

BETWEEN STABILITY AND RENEWAL: TWO ANTHOLOGIES OF MEXICAN TRANSLATORS

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ORCID.ORG/0009-0005-9398-3046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

dalcazaridies@gmail.com

Abstract: *In this article, through a review of translation and canon theories, I analyse the configuration and the propositions of two poetry translation anthologies published in Mexico: El surco y la brasa. Traductores mexicanos (1974), by Marco Antonio Montes de Oca and Ana Luisa Vega, and Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959 (2011), by Tedi López Mills, in order to demonstrate how literary tradition looks to remain the same or to renew, through specific traits both in anthologies and in translation practices.*

KEYWORDS: POETRY ANTHOLOGIES; LITERARY TRADITION; MEXICAN CONTEMPORARY POETRY; POETRY TRANSLATION; TRANSLATION WORK

RECEPTION: 28/10/2021

ACCEPTANCE: 25/02/2022

ENTRE LA ESTABILIDAD Y LA RENOVACIÓN: DOS ANTOLOGÍAS DE TRADUCTORES MEXICANOS

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ORCID.ORG/0009-0005-9398-3046

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

dalcazaridies@gmail.com

Resumen: En este artículo analizo, mediante la revisión de teorías de la traducción y del canon, la configuración y las propuestas de dos antologías de traducción de poesía publicadas en México: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* (1974), de Marco Antonio Montes de Oca y Ana Luisa Vega, y *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (2011), de Tedi López Mills, con el fin de estudiar la manera en la que la tradición literaria busca perpetuarse o renovarse, a partir de los rasgos predominantes tanto en las selecciones antológicas como en las prácticas de la traducción.

PALABRAS CLAVE: ANTOLOGÍAS DE POESÍA; TRADICIÓN LITERARIA; POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA; TRADUCCIÓN DE POESÍA; TRABAJO DE TRADUCCIÓN

RECEPCIÓN: 28/10/2021

ACEPTACIÓN: 25/02/2022

I. PLANTEAMIENTO INICIAL

En el presente texto me ocuparé de los siguientes dos temas: *a)* la práctica de la traducción de poesía y *b)* su lugar y representatividad en México a partir de dos antologías. De éstos se desprenden y se plantean otros problemas que también trataré y que vertebran esta revisión: por ejemplo, cómo la selección y la presentación de dos antologías de poesía traducida en México pueden percibirse como una posible interpretación de la modernidad poética en este país y de su integración a la “cultura universal”. Estas antologías son: *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* (1974), coordinada por Marco Antonio Montes de Oca (y que, para 1989, en otra colección, aparece firmada también por Ana Luisa Vega), y *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* (2011), compilada por Tedi López Mills. Ambos volúmenes, como veremos, representan una comprensión particular de la poesía en otras lenguas que desembocan en la nuestra.

Me centro en estas recopilaciones editadas por el Fondo de Cultura Económica por el alto grado de reconocimiento y relevancia de sus nóminas y de sus antólogos dentro del campo literario mexicano, y porque permiten vislumbrar los mecanismos de conformación, conservación y replanteamiento del canon dentro de y para la poesía mexicana contemporánea. Por un lado, algunas ideas confluyen aquí para intentar columbrar la pertinencia de ambos trabajos antológicos —la declarada continuidad entre ambos proyectos; la recontextualización de los poemas una vez que se han extraído de su conjunto inicial; las influencias ejercidas por la selección y la traducción sobre el sistema expresivo de los traductores-poetas; la presencia de ciertos nombres y textos a causa de la fortuna, y el prestigio de algunas antologías—; por otro lado, están los distintos grados en los que los traductores acercan el texto a los lectores y el modo en el que modulan y moldean el paisaje que puede o que ha de contemplarse con unos objetivos específicos (por ejemplo, una nueva vuelta a los clásicos, la recuperación de un nombre olvidado, etcétera). Si la traducción literaria es susceptible a considerarse una actividad secundaria, servil y, por tanto, invisible, algo acaso contrario ocurre con la traducción de poesía, que, cuando no se tiene por imposible (el tópico recurrente), se juzga, cuando se lleva a cabo, infiel, imperfecta o una mera imitación de modelos ya establecidos.

Por lo anterior, podemos considerar una “fenomenología de la traducción”, como lo propone Clive Scott en *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology* (2012). Este nuevo término (que suple al de *Traducción*) trasciende la idea fija de que el genio creador únicamente puede ser traducido por un genio traductor, pues refiere, esencialmente, todo un proceso histórico y estético que también implica la forma en la que los poetas-traductores transmiten la percepción de lo literario, y cómo los potenciales lectores (críticos y lectores monolingües y multilingües) la reciben (éstos informan una potencial historia de la traducción que complementa, de forma natural, la literaria). Dicho lo cual, los traductores desempeñan una función mediadora, por lo que habría que reconocerlos como los responsables de muchos de los cambios dentro de un sistema literario, pues, muchas veces, al traducir, se oponen al gusto del lector, al del mercado y a la estética establecida de su tiempo (Roig-Sanz y Meylaerts, 2018: 1-3).

Es decir, al tratar la presencia de la triada compuesta por poetas-poemas-traductores en las referidas antologías, mi propósito consiste en ofrecer una lectura de la práctica traductológica y poética en México en dos momentos precisos de su historia literaria a través de, en primer lugar, una somera —si bien amplia— revisión de ideas y teorías en torno a la traducción, y de, en segundo lugar, un análisis de sus implicaciones en términos estéticos y estilísticos que —como se pretende demostrar en este texto— inciden en el campo literario (propuesta cercana a la sociología de la literatura): estrategias editoriales, percepción y conformación del canon, y otros ejercicios derivados de los que separadamente serán descritos aquí.

II. LA PRÁCTICA ANTOLÓGICA, O DEL GUSTO Y LA PERMANENCIA

Los textos y paratextos que nos encontramos con las traducciones publicadas en antologías pueden funcionar como otra posibilidad de reflexión en torno a la idea de la poesía mexicana contemporánea subyacente tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones*. Dentro de los cuestionamientos iniciales al momento de revisar las antologías está el del lugar que ocupa, ha ocupado o habría de ocupar dicha selección en un sistema literario, en tanto que puede permitirnos observar qué es lo que se presenta como nuevo y qué lo que busca recuperarse o conservarse en términos poéticos o estéticos. El gusto

literario y poético de una época está determinado, en mayor medida, por las propuestas de cada antólogo en función de los objetivos editoriales, críticos, literarios o comerciales. Al respecto, Susana González Aktories, en *Antologías poéticas en México* —volumen que se mantiene vigente en términos históricos, conceptuales y nominales—, juzga los ejercicios antológicos como una de las principales vías de acceso a la poesía. Quizá por ello la autora reclama dedicar mayor atención a las antologías, pues moldean el canon y representan una herramienta necesaria para la lectura y la divulgación de la poesía.

Como se verá en el caso de las traducciones y sus niveles de relevancia, la antología también podría cimentarse en una base triangular compuesta por autor, antólogo y lector. Por ejemplo, sobre los procesos de configuración de un canon o de los efectos de las antologías, Claudio Guillén apunta lo siguiente:

Hay que entender, por tanto, la antología como una forma colectiva intra-textual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura marca su punto de partida y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas y modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. (*apud* González, 1996: 72)

Cuando Anthony Stanton estudia la literatura mexicana en las primeras décadas del siglo xx y la función de las antologías en ese periodo, señala que los textos recopilados en una colección pasan por un proceso de intertextualidad y de recontextualización que permite la conformación —o la invención, como él lo define— de tradiciones (Stanton, 1998: 21-22). En esta línea, no podemos ignorar la labor realizada por los escritores del grupo de los Contemporáneos en sus publicaciones periódicas y antológicas, pues con ellas ayudaron a definir el gusto de la época y de las generaciones que los admiraron, emularon y estudiaron.

La advertencia constante de Susana González al hablar del estudio de las antologías se centra especialmente en las consideraciones de las falaces divisiones generacionales, o del carácter parcial del gusto o la preferencia de cada antólogo. Luego menciona la otra faceta de cada antología: si ya, por un lado, hacemos una lectura del horizonte desde el que se piensa y se

publica la antología, irremisiblemente debe considerarse su contraparte, es decir, su carácter premonitorio que “[r]evela en ocasiones un sexto sentido para pronosticar el devenir de los gustos literarios que, en los mejores casos, dan al lector una idea del porvenir de la literatura” (González, 1996: 13). La lectura diacrónica de este par de antologías mexicanas de traducciones de poesía muestra la pertinencia de la exploración del devenir y el porvenir de las prácticas literarias, y surge una pregunta común: ¿la antología (el antólogo y los textos que presenta) pronostica o diagnostica el estado de la literatura?

Cada antología oscila entre dos posturas: *a)* representar un instante de la cultura, el ambiente literario y quienes lo controlan, y *b)* buscar una futura permanencia de los textos recopilados. Considero que cada antólogo, de manera consciente o inconsciente, participa de una reconstrucción histórica de los elementos constituyentes de su presente con miras al porvenir, mas siempre lo hace mediante la iluminación de una parcialidad (hechos y textos considerados como imprescindibles) y el oscurecimiento de otras (ya genuinamente desconocidas, ya ignoradas de forma voluntaria). Más allá de la difusión de determinados textos y autores, la antología también sirve como generadora de grupos y consensos sobre lo literario; asimismo, en tanto hecho literario, posibilita una perspectiva teórica que permite observar una ambivalencia crítica que la modela (la ensayística y la académica). De todas maneras, ya sea el crítico o el escritor quien busque pertenecer a un canon (o *al* canon), esas diferentes perspectivas denotan una pugna por la supervivencia o “la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común” (Bloom, 2012 [1995]: 28) entre grupos dominantes, además de sesgos ideológicos y estéticos.

Lo dicho líneas atrás forzosamente habría de hacernos parar, mientras en los aspectos extraliterarios que pueden colegirse en la primera ojeada a una antología, es decir, en los “criterios de selección” tan diversos que generan esa red de lugares privilegiados mencionados por Vital (1996: 10-11), retomando las ideas de Philippe Hamon y Gérard Genette (antipatías o simpatías con autores o traductores, afinidad con una línea específica de poesía, cumplimiento de los autores con los plazos de entrega, derechos de reproducción de los textos, etcétera). Esto es lo que Frank Kermode llama *formas de atención* a partir de la dicotomía conocimiento/opinión, muy atractiva para revisar los mecanismos que fundamentan los cánones de las obras de arte. La opinión (amiga de la ignorancia, en palabras de Kermode) suele asociarse con la

ausencia de conocimiento, y es susceptible de tener un carácter doble en función de la conservación o la destrucción generadas dentro de un sistema artístico determinado. El crítico británico también señala que “[e]l proceso para seleccionar el canon puede ser muy largo, pero una vez terminado, los trabajos que quedaron dentro recibirán el tipo de interpretación que requieren para mantener su contigüidad con cualquier momento; es decir, mantener su modernidad” (Kermode, 1988: 115).

