

Poética (Traducción)

En breve



DUT Poëzie ENG Poetry translation

otros nombres

En lugar de “traducción de poesía”, en ocasiones, se usa “traducción poética” para referirse a un texto o a la producción de un texto que funciona como poema o que hace uso de un lenguaje poético en la lengua término. Es algo que se aproxima a la idea de traducción “recreativa” que aparece más adelante, aunque se sitúa a caballo de otras categorías como la “adaptación”. Para evitar una confusión con el concepto mucho más amplio de traducción de poesía, aquí no usaremos el término “traducción poética”.

Hay lenguas que tienen palabras distintas para “traducción” y para “traducción libre/adaptativa de poesía”. Por ejemplo, en alemán sucede con el par Übersetzung–Nachdichtung, o en bosnio-croata-serbio con prevod–prepev / prijevod–prepjev. Esto no sucede ni en inglés ni en español, lo que quizá sea una suerte, ya que cabe afirmar que ambos son actos de traducción y ambos se cubren aquí.

resumen

Tras una breve historia de la traducción de poesía, en esta entrada se describen las principales características textuales y extratextuales de la poesía. La siguiente sección, Actitudes y enfoques, se centra en las actitudes sociales hacia la traducción de poesía: la idea de que la poesía “es lo que se pierde en traducción” y el hecho de que los traductores de poesía sean muy visibles.

A continuación, se examinan los principales enfoques de traducción de poesía: la traducción literal y la interlineal, la transmisión “(re)creativa” del mensaje del poema original convertido en un poema en lengua meta, las adaptaciones/versiones/imitaciones; los poemas inspirados en poemas escritos en otros idiomas y las pseudotraducciones. También se reflejan los debates existentes en el seno del enfoque (re)creativo: orientación hacia el polo original o hacia el de recepción, creatividad y si debe transmitirse también la forma fijada en el poema original y, en caso afirmativo, cómo hacerlo. Finalmente, se mencionan las normas de traducción de poesía.

Los dos apartados siguientes describen los procesos de traducción, además de cómo se presenta la poesía traducida ante el público y cómo se lee. A continuación se analizan las destrezas, motivaciones y emociones de los traductores, así como las cuestiones de lealtad e identidad. Luego, la entrada aborda el modo en que los traductores de poesía trabajan con los demás, en equipos editoriales que pueden incluir personas como antólogos, editores y/o un poeta de la lengua original, o de forma colaborativa, en un grupo con varios traductores en el que también participan un poeta de la lengua origen, uno o más poetas de la lengua término y/o uno o más expertos en comunicación interlingüística.

Sigue una panorámica del contexto social de quienes traducen poesía y sus equipos: el “campo” vocacional de los traductores de poesía, su remuneración, acreditación y formación, así como su estatus social. Se ofrece luego una panorámica del mercado editorial de la traducción de poesía, además de un análisis sobre cómo la traducción de poesía ha influido en la poesía original en lengua término, en la teoría de la traducción y en la lengua término misma. Tras ello, se examinan las relaciones entre la traducción de poesía y conceptos macrosociales como el de cultura o nación. Finalmente, el artículo menciona aspectos de la traducción de poesía que deberían abordarse en investigaciones futuras, así como algunos métodos de investigación adecuados.



 Francis R. Jones

 2024

 Jones, Francis R. 2024. "Poética (Traducción)" @ *ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación)*. AIETI.

 <https://doi.org/10.5281/zenodo.10949498>

 https://www.aieti.eu/enti/poetry_SPA

Entrada



 **DUT** [Poëzie](#) **ENG** [Poetry translation](#)

contenido

[Introducción](#) | [Actitudes y enfoques](#) | [Procesos de traducción](#) | [Oír y leer poesía traducida](#) | [Traductores](#) | [Trabajo colaborativo](#) | [Contexto social](#) | [Potencial para la investigación](#)

Introducción

Traducción de poesía. Una breve historia

La poesía lleva traduciéndose en el mundo entero desde la antigüedad. En China, las traducciones escritas de poesía se remontan al siglo IV a. C. o antes. En Europa, la poesía griega se traducía al latín ya al menos en el siglo I de nuestra era. Y entre lenguas indias se traducían poemas religiosos ya a principios del primer milenio de nuestra era. En Europa, los debates sobre los principios de la traducción de poesía se remontan a la época romana, como en el [Arte poetica](#) de Horacio (19-17 a. C.). Con el auge de la traducción a y entre las lenguas vernáculas europeas en el Renacimiento, también se produjo un auge del debate escrito sobre los principios de traducción de la poesía, principalmente en los prefacios de los traductores, debate que ha continuado en todo el mundo hasta nuestros días. A medida que la disciplina académica de los estudios de traducción fue tomando forma a finales del siglo XX, los principios, debates y modelos vigentes en la traducción de poesía influyeron en la base teórica de la disciplina. De hecho, varias figuras fundadoras de los estudios de traducción, como James Holmes y André Lefevere, escribieron especialmente sobre la traducción de poesía: sus puntos de vista se recogen en los apartados siguientes.

¿Qué es la poesía?

Para entender qué tiene de especial la traducción de poesía, lo primero que deberíamos hacer es preguntarnos qué tiene de especial la poesía como [género](#) -es decir, como “socially defined cluster of communication acts” (Jones 2011b: 169)-. Podemos comenzar con un ejemplo: un poema chino de [Ma Zhiyuan](#) (c. 1250-1321). La versión siguiente se ofrece en caracteres simplificados, junto con una transcripción en pinyin y una traducción palabra por palabra en inglés y en castellano (dado que en chino no se marca ni el número ni el tiempo salvo que sea necesario, se ha usado arbitrariamente el singular y el presente):

秋思	Qiū Sī	Autumn Thought	Reflexión otoñal
枯藤老树昏鸦	kū téng lǎo shù hūn yā	withered vine old tree twilight crow	marchita enredadera viejo árbol penumbroso cuervo
小桥流水人家	xiǎo qiáo liú shuǐ rén jiā	little bridge flowing water person's house	pequeño puente fluyentes aguas humanos hogares
古道西风瘦马	gǔ dào xī fēng shòu mǎ	ancient road west wind thin horse	antiguo camino ponentino viento escuálido caballo
夕阳西下	xī yáng xī xià	evening sun west sinks	vespertino sol al oeste se hunde
断肠人在天涯	duàn cháng rén zài tiān yá	broken hearted person is-at world's end	con corazón roto una persona está en el fin de la tierra

Los actos de comunicación genéricos pueden considerarse en términos de rasgos textuales y extratextuales, en relación respectiva con la lengua y el contexto social, tal como se analiza a continuación.

Los poemas comparten ciertos *rasgos textuales* típicos. Ninguno es exclusivo de la poesía (varios de ellos se usan también en publicidad, por ejemplo) y no todos los poemas hacen uso de todos ellos. Sin embargo, cuantos más rasgos de este tipo tenga un texto, más poético les parecerá a sus lectores. Y a sus oyentes, puesto que la poesía es un género tanto escrito como oral.

En primer lugar, los poemas con frecuencia juegan con la forma de la lengua o la hacen destacar de algún modo. Así, el sonido tiende a ser importante, lo que se plasma frecuentemente en patrones formales concretos, como la métrica o la rima. *Qiū sī*, por ejemplo, tiene cinco versos de 6–6–6–4–6 sílabas, todos ellos con una rima final en *-a* (*yā–jiā–mǎ–xià–yá*), al menos en su pronunciación moderna. Hay poemas que también incorporan juegos con las palabras, ambigüedad gramatical o unidades fraseológicas desautomatizadas, es decir, modismos que se usan tanto en sentido figurado como literal (Jones 2011a: 109-110). Los poemas también tienden a utilizar paralelismos (estructuras sintácticas repetidas), como sucede con las combinaciones adjetivo-sustantivo o sustantivo-sustantivo (“withered vine / old tree / twilight crow”, etc.) en los versos 1–3 de *Qiū sī*.

Del mismo modo, los poemas suelen utilizar un léxico preciso y cuidadosamente elegido. Pueden incorporar significados implícitos o asociativos, algunos específicos de una cultura y otros (por ejemplo, la asociación que hace *Qiū sī* del otoño y el atardecer con la melancolía) compartidos por múltiples culturas. Los significados pueden ser incluso ambiguos o estar abiertos a diferentes interpretaciones por parte de los distintos lectores (distintos traductores incluidos).

