuvo. Este sentido es aquél que por la vía de la mera mención y su resonancia se refiere a la época de los “problemas” (*Troubles*) que venían ocurriendo desde el siglo XVIII y que dos siglos después iban a convertirse en el conflicto armado más largo y mortal de la modernidad irlandesa. Si bien para la época de publicación del poema (1966) aún

no se había comenzado el conflicto armado desencadenado por la rivalidad entre unionistas y republicanos, ya ciertas acciones políticas habían comenzado a concretar posiciones contrarias.¹⁷ Sobre este verso, Fawbie menciona que “Sorry for your trouble is a common Ulster expression... [it’s] use is made as stock phrases deliberately pitched so as not to awaken active grief in the boy”. Desde este punto de vista, la acción de evasión de quienes van a comunicar sus condolencias al referirse a la muerte como un ‘trouble’ es similar o por lo menos equiparable a la que llevó, pocos años después, a hacer de este nombre una de las palabras omnipresentes en la opinión pública irlandesa e inglesa. Ni conflicto, ni guerra, ni enfrentamiento son palabras tan comunes para referirse al periodo histórico posterior a la publicación del poemario como ‘troubles’. Así las cosas, si bien el contexto del poema aún no es el del enfrentamiento armado en las zonas rurales y civiles de Irlanda del Norte, sobre todo en Belfast donde, como ya hemos apuntado, se comenzó y se acabó la composición del poemario, podemos tomar estos poemas como dispositivos privilegiados para la relación de un estado de cosas.

Un acercamiento más literal en la traducción de este término permitiría conservar en este poema ecos del devenir posterior (en la línea del tiempo del poema, no la de los traductores) de la política en Irlanda del Norte. Las bases sociológicas que permiten denominar posteriormente a varios siglos de conflictos armados y políticos como *Problemas* se asemejan a las mismas que comparten los personajes masculinos (sobre todo desde la figura del padre) en el resto de poemas que componen el corpus. Es por esto último que puede considerarse como problemática la opción que toman los tres traductores a este respecto, teniendo en cuenta, sobre todo, que la traducción más temprana de las tres es de 1996 (A); es decir, que cuenta con 19 años de perspectiva histórica para tener en cuenta este camino de sentido y más aún al ser una traducción hecha en Europa y en un país con problemáticas similares (el enfrentamiento del gobierno español contra el ETA y las similitudes, por lo menos formales, entre el ETA español y el IRA irlandés).

VII. El décimo quinto verso el poema original dice ‘With the corpse, stanchd and bandaged by the nurses’. A lo traduce como ‘Con el cadáver restañado y vendado por las enfermeras’, B como ‘Vendado por las enfermeras, la sangre ya restañada’ y en C como ‘que las enfermeras habían restañado y vendado’.

En este problema el cambio de sentido tiene que ver con la modificación de una escena. En el poema original el cuerpo recibe un tratamiento especial (‘stanchd and bandaged’) antes de llegar a casa para su

¹⁷ Sobre este punto, véanse las líneas de este monográfico dedicadas al contexto político relacionadas con los ‘Troubles’ en la década de los sesenta y en 1966 específicamente (apartado 4.2).

velorio. A y C traducen esto optando porque ambos procesos han sido efectuados por las enfermeras, sin embargo, B difiere de la traducción de ambos y opta por traducirlo así: ‘Vendado por las enfermeras, la sangre ya restañada’. En esta traducción el único proceso aplicado al cuerpo por las enfermeras es el del vendado, y el del restañado aparece como algo que ocurrió sin la intervención de estas.

VIII. En el décimo séptimo verso el poema original dice ‘And candles soothed the bedside; I saw him’. B traduce esto como ‘Y las velas sosegaban la cabecera; lo veía’, B como ‘Y velas sosegaban todo al pie del lecho; lo vi’ y C como ‘y velas aliviaban los lados de la cama; le vi’.

En este problema cada una de las traducciones se focaliza de forma distinta. El poema original propone en su imagen poética a unas flores que están a alguno de los costados de la cama donde reposa el cuerpo del bebé. Estas flores pretenden el sosiego y la calma de la dolorosa escena (‘soothed the bedside’). Las tres traducciones coinciden en la función de las flores pero cambian la posición en la que estas se encuentran. Para A están en la parte superior de la cama (‘Y las velas sosegaban la cabecera’), mientras que para B están en la parte diametralmente opuesta, en la inferior: ‘Y las velas sosegaban todo al pie del lecho’. C, por otra parte no se decide por ningún lado de la cama (en el poema original *bedside* está en singular) y opta por nombrar ambos lados: ‘y velas aliviaban los lados de la cama’. Este problema, a diferencia de otros, no tiene una fundamentación lingüística. Los cambios no son ocasionados por una unidad o relación lingüística evidente y tiene que ver más con la imaginación (en el sentido de proyección y recepción de una imagen poética) de cada traductor y sus decisiones estilísticas.