A lo largo de su exposición, Kermode añade otro par de elementos curiosos que se resiste a tratar: la fortuna y la virtud. Con estas cuatro características en mente, resulta inevitable pensar en el rasgo premonitorio que cada antología suscita con su lectura; más aun si se consideran las dos antologías estudiadas en el presente texto. Será necesario, sobre todo, revisar la manera en la que los antólogos de *El surco y la brasa* y de *Traslaciones* hacen uso de su conocimiento (y su gusto), y externan su opinión para proceder con la selección de los textos que leemos; por otra parte, convendría estimar el valor de los textos y de los autores reunidos según la virtud y la fortuna desprendidas de su incorporación o su recuperación en el canon literario.

Para el par de antologías que me ocupan ahora, cabría destacar en qué consiste su pertinencia y en dónde radica su originalidad. En un primer momento, surge el cuestionamiento sobre aquello que modula la antología y que otorga elementos clave para su lectura: ambos volúmenes fueron publicados por el Fondo de Cultura Económica y sus subtítulos responden a un afán de llamar la atención sobre quienes configuran dichas selecciones e, indudablemente, modulan las formas en las que se entienden estas publicaciones colectivas —aspecto que también han revisado Carmen Dolores Carrillo (2016) y Juan Carlos Calvillo (2017)—.¹ La voluntad y el trabajo del antólogo pueden verse, sin

1 Calvillo (2017) ofrece una lectura editorial de tres antologías de poesía en traducción: las dos estudiadas en este artículo y el *Cuaderno de traducciones*, de 1984. Para el autor, el ambiente de la traducción de poesía en México reside en la importancia que histórica, continental y editorialmente ha tenido el Fondo de Cultura Económica, y que ha provocado un ingente número de traducciones y traductores; por otro lado, destaca enfáticamente la profesionalización del oficio de traductor a partir de la nomenclatura que cada antología recibe (“traductores mexicanos” y “poetas traductores”). Previamente, Carrillo (2016) ha

embargo, limitados por los textos (y autores) que ha de seleccionar y presentar. En una antología de traducciones y traductores parece haber dos elementos en tensión aparente: se recopilan (por supuesto, con una nueva traducción) textos clásicos que ya han sido traducidos, o bien se presentan poetas-traductores cuya labor ha de destacarse en esa doble faceta de (re)creación con afanes de participar en la poesía moderna. A este respecto, Ignacio Infante, al hablar de la influencia de Ezra Pound en la poesía anglófona, entiende esta dinámica de circulación de la poesía moderna como “a complex transnational process of writing, reading, editing and publishing” (Infante, 2013: 5).

Después, hay una cuestión insalvable: ¿las antologías —al menos en la segunda mitad del proceso dicho por Infante— se caracterizan por una pretensión de totalidad o de representatividad? En esencia, y de forma paradójica, ambas ideas se conjugan, aunque los resultados son analizados en función de aquello que no está nombrado, como señala González Aktories, para quien ese proceso de completa incompletud “[t]ambién se define por sus omisiones, pues toda elección es siempre una negación de textos, que por su ausencia están condicionando indirectamente la antología. Se podría afirmar, incluso, que la antología ideal se constituye meramente por exclusiones” (González, 1996: 41). Al considerar ambas antologías de poesía en traducción, resulta importante el doble perfil que las conforma (o que posibilita la exclusión señalada por Susana González): la idea de poeta-traductor guía la selección, aunque existirá algún resquemor sobre las ausencias de traductores, de poetas y de obras traducidos.

Al trazar las líneas del gusto o la preferencia estética en una antología, se han de considerar las fluctuaciones de su público lector y, sobre todo, de quienes ahí aparecen o de quienes fueron apartados. Una antología de textos traducidos, entonces, podría marcar una serie de caminos y de preguntas recurrentes que habré de contestar en las páginas siguientes: ¿qué se lee o qué se sigue leyendo de la poesía en lenguas distintas a la lengua de llegada?,

empleado *El surco* y *Traslaciones* para dar cuenta de ciertas elecciones pósticas al momento de traducir, aunque especialmente se centre en los efectos producidos por los textos de dichas antologías, tanto en términos individuales de la lectura de cada poeta traducido y cada traductor, como en el panorama de la traducción de la poesía mexicana.

¿cuáles textos (y de qué modo) se han de re-traducir o presentar por vez primera en un formato de libro?, ¿de qué forma la lectura y la traducción configuran una escritura, una reescritura o una imitación que desemboque en el estilo de la poesía de un territorio específico? De ahí que convenga realizar un examen a las diversas muestras de selecciones y traducciones que delinear la poesía mexicana, para lo cual parto del hecho de que “[l]a nueva concepción y comprensión líricas cambian las exigencias de lectura y, por tanto, las pautas de selección del antólogo. Sin embargo, los contrastes que generan las distintas preferencias poéticas contribuyen al debate de las antologías, con el que se traza un panorama más certero de la poesía” (González, 1996: 57). El panorama presentado en *Traslaciones* y, antes, en *El surco y la brasa* ofrece una muestra clara de las inclinaciones estéticas de los traductores, en primer lugar, y de los antólogos, en segundo, debido a la importancia que tiene la práctica traductora para los poetas —percibida como una forma distinta y paralela de la actividad literaria.

Ante una traducción de poesía, los lectores libran varias batallas y casi siempre acuden desprotegidos a ellas, ya que la mayoría de las antologías de poesía en traducción no cuentan con el texto original para su necesario cotejo, o bien, para el aprendizaje deseado. Sin embargo, dicha ausencia es una buena estrategia inicial para saber la necesidad de la traducción y la fiabilidad del trasvase, ya que, de ese modo, nos podemos asegurar de que tenemos ante nosotros un texto valioso. Se ha dicho que, sin el poema original, “partimos de una carencia. Pero esa carencia se disuelve y transforma en la posibilidad de leer de verdad un poema, no la traducción de un poema” (Serrano, 2014: 37).

III. LA TRADUCCIÓN DE POESÍA COMO ACTIVIDAD LITERARIA

La afirmación de que las traducciones participan en la conformación del canon literario se apoya en el hecho de que una traducción, al tratarse de una lectura, también es una forma de interpretar; no nos referimos a la mera transposición de un idioma a otro, sino a la plasmación del punto de vista (estético, literario, poético: es decir, la *Weltanschauung*) de cada traductor. Antes de proceder con la lectura de las antologías, quiero detenerme en las ideas acerca de la traducción de poesía a lo largo de las últimas décadas. Se verá cómo, en el caso de la antología preparada por Montes de Oca y Vega, imperan algunos principios de selección y de criterio estético que se diluyen

cada vez más conforme nos acercamos a la publicación de la antología de López Mills: ¿quiénes son los pilares de la poesía mexicana en cada uno de los contextos de edición y selección?, ¿cómo pueden servir sus obras para fortalecer una tradición o que sus traducciones ayuden a “completar el inventario de clásicos disponibles”? (Hoeffler, 2009: 121).

La traducción se ha entendido desde una perspectiva ontológica, pero sin dejar de lado la carga hermenéutica que recientemente sugerí:

[...] la tarea del traductor debe ser la de convertirse en lector, escritor e intérprete; fundir horizontes, comprender, amar, siendo consciente siempre de que, como ser humano, aporta, casi sin quererlo, una ideología, unas creencias, que afectan a la traducción. Hoy sabemos que traducir no puede garantizar copias —en el sentido platónico— sino simulacros —en el sentido de Deleuze— cargados de perversión y de desviaciones esenciales. (Vidal Claramonte, 1997: 107)

Esas desviaciones caracterizan a la traducción entendida como práctica literaria capaz de alterar o preservar el canon, de constituir una transformación en sí misma, y de formar una nueva lectura de la tradición. El escenario se torna interesante cuando, como ocurre en las antologías aquí analizadas, los traductores son poetas. Por ello, considero útil una recomendación centrada en la labor polivalente que el traductor debe cumplir y cubrir: “Il est certes souhaitable que le traducteur soit, d’abord, prudemment herméneute, ensuite et temporairement philologue, et enfin poète à son tour” (Verhesen, 1998: 11). Convendrá, empero, estudiar quién traduce qué textos, y explorar las motivaciones tanto de la decisión de traducir como de determinadas elecciones plasmadas en los poemas.

Un aspecto que no podemos olvidar es el concerniente a la literatura comparada y a la importancia que para ella tienen el ejercicio (y la recepción) de la traducción. Enríquez Aranda, al estudiar un caso particular de traslados al español de poemas de John Keats, ofrece un vasto panorama para elucidar el camino tomado por la poesía cuando se traduce a una lengua distinta a su original (sus mecanismos, sus virtudes, sus idealizaciones). Enríquez recupera la clasificación planteada por Lefevere sobre las etapas de la traducción: 1) el concepto romántico del genio: los escritores geniales son traducidos por otros similares; 2) con Walter Benjamin y Pound, la renovación y una nueva vida de los textos originales; 3) la traducción pensada en centros académicos, y 4) la

recepción y la deconstrucción como corrientes literarias que privilegian a la traducción (Enríquez Aranda, 2005: 74-75).

Estas cuatro etapas ponen en juego una discusión que, cada vez más, se pone en entredicho debido a que resulta un tanto estéril por los recelos y las descalificaciones dirigidas de uno a otro extremo del ámbito traductor (el binomio poeta-creadores en oposición al de poetas-académicos), es decir, entre dos formas de entender el acontecimiento literario: por un lado, tenemos lo que ha solido llamarse “la escuela de la manipulación” —muy emparentada con la “anatomía de la influencia” de Bloom—, mientras que, por el otro, está la teoría del polisistema que sugiere que todo el conjunto de convenciones literarias y culturales influye en la toma de decisiones del traductor y domina sus juicios estéticos. Al respecto, Even-Zohar (Enríquez, 2005: 85-110), teórico del polisistema, distingue las traducciones en función de la tradición en la que se insertan entre centrales o periféricas, y afirma que ayudan a consolidar una idea de lo literario y a estrechar relaciones dentro de un sistema cultural y literario determinado. Quiero llamar la atención en un aspecto esencial que une lo anteriormente presentado con lo que viene a continuación (la lectura de ambas antologías). Más que la traducción de un texto, habrían de considerarse sus efectos, es decir, los ámbitos en los que se genera y se recibe. Contrario al concepto tradicionalmente asumido como *traducción*, sugiero, en la línea de lo argumentado por Clive Scott (influido, a su vez, por Benjamin y Roland Barthes), el término *trabajo de traducción*, más centrado en la posibilidad y la construcción de sentido generadas no tanto por la intención autoral como por la lectura de los receptores (Scott, 2012: 3-4). La discusión planteada por Scott es curiosa en tanto que niega una metáfora para enarbolar otra: no hay voz que pueda traspasarse de una lengua a otra, ya que sólo el lector se la confiere al poema en el acto de la lectura; prefiere, sin embargo, retomar la confusión babélica que busca y fomenta la diversidad, y que celebra el poliglotismo (Scott, 2012: 9-10) —que adquiere una dimensión más amplia en una antología de poesía en traducción.