Los poemas también pueden utilizar elementos originales del tipo de colocaciones o metáforas poco habituales, como en los versos en los que Emily Dickinson describe una tormenta: “The Doom’s electric Moccasin / That very instant passed - / On a strange Mob of panting Trees” [La Mocasín eléctrica de la Perdición / En ese mismo instante pasó / Sobre una extraña Turba de Árboles jadeantes], donde “Mocasín” es el nombre local de una serpiente acuática venenosa. Igualmente, los poemas pueden forzar de manera creativa las convenciones ortográficas o gramaticales, como sucede en el poema de E E Cummings que comienza diciendo: “anyone lived in a pretty how town / (with up so floating many bells down)” [cualquiera vivía en una tremenda pero mucho población /

(con arriba tanto flotaban tantas campanas abajo)]. O las estilísticas, como en los versos sorprendentemente abruptos de [Philip Larkin](#): "[They fuck you up, your mum and dad. / They may not mean to, but they do](#)" [Los dos te joden vivo, tu mamá y su marido / Quizá sí, sin despecho, pero no es más que un hecho]

Además, la poesía tiende a utilizar estos recursos densos y diversos en espacios especialmente reducidos, típicamente en un par de páginas o minutos como máximo.

Pasando ahora a las características extratextuales, la comunicación poética comienza con señales que alertan a los receptores sobre el género que pueden esperar. Así sucede con el nombre del sitio web [Círculo de poesía](#) o un título que incluya "Antología poética" en la portada de un libro, dispone al público para esperar poesía en lugar de, por ejemplo, una guía de viaje. Lo mismo ocurre con una convocatoria de un recital de poesía. La poesía también tiene un diseño de página específico: líneas cortas. O, al hablar, cierto tono de voz.



Emily Dickinson (Fuente: [Wikimedia Commons](#))

Como ocurre con toda la [literatura](#), la comunicación a través de la poesía no pretende ser informativa, sino que se aprecie por sí misma. Y con la poesía, la experiencia emocional y/o intelectual es especialmente intensa. Socialmente, la poesía es una forma de arte muy valorada, probablemente por su virtuosismo lingüístico y la intensidad de la experiencia.

[cabecera](#)

[¶](#) Actitudes y enfoques

¿Qué significa todo esto de cara a la traducción? Aquí comenzamos examinando las actitudes sociales hacia la traducción de poesía y los enfoques traductores (preferencias en cuanto a las [relaciones original-término](#)). Como fuente de ejemplos, he aquí "Autumn Thoughts", mi propia traducción inédita de "Qiū sī" acompañada de una traducción literal al español:

Withered vines, old trees, gloaming crows;	Marchitas viñas, viejos árboles, penumbrosos cuervos;
Little bridge, flowing stream, people's homes;	Pequeño puente, fluyente arroyo, humanos hogares;
Ancient road, west wind, bony horse;	Antiguo camino, ponentino viento, huesudo caballo;
In the west, sunset glows.	En poniente, el ocaso brilla.

World's end. Bleak at heart, on one roams. El fin de la tierra. Con pesadumbre de corazón, sigue uno vagando.

¿Lost in translation?

Dado que las características textuales de la poesía dependen a menudo del sonido y los matices del lenguaje, popularmente se considera un género difícil de traducir. Esto ha dado lugar a un discurso centrado en la pérdida. Un ejemplo sería la opinión de Lefevere (1975: 99) de que "most translations [...] are unsatisfactory renderings of the source [poem]". También significa, sin embargo, que los traductores de poesía tienen mucho margen para desviarse de la semántica original (como cuando añadí "glows" al verso 4 de "Autumn Thoughts", para que rimara con el "crows" del verso 1).

En términos extratextuales, la poesía traducida comparte las características antes mencionadas. Sin embargo, quienes la practican suelen tener más visibilidad que en otros géneros literarios. Su nombre tiende a aparecer en las portadas de los libros o junto a poemas individuales (en una antología, por ejemplo). Y en los recitales, suelen leer junto al poeta original. Pero el público también puede tener hacia la poesía traducida una actitud más crítica que ante la obra original (Wechsler 1998, cit. en Boase-Beier 2004: 25), por ejemplo, al considerar que el uso innovador del lenguaje es en realidad fruto de la interferencia y una mala traducción.

Enfoques

Los modos o enfoques en la traducción de poesía se pueden ordenar en una escala que va de lo literal a lo libre, tal como se refleja en la siguiente tabla:



<<< más literal
más libre >>>

Enfoques en traducción de poesía (Creación propia)

En el extremo más conservador, una traducción literal es una guía semánticamente cercana a la fuente que no pretende ser un poema de pleno derecho en la cultura término, como sucede con la

guía inicial en inglés que hemos ofrecido aquí de Qiū sī. A veces, estas traducciones literales se imprimen al lado o debajo del original en ediciones de poesía clásica dirigidas a personas no nativas, pero hasta cierto punto capaces de leer la lengua original. En su condición de versión interlineal palabra por palabra, a menudo con notas explicativas, una traducción literal puede constituir la base para que un poeta de la lengua término cree una traducción poética.

Sin embargo, resulta más frecuente que los traductores se propongan producir un "metapoema", un texto que se asemeje al original lo suficiente para ser considerado una traducción y, al mismo tiempo, ser considerado un poema en la cultura meta (Holmes 1988: 24-25,50). En este sentido, se pueden distinguir dos grandes enfoques:

- La traducción se formatea o recita como un poema sin dejar de ser bastante literal. Es la "metáfrasis" de [Dryden](#) (1680: 145-146). Implica considerar que el "contenido puro y perfecto" del poema original reside en su formulación e imágenes ([Goethe](#) 1814). Así, para el poeta británico [Ted Hughes](#), pulir mínimamente las versiones interlineales de sus cotraductores sin tener en cuenta la forma poética de la fuente formaba parte "of a wider literary tradition of seeking an authentic sounding voice " (Bergin 2013: ii).
- La traducción "(re)creativa" (Jones 2011b: 172) pretende transmitir el paquete poético global (la semántica, la intención del poeta, las imágenes, alusiones y su poética) en lugar de dar prioridad a la formulación superficial. Así, en *Autumn Thoughts*, el "Little bridge" del verso 2 es un equivalente semántico cercano, pero añadí "on one roams" en el verso 5 para reflejar el patrón de rima. Es algo semejante a la "paráfrasis" de Dryden, en la que "words are not so strictly followed as his sense, and that too [may] be amplified, but not altered" (Dryden 1680: 145-146). Tanto entre los traductores poetas (que se consideran principalmente poetas) como entre los traductores lingüistas (que se consideran principalmente traductores), este es el enfoque más común (Jones 2011a; Lobejón Santos & Jones 2020).

Más allá de estos dos enfoques se encuentran las [adaptaciones](#), versiones o [imitaciones](#). Para Dryden, las imitaciones no solo se desvían "from the words and sense", sino que también los abandonan por completo cuando así parece conveniente (Dryden 1680: 145-146). Es un enfoque que suelen preferir poetas de la lengua meta. Al menos hoy en día, rara vez se etiquetan como "traducciones" y a menudo se atribuyen más al reescritor que al poeta original, sobre todo si se trata de una figura conocida.

A continuación, tenemos los poemas inspirados en otros idiomas. Y aún más, las pseudotraducciones: poesía original presentada para que parezca traducida. Un ejemplo en inglés es [Katerina Brac](#), de Christopher Reid (1985), una obra inventada a partir de traducciones de poemas de Europa del Este populares en los países occidentales a finales de la Guerra Fría (véase el apartado de Sociedades, culturas, política).

Las fronteras entre estos enfoques son, por supuesto, más bien borrosas (con la posible excepción de las pseudotraducciones), a lo que se añade que en traducción también se puede variar el enfoque dentro del mismo poema, dependiendo de la dificultad a la que toque enfrentarse.

Los debates del enfoque (re)creativo

El enfoque (re)creativo no se halla exento de controversia. Un aspecto polémico es cómo reconciliar los dos objetivos del metapoema: la lealtad al poema original y la eficacia del poema término cuando -como sucede con frecuencia- ambos propósitos entran en conflicto.