IX. En el décimo noveno verso el poema original dice ‘Wearing a poppy bruise on his left temple’. A traduce esto como ‘Tenía la amapola de un moratón en la sien izquierda’, B como ‘Luciendo un moretón amapola en la sien izquierda’ y C como ‘con una contusión amapola en la sien izquierda’.

En el contexto del poema, la palabra inglesa *poppy* se refiere a un color rojizo, propio de una de las especies de una planta de la que se sustrae el opio y que en español es mayormente conocida como *amapola*. El diccionario Collins define *poppy* como “4. a. a strong red to reddish-orange colour” y el Merriam Webster como “2: a strong reddish orange”. En inglés, el término tiene un uso adjetival que denota un color cálido e intenso que en el caso del verso en cuestión claramente es ocasionado por un golpe (*bruise*). En el verso esta manifestación no es la típica manifestación morada, sino una del color de la amapola mencionada antes. En español, el DLE recoge el verbo *amapolar* que define como “2. tr. Enrojecer o ruborizar”, sin embargo, en su entrada para el término *amapola* solo refiere la especie vegetal, su flor y

un grupo de especies similares morfológicamente. Por lo tanto, las tres traducciones adecúan el léxico del español a la estructura del poema original y usan *amapola* como adjetivo que modifica al sustantivo *moratón, moretón o contusión*.

Llama la atención al respecto de este problema como A y B optan por el uso de *bruise* que hace referencia al color que usualmente dejan en la piel, mientras que C opta por un uso general que hace referencia metonímica no al efecto, sino a la causa. Este uso resalta por sobre los otros por mantener el sentido de la coloración desde la literalidad. En A y B el moretón es amapolado, es decir, algo es a la vez morado y de un color rojo. Más que proponer esto como imposible, que en el ámbito de la poesía sería tarea inútil, lo que se quiere proponer frente a este problema es que en el poema original el uso que tiene *bruise* no es tanto el del color que toma la piel por el golpe, sino el de del sentido del término como referido a la contusión como tal y que permite que el poema nos precise la coloración de esta.

X. Original: ‘He lay in the four foot box as in his cot’. A: ‘Yacía en la caja de cuatro pies como en su cuna’; B: ‘Tendido, como en su cuna, en una caja de apenas cuatro pies’; C: ‘yacía en la caja de cuatro pies lo mismo que en su cuna’.

Este problema tiene que ver con la adición de un sentido al verso original por la vía de la estilística de la traducción. Como ya se mencionó, el poema se caracteriza por una narración escueta, casi documental. Una prueba de esto es la ausencia de adjetivos hasta la penúltima estrofa en la que los únicos adjetivos que modifican a algún sujeto son *paler, poppy y gaudy*. Sin embargo, B opta por agregar un sentido en el sintagma nominal ‘four foot box’ con el adverbio *apenas* como si el verso original dijera ‘He lay in the *barely* four foot box’. Podría hipotetizarse que este *apenas* tiene que ver no tanto con una modificación del estilo del poema como con una expresión emotiva del traductor al focalizarse en lo que la línea final del poema va a revelar: que por cada pie de longitud de esa caja de madera el difunto habrá cumplido un año antes de morir. Así, el *apenas* no está modificando la longitud de la caja, sino la corta edad del niño al morir y reforzando lo traumático del hecho. De optar por el camino de sentido resultante de esta operación traduccional se modifica la poética del poema, que está constituida por la dosificación de información y la acumulación de preguntas reveladas tan sólo en la última línea como si de una anagnórisis trágica se tratara. La modificación de esta estructura y el adelanto de la revelación de la edad del hermano muerto cambian la poética del texto y aminoran la fuerza de la línea final, mucho más crucial que el resto de versos. La tendencia de Heaney y de la poesía moderna de concentrarse en el final de sus poemas se ve contrarrestada en la traducción de B. Recuérdese versos como los que cierran ‘Digging’ o ‘Personal Helicon’: el primero

con: ‘Between my finger and my thumb the squat pen rests. I’ll dig with it’ y el segundo con ‘I rhyme to see myself, to set the darkness echoing’. Esta característica está presente en muchos otros poemas de Heaney, sin embargo su análisis merece un lugar que supera el alcance del presente trabajo.

XI. Original: ‘No gaudy scars, the bumper knocked him clear’. A: ‘No había heridas llamativas, el topetazo había sido limpio’; B: ‘Sin cicatrices feas; el parachoque lo había tirado lejos’; C: ‘Sin cicatrices: el parachoques le había golpeado / limpiamente’.