En lo concerniente al aspecto fenomenológico y a la recepción, es imposible obviar la tarea del traductor, puesto que ofrece nuevas formas de lectura y de expresión mediante aquellos textos que conformaron o conformarán un canon. Si pensamos en el ámbito poético de Latinoamérica, notamos la existencia de una relación clara entre lo que se lee, lo que se escribe y en el entorno en

el que estas acciones suceden. Julio Ortega, al hablar de los procesos de formación de la poesía compuesta en español en relación con la conformación de las literaturas nacionales, recuerda los diferentes agentes de cambio de la literatura hispánica (por ejemplo, Garcilaso, Góngora y Darío, con el influjo del italiano, del latín y del francés, respectivamente), y añade que el hecho de “que la poesía se haga cargo del proceso de modernización como la forja de un lenguaje nacional, y haga de esa misma crítica su magnífica recuperación, demuestra la rara articulación entre poesía y formación nacional” (Ortega, 2017: 301). Como se dirá más adelante, el proceso de traducción de una literatura puede involucrar tres fases: 1) la simple transposición literal, 2) la búsqueda de paráfrasis textual, y 3) el texto que, en la segunda lengua, imita ciertos rasgos del original.²

Ortega, además, reconoce que la tradición también implica una subversión del idioma (recuerda casos como los de Juan Rulfo, José Lezama Lima, Severo Sarduy u Octavio Armand), y, por obvias razones, asume que:

La traducción es el género del formato desencadenante [de la diversificación del espectro literario]. La traducción es una rescritura, y postula una historia del conocimiento que define a cada época desde la conversión de un texto en

2 Si se trasciende esta perspectiva, el caso de Rubén Darío se explica naturalmente a causa de la influencia que ejerció la poesía francesa sobre su obra, tanto en lo rítmico como en lo conceptual, y su importancia en el ámbito hispanoamericano. Asimismo, se ha de considerar a Tablada como presentador, en tanto recurrencia, de dos formas fundamentales para entender la poesía mexicana del siglo xx: el haikú (recordemos la importancia de la traducción que Octavio Paz y Eikichi Hayashiya realizaron de *Sendas de Oku*, de Matsuo Bashō) y el caligrama, ya que las dos constituyen una expansión del catálogo de posibilidades poéticas, aunque sea en su carácter de pieza de museo. Considero relevante, por último, el papel de la obra de Jules Laforgue (sus rasgos métricos, sintácticos y expresivos) para dos poetas señeros contemporáneos y desconocidos entre sí: Ramón López Velarde y Thomas Stearns Eliot, cuya obra poética ha servido para establecer los límites temporales y estilísticos de la modernidad en la poesía de sendas lenguas, y, en el caso específico de México, su confluencia en las generaciones literarias desde el grupo reunido en Contemporáneos.

otro texto por medio del canal del lenguaje, que se retraduce a sí mismo. La traducción reprocessa, recicla, desecha, versiona, a través de lecturas en disputa, meramente históricas. La traducción es más valiosa que el original desde esta perspectiva del formato dentro de otro formato. No habiendo origen ni destino, la condición transicional de la traducción es el eje de la producción de formatos alternos. (Ortega, 2017: 306)

He aquí el punto nodal para la comprensión del fenómeno en el que participan *El surco y la brasa* y *Traslaciones*, ya que, de forma conjunta (originalmente desde la editorial que acogió ambos proyectos), permite entender los límites y las expectativas de cada caso particular de poeta-traductor para, así, generar una visión panorámica de la importancia de la traducción en la poesía mexicana o en la literatura mexicana (según cuál antología se lea).³ Por

3 Es insoslayable la presencia de las obras individuales de traducción como actividad literaria que permite contemplar no sólo el trabajo literario del poeta-traductor que la influye, sino también la influencia de esos poemas/poetas traducidos sobre su propia obra. Dichos ejemplos individuales de traducción son los de *Versiones y diversiones*, de Octavio Paz (1973) y *Aproximaciones*, de José Emilio Pacheco (1985), poetas cuyas variadas traducciones arrojan luz para comprender algunos cánones de la poesía mexicana. Los títulos ya indican el primer desvío de interés: aunque se les pueda categorizar bajo la etiqueta de traducciones, la sola presencia de términos como *versión* y *aproximación* nos guía sobre cómo aproximarnos a su lectura. Ambos poetas asumen que no realizaron una traducción, puesto que muchas veces existieron intermediarios entre los textos originales y los trasladados al español. Paz sintetiza ese extraño camino en una frase peculiar: “industria verbal”, con la cual asimila la traducción como trabajo creativo (es decir, no meramente servil: de nuevo, la polémica bizantina), y añade lo siguiente: “por eso pido que este libro no sea leído ni juzgado como un trabajo de investigación o de información literaria. También por eso no he incluido los textos originales: a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía” (Paz, 2004: 318).

Esta consideración fue retomada por Pacheco para justificar su libro, sin embargo, creo que éste, ya por su conocida modestia, ya por su propio actuar poético, trasciende una perspectiva de autor único que Paz sólo alcanza a sugerir. La noción de libro colectivo (aunque bien presente en el *Renga* de Paz, Edoardo Sanguinetti, Charles Tomlinson y

su parte, Verónica Zondek entiende esta práctica como un proceso de lectura, y postula que en él:

[...] se genera un mundo de traducciones a partir de una primera traducción, que es la que genera el poeta para poder escribir su poema. Todas contribuyen a interiorizarse por pasillos antes sólo presentes en la oscuridad y van a su vez iluminando algunos de sus recovecos. El traspaso a una lengua distinta de la original es el vehículo que la hace legible para los que ignoran la lengua de la traducción autoral. (Zondek, 2011: 153)

Es necesario considerar, en este repaso previo, el hecho fenomenológico de la traducción en el que un poema traducido pueda ser considerado como parte del patrimonio de la lengua de llegada,⁴ es decir, la carga de lecturas

Jacques Roubaud) adquiere, en términos de Pacheco, una nota más alta, sobre todo en este volumen que “quiere ser leído sólo como lo que es: un libro de poesía colectiva en que los grandes nombres (Goethe, Apollinaire, Montale) aparecen al mismo título que los poetas sin reconocimiento alguno (Woolf, Quercia, Azevedo Oliveira), los chamanes indígenas y las geishas. Un libro, pues, en que importan más los textos que los autores. Mediante su humilde intérprete mexicano [...] el verdadero autor de estas *Aproximaciones* es el idioma español” (Pacheco, 1985: 8). Es decir, su idea (planteada ya por Isidore Ducasse y por Alfonso Reyes) de que la poesía se hace entre todos aquí aparece más certera que nunca: al trasladar poemas en idiomas que desconoce, se vale de la amistad de quienes lo rodean para llenar esos espacios y dar una vuelta de tuerca al concepto de *traducciones de traducciones*. Pacheco pone en juego su tradición y busca ampliarla cuando, por ejemplo, vierte al español poemas de autores tan disímbolos como Vinícius de Moraes, Umberto Saba o Czesław Miłosz, que —al menos así lo considera Carmen Carrillo al repasar esta faceta de Pacheco— constituye “el enriquecimiento literario expansivo que implica una apertura de lindes y apropiación de posibilidades poéticas” (Carrillo, 2015: 13).

⁴ Ella sugiere, además —en la línea que luego completaría Clive Scott—, que la traducción de poesía constituye en sí misma un género, en tanto que produce una nueva escritura poética capaz de desencadenar diversas posibilidades de lectura al interior de su tradición, mientras que, para quienes leen poesía en otras lenguas y para quienes ignoran las lenguas de origen desde las que se producen nuevas versiones, otorga nuevos textos en la tradición

subjetivas que propician su recepción *natural*, a sabiendas de que el autor original lo escribió en una lengua quizá desconocida, o bien, al hecho de que, pese a leerlo en nuestra lengua, sintamos la extrañeza de saber que sigue siendo un elemento ajeno a una tradición poética dada.⁵ Zondek y muchos otros críticos se apegan al hecho de la naturalidad con la que se puede leer la poesía traducida; de esa forma, se constituye “el mapa de los linajes poéticos, una especie de hermandad secreta entre poetas, que pasa esencialmente por las coincidencias y divergencias entre determinados poemas” (Bradú, 2004: 17).

En el lado opuesto, Eliot Weinberger presenta otra manera de entender la traducción (compartida por un gran número de traductores) que incluye un rasgo, a mi juicio, esencial, por lo que lo destaco: “The object of a translation into English is not a poem in English. A translation creates a specific kind of distance (‘willing suspension’): the reader never forgets that what is being read is a translation” (Weinberger, 1992: 59). Ese tipo de distancia es la que declara y presenta Robert Lowell en la breve, pero reveladora, introducción de sus *Imitations*: “All my originals are important poems. Nothing like them exists in English, for the excellence of a poet depends on the unique opportunities of his native language. I have been almost as free as the authors themselves

de llegada. Sobre este asunto, pueden consultarse casos de poetas mexicanos que incorporan en su obra poética un gran número de sus traducciones, como José Luis Rivas en *Raz de marea* (1993), Ulalume González de León en *Plagios* (2001), o Guillermo Fernández en *Exutorio* (2006) —quien, además, publicó de forma independiente parte de esos trabajos.