En ese caso, los traductores y estudiosos orientados hacia el polo de emisión se inclinan más por la fidelidad al poema original, lo que no significa necesariamente literalidad. Boase-Beier (2004: 29) sostiene que es crucial reflejar el estilo del original, porque el estilo codifica el punto de vista del escritor y, por tanto, hace que el poema sea literario. Venuti (1995: 23-24) aboga por transmitir "whatever features of the foreign text abuse or resist dominant cultural values" -por ejemplo, el lenguaje idiosincrásico o subversivo-, aunque reflejar el acto de resistencia es más importante que clonar el estilo específico del original.

Para los traductores orientados al polo de recepción y estudiosos como Folkart (2007: 6-7), la forma en que los poetas originales estructuran su materia prima es artísticamente casi irrelevante, y centrarse "on [source-poem] patternings [...] can lead to artistically inadequate results". En su lugar, insta a los traductores a plasmar su propia manera de entender el texto (Folkart 2007: 8).

En la práctica, muchos traductores (re)creativos intentan equilibrar ambas pulsiones, aunque, como señaló Cowper (1791: 184), existe una frontera muy sutil entre el riesgo de ser servil y el de ser escasamente fiel al original. Holmes (1988: 54) considera que se trata de encontrar contrapartidas o correspondencias a los elementos/dispositivos/estilos de origen que desempeñen funciones similares en la lengua/cultura de llegada. O también encontrar analogías que encajen bien: por ejemplo, en las traducciones que realizó Mike Stocks de los sonetos del poeta romano del siglo XIX Giuseppe Gioachino Belli, el inglés coloquial británico de Stocks podría decirse que tiene un tono subversivo similar al original "romanesco" de la clase trabajadora de Belli.

Algunos poemas (normalmente, los que utilizan un formato fijo, una dicción inusual, juegos de palabras, alusiones, referencias intertextuales y/o contenido específico de una cultura) son más difíciles de traducir que los poemas que carecen de esas características. Con los primeros, a menudo es imposible transmitir todas las características del poema original. Entonces, los traductores tienen que llegar a un compromiso (Jones 1989: 197), por ejemplo, entre recrear una imagen llamativa o un juego de palabras. En este caso, suele aplicarse una "jerarquía de correspondencias" personal (por ejemplo, dar prioridad a la semántica sobre el sonido, o viceversa), razón por la cual diferentes traductores pueden ofrecer versiones radicalmente distintas del mismo poema (Holmes 1988: 86).

Para los traductores (re)creativos, la creatividad es una herramienta clave. Los estudiosos de la creatividad la definen como abordar problemas explorando soluciones que sean a la vez "novedosas" (es decir, originales) y "apropiadas" (Sternberg & Lubart 1999: 3). Para los traductores de poesía, esto significa considerar soluciones que se desvíen semántica o estilísticamente de la fuente sin dejar de transmitir su intención poética y sus imágenes (Jones 2011a: 140-142). Los traductores suelen plantearse cambios creativos porque traducir literalmente o clonar el estilo es imposible o perjudicaría la calidad del poema de destino, pero a veces también porque las soluciones creativas simplemente parecen más eficaces (Jones 2011a: 140-142).

En este contexto, se puede distinguir entre:

- “Ajustes” creativos sin apartarse del espacio semántico o estilístico del elemento original, como por ejemplo el cambio de “water” (水: *Qiū sī*, verso 2) a “stream” [arroyo]. Todas las traducciones (re)creativas utilizan este mecanismo (Jones 2011a: 140-142).
- “Transformaciones” creativas que se apartan del espacio semántico/estilístico relevante, como por ejemplo la adición de “glows” [brilla] en *Autumn Thoughts* (verso 4) para que rime con el “crows” [cuervos] del verso 1. Normalmente, los traductores solo contemplan el mecanismo de transformación tras comprobar que los ajustes no han servido para resolver el problema de traducción (en nuestro caso, la necesidad de rimar dos versos concretos). Hay traductores que evitan la transformación a toda costa al considerarla una traición al original (Jones 2011a: 140-142).

La recreación de *patrones formales del original* (por ejemplo, la métrica y especialmente la rima) resulta especialmente difícil. Los traductores necesitan conocimientos avanzados de versificación y exige mucho tiempo. El patrón rítmico puede no tener equivalente en la lengua de destino o resultar particularmente difícil de recrear. Por poner un ejemplo, el inglés, a diferencia del chino clásico, no permite fácilmente construir versos de seis palabras léxicas y monosilábicas. O puede que el mismo patrón transmita señales culturales diferentes. Así, algunos (cf. Sorrell 2000: 74) afirman que la rima y el ritmo en traducción inglesa suenan trillados o cómicos. Y como estos patrones son específicos de cada lengua (“yā/crow” y “jiā/house” riman en chino, pero no en inglés, por ejemplo), recrearlos suele requerir transformaciones creativas, lo que, como ya se ha comentado, algunos traductores consideran una traición (cf. Lefevere 1975: 56,59). Por ello, muchos traductores abandonan o diluyen los patrones del poema original, por ejemplo transformando la poesía rimada en [verso libre](#) o sustituyendo las rimas completas por [medias rimas](#), [rimas cercanas](#) o [rimas imperfectas](#). Hay traductores, en cambio, que consideran que los patrones formales transmiten efectos poéticos cruciales o que trazan el trasfondo cultural del poema original. De ahí que den prioridad a recrearlo en la traducción. En este sentido, Holmes (1988: 25-27) identifica tres enfoques principales:

- “*mimético*”: imitación de la forma del original;
- “*analógico*”: uso de una forma con función cultural semejante, como por ejemplo traducir un [endecasílabo](#) español por el [pentámetro yámbico](#) isabelino inglés;
- “*orgánico*”: elección de una forma *ad hoc* para el contenido de cada poema original (por ejemplo, los tres [pies](#) de dos sílabas por verso de *Qiū sī* se convierten en *Autumn Thoughts* en tres pies con dos sílabas tónicas).

Los estilos poéticos (por ejemplo, el coloquial, regional, arcaico o idiosincrásico) plantean retos similares, ya se trate del estilo personal del poeta, de diferentes voces dentro del poema o de las convenciones estilísticas de la cultura literaria de origen (por ejemplo, la dicción de la poesía clásica china, muy condensada y basada únicamente en las palabras léxicas). También en este caso, el abanico de respuestas de los traductores es similar y va desde la neutralización/[normalización](#) (conversión a la lengua meta estándar moderna) hasta la recreación mimética, analógica u orgánica. Pocos, sin embargo, abogan explícitamente por la neutralización.

Normas

Los traductores trabajan dentro de un marco de normas poéticas y de traducción que cambian con el tiempo y en distintos espacios contemporáneos. Hasta hace pocas décadas, por ejemplo, la mayoría de las traducciones al inglés de obras antiguas eran ligeramente arcaizantes, pero hoy en día, este tipo de traducciones arcaizantes (incluso de poemas modernos que utilizan voces deliberadamente arcaizantes -Jones 2000: 79-) tienden a ser juzgadas negativamente, al menos por parte de los críticos literarios. En el último medio siglo, sin embargo, las normas de traducción en todo el mundo parecen haber convergido hacia una ética de representación fidedigna del estilo y el contenido del poema original, aunque con todas las variaciones descritas en el apartado anterior. No obstante, las "versiones/imitaciones" de poetas en la lengua de destino siguen ocupando un nicho importante.

[cabecera](#)

Procesos de traducción

Lo que sabemos sobre los procesos de trabajo de los traductores de poesía se debe en gran medida a informes escritos por los propios interesados, además de, últimamente, a grabaciones en tiempo real de procesos de traducción tanto individuales como colaborativos (Jones 2011a; Lobejón Santos & Jones 2020). A continuación, se examinan estos procesos.

Antes de traducir

La traducción de poesía puede producirse por encargo de un poeta del polo original (como se describe más adelante en Equipos de proyecto), una editorial o una persona que coordine un volumen colectivo. Sin embargo, a menudo son los propios traductores quienes eligen a qué poeta traducir, o qué poemas traducir de un corpus más amplio. La selección suele estar motivada por el gusto de quien traduce por poemas concretos o -especialmente en el caso de los traductores poetas- por un sentimiento de afinidad con el poeta original. La traducibilidad y la adecuación de los originales a las normas poéticas de la cultura de destino también pueden influir en la elección de los poemas, pero esto es probablemente menos frecuente.