En este verso hay dos problemas traduccionales. El primero tiene que ver con la traducción de ‘gaudy scars’ que A traduce por ‘heridas llamativas’ y que supone una diferencia sustancial con lo establecido en el texto. En versos anteriores el poema discurre sobre cómo el cuerpo fue ‘stanced and bandaged by the nurses’. Si tomamos esto como lo que permite que en la escena del día siguiente el cuerpo no tenga ‘gaudy scars’ resulta como contrasentido traducir el término *scars* como *heridas*, más cuando en el texto el uso de *scars* es literal y refiere a los remanentes de una herida, a la ausencia actual y a las consecuencias visibles de una.

Frente a la segunda parte de este verso, la traducción de A del original ‘the bumper knocked him clear’ como ‘el topetazo había sido limpio’ impide revelar información anecdótica esencial en el poema: la muerte del niño fue causada por el golpe del parachoques (B y C) de un carro y no por cualquier otro golpe (o topetazo). Esta precisión se erige como algo más que circunstancial por el contexto explicitado líneas arriba.

7. Traducción filológica

Una vez concluida la etapa del análisis traduccional y contando con todo el desglose crítico que cada traducción exigió presentamos aquí una propuesta textual que tiene como principal objetivo eliminar la apariencia de equivalencia entre el poema original y su traducción y que ostente un método por el cual se mantengan abiertos todos los caminos de sentido posibles enunciándolos, de ser necesario, extratextualmente.

Nuevamente enfatizamos que esta traducción no es presentada como una ‘mejor’ o ‘más aconsejable’, ni siquiera como una ‘menos peor’, sino como una traducción explícita en lo tocante a la dimensión lingüística, histórica y poética en donde cada uno de los casos problemáticos analizados por el equipo traductor puedan ser problematizados a su vez por el lector y donde el texto no se presente ni como un fetiche inmodificable y externo al lector, ni como una *tabula rasa* en la que todo tiene cabida.

Hace más de 2000 años, el emperador romano Julio César dijo al senado “veni, vidi, vici”; vine, vi, vencí, para dar cuenta de la rapidez y efectividad con la que venció en una batalla. La traducción es a veces vista como una serie de batallas que ganar contra el texto. La que proponemos aquí descrea de esta concepción del acto traduccional y sugiere *decir* en vez de *vencer*. Esto significa informar al lector y hacerlo participar de la toma de decisiones por la que la traducción llega a ser.

Sobre las traducciones a continuación solo queda decir: *Veni, Vidi, Dixit*.

7.1. Digging

Cavando

Entre mi índice y mi pulgar
 Descansa, inclinada,¹⁸ la pluma;
 precisa¹⁹ como un arma.

Bajo mi ventana, un sonido áspero, limpio
 Cuando la pala se hunde en la tierra pedregosa:
 Mi padre, cavando. **Miro abajo**

Hasta que sus esforzadas caderas se inclinan
 Sobre las flores y se levantan **veinte años atrás**,
 Subiendo y bajando²⁰ rítmicamente por los surcos de papa
 En los que él cavaba.

La tosca bota anidada sobre la pala, el mango
 Firmemente apalancado contra la rodilla.
 Arrancaba de raíz las altas plantas, enterraba hondo el reluciente filo
 Para esparcir las nuevas papas que recogíamos,

¹⁸ En el original el término usado es *squat*. En versiones anteriores se tradujo en el sentido de algo desproporcionado o incómodo (*regordeta, apacharrada, rechoncha* y *gruesa*) que, en efecto, es una de las denotaciones del adjetivo. Aquí optamos, empero, por traducirlo en el sentido de inclinado (cuando concuerda con un objeto) o agachado (una persona). Este uso permite establecer una relación de símil con la *pala*, ya que al momento de usarse ambos objetos, la pala y la pluma, deben estar en cierto ángulo, uno inclinado. Con ello se fortalece la imagen final del poema de que con la pluma también se cava y, por extensión, se trabaja.

¹⁹ La elección de este adjetivo, en contraste con la de las demás traducciones (*confortable, omitida, ajustada, ceñida*), encuentra su justificación en que algo *snug*, en tanto *tight-fitting*, es algo que sirve o se ajusta de manera precisa. Con ello se enfatiza la idea de la pala como herramienta más incómoda y ardua de manejar que el arma (gun) y, gracias al símil, que la pluma como metonimia de la labor del escritor frente a la del campesino en el contexto histórico que enmarca el poema.

²⁰ El verbo *stooping* no encuentra correspondencia semántica en las traducciones analizadas (agachándose, descendiendo, encorvándose) pues este implica movimientos descendientes tanto como ascendientes además de estar en concordancia sintáctica con el adverbio *in rhythm*. Es necesario que haya una alternancia de movimientos para poder generar un ritmo y esto causa problemas en la manera en que cada una de las traducciones soluciona el verso.