5 Un caso similar, aunque ocurrido en la tradición estadounidense, es el de *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry* (1999), de Edward Hirsch. Este libro se erige como un amplio y amigable panorama para acercarse a la lectura de poemas de distintas tradiciones. A través de traducciones, Hirsch tuvo un primer encuentro con determinadas ideas, textos e imágenes que le ayudaron a configurar su propio canon, el del gusto y el de la simpatía que le despiertan esos poemas. Hirsch propone y comenta poemas originalmente escritos en alemán, español, francés y ruso (siempre confiando en las buenas intenciones de cada versión al inglés), y los considera como parte de una tradición única. Casi pareciera que un poema puede ser mencionado o trabajado si ha sido transpuesto al inglés, que se vuelve una suerte de *lingua franca* del mercado editorial y del canon poético, como lo sugiere Bloom en su ya conocida obra de referencia.

in finding ways to make them ring right for me” (Lowell, 1990 [1961]: XIII). Dichas *imitaciones* indican la importancia del poema original y la necesidad de traducirlo, pues constituyen una forma distinta de entender la traducción como actividad creadora (la trans-creación habilitada por Haroldo de Campos), pues sitúa en ese panorama un nombre adicional a los mencionados líneas atrás —y usados por Paz y por Pacheco—: ese poema nuevo en español es y no es el mismo texto que el original; se convierte en un resabio cuando Lowell lo considera necesario, se desprende de esa versión primera y hace del nuevo poema uno que parezca nacido en el seno de la lengua inglesa.⁶

Independientemente del término empleado, cumple ponderar la existencia de un efecto literario ocurrido durante la lectura de una traducción: ahí es donde los subtítulos de *El surco y la brasa* y *Traslaciones* adquieren relevancia para comprender la articulación del canon de poetas y de traductores. Ese valor intrínseco y construido históricamente es uno de los rasgos que toma en cuenta la recepción de las traducciones, ya que:

6 Seamus Heaney, poeta irlandés reconocido en México por las traducciones de Pura López Colomé, considera que las versiones/imitaciones de Lowell “se ofrecieron como puentes para comunicarnos con un pasado aún sin demoler. La brecha abierta por los años de guerra no logró disuadir a Lowell y a sus contemporáneos —que vivían bajo techo inglés— de la empresa de los grandes modernistas. Pound, Eliot y Joyce pueden haberse considerado demolidores, pero, desde una perspectiva posterior, resultaron conservadores, seres que mantenían abiertas las vías de la herencia clásica de la literatura europea. Al prepararse para el fin de un mundo, prolongaron sus expectativas de vida indefinidamente” (Heaney, 2006: 222-223). Nótese la similitud entre lo anterior y lo que menciono más adelante sobre la vitalidad de la poesía estadounidense casi medio siglo antes. En esa línea práctica de Lowell, sugiero pensar en otro ejemplo de apropiación mediante el traslado de una lengua a otra (que también ocurre en la poesía de José Emilio Pacheco): *Plagios*, de Ulalume González de León, contiene en sus “Nonsense verses” el poema “Variaciones Swinborne”, basado en “The higher pantheism in a nutshell” y que, en su versión original, concluye con los siguientes versos: “God, whom we see not, is: and God, who is not, we see:/ Fiddle, we know, is diddle: and diddle, we take it, is dee”; mientras que la poeta, en el libro donde incorpora esta faceta trans-creadora, dice: “Vemos a uno que no es,/ pero uno, no visto, es.// Tin Marín es de do pingüél/ pero máscara títere fue” (Alcázar, 2018: LII-LIII).

The literary is not a fixed value as many would perhaps wish it, measurable in metaphors, or instances of acoustic patterning, or poetic structure. *The literary has a migratory capacity and alights where the reader finds it, or the translator puts it.* A punctuation mark, a font, a tone of voice, can as much activate the literary as an image, or a rhyme, or a metre. (Scott, 2012: 15, énfasis mío)

Para cerrar este largo preámbulo, quiero recordar que la traducción (entendida como lectura y como práctica) es una actividad que ayuda a ampliar el mundo conocido y que sirve como reconocimiento de lo propio y lo extraño; en ello radica su importancia en la articulación de un discurso poético canónico. En torno al conocimiento, la apropiación o la completitud buscadas en América Latina, se ha dicho que “la traducción sostiene al original y no al revés, lo refrenda, lo legitima, lo oficializa, lo canoniza” (Hoeffler, 2009: 121).⁷ ¿De qué otra manera podría ocurrir un cambio en la tradición sino a través de reescrituras o imitaciones de lo que se va institucionalizando? Aquí se trata de observar una posible combinación del canon con las condiciones sociohistóricas y estéticas, y cómo ello permite la gestación tanto del mismo canon como de la periferia, para darnos cuenta de que, en el caso de las dos antologías estudiadas (en mayor medida, sus agentes: antólogos y traductores; en menor, los textos y las consideraciones sobre tal o cual poeta), lo marginal o lo distinto refuerza una idea arraigada de traducción o de poesía, mientras que lo canónico sugiere una renovación de esos conceptos.

La dinámica que posibilita la traducción en su concepción fenomenológica permite revisar los múltiples campos que trascienden la sola revisión de lo literario: relaciones de poder, jerarquías y cuestiones estéticas, sociales y de género que se posicionan al momento de considerar el ejercicio de la traduc-

7 Conviene recordar, además, un comentario de Octavio Paz sobre la configuración de una tradición en Occidente: “la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; [por otra parte] hay un incesante reflejo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía en Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Esos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción” (Paz, 1990 [1971]: 23).

ción. Se ha dicho que la traducción literaria en determinadas regiones (*culturas periféricas*, las llaman Roig-Sanz y Meylaerts) posibilita la “creación de capital cultural” en tres niveles de recepción, pues sus agentes:

[...] they seek recognition for the cultural product they are transferring, but they also aim to reach their own consecration through translations, critiques or prologues, and they are committed to the ‘enlightenment’ of the readers through the translation of the most relevant books. (Roig-Sanz y Meylaerts, 2018: 19)

Ese capital cultural ha quedado definido también de la siguiente manera: “el canon literario no recoge la uniformidad, sino la singularidad y la diferencia. La tradición literaria no es una exposición de modelos, sino una reunión de excepciones y extravagancias” (Micó, 2018: 7); precisamente, el posicionamiento buscado por los traductores y los cruces de las tradiciones de singularidades y diferencias intentan hallar un espacio cómodo tanto en *El surco y la brasa* como en *Traslaciones*, a partir de la preeminencia de los traductores seleccionados y el conocimiento previo que se tenga de ellos para entender el presente de la poesía en México y en español.

IV. LA AMPLIA POSIBILIDAD DE *EL SURCO Y LA BRASA*

Como ya se ha dicho, una antología siempre es susceptible de generar polémicas sobre las ausencias y las presencias que la constituyen. En el caso de *El surco y la brasa. Traductores mexicanos* resulta insoslayable el amplio marco temporal establecido por los antólogos para que lo más granado del sector aludido en la segunda parte del título quedara en evidencia y, acaso, atrajera aun más la atención de los lectores. En otras antologías, la fuente principal de textos está en las publicaciones periódicas (las revistas y los suplementos literarios), cuyo rasgo esencial consiste en la movilidad, misma que se ve limitada en cuanto el texto forma parte de una antología; en otras palabras, el poema pasa del tránsito (en la revista) a la residencia (como quietud, en la

antología).⁸ La antología, por extensión, es una red que ofrece nuevos sentidos a textos aislados a través de su recontextualización.

Motivada por una metáfora de la naturaleza, la imagen sugerida en el título se explica a medida que se lee el prólogo, donde Vega y Montes de Oca establecen los alcances y motivos de sus selecciones, además de que proponen una posible definición de lo que representa la poesía y la traducción. En ese texto preparatorio se ofrecen unos nombres de suyo curiosos y pertinentes para verificar que lo contenido en *El surco y la brasa* es un cuidadoso tanteo (aunque idealizado, en tanto declara las influencias que la recopilación anterior —la que inicia con Reyes— ejerció en la generación de los antólogos) del panorama de la traducción de poesía en México. En esas páginas, se nombra el ejercicio de traducción como *transplante idiomático, manipulación, mutación, transmigración y reencarnación*. Nótese que las connotaciones sugeridas por estos sintagmas dan a entender una multiplicidad de perspectivas desde las cuales tratar el fenómeno central de esta antología, aunque se asegure que “[n]o pretendo aquí formular precisiones exhaustivas sobre una materia tan escrupulosamente controvertida” e insista en que “[n]o se agota el trasiego de un tema como éste” (Montes de Oca, 1974: 8-9).

Aparte de lo dicho líneas atrás, hay poca información sobre los procesos de conformación de la antología; no obstante, en los dos párrafos finales del prólogo hallamos algunas pistas sobre dicho proceso, por lo que considero pertinente citarlos:

Hemos preferido el arrobo a las arrobos. Nuestro criterio, sencillo a más no poder, se inclinó por aquellos poemas que según nuestro gusto valían como tales en lengua española. Cada elección, latido vertiginoso, nos precipitaba

8 Así lo sugiere el revelador texto de Annick Louis, quien ha estudiado las formas en las que las revistas se vuelven la base de un sistema cultural (órganos de difusión, grupos de poder, reconocimiento). La autora indica que estas publicaciones “son redes y circuitos cuyo poder viene precisamente del hecho que permiten una circulación —por eso podemos decir que resulta de su carácter móvil e inestable— y de la renovación permanente de que son objeto. La red de revistas es un espacio productor de relaciones, constituida por una serie de elementos heterogéneos” (Louis, 2014).

en otra. Cada disparo se movía en la dirección de un blanco con piel y orejas de liebre y, por supuesto, fallamos tantas veces como fue imposible dejar de hacerlo. En gustos se rompen géneros: hay oleadas de preferencias opuestas y convergentes. Creemos que la pasión nos iluminó con más frecuencia que la sangre fría. Por ello omitimos la serie de disculpas estratégicas y evasiones cortesanas con que los antólogos suelen justificar caprichos y omisiones.

Básicamente representativa de poetas, *El surco y la brasa* recoge también traducciones de quienes han hecho sentir su influencia en la poesía mexicana actual. (Montes de Oca, 1974: 11)

En esta extraña justificación de los antólogos, resalta la sincera confesión (¿o declaración inocente?) del único criterio usado al momento de configurar la antología: el gusto, que, así ejemplificado, se apoya más en “la pasión” que en “la sangre fría”; es decir, la opinión, más que el conocimiento, terminó por guiar el derrotero del trabajo de Marco Antonio Montes de Oca y de Ana Luisa Vega (siendo aquél un poeta con una obra destacada, aunque permanece fuera del círculo más reconocido y leído de autores mexicanos, y cuyas traducciones aparecen incluidas en el volumen). La estrategia de los antólogos también contempló la forma de declarar su parámetro de selección, pues, al hacerlo así, expusieron en su excusa lo que previeron que se les reclamaría; sin embargo, lo más destacable es haber logrado reunir los textos que, hasta 1974, perfilaban ciertos rasgos de la poesía mexicana informada no sólo por poetas.