Antes de traducir, Born (1993: 61) recomienda reunir conocimiento contextual mediante la lectura de la biografía del poeta original y de tanto de su obra como sea posible. La mayor parte de los traductores además hacen una lectura previa del poema original para analizar su significado y forma poética (Jones 2011a: 120,124-125).

La fase de traducción

Al traducir se divide la compleja tarea de traducir un poema en un conjunto de subtareas anidadas o interrelacionadas (Jones 2011a: 116-117). Las decisiones individuales (por ejemplo, comprobar una palabra en un diccionario) se combinan para formar una microsecuencia. Estas suelen abordar una unidad de texto, prosodia, etc. lo suficientemente pequeña para tenerla en mente de una sola vez: por ejemplo, traducir “在天涯 / is-at world's end” [está-en fin de la tierra]: Qiū sī, verso 5) como "world's end" [fin de la tierra]. En una macrosecuencia, los traductores abordan un segmento de texto de longitud media (por ejemplo, un verso) combinando varias microsecuencias. Así, el verso 5 de Qiū sī se tradujo con una macrosecuencia que comprendía dos microsecuencias que abordaban

las frases subyacentes "断肠人 / broken-hearted person" [persona de corazón roto] y "在天涯 / is-at world's end" [está-en fin de la tierra] respectivamente, interrumpidas por una microsecuencia que buscaba rimar con otro verso (lo que dio lugar a "on one roams" [sigue uno vagando] para que rimara con el "homes" del verso 2). Las macrosecuencias se combinan para formar un recorrido por todo el poema. Una *sesión de trabajo* dura desde el momento en que se empieza a traducir hasta que se termina la jornada o se hace una pausa larga y puede incluir una o varias revisiones de uno o varios poemas.

form: 11-syllable, rhyme ABABCD CD

epigraph = Oh God, opening between the shade / shadow | mud / slime

Blas de Otero (1916 -1979), Spanish poet, theme of cruel God. Quoted from "Es inútil" - last line of sonnet:
 "¡y es inútil pensar que nos unimos!
 ¡ Es locura creer que puedo verte,
 oh dios, abriendo, entre la sombra, limos!"

1 away
3 day?

3 pavedrina = almost wholly overcast, but a hint of brightness

1 God
3 the odd

[Written] on a line [of verse]
 Oh Dios, abriendo, entre la sombra, limos
 Blas de Otero

The dilute acids of the rains,
 1 Stubborn rains, mild acids, my God,
 Persistent / Insistent / Tenacious | goutte / [-weak]

2 My God, ^{see} look at them | eat[ing] away [at the] summer;
 here they are | corroding
 Are stubbornly eating the summer away;

3 For days, just a ? lichen each of half-overcast sky,
 At best, most blotch behind lichen
 The sun, at best a stain inside but for the odd
 a blotch, grey skies, dense cloud

4 [The] sun in the blotch | scarcely started;
 a blenish | hardly begun
 smear
 spot
 stain
 [patch]

day after day;

bluish
 Patch of lichen
 lichen-patch of brightness

Versos 1-4 de "Zapisano nad jednim stihom", de Ivan V. Lalić: imagen de mis borradores 1 y 2 para su traducción al inglés más las notas (Elaboración propia)

Los primeros borradores suelen escribirse a mano (véase un ejemplo arriba), lo que permite consultar más tarde notas, sinónimos y variantes de soluciones. Para algunos traductores, el primer borrador es muy literal. En mi caso, lo escribí en negro, con notas en la página opuesta (por ejemplo, sobre el poema español citado en el epígrafe). Se necesitan muchas sesiones, idealmente intercaladas por al menos unos días en los que consultar con la almohada, para convertir el borrador en un poema viable; gradualmente, la atención se desplaza de la equivalencia con respecto al poema original a que el poema de destino gane en eficacia, sonido y "fluidez" (Born 1993: 61; Jones 1989; Bly 1983). Así, las anotaciones y tachaduras rosas de la imagen anterior muestran cómo, en el segundo borrador, reelaboré la versión literal en pentámetros yámbicos con un esquema de rima ABAB. (La versión enviada a los editores, meses más tarde, apenas ha cambiado: "The dilute acids of the rains, my God, / Are eating summer stubbornly away; / The sun a blotch, cloud-bound but for the odd / Patch of bluish lichen, day after day", en español, en una

traducción centrada en el sentido: Los degradados ácidos de las lluvias, Dios mío, / Obstinos roen el verano hasta hacerlo desaparecer; / El sol una mácula, ceñido por las nubes salvo por la ocasional / Mancha de líquen azulado, día tras día). Esto hace que la traducción de poesía requiera mucho más tiempo que la mayoría de los demás géneros (Jones 2011a: 118-119). La mayor parte del tiempo se dedica a cuestiones de léxico e imágenes, lo que demuestra la importancia de conseguir la expresión "justa" y de transmitir imágenes poéticas; la forma poética ocupa menos tiempo, incluso en el caso de los poemas rimados y con un ritmo marcado (Jones 2011a: 129,158).

[cabecera](#)

Oír y leer poesía traducida

La poesía traducida se presenta ante el público de diversas maneras. Los recitales suelen tener lugar en festivales, veladas poéticas o presentaciones de libros, ante un público físico y/o retransmitidos en directo. Como la mayoría de los poemas originales son de poetas vivos, el poeta original y el traductor suelen leer en tándem, como ya se ha mencionado.

Las traducciones escritas se publican en revistas literarias, a veces especializadas en poesía, en libros de autoría única o antologías. Las antologías pueden incluir varias o una sola cultura (o lengua) de origen. Las antologías son importantes a la hora de conformar un canon de poesía "representativa" de la cultura de origen dentro de la cultura de destino, aunque lo que se incluye y lo que se omite también refleja inevitablemente los prejuicios inconscientes y las decisiones de selección conscientes de los antólogos: por ejemplo, infrarrepresentar o destacar deliberadamente a las mujeres poetas o los temas urbanos (Barnaby 2002: 86,88). Los poemas también pueden formar parte de una obra multigénero: una revista que incluya tanto narrativa como poesía, por ejemplo.

La mayoría de las publicaciones ofrecen solo el texto meta. Algunas, sin embargo, son bilingües, con los poemas de origen y destino en páginas opuestas. Las ediciones bilingües, además de permitir a los lectores de la lengua de partida conocer el texto original, pueden animarles a criticar las decisiones de los traductores.

Las publicaciones no se limitan al papel. Los poemas son textos breves y, por tanto, especialmente aptos para la pantalla: de ahí que exista una animada oferta en línea de revistas, blogs, etc. que presentan poesía traducida. Sin embargo, no es raro que las publicaciones informales en internet omitan el nombre del traductor y publiquen sin permiso de los titulares de los derechos.

En términos generales, la poesía traducida se lee de forma similar a la poesía original de la lengua meta (Boase-Beier 2020: 413). La poesía traducida, sin embargo, a menudo también tiene un prefacio/epílogo y notas explicativas, y -como acabamos de mencionar- puede incluso ser presentada de forma bilingüe. Esto, según Boase-Beier (2020: 413), puede animar a los lectores de poesía traducida a leer "críticamente": por ejemplo, relacionando el poema de destino con el poema de origen, pero también con la poesía contemporánea en general. Lefevere (1975: 87), por el contrario, rechaza este tipo de material paratextual, condenando "the completely unjustifiable splitting up of the source text" entre el poema meta y la información de las notas a pie de página. Un argumento en contra de la opinión de Lefevere sería que la lectura de poesía depende especialmente del contexto extratextual, incluidos los sobrentendidos y referencias culturales, de tal

modo que las notas a pie de página, los prólogos, etc. proporcionan a los lectores de poesía extranjera el contexto del que de otro modo carecerían.

[cabecera](#)

Traductores

Aquí analizamos a quienes traducen poesía como personas, centrándonos en sus [destrezas cognitivas](#), [emociones](#) e [identidades](#).