Amando su fría dureza en nuestras manos.

¡Por Dios! El viejo sí que sabía manejar una pala.

Justo como su viejo.

Mi abuelo cortaba más **turba**²¹ en un día

Que cualquier otra persona en *Toner's Bog*.

Una vez le llevé leche en una botella,

Tapada torpemente con un corcho de papel. Se enderezó

Para beberla y luego volvió, sin esperar,

A cortar y rebanar cuidadosamente, lanzando terrones

Sobre sus hombros, yendo cada vez más hondo

Por la buena turba, cavando.

El frío aroma del moho de las papas, los líquidos sonidos²²

De la turba empapada, los cortes secos de un filo

A través de raíces vivas, despiertan en mi cabeza.

Pero yo no tengo pala para seguir a hombres como ellos.

Entre mi índice y mi pulgar

Descansa, inclinada, la pluma;

Con ella cavaré.

²¹ En la traducción de Talens y Forés (2004) el verso original 'My grandfather cut more turf in a day' pasa a ser 'Mi abuelo cavaba más tierra en un día', una imprecisión de considerable envergadura para la comprensión de 'Digging' ya que el poema está dividido en tres momentos: el del hijo que escribe, el del padre que cava en surcos de papas y el del abuelo que corta turba. Los cambios que acarrea ese contexto sociohistórico generacional son decisivos porque corresponden a distintas afugias del pueblo irlandés. El abuelo cortador de turba pertenece a la primera generación posterior a la de los supervivientes de la Gran Hambruna y de una Irlanda del Norte pre-moderna y pre-revolucionaria para la cual la turba constituyó casi que la única industria y sustento. El reemplazo de *turba* por *tierra* clausura ese fundamental camino de sentido e impide vincular el poema con un título tan importante en la obra heaneyana como *North* (1975) en el que los famosos *Bog Poems* rescatan hitos históricos irlandeses que actualizan la memoria nacional y expanden el capital simbólico con el que se construye la identidad nacional, marcada diametralmente por el colonialismo.

²² Los sustantivos originales *squelch and slap* son vocablos onomatopéyicos propios del inglés. *Squelch* hace referencia al sonido succionante que la tierra húmeda o mojada produce cuando se le aplica presión y *slap* al ruido causado por el golpe con un objeto plano. Al no encontrar correspondencia léxica en español que, a nuestro juicio, produzca el mismo efecto poético, optamos por una metonimia para reproducir el mismo sentido auditivo que produce el trabajo de cortar la turba empapada.

7.2. Follower

Seguidor

Mi padre trabajaba con un arado tirado por caballos,
 Sus hombros combados como desplegada vela atada
 Entre las manceras y el surco.
 Los caballos tiraban ante su lengua chasqueante.

Un experto. Acomodaba la vertedera
 Y encajaba la brillante reja de acerada punta.
 El terrón daba la vuelta sin romperse.
 En la cabecera, con un solo tirón

De las riendas, el sudoroso tiro²³ daba la vuelta
 Y de nuevo al campo. Su ojo
 Entrecerrado y alineado con el suelo,
 Cartografiando²⁴ el surco con precisión.

Yo tropezaba en la estela de sus botas herradas,
 me caía a veces en su terrón recién pulido;
 A veces me montaba a sus espaldas,
 hundiéndome y alzándome al son²⁵ de su lento paso.

²³ Una de las primeras acepciones de *team* es *equipo* pero también se cuentan entre ellas la de un conjunto de caballos que tiran de un arado. En español esta definición también recoge al término *tiro* que va en consonancia con la familia léxica en torno a lo rural tan presente en el poema.

²⁴ El verbo *mapping* hace parte de la terminología naval presente a lo largo del poema (*full sail strung*, los hombros del padre como una vela desplegada; *wake*, los surcos como estelas del arado) y ninguna de las traducciones remite a ese campo semántico limitando así los recursos léxicos y las imágenes poéticas que enriquecen el original.

²⁵ Se optó por seguir la locución adverbial *to the beat*, en este caso *to the plot* ('Dipping and rising to his plod') para indicar el movimiento sincronizado del niño con el caminar de su padre. El español ofrece las posibilidades de *al ritmo de* o *al son de*.

Yo quería crecer y arar,
cerrar un ojo, tensar mi brazo.
Todo lo que hacía era seguir
tras su ancha sombra por la granja.

Yo era un estorbo, tropezando, cayéndome,
parloteando sin cesar. Pero hoy
es mi padre el que sigue tropezando
Detrás de mí y nunca se irá.