Manuel Durán, al año siguiente de la publicación de la antología, redactó una muy breve nota al respecto. Su juicio estaba orientado a la importancia otorgada al origen de muchas de las traducciones del volumen: para él, las páginas de las revistas no hacían sino aumentar el gran valor de los traductores cuyos trabajos fueron reunidos por Montes de Oca y Vega: “Once more the finest and perhaps most enduring efforts of today’s Spanish American literature can be found in the pages of these little-reads magazines” (Durán, 1975: 866), en términos ya descritos sobre las posibilidades de validación por medio de las revistas. Además, el crítico habla del hecho de que esa poesía proveniente de otros idiomas ahora formaba parte de la literatura mexicana, y resalta el que, junto a Paz, quienes aparecen en esa antología (no olvidemos que el propio Durán pertenece a esta primera nómina de traductores) “attest to the health and catholicity of taste of these Mexican translators —and that of their readers” (867). Como contraste al ejercicio antológico-canónico,

considérese la irrupción, en 1966, de *Poesía en movimiento* y la forma en la que se volvió un hito difícil de actualizar y emular en la literatura mexicana, tanto por cómo repercutió en el cambio de la manera de pensar las antologías, como por sus parámetros de ordenación y de selección de textos. El posible retrato de familia de la literatura mexicana que se distingue en *El surco y la brasa* consideraba que la traducción de poesía casi siempre era realizada por poetas, y los tenía en cuenta; sin embargo, no podía dejar de lado a los autores que ya daban muestras de su valía en el campo cultural mexicano. Así, la presencia de Reyes y Ángel María Garibay al comienzo de la antología, sin haber una indicación precisa del corte temporal, los señala como los pilares de la literatura mexicana debido a su capacidad de integrar dos ámbitos aparentemente opuestos: los textos clásicos y los prehispánicos. Entonces, para completar el cuadro, aparecen los nombres de Miguel León-Portilla, Sergio Pitó y Sergio Magaña, entre otros, sin los cuales una parte de las literaturas en México no se entendería de forma cabal actualmente.

Sin embargo, al leer el catálogo de traductores, surge un cuestionamiento al canon. De los 38 traductores mexicanos, sólo dos son mujeres: Rosario Castellanos, quien vivía en Israel con una obra ya establecida, e Isabel Fraire, con apenas un poemario publicado; las traducciones de ambas ofrecen elementos formales y estilísticos que permiten también entender su propia poesía. En una lectura diacrónica, se echa de menos a dos poetas que, de igual modo, se desempeñaron como traductoras de poesía y que, naturalmente, pudieron haber entrado en el marco temporal propuesto por Montes de Oca y Vega: Margarita Michelena (1917-1998) y Ulalume González de León (1928-2009), quienes ya habían publicado traducciones en las revistas de la época y que, con los años, habrían de consolidar una carrera en este campo. Hay que mencionar otro dato sobre la representación femenina en la antología de 1974: sólo aparece traducida la obra de nueve poetas (ni siquiera 7% de la nómina): una poeta provenzal, Beatriu de Dia, y ocho poetas anglófonas: Elizabeth Bishop, Emily Dickinson (traducida por Castellanos), Denise Levertov, Amy Lowell, Edna St. Vincent Millay, Kathleen Raine, Edith Sitwell y Diane Wakowski (traducida por Fraire). La evidente ausencia de un número digno de poetas nacidas en cualquier siglo y hablantes de cualquier lengua refleja la voluntad de los antólogos por preservar ciertas ideas sobre la literatura y las redes establecidas antes y después de la conformación de las antologías (o los cánones

que de ellas se desprenden), y, por supuesto, puede generar percepciones falsas (por incompletas) de la escritura de poesía y su traducción.

Además de Montes de Oca y Vega, existe un tercer participante en *El surco*, encargado de redactar las notas introductorias de cada poeta y su trabajo traductológico. David Huerta, de casi veinticinco años de edad, en una contenida valoración del traductor en turno, ofrecía, en primer lugar, la síntesis de la labor que lo validaba como elemento necesario en la recopilación, seguida de la mención a alguno de sus títulos destacados, para finalizar con un juicio sobre lo que se estaba a punto de leer: los poemas traducidos (insisto: un texto nuevo, compuesto originalmente en una lengua distinta, se presentaba en español por un miembro de la literatura mexicana; donde cada uno de esos elementos adquieren relevancia también de forma individual, ya por la traducción misma, ya por el nombre del traductor). Por lo anterior, las notas de David Huerta en *El surco y la brasa* se convierten en el mejor termómetro para diagnosticar la incidencia cultural de cada uno de los traductores reunidos, pues sugiere la manera en la que las traducciones realizadas por cada uno pueden relacionarse con su obra propia, es decir, señala la influencia visible y aparente de las literaturas en otras lenguas. De Isabel Fraire, una de las dos mujeres traductoras de la antología, se apunta: “ha publicado un solo libro: *Sólo esta luz*. En él se advierten sus principales características poéticas: la levedad de la forma, el afán de experimentación, la percepción de los hechos del mundo. Traductora eficaz del idioma inglés, ha vertido innumerables poemas y textos de diversos autores, sobre todo norteamericanos” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 357).⁹ Así procede en la mayoría de los casos.

En esta antología, aparecen más de dos textos de cada traductor; cuando sólo lo hace uno, éste suele ser extenso. Además, la mayoría de las notas de

9 Dos años después, Isabel Fraire publicó *Seis poetas de lengua inglesa. Pound. Eliot. Cummings. Stevens. Williams. Auden*, en cuyo prefacio evidencia la lectura política que guió la elección de esos poetas, y declara que su antología se rigió por el gusto y que la traducción cuenta con una “fidelidad literal”. Con todo, buscó “conservar el peculiar sabor del original, logrado por la suma de tantos elementos que se conjugan para producir el lenguaje característico de cada poeta” (Fraire, 1976: 7).

presentación ayudan a comprender mejor lo que leemos; no obstante, las de tres traductores corren en sentido contrario y, por los efectos mismos de la antología, generan desconcierto. Jorge Cuesta es valorado por su pertenencia al grupo de Contemporáneos y, pese a tener presencia con un único texto y no haber otro para confirmar lo dicho (salvo a partir de la lectura de sus obras completas), es descrito como sigue: “Como traductor, Cuesta es fiel y expresivo al mismo tiempo, intuitivo y aplicado a la forma así como al sentido” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 69). De José Vázquez Amaral se incluye la traducción de un fragmento del “Canto LXXIX” poundiano, aunque sin una nota de presentación sobre su trabajo o su trayectoria hasta esa fecha (cabe recordar que al año siguiente aparecerían sus traducciones de los *Cantares* y de *El arte de la poesía*). La tercera mención, igualmente misteriosa, corresponde a José Ferrel, quien aquí traduce textos de Lautréamont y de Rimbaud, y cuya nota reza: “De José Ferrel poco se sabe. Octavio Paz impulsó su inquietud poética y aquél a su vez dio lustre con sus traducciones a algunos de los mejores números de la revista Taller” (Huerta *apud* Montes de Oca y Vega, 1974: 93).

La suma de dichas notas aporta al panorama que quiero mostrar del catálogo de traductores de la primera antología: esas presentaciones adquieren un sentido distinto en una lectura diacrónica y con miras a lo que ocurre con la antología subsecuente, como en el caso de los poetas con una nota vaga por su incipiente trabajo o en el de los que, salvo los más longevos, ya contaban con una sólida trayectoria. No es fortuito, entonces, que el primero de los traductores sea Alfonso Reyes, cuyo oficio de traductor resulta interesante debido al trabajo indirecto con los textos originales; es decir, Reyes (casi como Pound con el chino y las propuestas de Fenollosa) buscaba adaptar esos textos al contexto que precisaba una nueva versión o una nueva posibilidad expresiva, sin que poseyera completamente conocimientos sobre las lenguas en cuestión, como sucede con muchos poetas reunidos en las dos antologías.

Destacan los amplios espacios que en la antología ocupan poetas como Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Tomás Segovia, Marco Antonio Montes de Oca e Isabel Fraire: todos ellos, salvo Paz que cuenta casi con el triple, están representados por veinte páginas de traducciones. Quiero detenerme en el caso de Bonifaz Nuño y su minucioso trabajo en las variadas versiones publicadas dentro de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*: el carácter “académico” predomina tanto en las

versiones como en las introducciones (considero que, mediados por una gran curiosidad y una gran pasión, estos textos pueden entenderse como una gran invitación a la lectura de los clásicos, sus clásicos), de ahí que el alcance sea considerablemente menor al de cualquier otro poeta traducido. El texto que aparece como representativo de la obra de Bonifaz Nuño es el libro cuarto de la *Eneida*, donde se cuentan los amores trágicos de Dido y Eneas. Animador de la más fecunda literalidad, este traductor se revela, a través de sus versiones, como un poeta en un amplio sentido del término. Si ya Octavio Paz tenía a la traducción como “industria verbal”, Bonifaz Nuño podría considerarse como uno de los *migliori fabbri* del ámbito mexicano;¹⁰ en ello radica la importancia adquirida por este fragmento en particular, al momento de insertarse en la antología: en el ofrecimiento de la versión de un texto clásico a partir de la labor filológica de un poeta-traductor como él.

En función de quién integre el elenco de traductores, se sabrá qué poetas y qué lenguas se siguen traduciendo; incluso si no se mencionan, puede entenderse que ello se debe a que su lugar ya está asegurado en el horizonte de cualquier tradición, por lo que, quizá, no hay necesidad de volver a traducirlas. La situación anterior destaca la presencia relativa de los poetas anteriores al siglo XVIII, quizá por el ya mencionado carácter académico de quienes los traducen, incluso, actualmente. En ese extremo inicial se ubican algunos de los poetas antiguos compilados en *El surco* y que bien podrían figurar como los más representativos de su lengua y su época en la nómina de estas traducciones mexicanas; me refiero a Torquato Tasso, Nezahualcōyotl, Matsuo Bashō,

10 Sin embargo, cabe añadir otro aspecto relevante en Rubén Bonifaz Nuño: la atención dedicada a las cuestiones rítmicas del griego y del latín y a sus correspondientes equivalencias en español. Por ejemplo, en su versión de Catulo, traduce el poema XLV en endecasílabos, con acentos en la quinta sílaba: “A Acme —sus amores— en el regazo / teniendo, Septimio dice: ‘Acme mía, / si no te amo locamente, y dispuesto / estoy, firme, a amarte todos los años / cuanto el que más pueda querer con anisa” (Catulo, 1992 [1969]: 27); y, posteriormente, emplea esta misma versificación en su propia poesía, lo que, para la crítica, supuso una “revolución métrica” que “él convierte en procedimiento, o sea, en fórmula operativa, [y] tiene por objeto romper la música automatizada del endecasílabo, que es el metro que ha dominado en la poesía culta de nuestra lengua desde los tiempos del Siglo de Oro” (Escalante, 2017: 128).

Pierre de Ronsard, Ramon Llull y Tiberiano. Del total de poetas traducidos, 71 pertenecen al siglo xx y 19 al xix: éstas son las centurias con mayor presencia en la antología. Las lenguas con mayor número de representantes, por otra parte, son el inglés (48 poetas), el francés (27 poetas) y el italiano (13 poetas), seguidas por el japonés (12 poetas, todos traducidos por Octavio Paz) y el alemán (6 poetas), detalle que habla de la preeminencia literaria de dichas lenguas para determinados traductores mexicanos. Para lo que ofrece el panorama de la traducción de poesía en México, en la antología de Montes de Oca y Vega es preciso observar el fenómeno presentado por las lenguas con escaso número de representantes, como el griego antiguo (Homero), el ruso (Maiakovski) y el portugués, que abre la selección con un anónimo (perteneciente a la poesía indígena brasileña, traducido por Reyes) y la concluye con un heterónimo (Álvaro de Campos, traducido por Carlos Montemayor).