Destrezas

Cabe afirmar que quienes (re)crean poesía en traducción precisan de cuatro destrezas que se solapan entre sí:

- destrezas para la lectura del poema original y conocimientos literarios;
- destrezas para escribir poesía en lengua término, idealmente en diversos estilos y formatos;
- destrezas en la transferencia entre las lenguas original y término;
- la destreza estratégica de encontrar un equilibrio entre las exigencias parcialmente contradictorias de lealtad hacia el poema original y de eficacia del poema término.

El segundo requisito, de vital importancia, significa que los traductores de poesía con publicación en papel en editoriales son casi siempre escritores nativos de la lengua término. Esto suele significar que también son lectores no nativos de la lengua original (excepto algunos [bilingües equilibrados](#), que se sienten igualmente cómodos con la poesía de partida y de llegada). Sin embargo, en las publicaciones web informales (como los blogs), los escritores nativos de la lengua de origen en ocasiones suben sus propias traducciones de poemas que admiran.

Motivación y emociones

La motivación para traducir poesía rara vez es económica (la remuneración suele ser baja, como se explica más adelante). La motivación es casi siempre intrínseca: la creencia de que una determinada poesía o poeta necesita un público más amplio, a lo que se suma el placer intelectual y estético de la propia traducción. Además, los plazos de los editores suelen ser generosos o flexibles, en reconocimiento de que la traducción de poesía requiere mucho tiempo. Sin embargo, esta falta de estrés externo tiene su contrapartida. Dedicar dos años de tu tiempo libre, por ejemplo, a traducir a un poeta desconocido en la cultura de destino puede parecer una tarea larga y solitaria: de ahí que los traductores también necesiten cualidades de persistencia y confianza en sí mismos, aunque los entusiastas del poeta nativos de la cultura de origen pueden reforzar la motivación del traductor ("Derek", en Jones 2011a: 88). Esta gran inversión personal en el proyecto, sumada al hecho de que la mayoría de las reseñas de poesía traducida juzgan la calidad de la traducción, significa que los traductores de poesía son especialmente sensibles a sentirse validados o "hundidos" por un veredicto positivo o negativo de los revisores ("Derek", en Jones 2011a: 99).

Lealtad e identidad

Nord considera que la ética del traductor viene determinada no tanto por el concepto textual de "fidelidad", sino por el concepto interpersonal de "lealtad" hacia los "socios" del traductor: el escritor original, quien encarga la traducción y los lectores finales (2001: 185). El principal receptor de la lealtad de un traductor de poesía suele ser el poeta original (excepto quizás en algunos proyectos encargados por un editor, en los que la principal lealtad puede dirigirse hacia o estar compartida con el editor). Esta lealtad primaria a menudo se extiende a un sentimiento de lealtad hacia la cultura de origen en general, o hacia un grupo dentro de esa cultura (por ejemplo, quienes promovían un modelo no sectario de la sociedad bosnia durante y después de la guerra de los noventa -Jones 2011a: 81-). El hecho de que los traductores sean actores de la diáspora/patrimonio de la cultura de origen o nativos de la cultura de destino no parece suponer una gran diferencia (Jones 2011a: 76). Sin embargo, la motivación de dar a conocer una obra de origen admirada a los lectores de destino también significa que los traductores pueden considerarse embajadores interculturales (Jones 2000).

La frontera entre las identidades de traductor lingüista y traductor poeta es difusa y muchos de los que traducen directamente de lenguas extranjeras también escriben poesía propia y viceversa. Sin embargo, los poetas traductores a menudo descubren que la traducción y la escritura de poesía original se enriquecen mutuamente. El poeta británico Ted Hughes, por ejemplo, tradujo en colaboración a varios poetas europeos. Sus traducciones llevan la impronta de su propio estilo poético áspero, pero el estilo literalista de sus traducciones (véase Enfoques, más arriba) también influyó en su propia poesía (Bergin [2013](#)).

Cabría afirmar que la voz de un poeta, tal como se plasma en sus elecciones estilísticas, es una expresión clave de su identidad poética. Al adaptar una obra a los lectores meta, existe una delgada línea entre encontrar una analogía adecuada en la lengua meta para la voz del poeta original y distorsionar esa voz o apropiarse de ella. La [Rubáiyát](#) en inglés que tradujo Edward Fitzgerald en 1859, por ejemplo, ¿fue simplemente una respuesta "imitativa" al original persa medieval de [Omar Khayyam](#), o sirvió para promover las visiones orientalistas victorianas que tenía Fitzgerald de un Oriente misterioso y hedonista?

En debates más recientes se han abordado cuestiones relacionadas con la diversidad de los traductores. Cuando se encargó a Marieke Lucas Rijneveld, poeta de etnia caucásica, que tradujera al neerlandés el poema de Amanda Gorman "[The Hill We Climb](#)" [La colina que escalamos], recitado en una jura de cargo presidencial de Estados Unidos, algunos comentaristas se preguntaron [por qué no se había recurrido en su lugar a un poeta de performance negro y neerlandés](#). Sería peligrosamente reduccionista insistir en que los traductores deberían traducir sólo a poetas que coincidieran con su propia identidad. Pero esta réplica tendría más fuerza si el perfil étnico y de género de los traductores de poesía y de los actores clave del sector cultural y artístico (como quienes encargan las traducciones) reflejara el de la sociedad en general, y si una joven negra tuviera las mismas probabilidades que un hombre blanco de mediana edad de recibir el encargo de traducir, por ejemplo, a Homero. Desgraciadamente, no es así.

[cabecera](#)

Trabajo colaborativo

Los traductores pueden trabajar de manera *individual*, cuando la misma persona lee el poema original y escribe el poema término, o de manera *colaborativa*, cuando la traducción se comparte entre dos o más personas. Sin embargo, quien hace una traducción individual tampoco trabaja realmente en soledad. En este apartado se examina el modo en que los traductores de poesía trabajan con los demás.

Equipos de proyecto

Los traductores, en colaboración o en solitario, forman parte de un equipo de proyecto más amplio, junto con, por ejemplo, un coordinador de volumen colectivo o un editor, y quizá un diseñador gráfico. Además, dado que los traductores de poesía en solitario necesitan un nivel especialmente alto de experiencia en la lectura de la lengua de partida y en la escritura del género de llegada (véase arriba el apartado de Destrezas), a menudo recurren a asesores textuales: informantes de la cultura/poesía de partida, otros traductores y/o lectores de la lengua de llegada (Jones 2011a: 40; Flynn 2004: 276).

El poeta original suele ser un actor clave en el equipo. Puede encargarse de la traducción, a menudo dirigiéndose directamente al traductor. Esto puede implicar ofrecer un pago al finalizar la traducción o, lo que es más habitual, proponer que el traductor encuentre un editor y que el poeta original y el traductor compartan los derechos de autor. Podría decirse que el poeta original es el informante ideal del poema original. Sin embargo, si conoce la lengua meta, puede abogar (en ocasiones de forma insistente) por sustituir las expresiones idiomáticas que ha elegido el traductor por equivalentes literales, pero poéticamente más torpes (Phillips 2001: 30).

Los traductores de poesía suelen encajar mal este tipo de intervención porque infringe la norma de que quien traduce es responsable de la redacción del poema meta. En términos más generales, vulnera la suposición de los demás miembros del equipo de que los traductores saben lo que hay que hacer (Flynn 2004: 280) en cualquier proyecto, es decir, que actúan de forma autónoma en lo que respecta al enfoque y las decisiones de traducción. En esta misma línea, las sugerencias de los correctores tras la presentación del manuscrito suelen ser mínimas. Algunos equipos - especialmente en el caso de las antologías- están formados por un coordinador literario, que encaja las piezas para construir el texto global, y varios traductores. Incluso en estos casos, los coordinadores del volumen rara vez sugieren cambios en las traducciones presentadas, salvo quizá en el caso de traductores noveles, a los que les puede ir bien la opinión de personas más expertas.