7.3. Blackberry Picking

La recolección de las moras²⁶

Finales de agosto, después de fuerte lluvia y sol
 Por una semana entera, las moras maduraban.
 Al principio, solo una, un coágulo púrpura y brillante
 Entre otras, rojas, verdes, duras como un nudo.
 Te comías la primera y su carne era dulce
 Como vino espeso: la sangre del verano estaba en ella.
 Dejando manchas en la lengua y deseos
 de recogerlas. Luego las rojas se entintaban y esa hambre
 nos hacía salir con galones de leche, latas de frijoles, frascos de mermeladas
 a donde las zarzas rasguñaban y la húmeda hierba desteñía nuestras botas.
 A través de henares, maizales y surcos de papas
 Caminábamos y las recogíamos hasta que las latas estaban rebosantes,
 hasta que el tintineante fondo estaba cubierto
 por las verdes, y encima grandes y oscuros grumos llameaban
 Como un plato de ojos. Nuestras manos eran acribilladas
 por los agujonazos de las espinas, nuestras palmas pegajosas como las de Barba Azul.

 Atesorábamos las bayas frescas en el establo.
 Pero ya cuando la bañera estaba llena encontramos una pelusa,
 Un hongo color gris rata, hartándose con nuestras reservas.
 El jugo también apeataba. Una vez arrancada del arbusto
 La fruta se fermentaba, la dulce carne se volvía agria.

²⁶ El título 'Blackberry picking', es indefinido en el original, sin embargo, el aspecto de este nombre no se mantiene de la misma manera en la indefinición en español. Estructuras como 'Una recolección de moras' van en contravía de la propuesta cíclica del poema y la propuesta 'La recolección de moras' implica que el poema discurre alrededor de esa actividad específicamente. Optamos por traducirlo entonces como 'La recolección de las moras' para mantener el tono anecdótico y cíclico de los versos, característica manifiesta en el uso exclusivo del pretérito imperfecto en nuestra versión.

Siempre me daban ganas de llorar. No era justo
Que todos esas deleitosas latas olieran a podrido.
Cada año esperaba que aguantaran, sabía que no.

7.4. Personal Helicon

Helicón Personal²⁷

Cuando era niño no podían mantenerme lejos de los pozos
y viejas bombas de agua con baldes y poleas.
Me encantaban la oscura caída, el cielo atrapado, los aromas
de las algas, los hongos y el viscoso musgo.

Uno, en una ladrillería, con un techo de madera podrida.
Saboreé el rico²⁸ choque cuando un balde
se desplomó al final de una cuerda,
Tan profundo que no veías ningún reflejo en él.

Uno poco profundo, debajo de un dique de piedras
fructificado como cualquier acuario.
Cuando removías largas raíces del suave limo.
un rostro blanco vacilaba sobre el fondo.

Otros tenían ecos, devolvían tu propio grito
con una nueva música limpia en él. Y uno
era tenebroso, pues de allí, de los helechos y las altas

²⁷ El monte Helicón era el lugar de origen de las musas que en algunos textos toman el nombre de Helicónides o Heliconiadas. En contraste con el monte mitológico, en el poema de Heaney la inspiración no es encontrada en lo público sino en lo personal y no en las alturas sino en las profundidades, en lo subterráneo.

²⁸ Aquí el sentido del adjetivo *rico* es el de abundancia de algo. Otras traducciones no transitan este camino y traducen el original *rich* como *sorprendente* o *sonoro*. Consideramos valioso el uso de *rico* frente a los otros dos ya que permite ir más allá de la mera metonimia auditiva y pone de manifiesto que el *saborear* de ese *choque* implica una sinestesia en la cual la riqueza puede referirse a una multitud de sensaciones y no solo a las auditivas (como en *sonoro*). El uso de *sorprendente* ni siquiera permite establecer la propuesta del verso de que ese pozo en particular amplía los sentidos con que se conoce el mundo, como ocurre con *saborear* un *rico choque*.

flores²⁹ una rata abofeteó a lo largo mi reflejo.

Hoy,³⁰ husmear entre raíces, palpar³¹ el lodo,
 mirar absorto, Narciso de ojos grandes, algún arroyo,
 está por debajo de toda dignidad de la adultez.

Rimo para verme a mí mismo. Para que la oscuridad haga³² eco.

²⁹ En el poema original en vez de *flores* aparece el término *foxgloves*, nombrados en español como *dedaleras* o *digitales* debido a que sus flores asemejan la forma de un dedal. Dado que el nombre propio de esta especie, atípica en nuestra región, genera extrañeza y no aporta ningún sentido distinto al contextual, hemos optado por el sustantivo común *flores*. El mantenimiento del nombre propio obliga a ser un alto innecesario en el camino, mientras que el sustantivo común permite el flujo de sentidos sin interrupciones.