Del lado contrario, la cercanía temporal entre muchos de los traductores mexicanos de esta antología y los poetas traducidos refleja, nuevamente, la importancia de la conformación de redes dentro de distintos sistemas literarios, con las publicaciones periódicas como intermediarias. Resulta curiosa la incorporación a la propuesta del canon sugerida por *El surco y la brasa* de Jean-Clarence Lambert y Charles Tomlinson (el primero, traductor del español al francés; el segundo, del español al inglés) debido a que son el propio Montes de Oca y Xirau, respectivamente, quienes los vierten al español; debido a la influencia de estos últimos en el medio cultural mexicano, ocurre una suerte de espaldarazo hacia aquéllos, debido a las afinidades etarias y literarias compartidas por los cuatro poetas. Quiero destacar el hecho de que, cuando se publicó *El surco y la brasa*, sólo seguían vivos veinticuatro de los poetas recopilados (apenas 18%), y que nueve de ellos podrían adscribirse a la “generación” constituida por la última parte de los traductores seleccionados (1923-1947) —cuyos límites están marcados por Denise Levertov (1923-1997) y Tom Raworth (1938-2017). Casi todos los poetas integrantes eran anglófonos.

En esa línea, los poetas contemporáneos más transgresores son quienes presentaron y tradujeron Sergio Mondragón y Margaret Randall (cuya colaboración es advertida en una nota al pie), por su labor editorial en *El Corno Emplumado*, revista bilingüe transfronteriza que permitió el diálogo, el conocimiento y la difusión de textos entre una tradición y otra. Particularmente, la peculiaridad de Kenneth Patchen, Denis Levertov, Lawrence Ferlinghetti

y Allen Ginsberg se debe a su exploración conjunta del tono coloquial e, incluso, una apuesta formal en lo tipográfico y performático (rasgo limitado en proyectos antológicos de este tipo) que sí han tenido repercusión en la poesía mexicana contemporánea, pero en la que permanece en los márgenes.¹¹

La aparición de poetas de las distintas vanguardias en el panorama visto desde *El surco y la brasa* también permite entender la importancia de revistas como *El Corno Emplumado* y de la obra de poetas fundamentales para la poesía mexicana durante la década de 1970 —marcados por la poesía francesa (de Apollinaire a Breton) y la anglófona (de Pound a Ginsberg)—, como Jesús Arellano, Carlos Isla y José de Jesús Sampedro, quien

[...] acude no tanto a las vanguardias como a ciertos elementos y procedimientos aprovechados por la literatura moderna y las vanguardias para realizar una parodia de lo que hasta ahora se considera poético o de la legitimidad de ciertos discursos ante los extremos del capitalismo de los 60 y 70. (Palma, 2019: 269)

Es decir, la posible verdadera influencia de *El surco y la brasa* se constata en la aparición y la adaptación de las traducciones antologadas (mas no sólo por ese medio) al entorno histórico, estético y poético mexicano de los años inmediatamente siguientes a la publicación de la antología, a partir de formas conocidas como, por ejemplo, la imitación, el pastiche o la reescritura.

Aparentemente, lo ubicado en el centro —puesto que se antologa— y lo que está en proceso de canonización parecen los elementos menos volátiles dentro de una tradición: ahí se encuentran los textos inamovibles, los autores que suelen aparecer siempre mencionados como necesarios para entender la

11 Para una perspectiva crítica en torno a la presencia de las vanguardias extranjeras en relación con la poesía mexicana de 1970 y la poesía contemporánea, remito a tres textos pertinentes y de reciente aparición: las introducciones de Heriberto Yépez a *El canto del gallo. Poelctrones* (2018), y de Manuel Iris a *Maquinaciones* (2014), así como el texto de Alejandro Palma a partir de una relectura del Premio Aguascalientes de Poesía (2019). Para una revisión de la notoriedad de *El Corno Emplumado*, véase el examen de María Andrea Giovine sobre ésta y otras revistas mexicanas con una fuerte relación con las artes plásticas (2017).

poesía de una tradición particular y de todas en las que tuvo influencia. En ese sentido, pueden entenderse las relaciones existentes entre los autores y sus traductores en México a partir de los rasgos que uno le transfiera al otro: Rimbaud, con catorce composiciones traducidas por tres traductores (Ferrel, Tomás Segovia y Pacheco), es el poeta más representado en la antología, aunque a John Donne y a T.S. Eliot los trasladan al español cinco traductores (al primero, Octavio G. Barreda, Cuesta, Paz, García Terrés y Gerardo Deniz; al segundo, Barreda, Bernardo Ortiz de Montellano, Rodolfo Usigli, Jorge Hernández Campos y Fraire).

Con todo, el número total de traductores mexicanos de *El surco y la brasa* supera los 38 contabilizados en el “Índice de traductores” (Montes de Oca y Vega, 1974: 421-422), pues, tal y como se puede observar en la tabla I (que ofrezco al final del texto), algunos traductores trabajaron en colaboración con el autor del poema o con otros traductores, o bien, se basaron en una traducción anterior para preparar la suya. Lo anterior desmonta la antigua idea del genio traductor —quien, en tanto equivalente al genio creador y debido a que posee el don de las lenguas, es el único capaz de traducirlo—, pues ayuda a configurar la fenomenología de la traducción y de todos los participantes involucrados listados a continuación: texto original, ediciones (en el caso de los textos antiguos), traductores (las “traducciones nietas” o traducciones de traducciones), y quienes, al trasladarlo a otro idioma, firman un nuevo texto (en español, en este caso).

Sólo una revisión particular de la obra de cada poeta traducido, paralela a otra enfocada en la producción de su respectivo traductor, daría plena cuenta de la influencia real ejercida por uno sobre otro. La tradición conforma este panorama de múltiples contrastes, confluencias y disonancias, por lo que debe revisarse cada cierto tiempo a partir de nuevas traducciones, nuevos recortes y añadiduras que ofrezcan una valoración óptima del estado en el que se encuentra la poesía y la literatura de una región específica.

V. TRASLACIONES, UNA COSTUMBRE DE POETAS-TRADUCTORES

Publicada 37 años después de *El surco y la brasa*, *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959* intenta continuar la labor de Montes de Oca y Vega con la intención de crear una costumbre de antologías de traducción, según lo ha

declarado Tedi López Mills en múltiples ocasiones y, principalmente, en el preámbulo del volumen:

Mi costumbre de instaurar costumbres es el origen más primitivo y personal de esta antología: si algo funciona, por qué no intentar reproducirlo: no, claro, con exactitud —eso sería inmodesto— sino con suficientes semejanzas como para que la segunda vuelta sea un homenaje a la primera. En el caso específico de este libro, el modelo que me propuse calcar (y, por lo tanto, celebrar) fue *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*. (López Mills, 2011: 11)

A partir del título, como se ve, la antóloga ha buscado homenajear *El surco y la brasa* y marcar su continuación, al mismo tiempo que ha querido distanciarse de otras recopilaciones similares. Asimismo, ha declarado:

Lo que quise transmitir con la palabra “trasladar” es que la traducción es una forma de movimiento; de mover un texto hacia otro lado. Ese es el sentido literal de “traslaciones”. No quise ponerle un título poético como *El surco y la brasa*, sino uno más abstracto y al mismo tiempo muy descriptivo. Me hubiera encantado ponerle “versiones” o “aproximaciones”, pero ya no se podía.

Curiosamente, revisando números de la primera época de *Vuelta* me encontré que Salvador Elizondo, al escribir sobre *El surco y la brasa*, emplea precisamente el término “trasladar” cuando habla de traducir. Repito, yo no quería un título largo, sino algo eficaz y breve. (Jiménez, 2012)

Traslaciones presenta dos listas “nuevas” y sugerentes, tal como se delineaba en *El surco y la brasa*. Si se toman en cuenta los marcos temporales de las dos antologías, observamos, en primer lugar, que la lista de tradiciones poéticas (poetas y textos) se ensancha y robustece; en segundo, que los traductores se consolidan cuando sus trabajos se vuelven reconocibles tanto dentro como fuera de las antologías. López Mills, consciente de la distancia que ha de guardar y señalar respecto al trabajo antológico previo, ofrece, además de los llamativos índices, dos apéndices necesarios y reveladores. Uno contiene datos generales de cada antología, mientras que el otro enlista los poemas compartidos por ambas selecciones. A partir del primero se puede constatar que el número de lenguas traducidas en cada antología es el mismo (17, aunque López Mills no incluye al húngaro dentro de la lista de *El surco y la brasa*), y que se alejan

en el de los traductores (38 en *El surco*, contra 33 en *Traslaciones*) y en el de poetas traducidos (138 frente a 189, respectivamente).¹² Esta descripción también muestra la notoria disparidad respecto a la presencia de traductoras en ambas antologías: hay 2 de 38 en la primera, y 8 de 33 en la segunda. Cabe decir que esta diferencia ni siquiera se resuelve con la reconocida trayectoria de las poetas-traductoras aquí reunidas: Coral Bracho, Myriam Moscona y Elsa Cross, acreedoras del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes en 1981, 1988 y 1989, respectivamente.

Resulta difícil omitir el hecho de que Tedi López Mills (nacida en 1959, al límite de su propio corte temporal) decidiera no incluir sus traducciones en la antología —más por razones de objetividad que por una carga moral (Jiménez, 2012), a pesar de que los mecanismos de recopilación (cada autor envió sus mejores páginas de traducción) carecen de una objetividad completa—. Complementa el recuento de olvidos y ausencias inherentes a cualquier selección antológica la destacada omisión de Blanca Luz Pulido (1957), cuyas traducciones de poetas lusófonos la han colocado de lleno en el panorama de la poesía mexicana contemporánea. De modo similar, Selma Ancira no pudo ser incluida a causa del subtítulo de la antología, pese a que sus traducciones dan cuenta de la amplitud de lindes para la lectura y traducción de poesía en México. Según lo percibimos en *Traslaciones*, existe un amplio grado de profesionalización del oficio, aunque la presencia de otro tipo de traductores se niegue sutilmente en ejercicios editoriales como éste; así lo indica Calvillo, cuando considera “una contradicción sintomática el hecho de que *Traslaciones* tienda a excluir a traductores de oficio con base en un criterio tácito o, lo que

12 En el “Apéndice 1. Datos generales” se ofrecen datos de ambas antologías. De la primera, indica los 132 poetas que pueden contarse en el índice de autores ya referido, pero contabiliza como un solo autor a los anónimos latinos (2 poemas), nahuas (2), brasileño (1), egipcio (1) y árabe (1), lo cual da una cantidad distinta si pensamos que cada poema fue compuesto por un “anónimo distinto”. De la segunda colección, cuenta 189 poetas traducidos (2011: 790-791), pues considera a los goliardos, los occitanos y los heterónimos de Pessoa (Reis, de Campos, Caeiro), aunque en el “Índice de poetas traducidos” (805-809) se consignan 187 poetas distintos (ya incluyendo los heterónimos).

puede ser peor, un criterio impensado; es decir, con base en un prejuicio” (2017: 452).