Los editores suelen tener que solicitar permisos de traducción y, a veces, subvenciones a organismos del país de origen (Sampson 2001: 81). Encargar poesía traducida es más arriesgado que publicar poesía original, porque los editores rara vez pueden leer la lengua de origen y, por tanto, no pueden juzgar la calidad de la obra original (Sampson 2001: 81), a menos que ese poeta ya sea conocido en la cultura de destino. De ahí que los editores suelen confiar en los traductores para que les recomienden nuevos poetas (Sapiro 2019: 37). Esto significa que los traductores suelen tener una mezcla de proyectos de "iniciativa personal" motivados por ellos mismos (obras que les entusiasman y que presentan a los editores) y encargos (Flynn 2004: 275). En el caso de los traductores más "experimentados y reputados", los proyectos de iniciativa personal suelen tener más peso que los encargos (Flynn 2004: 276).

Traducción colaborativa

En la traducción colaborativa de poesía, los participantes clave son:

- El poeta original
- y/o un poeta en lengua término
- y/o un asesor lingüístico/traductor pivote, que posea las destrezas necesarias para la lectura del poema original y para la transferencia de lengua original a término.

Lo habitual es que el poeta de la lengua meta escriba el poema meta, mientras que los demás le ayudan (Raffel 1988: 129). Si el asesor lingüístico/traductor pivote es escritor nativo de la lengua término, puede que en ocasiones desee coescribir el poema de llegada. Sin embargo, no siempre quien actúa como poeta de la lengua de llegada acepta esto. A veces, en las publicaciones solo se reconoce como traductor al poeta de la lengua meta, ocultando el trabajo de los demás participantes. Por el contrario, Calleja & Collins (2019) consideran que el asesor lingüístico/traductor pivote es el único traductor verdadero. Yo argumentaría, sin embargo, que todos los participantes en un grupo colaborativo deberían considerarse "(co)traductores".

La traducción colaborativa de poesía se produce por varias razones. En los pares de lenguas menos traducidas, evita el cuello de botella que supone el hecho de que no haya suficientes traductores individuales para encargarse de todos los poetas que necesitan traducción. También permite que poetas consagrados traduzcan a poetas de otras lenguas con los que sienten afinidad y que poetas noveles se comprometan activamente con obras que van más allá de su propio legado poético.

Existen muchas posibles configuraciones colaborativas. Por ejemplo:

- Un asesor lingüístico produce una versión interlineal que a su vez un poeta en lengua término rehace en forma de poema. Esta modalidad funciona mejor cuando la versión interlineal actúa como base para el debate entre ambos participantes a lo largo de todo el proceso de elaboración del borrador.
- Un poeta de la lengua original trabaja con un poeta de la lengua término. Pueden incluso traducirse mutuamente (por ejemplo, Octavio Paz y Charles Tomlinson en *Airborn / Hijos del aire*: 1981).
- Si los poetas de las lenguas original y término no dominan bien el idioma de la otra persona, un asesor lingüístico puede unirse a ellos, formando un denominado *poettrio* o trío poético.
- *Talleres de traducción*, que incorporan a varios poetas en lengua término junto con un poeta original y/o un asesor lingüístico (e incluso quizá traductores individuales que trabajan en la combinación lingüística relevante).

En ocasiones, dos o más traductores de poesía con destrezas semejantes pueden colaborar, como por ejemplo sucede con los traductores de griego-inglés [Edmund Keeley](#) y [Philip Sherrard](#), que dominaban el griego y al mismo tiempo eran poetas en inglés ya publicados.

[cabecera](#)

Contexto social

Este apartado presenta el contexto social en el que trabajan los traductores de poesía.

Comunidades, campos y habitus

Más allá del equipo del proyecto, los traductores trabajan dentro de una comunidad más amplia de traducción de poesía. En términos de [Bourdieu](#), es lo que se llama un *campo*. Los campos son "espacios de actividad históricamente constituidos con sus instituciones y leyes de funcionamiento específicas", cuyos miembros tienen un *habitus* compartido, es decir, un conjunto acordado de normas, prácticas y actitudes de trabajo (Bourdieu 1990, cit. en Inghilleri 2005: 134-135). Resulta razonable cuestionar si las características de esta comunidad, tal y como se esbozan a continuación, la cualifican para ostentar el estatus de *profesión* (Jones 2011a: 187-188). Un término más adecuado podría ser *vocación*: "una actividad socialmente regulada de alto valor social, en la que actores con un alto nivel de especialización pueden obtener capital cultural y simbólico, pero no necesariamente una alta remuneración" (Jones 2011a: 188).

De hecho, uno de los rasgos del habitus de los traductores de poesía es que rara vez ganan un salario digno por esta tarea. En el Reino Unido, por ejemplo, la traducción de un volumen de 80 poemas podría llevar varios meses a tiempo completo, pero solo se ganarían unos cientos de libras en concepto de derechos de autor, la cantidad que un traductor técnico/comercial ganaría en menos de una semana. De ahí que haya pocos traductores de poesía a tiempo completo: la poesía tiende a ser traducida en su tiempo libre por miembros de la academia, poetas o todo tipo de entusiastas, por las razones intrínsecas mencionadas anteriormente en Motivación y emoción. De hecho, Sapiro (2019: 24) describe la traducción de poesía como "a disinterested act by the translator, since it is often undertaken for free, as a labour of love". Sin embargo, unos pocos países -casi todos con lenguas no globalizadas y economías saneadas- cuentan con instituciones que subvencionan la traducción de su poesía original (por ejemplo, la [Dutch Foundation for Literature](#)). La remuneración de los traductores es en esos casos equiparable a la traducción de narrativa.

Otra característica que ayuda a definir la traducción de poesía como vocación más que como profesión es que no se exigen cualificaciones regladas ni una formación para entrar en este campo. Los criterios de acreditación son informales. En el caso de los traductores noveles, quienes ostentan autoridad en la materia, como los coordinadores de un volumen colectivo o los editores, se limitan a considerar si la producción del traductor es aceptable. En el caso de los traductores más experimentados, los agentes con autoridad se fijan en criterios como las traducciones anteriores o las recomendaciones de otros editores. De hecho, existen pocas oportunidades de recibir una formación reglada. Muchos másteres de traducción ofrecen módulos de traducción literaria, pero suelen ser optativos y rara vez ofrecen más de una sesión sobre poesía. Las organizaciones literarias, sin embargo, ofrecen un número creciente de orientaciones en traducción literaria, a menudo con traductores de poesía a modo de mentores.

En compensación, los traductores de poesía gozan de un gran prestigio público, debido al alto valor social de la poesía, pero también, casi con toda seguridad, porque la poesía se considera un género de traducción especialmente difícil, que requiere una reescritura creativa (véase el apartado anterior de ¿Lost in translation?). De ahí que los traductores de libros de poesía escriban a menudo un prefacio o un epílogo en el que presentan al poeta original, pero también explican sus propias decisiones de traducción, una práctica menos frecuente en otros géneros.

Algunos traductores de poesía ("expertos con dedicación completa", como James Holmes en la traducción de poesía del neerlandés al inglés de finales del siglo XX: Jones 2018) traducen de forma tan prolífica durante décadas que se convierten en actores centrales en su campo. Traducen, y por lo tanto se relacionan, con muchos poetas originales. También pueden impulsar las carreras de otros traductores actuando como mentores, profesores de talleres de traducción y coordinadores de antologías con múltiples traductores.

La poesía ocupa solo una pequeña parte del mercado editorial literario: de las traducciones literarias al francés entre 1985 y 2002, por ejemplo, el porcentaje de obras poéticas osciló entre el 2% del inglés y el 15%, del español (Sapiro & Bokobza 2008: Graphiques 8.1, 8.3). La edición de poesía está dominada por pequeñas editoriales especializadas (y no por las grandes empresas que dominan el mercado de la narrativa). A menudo están dirigidas por uno o dos entusiastas de la poesía, lo que puede hacer que estén más dispuestas a seguir corazonadas o asumir riesgos, como por ejemplo plantearse la publicación de poetas extranjeros desconocidos propuestos por traductores, como se ha mencionado anteriormente. Sin embargo, los márgenes de beneficio son bajos y de ahí la escasa remuneración que reciben los traductores, sobre todo porque los derechos de autor tienden a repartirse entre el poeta original y el traductor. Y las tiradas suelen ser pequeñas (Sapiro 2019: 32). No obstante, las traducciones de poesía confieren un gran prestigio cultural a los editores (al igual que a los traductores); son "an investment that yields symbolic capital" (Sapiro 2019: 24).