³⁰ *Now*, el adverbio original, hace referencia a la presente madurez desde la cual habla el sujeto enunciador lírico, mas no una madurez que va en detrimento de la infancia y sus modos de aprehender el mundo (nótese la ironía en el verso ‘It’s beyond all adult dignity’) sino una conciencia del valor de esa experiencia infantil en tanto expresión de la sensibilidad que su entorno, de un modo u otro, demandaba.

³¹ En el verso original el verbo usado es *finger*, definido en el diccionario Oxford como “Touch or feel with the fingers”. En las distintas traducciones consultadas este verbo es traducido como *manosear* y *toquetear*. Ambos términos tienen una connotación sexual que consideramos ausente en el poema original. En lugar de estos, proponemos el verbo *palpar* en el sentido de lo conocido por el sentido del tacto ya que en el poema cada pozo genera experiencias percibidas desde sentidos periféricos distintos como la visión, la audición, el gusto, y, en este caso, el tacto.

³² El verbo original (*set*) tiene que ver con la idea de desencadenar algo. Al optar por *hacer que haga eco*, en contraste con las propuestas de las demás traducciones (*llenar*, *arrancar* y *hacer resonar*), mantenemos el sentido que remite al mito de Narciso y Eco. En él, Narciso es condenado a enamorarse de su propio reflejo al negarse a corresponder el amor sincero de Eco quien por este rechazo se sume en una depresión que la hace desaparecer en una cueva en la que solo su sonido (su eco) queda.

7.5. The Diviner

El Zahorí

Una horquilla de avellano cortada de un seto verde
 Sostenida por él con firmeza de los brazos de la V:
 Caminando en círculos por el terreno, a la caza del tirón
 Del agua, nervioso, pero profesionalmente

impasible. El tirón llegó agudo como un aguijonazo.
 La vara tiró³³ con precisas convulsiones.
 El agua del manantial súbitamente emitiendo
 por un avellano verde sus estaciones secretas.

Los espectadores pedían intentarlo.
 Él les entregaba la vara sin decir palabra.
 Yacía muerta entre sus manos hasta que él, sereno,
 agarraba muñecas expectantes. La vara se movía.

³³ Aquí nos inclinamos por la acepción del verbo *to jerk* en el sentido de *to pull* (tirar, halar) y no de *to shake* (como las traducciones que proponen *agitó* y *sacudió*). Tradicionalmente, la vara del zahorí es jalada bruscamente en proximidad al tirón del agua en lugar de producir reacciones intermitentes y titubeantes como las de una sacudida.

7.6. Mid-term Break

Ruptura en medio del trimestre

Me senté toda la mañana en la enfermería del colegio
 Contando campanadas que doblaban cada clase a su fin.³⁴
 A las dos nuestros vecinos me llevaron a casa.

En la entrada encontré a mi padre llorando –
 Él siempre había llevado³⁵ los funerales con calma –
 Y a Big Jim Evans diciendo que era un golpe duro.

El bebé balbuceaba, se reía y mecía la cuna
 Cuando entré, y me avergonzaron
 Hombres mayores al pararse para darme la mano

Y decirme que ‘lamentaban mi pérdida’.
 Susurros informaron a los desconocidos que yo era el mayor,
 Internado en el colegio, mientras mi mamá sostenía mi mano

En la suya y tosía suspiros iracundos y sin lágrimas.
 A las diez en punto llegó la ambulancia
 Con el cuerpo vendado y restañado por las enfermeras.

³⁴ En inglés, el verbo *to knell* es transitivo. Este verso fue traducido trasladando esa estructura verbal al español cuyo verbo *doblar* es intransitivo. Tal decisión traduccional permite focalizar la función ominosa del verbo en la escena poética: el doblar de las campanas es anterior a la muerte y no consecuencia de ella: augura el fin de las clases así como la inminencia de la muerte. En este verso se cuenta cada campanada igual que en el final cada año del difunto y cada pie de su ataúd.

³⁵ La locución verbal *to take (something) in the stride* indica la habilidad de una persona de superar un evento traumático o particularmente penoso. Algunas de las traducciones propusieron estructuras como *tomar con calma*, o *ser valiente*. Sin embargo, *llevar algo con calma* conserva el sentido de tránsito y movimiento, de continuar la marcha, presente en el original y contrastando con el título del poema, en donde el sentido anfibológico del término *break* en la acepción tanto de *vacaciones* como de *ruptura* enfatiza la inhabilidad de quienes viven la muerte del niño para continuar el curso normal de su vida y *llevarla* tras ese hecho *con calma*.

A la mañana siguiente subí al cuarto. Los galantos
Y las velas serenaban el costado de la cama. Lo vi
por primera vez en seis semanas. Más pálido ahora,

Luciendo un moretón³⁶ en su sien izquierda,
yacía en la caja de cuatro pies como en su cuna,
sin cicatrices grotescas, el golpe del auto fue seco.