En cuanto a los textos y autores contenidos en este nuevo volumen, quizá sea relevante el hecho de que *Traslaciones* casi duplique el número de poetas angloparlantes de su modelo¹³ —de 48 pasamos a 89—, y el que, por el contra-

13 En este sentido, cabe recordar la importancia y multiplicidad de las antologías de poesía anglófona en los contextos poético y editorial mexicanos, donde Agustí Bartra, bajo el influjo de dos poetas traductores catalanes (Joan Maragall y Carles Riba), asumió un papel destacado al preparar la *Antología de la poesía norteamericana* (1959), en donde incluyó íntegramente su traducción de “The Waste Land” de Eliot. Hacia el final de su prólogo, Bartra hace una valoración de esta poesía permanentemente ubicada en el centro de atención de antólogos, traductores y poetas, acaso no por las mismas razones, sino por el cambiante tono de dicha producción: “La poesía norteamericana, aunque tiene grandes figuras, no puede compararse en peso e irradiación a la de las grandes naciones culturales, pero es evidente que, libre del complejo colonial que la ataba a Inglaterra, ha entrado, en los últimos cincuenta años, en un período de madurez en el que son posibles las más fecundas síntesis. Entre los poetas jóvenes las influencias universales han dejado de ser miméticas para convertirse en enriquecimientos que se encauzan hacia nuevas y peculiares posibilidades” (Bartra, 1959: 23).

Como puede intuirse, todo lo anterior sirve para referir uno de los casos más significativos dentro del ejercicio de traducción de poesía en México: la traslación al español de poesía en lengua inglesa. El poder económico de Estados Unidos va acompañado de la primacía literaria; además, la capacidad de síntesis —destacada por Bartra— que les permitió aquilatar muy tempranamente a los escritores británicos, generó que la poesía estadounidense adquiriera un lugar esencial para el lector habitual del género. Por citar sólo unas cuantas antologías, baste nombrar las de *Seis poetas de lengua inglesa*, de Fraire (1976); *Una antología de poesía norteamericana desde 1950*, de Eliot Weinberger (1992), y *Más de dos siglos de poesía norteamericana*, de Eva Yañez y Alberto Blanco (1993). Las consideraciones desprendidas de este repaso de títulos dejan ver la necesidad de ahondar, cada vez con mayor profundidad, y de participar con más ahínco en la lectura y difusión de la poesía estadounidense (Bartra tradujo algunos poemas navajos; esta práctica se refleja en las traducciones de Alfonso Reyes o del padre Garibay de algunos poemas nahuas, egipcios e indígenas brasileños). Además, y como se plantea en la última de las antologías

rio, no se incluya ningún autor en lengua alemana. Asimismo, la considerable presencia de poetas de lengua portuguesa (de ser uno solo en *El surco* —Pessoa, aunque, si contamos el anónimo indígena brasileño, serían dos— pasan a ser diez, con traductores plenamente asociados con el conocimiento y difusión de la poesía lusófona moderna) y polaca (una gran revelación debida, en buena medida, a los Premios Nobel de Literatura otorgados a Miłosz en 1980 y a Wisława Szymborska en 1996, y a las traducciones de un solo poeta, Gerardo Beltrán). El concentrado de lenguas/poetas traducidos (que puede verse en la tabla 2 al final de este texto) pone de relieve, de forma general, las alteraciones del gusto de cada época, además de que permite ponderar, en el análisis de la obra de traducción, el trabajo de los poetas en virtud de las páginas elegidas (me refero a destacar la poca familiaridad entre el entorno de la lengua de llegada y el de las lenguas que traduce, el grado de acercamiento y la forma de traducir dichos textos, y, por último, la importancia que la traducción tiene en su propia producción poética).

A estas alturas, *Traslaciones*, como émulo actualizado de *El surco y la brasa*, se ha de entender como un modelo más afinado de la práctica de la traducción en México. Es decir, en sus páginas leemos con textos nuevos a poetas ya conocidos, quienes se han ido apropiando de otras obras mediante la traducción, ya porque algunos de ellos han traducido casi por completo la obra de otros, ya porque consideran este ejercicio como una más de sus facetas creadoras. Nombro algunos casos representativos y de importancia editorial de poetas que traducen libros completos de otros poetas: Elisa Ramírez y su profundo conocimiento de la obra de Mark Strand; José Luis Rivas y su muy conocida traducción de la obra de Saint-John Perse; Pura López Colomé y la

referidas, “el terreno se va haciendo más resbaladizo en la medida en que nos acercamos a la poesía contemporánea” (Yáñez, 1993: 16), como puede corroborarse con las traducciones de poetas estadounidenses compiladas en las dos antologías que motivan este artículo. La coda de esta lista —algo ajena, pero igualmente reveladora y que necesitaría de otro vistazo hacia atrás— es *La generación del cordero. Poesía actual de las islas británicas*, de Carlos López Beltrán y Pedro Serrano (2000), pues presentó, en su momento, una serie de poetas nuevos para el ámbito mexicano y que constituyen una importante y muy amplia puerta de acceso hacia otra poesía en inglés —que también se procura evidenciar en *Traslaciones*.

naturalidad con la que nos presenta a Seamus Heaney, y Gerardo Beltrán y sus necesarias traducciones de la poesía de Wisława Szymborska. Con ello se crea en la mente del lector un vínculo indisoluble entre el poeta y el poeta-traductor, a tal grado que puede valorarse la obra del primero en función de los méritos del segundo, o viceversa.

El reconocimiento a la colaboración entre traductores en *Traslaciones* también es significativo, como ocurre en *El surco y la brasa*. En la tabla 3 se enlistan las diversas formas del trabajo cooperativo entre poetas-traductores y sus colegas (que coinciden con las de la antología precedente): traslados de traductores y poetas de la misma lengua (para traducir a la poeta finlandesa Tarja Roinila, Coral Bracho se auxilió del también finlandés Tomi Kontio); la revisión, por parte del traductor, de versiones previas para preparar la suya (Efraín Bartolomé acude a la versión inglesa de Rumi, mientras que Coral Bracho y Marcelo Uribe cotejan la traducción al inglés hecha por Weinberger del poeta chino Bei Dao); la colaboración previa entre poetas-traductores de esta antología (los poetas británicos traducidos entre Carlos López Beltrán y Pedro Serrano), y el apoyo de traductores que no son poetas y cuyo trabajo no pertenece a esta antología (al traducir a Yorgos Seferis, Selma Ancira trabaja junto a José Luis Rivas y Francisco Segovia).

La predilección de los poetas-traductores de *Traslaciones* por autores del siglo xx resulta abrumadora: de los 184 poetas, 134 escribieron durante este periodo; y, de ellos, 36 pertenecerían a la generación expuesta en esta antología (1939-1959) —aunque alargó el periodo siete años porque considero al poeta más joven, el finlandés Tomi Kontio (1966)—, mientras que 35 podrían considerarse de la generación anterior (1912-1937, si consideramos a los poetas mayores que seguían vivos para cuando la anterior antología se publicó), misma que cierra *El surco y la brasa*. El siguiente periodo predilecto, aunque más difuso en su traducción, es el de los poetas antiguos: son 21 poetas anteriores al siglo xii los que José Emilio Pacheco, Elsa Cross y Efraín Bartolomé deciden rescatar para una nueva versión. En contraste con la antología anterior, el siglo xix no tiene tanta presencia en esta nueva selección, pues sólo se traducen diez poetas (Dickinson, Walt Whitman y Stéphane Mallarmé, entre ellos).

Los poetas-traductores encargados de abrir esta antología son quienes cierran la de 1974: Pacheco y Homero Aridjis, presentados como pilares de la fuerza cultural que se hace manifiesta en estos volúmenes. La antóloga atribuye

esa apertura encadenada “a una mezcla de indisciplina cronológica y prope-
dética literaria. [...] Espero que [esta predilección personal] se reconozca
como un atributo no ya sólo de una lectura propia sino de una tradición”
(López Mills, 2011: 12). El perfil de una tradición es aquello que modula el
orden y el sentido de una antología como ésta, pues la propuesta de quien
compila los textos genera nuevas valoraciones de los mismos y de sus autores.

Aridjis ofrece, dentro de sus mejores páginas de traducción, poemas de
Tomas Tranströmer, W. S. Merwin y Henri Michaux (al igual que en la an-
tología previa); su traslación más llamativa, sin embargo, es la que hace de
algunos fragmentos del “Infierno” de Dante, en una versión que conserva la
carga conceptual, pero no la rítmica, lo que, quizás, indique un cierto respeto
hacia determinados clásicos. Casi siempre los poetas longevos tienden más a
ver hacia atrás y, en consecuencia, traducen textos ya consolidados cultural y
literariamente; cuando así sucede, también se puede delinear y comprender
el camino que ha seguido su obra en un marco de renovación y continuación
de características estéticas determinadas. Para revisar la amplitud del espectro
poético en el que oscila esta generación de traductores, podemos fijarnos en
los contrastes necesarios propuestos por Pacheco con sus aproximaciones a
los líricos griegos, a Baudelaire y a Eliot; por Elsa Cross y su interés por la
poesía provenzal, pero también por Blaise Cendrars e Yves Bonnefoy. Las
páginas que representan a Carlos Montemayor, por el contrario, ofrecen un
panorama distinto: la poesía en lenguas originarias empieza a abrirse camino
en el entorno de los lectores mexicanos con su traducción del poeta maya
Luciano Castillo.

El caso de David Huerta es uno de los más reveladores de la relación esta-
blecida entre la producción poética y la poesía traducida de un autor. Como
casi todos los poetas-traductores de *Traslaciones*, Huerta cuenta con uno de
los oídos más educados de la poesía mexicana contemporánea, así como con
una habilidad verbal capaz de producir imágenes tanto deslumbrantes como
desconcertantes, al servicio de una obra (en prosa y en verso) culta y a través
de cuyos ecos resuenan las tradiciones que la informan. Así, “Las ruinas de
Roma”, soneto que abre su muestra de traducción, es, en verdad, otro, aunque
también el mismo que el de Joachim du Bellay, “Nouveau venu, qui cherches
Rome en Rome”: con nuevas rimas, auspiciadas por los endecasílabos castella-
nos, allende su pericia para traducir y su dominio del metro en cuestión —del
que también se vale para su obra y que comenta y recuerda gustoso en su prosa

crítica sobre poesía áurea—, se lee en el segundo cuarteto: “Ruina y dolor, en la aventina loma / la antaño poderosa desampara / lo que tuvo. Su ley, espada y vara, / presa del tiempo fue, que manda y doma” (*apud* López Mills, 2011: 275). Igualmente atestiguamos cómo dota de nueva vida a la piedrecilla feliz de Dickinson para conseguir un nuevo poema escrito originalmente en inglés y completado en español con versos eneasílabos: “Cómo es feliz la Piedrecilla / que rueda en Soledad sencilla: // no la importuna el Movimiento / ni teme órdenes del Viento—” (281).