Las revistas literarias y las especializadas en poesía, tanto impresas como en línea, son también actores clave en el ecosistema de la publicación de poesía. Las editoriales, por ejemplo, a menudo solo tienen en cuenta a los nuevos poetas cuando su obra ya ha aparecido en revistas.



En poesía, como en otros géneros, las traducciones constituyen una minoría del total de obras publicadas, aunque el porcentaje real varía enormemente según las culturas de recepción. No obstante, la poesía traducida puede ejercer una importante influencia en la poesía de la cultura de destino. Davis (2002: 82-83), por ejemplo, afirma que "the apparently secondary and cautious activity [of translation] has initiated virtually every major rhetorical innovation in English poetry". Y en cuanto a los chinos, Mao Dun (1922: 204) señaló que "la traducción de poesía extranjera puede ser un medio para revitalizar nuestra propia poesía".

A pesar de representar sólo una pequeña proporción de la actividad traductora, la traducción de poesía también ha influido mucho en la teoría de la traducción en todo el mundo, independientemente de lo bien que se puedan aplicar las teorías basadas en la poesía a otros géneros. Por ejemplo, el argumento de Venuti de

Giuseppe Gioachino Belli (Fuente: [Wikimedia Commons](#))

que los traductores deberían utilizar estrategias de extranjerización en lugar de domesticación (1995: véase más arriba Actitudes y enfoques), podría decirse que se deriva, al menos en parte, de su experiencia como traductor de poesía, ya que para la mayoría de los traductores de poesía

recrear el estilo del poema original es una prioridad. El peso teórico de la traducción de poesía ha surgido en parte debido al prestigio cultural del género, pero sobre todo porque, como se ha señalado anteriormente, los traductores de poesía han escrito, a lo largo de la historia, prefacios que explican su práctica (Boase-Beier 2020: 411), a diferencia de los traductores de muchos otros géneros (con la notable excepción de los traductores de textos sagrados).

Las traducciones de poemas fundamentales también pueden dar forma a la lengua de destino, sobre todo si esta se renueva o cambia. Así, las traducciones que hizo [Robert Garioch](#) al escocés de los sonetos en dialecto romano del siglo XIX escritos por Giuseppe Gioachino Belli resultaron decisivas no sólo para el renacimiento del escocés literario en el siglo XX, sino también para la estandarización gradual de la lengua (Whyte 2004: 195-196).

Sociedades, culturas y política

Los equipos y campos, como los de la traducción y la edición de poesía, operan en un contexto social aún más amplio. En el modelo teórico de Jones (2011a: 27-28,45-50) sobre la traducción de poesía, se trata de las redes de "tercer orden" más amplias y laxas de personas, discursos e ideas como "la sociedad estadounidense", "la cultura española" o "el pueblo japonés".

Dado que la poesía, como ya se ha mencionado, es una forma de expresión cultural muy apreciada, los individuos de la cultura de origen (por ejemplo, los blogueros nacionalistas serbios - Jones 2010: 238-242-) o las instituciones pueden promover la traducción de poesía, o ensalzar la poesía traducida, como medio de promoción de su cultura o nación. El objetivo de dicha promoción puede ser simplemente difundir internacionalmente el conocimiento de la poesía original, aunque la motivación suele ser también política como medio de promoción del llamado poder blando o incluso como pura propaganda. La propia imagen del traductor como embajador cultural se ve, por tanto, a menudo respaldada por redes más amplias de la cultura de origen. Dichas redes pueden estar constituidas por subgrupos dentro de la cultura de origen general, como se ha señalado anteriormente en Lealtad e identidad. Incluso pueden actuar en oposición a otros subgrupos, como los que dentro y fuera de Bosnia se oponen a un modelo de sociedad basado en la separación étnica (Jones 2011a: 81). Las redes también pueden ser transnacionales, como muestra este ejemplo.

Las redes más amplias que encargan o apoyan la traducción de poesía también pueden basarse en gran medida o totalmente en la cultura término. También pueden estar influidas por tendencias sociales o ideologías subyacentes. La comunidad de poetas de un país de destino puede sentir la necesidad de buscar "poetry outside their own tradition", como ocurrió con los estadounidenses durante "the political upheaval of the 1960s" (Rosenthal 2011: 221). O la traducción puede verse alentada por imágenes e ideologías, políticas o de otro tipo, vigentes en la cultura de destino. Así, la admiración por la poesía de Europa del Este en Occidente durante la Guerra Fría pudo verse

alimentada en parte por la imagen del poeta de origen como heroico opositor al nazismo y luego al comunismo soviético (Sampson 2001: 83) o, de forma menos cruda, por la idea de que una poética más válida se había forjado en el crisol de duras experiencias vitales y la necesidad de eludir la censura literaria.

Una vez publicada, los traductores no tienen ningún control sobre qué grupos sociales utilizan su traducción ni con qué fines. Por ejemplo, una vez me horrorizó ver una traducción mía (de un poema ruso de [Vyacheslav Kupriyanov](#) escrito a finales de la era soviética sobre la inutilidad de "la mentira del papel") citada en la web de un negacionista del Holocausto.

[cabecera](#)

Potencial para la investigación

Algunas áreas de la traducción de poesía se han investigado a fondo: cómo se traduce a ciertos poetas icónicos, por ejemplo. Otros ámbitos se han cartografiado inicialmente, pero a través de pocos estudios, como los procesos de trabajo en tiempo real de los traductores de poesía, por ejemplo. Se necesitan estudios que analicen cómo se enfrentan los traductores a una mayor variedad de tipos de poemas y combinaciones lingüísticas. Del mismo modo, de todas las modalidades de traducción colaborativa habituales, solo se ha investigado intensamente el trío poético, por lo que carecemos de datos sobre cómo funcionan otras agrupaciones, como las parejas poeta-poeta, o los talleres de traducción. También hay debates recientes sobre la práctica de la traducción, como la propuesta de que poetas originales y traductores deban compartir ciertos aspectos identitarios y, en caso afirmativo, qué aspectos y en qué circunstancias sociales y personales. También en este caso convendría profundizar.

Metodológicamente, tenemos que ir más allá de los informes realizados por los traductores a *posteriori* y de los estudios de caso que se centran en un único poema o poeta originales, por muy valiosos que hayan sido para cartografiar el campo de la traducción de poesía. Los estudios comparativos de casos múltiples (ya sean poetas, traductores o poemas) tienen más probabilidades de generar conclusiones generalizables, especialmente si se apoyan en la teoría pertinente. Las metodologías de concordancia y de corpus están sorprendentemente infrutilizadas en la investigación de la traducción de poesía, por lo que merece la pena explorarlas. Los datos en tiempo real tanto sobre la traducción en solitario y en colaboración se pueden recopilar mediante grabaciones en voz alta. Por último, las opiniones de los lectores suelen descuidarse en la traducción de poesía y estas pueden recogerse mediante cuestionarios, entrevistas, grabaciones de impresiones en tiempo real y notas de lectura (Low 2002).