Una caja de cuatro pies, un pie por cada año.

³⁶ No se reprodujo la colocación original 'poppy bruise'-literalmente un moretón color amapola- porque, a diferencia del español, el sustantivo inglés no incluye morfológicamente el color en su nombre.

8. A modo de conclusión

A la hora de elaborar una metodología de crítica traduccional, resulta manifiesta la riqueza de un análisis descriptivo no-valorativo y reticente a la interpretación. Debido a la actitud –tan humana– de encontrar signos allí donde no los hay (esta es la base de la superstición) es fácil llenar las obras de significados que no poseen. En el terreno del arte, ello es reprobable cuando se pretende legitimar dicha operación sobre otras o como la única y, por extensión, en el de la traducción, cuando se constriñe a la búsqueda de una equivalencia semántica casi aséptica. La filología en tanto tradición humanística multidisciplinaria cuenta con las herramientas necesarias para pausar estos impulsos humanos de significación y preguntarse por los textos en sus contextos de origen, producción y circulación. Esta actitud se manifiesta de una manera particular en el fenómeno de la traducción: la objetivación que hace el traductor corre el riesgo de erigirse en una totalidad sémica del texto para el lector que desconoce la lengua original. Recurrir, por lo tanto, a la descripción como método para “pausar” esos impulsos de significación de la obra se muestra más provechoso críticamente y, más importante aún, en consonancia con el estatuto ontológico del poema lírico. Una vez más, el método de cotejo entre traducciones debería ser una herramienta crítica y no prescriptiva, una que pueda explicar funcionalmente sus operaciones en lugar de ir a la estéril sanción y caza de errores. El traductor no es un simple transmisor de un contenido con una correspondencia objetiva en el mundo real. Cada autor produce un mundo propio, que quiere sugerir, despertar emociones y forjar asociaciones. Y cada traductor, al leer la obra y al entenderla, crea las suyas propias. Difícilmente puede una traducción replicar todos los caminos de sentido que permite el poema base, cada traducción abre nuevas rutas semánticas y hace apuntar los versos en direcciones diferentes. Todo ello enriquece la lectura del poema e incluso podría decirse que cuantas más traducciones tengamos a disposición, mayor será nuestra habilidad para acercarnos al texto y colmarlo de sentidos.

Si bien es equívoco proponer el poema traducido como equivalente del original, no lo es proponerlo como conductor del sentido, como introducción en la región sémica que el poema funda. La crítica traduccional como ejercicio filológico es la prueba de que el poema desborda el texto y de que se vierte y se convierte en otros textos, en otros artefactos y que la imperfecta semejanza es un rico fenómeno que impone sus propias resistencias. Este trabajo es entonces un intento de tomar el poema como objeto que

se resiste al significado pero no al sentido y que no está en suplantación de nada; en últimas, como un hecho autofundante y necesario.

9. Bibliografía

Primaria

Ardanaz, M, traductora (1996). *Muerte de un Naturalista*. De Seamus Heaney, Madrid: Hiperión.

Broderick, J, ed. y traductor (1997). *Antología*. De Seamus Heaney, Bogotá: El Labrador.

Catalán, A, traductor (2019). *Seamus Heaney, 100 poemas*. Alba.

Dávila Sota, J.J (coord.) (2003). *De Hardy a Heaney. Poesía inglesa del siglo XX*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

(2003). *Una lengua injertada. Poesía irlandesa del siglo XX*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

Forés, V. & Talens, J. (ed.), traductores (2005). *Campo abierto. Antología poética (1966-1996)*. De Seamus Heaney, Madrid: Visor.

Heaney, S. (1966). *Death of a Naturalist*. London: Faber & Faber.

(1990). *New selected poems. 1966-1987*. London & Boston: Faber & Faber.

Secundaria

Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal.

Aristóteles. (1979). *Metafísica*. Madrid: Gredos.

Barker, A. [mycrofletures]. (2014, Septiembre 17) Seamus Heaney - Mid-Term Break - Poetry Lecture and analysis by Dr. Andrew Barker [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vDGm1fLWKqQ>

BBC Online (s.f.). *History - The Troubles, 1963 to 1985*. Recuperado de http://www.bbc.co.uk/history/recent/troubles/the_troubles_article_05.shtml

Bloom, H. (ed.) (2003) *Seamus Heaney*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Blumenberg, H. (1999) “Imitación de la naturaleza. Acerca de la prehistoria del hombre creador”. *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, pp. 73-114.

Clark, H. (2006). *The Ulster Renaissance: Poetry in Belfast 1962-1972*. Oxford: Oxford University Press.