[cabecera](#)

Referencias



Barnaby, Paul. 2002. "Scotland anthologised: images of contemporary Scottish identity in translation anthologies of Scottish poetry". @ *Scottish Studies Review* 3/1, 86-99. [\[+info\]](#)

Bergin, Tara. 2013. *Ted Hughes and the literal: a study of the relationship between Ted Hughes's translations of János Pilinszky and his poetic intentions for Crow*. PhD thesis. Newcastle: Newcastle University. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

*Bly, Robert. 1983. *The Eight Stages of Translation*. Boston: Rowan Tree. ISBN: 9780937672105. [\[+info\]](#)

*Boase-Beier, Jean. 2004. "Knowing and not knowing: style, intention and the translation of a Holocaust poem". @ *Language and Literature* 13/1, 25-35. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963947004039485> [\[+info\]](#)

Boase-Beier, Jean. 2020. "Poetry". @ Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2019. *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*, 410-414. 3rd edition. London: Routledge. ISBN: 9781138933330. [\[+info\]](#)

Born, Ann. 1993. "Fidelity with originality: possibility? Translating Scandinavian poetry". @ Picken, Catriona (ed.) 1993. *Translation, the Vital Link: Proceedings of XIII FIT World Congress*, 59-62. London: Chameleon. ISBN: 0952205629. [\[+info\]](#)

Calleja, Jen & Sophie Collins. 2019. "She knows too much: 'bridge translations,' 'literal translations,' and long-term harm". @ *Asymptote*, April. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Cowper, William. 1791. "From Cowper's 'Preface' to The Iliad of Homer". @ Weissbort, Daniel & Astradur Eysteinnsson (eds.) 2006. *Translation – Theory and Practice: A Historical Reader*, 183-187. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780198712008. [\[+info\]](#)

Davis, Dick. 2002. "All my soul is there: verse translation and the rhetoric of English poetry". @ *Yale Review* 90/1, 66-87. [\[+info\]](#) [\[quod vide\]](#)

Dryden, John. 1680. "From Preface to Ovid's Epistles". @ Weissbort, Daniel & Astradur Eysteinnsson (eds.) 2006. *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader*, 145-147. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780198712008. [\[+info\]](#)

Flynn, Peter. 2004. "Skopos theory: an ethnographic enquiry". @ *Perspectives* 12/4, 270-285. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2004.9961507>. [\[+info\]](#)

Folkart, Barbara. 2007. *Second Finding: a Poetics of Translation*. Ottawa: University of Ottawa. ISBN: 9780776606286. [\[+info\]](#)

Goethe, Johann Wolfgang von. 1814. *Dichtung und Wahrheit*, Part 3, Book 11. @ website *Project Gutenberg-DE*, unpaginated. [[+info](#)] [[quod vide](#)]

*Holmes, James S. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi. ISBN: 9062037399. [[+info](#)]

House, Juliane. 2001. "How do we know when a translation is good?". @ Steiner, Erich & Colin Yallop (eds.) 2001. *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond Content*, 127-160. Berlin: Mouton de Gruyter. ISBN: 3110167921. [[+info](#)]

Inghilleri, Moira. 2005. "The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies". @ *The Translator* 11/2, 125-145. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799195> [[+info](#)]

Jones, Francis R. 1989. "On aboriginal sufferance: a process model of poetic translating". @ *Target* 1/2, 183-199. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.1.2.04jon> [[+info](#)]

Jones, Francis R. 2000. "The poet and the ambassador: communicating Mak Dizdar's Stone Sleeper". @ *Translation and Literature* 9/1, 65-87. [[+info](#)]

Jones, Francis R. 2010. "Poetry translation, nationalism and the wars of the Yugoslav transition". @ Inghilleri, Moira & Sue-Ann Harding (eds.) 2010. *Translation and Violent Conflict*. Special issue of *The Translator* 16/2, 223-253. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799470> [[+info](#)]

*Jones, Francis R. 2011a. *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*. Amsterdam: John Benjamins. ISBN: 9789027224415. [[+info](#)]

Jones, Francis R. 2011b. "The translation of poetry". @ Malmkjær, Kirsten & Kevin Windle (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*, 169-182. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 9780199239306. [[+info](#)]

Jones, Francis R. 2018. "Biography as network-building: James S. Holmes and Dutch-English poetry translation". @ Boase-Beier, Jean; Lina Fisher & Hiroko Furukawa (eds.) 2018. *Palgrave Handbook of Literary Translation*, 309-332. London: Palgrave. ISBN: 9783319757537. [[+info](#)]

Lefevere, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum. [[+info](#)]

Lobejón Santos, Sergio & Francis R. Jones. 2020. "Creativity in collaborative poetry translating". @ Alfer, Alexa & Cornelia Zwischenberger (eds.) 2020. *Translaboration: Exploring Collaboration in Translation and Translation in Collaboration*. Special issue of *Target*, 282-306. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.20087.lob> [[+info](#)]

Low, Graham. 2002. "Evaluating translations of surrealist poetry". @ *Target* 14/1, 1-41. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.14.1.02low>. [[+info](#)]

Mao, Dun. [1922] 2004. "Some thoughts on translating poetry". Translated by Brian Holton. @ Chan, Leo Tak-hung (ed.) 2004. *Twentieth Century Chinese Translation Theory*, 203-207. Amsterdam: Benjamins. ISBN: 9789027216571. [[+info](#)]

- Nord, Christiane. 2001. "Loyalty revisited: Bible translation as a case in point". @ Pym, Anthony (ed.) *The Return to Ethics*. Special issue of *The Translator* 7/2, 185-202.
- Paz, Octavio & Charles Tomlinson. 1981. *Airborn / Hijos del aire*. London: Anvil. ISBN: 9780856460722. [[+info](#)]
- Phillips, Patrick. 2001. "Dethroning the dictionary". @ *Perspectives* 9/1, 23-32. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2001.9961404> [[+info](#)]
- Raffel, Burton. 1988. *The Art of Translating Poetry*. University Park, PA: Pennsylvania State University. ISBN: 9780271028699. [[+info](#)]
- Rosenthal, Mira. 2011. "Czesław Miłosz's Polish school of poetry in English translation". @ Heydel, Magda (ed.) 2011. *Between Miłosz and Milosz*. Special issue of *Przekładaniec*, 25: 221–228. [[+info](#)] [[quod vide](#)]
- Sampson, Fiona. 2001. "Publishing poetry in translation in the UK: the Slovak experience". @ *Javnost / The Public* 11/4, 79-89. [[+info](#)] [[quod vide](#)]
- Sapiro, Gisèle. 2019. "Publishing poetry in translation: an inquiry into the margins of the world book market". @ Blakesley, Jacob (ed.) 2019. *Sociologies of Poetry Translation: Emerging Perspectives*, 23-44. London: Bloomsbury Academic. ISBN: 9781350043275. [[+info](#)]
- Sapiro, Gisèle & Anaïs Bokobza. 2008. "L'essor des traductions littéraires en français". @ Sapiro, Gisèle (ed.) 2008. *Translatio: Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, 145-173. Paris: CNRS. [[+info](#)] [[quod vide](#)]
- Sorrell, Martin. 2000. "Rhyme's wrongs: dealing with Verlaine's rhymes in English". @ Salama-Carr, Myriam (ed.) 2000. *On Translating French Literature and Film II*, 73-87. Amsterdam: Rodopi. ISBN: 978-9042014510. [[+info](#)]
- Sternberg, Robert J. & Todd I. Lubart. 1999. "The concept of creativity: prospects and paradigms". @ Sternberg, Robert J. (ed.) 1999. *Handbook of Creativity*, 3-15. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 9780521576048. [[+info](#)]
- *Various authors. 2004. "Part II/F: The untranslatability of poetry". @ Chan, Leo Tak-Hung (ed.) 2004. *Twentieth-Century Chinese Translation Theory: Modes, Issues and Debates*, 201-222. Amsterdam: Benjamins. ISBN: 9789027216571. [[+info](#)]
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge. ISBN: 0415115388. [[+info](#)]
- Whyte, Christopher. 2004. "Robert Garioch and Giuseppe Belli". @ Findlay, Bill (ed.) 2004. *Fræ Ither Tongues: Essays on Modern Translation into Scots*, 188-214. Clevedon: Multilingual Matters. ISBN: 9781847695567. [[+info](#)]

Créditos



Francis R. Jones

Catedrático emérito de estudios de traducción en la Universidad de Newcastle. Su investigación se centra en la traducción de poesía, especialmente en el proceso práctico de traducción y el contexto político, social e interpersonal que se da en la traducción de poesía, lo que se halla íntimamente ligado a su propia experiencia como traductor. Ha traducido poesía de varios idiomas europeos y caribeños, especialmente del bosnio-croata-serbio y del neerlandés, hacia inglés estándar y dialectos del norte de Inglaterra. Lleva publicados 17 libros de poesía traducidos individualmente o de forma colaborativa, lo que junto con otros proyectos le ha granjeado 15 premios de traducción poética.



Javier Franco Aixelá (traductor)

Traductor autónomo durante 12 años y profesor de traducción en la Universidad de Alicante durante los últimos 25 años. Sus líneas de investigación giran en torno a la bibliometría de los estudios de traducción y los problemas de transferencia interlingüística relacionados con las cuestiones culturales.

Obra publicada con [Licencia Creative Commons Reconocimiento No comercial 4.0](#)

[Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación \(AIETI\)](#)