Cogolludo, J.J. (2018). “The influence of 'The Belfast group' on the emergence of Seamus Heaney's Poetry”. *Babel A.F.I.A.L.: Aspectos de filología inglesa y alemana*, n. 27, pp. 45-66.

- Collins Dictionary (online ed.). (2019). Glasgow: HarperCollins Publisher L.L.C. Consultado en <https://www.collinsdictionary.com/>
- Colla, F. (2005) “Los métodos editoriales de la Colección ARCHIVOS”. *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA - Archivos, pp. 181-216.
- Corcoran, N. (1998). *The Poetry of Seamus Heaney*. London: Faber and Faber.
- Culler, J. (2017). *Theory of the Lyric*. Harvard: Harvard University Press.
- Elena, P. (2017) “La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos”. *TRANS. Revista de Traductología*, [S.l.], n. 3, p. 9-22.
- Fawbert, D. (s.f.). *Connecting with Seamus Heaney*. Recuperado de <https://fawbie.info/>
- Fernández Acosta, R. (2007) “Cómo se hace crítica de la traducción en el salón de clases”. XVII Encuentro Internacional De Traductores Literarios. Recuperado de https://www.academia.edu/8340013/Cr%C3%ADtica_de_la_traducci%C3%B3n_literaria
- García Yebra, V. (1995). “Sobre crítica de la traducción”. *Hieronymus Complutensis*, n. 2, pp. 37-44.
- Goodby, J. (2000). *Irish Poetry Since 1950: From Stillness Into History*. Glasgow: Manchester University Press.
- Heaney, S. (1980) *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*. London & Boston: Faber & Faber.
(1996) *Crediting Poetry. The Nobel Lecture*. New York: Farrar Straus Giroux.
(2006) *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*. México D.F: Fondo de cultura Económica.
- Hewitt, C. (1981). “Catholic Grievances, Catholic Nationalism and Violence in Northern Ireland during the Civil Rights Period: A Reconsideration”. *British Journal of Sociology*, vol. 32, no. 3, pp. 362-380.
- Kearns, K. (1978). Development of the Irish Peat Fuel Industry. *The American Journal of Economics and Sociology*, 37 (2), 179-193. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3486439>
- Kennedy, L. (2013). “The People's Fuel”: Turf in Ireland in the Nineteenth and Twentieth Centuries. *RCC Perspectives*, (2), 25-30. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/26240491>
- Lecea Blanco, R. (2014). “Acerca de los conceptos de universalidad, contingencia y necesidad en Aristóteles”. En Fernández Guerrero, Olaya y Milagro Pinto, Alba. Eds. *¿El fin de la razón?: I Jornada de Filosofía SOFIRA*. Logroño: Universidad de la Rioja, pp. 31-41.
- Lexico Dictionary (online ed.). (2019). Oxford, UK: Oxford University Press. Consultado en <https://www.lexico.com/en>
- Merriam-Webster's dictionary (online ed.). (2019). Springfield, MA: Merriam-Webster Incorporated. Consultado en <https://www.merriam-webster.com/>

- Montalbetti, M. (2014). *Cualquier hombre es una isla*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- (2016) *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- (2017) “Si todo el verde de la primavera fuera azul... (Sobre necesidad y contingencia en el poema) ...y lo es”. *Revista de Estudios Avanzados*, n. 26, pp. 157-166.
- Newmark, P. (1988). *Approaches to translation*. New York: Prentice Hall.
- O’Callaghan, M. (1983). “Religion and Identity: The Church and Independence”. *The Crane Bag, Forum Issue*, vol. 7, no. 2, pp. 65-76.
- O’Donoghue, B. (ed.). (2009). *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O’ Driscoll, D. (2008). *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*. London: Faber & Faber.
- Parker, M. (1994). *Seamus Heaney. The Making of the poet*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Pulido, M. (2003) *Filosofía e historia en la práctica de la traducción*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>
- Rodríguez, B. (2008). “El análisis crítico de traducciones literarias en la formación de traductores”. *Translation Journal*, vol. 12, n. 3. Recuperado de <https://translationjournal.net/journal/45edulit.htm>
- Sutton, M. (s.f.). Sutton Index of Deaths. Recuperado de <https://cain.ulster.ac.uk/sutton/tables/Month.html>
- Torrent-Lenzen, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*, n. 22, pp. 26-43.
- Vendler, H. (1998). *Seamus Heaney*. London: Harper Collins.
- Wilson, P. (2011). “La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo”. *Actas del II Coloquio Internacional ‘Escrituras de la Traducción Hispánica’*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 227-238.
- Xerri, D. (2010). *Seamus Heaney’s Early Work: poetic responsibility and the Troubles*. Dublin: Maunsel & Company.

“If you have the words, there's always a chance you'll find the way.”