Otro caso destacado es el de Gloria Gervitz, quien traduce uno de los más famosos poemas de Kenneth Rexroth, “Los poemas de amor de Marichiko”, y, con ello, da a conocer a un poeta cuya vanguardia consistió, entre otras cosas, en la incorporación o (re)introducción de poéticas orientales, en particular la china y la japonesa. La presencia del cuerpo en la obra de Gervitz se resignifica y se ensancha con estos breves poemas que traduce del inglés; además, se insertan necesariamente en la tradición de los infaltables poemas eróticos que nutren una parcela de la poesía mexicana, específicamente la de las mujeres poetas. El fragmento IX dice: “Me despiertas, / Entreabres mis muslos, y me besas. / Te doy el rocío / De la primera mañana del mundo” (*apud* López Mills, 2011: 93).

Rexroth, así como otros poetas estadounidenses, mediante nuevas y recurrentes traducciones a su obra, se ha afianzado en la tradición hispánica y ha empezado una nueva ruta para leer poesía en otras lenguas y para entender la producida y publicada en un territorio. Ese nuevo mapa se puede componer de poetas como Charles Simic, Anne Sexton, Allen Ginsberg y Wallace Stevens, quien se ha convertido en uno de los poetas más frecuentados por los traductores de las generaciones representadas en las dos antologías estudiadas en este artículo.

Entre los textos identificados como inamovibles dentro de un canon —ni muy lejanos ni muy cercanos en el tiempo— y publicados en español en *Traslaciones*, el ejemplo más sustancial y significativo, por las complejidades conceptuales y de diseño editorial que supone, es el de “Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard”, de Mallarmé, traducido por Jaime Moreno Villarreal. También destaca la múltiple lectura de los poemas de Saint-John Perse (traducidos por Cross, Rivas y Verónica Volkow) o de Eugenio Montale (trasladados por Uribe, Fabio Morábito y Alfonso D’Aquino). En seis de estos siete poetas-traductores (Morábito sólo participa con esta traducción) se percibe una

amplia búsqueda de los mecanismos de apropiación de determinados rasgos e ideas sobre poesía (provenientes de diversas lenguas y poetas de distintas épocas), al tiempo que asumen su papel de instauradores de un canon —en una lengua dada— que incorpora por igual a estos poetas traducidos y a sus poetas-traductores.

Esa fluctuación canónica, quizá debida al rango generacional aducido desde el título, provocó diversas ausencias en ambos campos (tanto de traductores como de poetas traducidos). López Mills lo reconoce y, puesto que lo señala en las páginas introductorias, aclara el papel que ella desempeña como antóloga y como creadora para entender la poesía mexicana en sus diferentes manifestaciones. Por ello, sugiere una continuación que represente un nuevo corte a los procesos implicados en la traducción: “Mi plan original era que *Traslaciones* fuera una colección en el Fondo de Cultura Económica. Que éste fuera el primer volumen y que el siguiente, que abarcaría de 1959 a 1979, estuviera a cargo de otra persona” (*apud* Jiménez, 2012). Aparentemente, la doble selección —de poetas en otras lenguas y de poetas-traductores— opera cambios relevantes para comprender el tránsito que buscaba la antóloga al sugerir esta costumbre.

La voluntad de repetición o de calco (o de renovación y conservación) de las ideas sobre poesía y traducción hace retomar una propuesta previamente planteada: la traducción como lectura y como escritura corresponde a un ejercicio en constante tránsito y, como cualquier texto, se resignifica con cada lectura. Se trata, entonces, de una concepción recurrente que podría encerrar una paradoja: se intenta desentrañar lo intrincado, y el resultado no es ni puede ser definitivo, puesto que se renueva con cada nuevo lector. Además, Verhesen delinea las formas en las que el propio texto genera sus redes, por más que sea definido como misterioso *per se*: “Il est générateur de son propre ressourcement. Sans frontières ni profondeur définissables, sans commencement ni fin, sans espace déterminé, le poème est un lieu sans lieu, non localisable” (Verhesen, 1998: 10); ésa es, precisamente, la idea que se refuerza con la lectura de *Traslaciones*, luego de tomar en cuenta a su antecesora: el lugar de un poema en traducción está en sus potenciales lectores e, inicialmente, con su futuro traductor, quien piensa (o no) en un lector distinto que le encuentra un sitio consigo.

Ese lugar-sin-lugar de Verhesen consiste, esencialmente, en una multiplicación del acto de la escritura, o bien, se trata de una actividad situada entre tres elementos fundamentales, también aplicables al estudio de la antología: lectura, escritura y habla, es decir, la lectura individual, el trasvase del poema leído a otra lengua y la difusión del nuevo texto. Según lo leemos en el prólogo, López Mills estima del mismo modo el acto de la difusión y el de la divulgación del trabajo antológico y poético: “A cada lector-prestidigitador le corresponde recomponer los tres tiempos —el collage de un pasado, de un presente tenue o de un esquivo futuro todavía intraducible— y armar su propio mapa literario” (López Mills, 2011: 20).¹⁴ Para efectos de la fenomenología de la traducción es fundamental que la antóloga enuncie la labor de divulgación de una antología —y, particularmente, de una de traducciones de poesía—, si consideramos el monolingüismo de dicha obra, puesto que sólo leemos las versiones de los poemas en nuestra lengua, por lo que, desde ahí, sus diversos actores buscan instaurar una autoridad en torno a las concepciones de lo poético, lo literario y lo traductológico.

VI. CONSIDERACIONES ÚLTIMAS

Los textos recogidos en las dos antologías analizadas en este artículo ofrecen un panorama vasto para quien lo contemple y lo estudie. Como ya mencioné, antologías de traducción como *El surco y la brasa* o *Traslaciones* constituyen una doble estrategia canónica que trasciende la sola presencia de los textos originales y traducidos. Es decir, los antólogos establecen dos cánones (que

¹⁴ En esa línea cartográfica, Verónica Zondek (2009) plantea que la traducción es un proceso de re-lectura que va desde el poeta al traductor y de éste al lector, con lo cual ocurre una multiplicación de sentidos, al tiempo que se trata de un viaje exploratorio en donde se ensancha el mundo conocido. Después, en otro texto, Zondek propone la existencia de un lector ideal de las traducciones de poesía, muy similar al crítico: “El no ver dificultades y por lo tanto no traducirlas, sí que es un problema. Esta conciencia, [*sic*] implica un conocimiento profundo de la literatura e historia de la poesía a la cual se entronca el poema traducido” (Zondek, 2011: 156).

pueden ser paralelos) a partir de una determinada idea de cuáles autores deben ser leídos en el idioma receptor y, sobre todo, buscan trazar una nueva ruta que incorpore a los poetas que, a su vez, son traductores.

Parece que con las nóminas que informan ambos volúmenes existe una idea clara: el trabajo de traducción también es una actividad literaria y —como lo he intentado demostrar— no sólo le corresponde al genio traducir al genio, sino que, en ese proceso, participan más actores de los que figuran como responsables o únicos encargados del trasvase lingüístico. La lectura diacrónica de las dos antologías permite confirmar el estrecho vínculo establecido entre ambas, o bien, comprender la continuidad de una hacia otra, como sucede con muchas series de antologías mexicanas. Además, dichas selecciones tienen, al menos, dos de los rasgos frecuentemente presentes en las antologías: 1) tanto en la de Montes de Oca y Vega como en la de López Mills se cuestiona la ausencia de algunos autores y traductores conocidos a causa ya del capricho, ya de los límites temporales establecidos por cada recopilador, ya de la interminable disputa entre un tipo de traductor y otro; por otra parte, 2) cada lectura de las antologías permite entender, acaso bajo una nueva perspectiva, las distintas propuestas reunidas para, finalmente, justificar o inventar una tradición, según los planteamientos de Stanton. Las antologías de poesía en traducción, con sus propuestas, aciertos y ausencias, permiten medir el grado de estabilidad y de renovación de un sistema literario particular.

En cuanto al último punto de las antologías y de las traducciones, es importante recordar que los receptores potenciales de las traducciones de poesía no han sido atendidos por completo. Las traducciones están orientadas a dos ámbitos de suyo relevantes para la conformación de la idea de canon que puede existir en una época determinada. En primera instancia está el lector común, aquel que posee la curiosidad suficiente como para leer poemas que vienen de un dominio extranjero; después, está el lector asiduo de poesía, quien entenderá el lugar de la traducción en una tradición específica. Casi puede decirse que habrá quienes sí se percaten de algún defecto y de los problemas de las traducciones que aparecen en muestras antológicas.¹⁵

15 Considérese, dentro del panorama de un lector real —aunque de manera marginal—, lo que relata Jorge Bustamante García en *El instante maravilloso. Poesía rusa del siglo XX*, sobre

En uno de los textos clásicos para comprender las vicisitudes de la traducción, Umberto Eco dedica varias páginas a la forma en la que la traducción puede ser entendida como una “asimilación cultural”, y al impacto que tienen en una lengua las buenas y las malas traducciones. Como ya se ha dicho, el texto traducido podría corresponder, precisamente, a esa lengua y a la cultura que le dan cabida, y, por tanto, dice Eco: “la traducción se convierte en un problema interno de la historia de esa cultura y todos los problemas lingüísticos y culturales planteados por el original se vuelven irrelevantes” (Eco, 2008: 221). Ésa es justamente la manera en la que varios de los traductores mexicanos recopilados en ambas antologías llevan a cabo su labor, por lo que —como dije al inicio— se convierten en algo más que en mediadores; se vuelven generadores de capital simbólico de la lengua de llegada.¹⁶

la importancia que para los lectores rusos tuvieron las traslaciones hechas por Sologub y Pasternak de los textos de Verlaine y Shakespeare, respectivamente: ambos traductores casi lograron una completa transparencia en ruso de esos textos lejanos. Guiado por ese espíritu, Bustamante García cierra su texto introductorio con entusiasmo: “Hay que guardar esa esperanza, para que este libro limpio toque realmente el corazón y el alma de sus posibles lectores” (2004: 21). Asimismo, es necesario ver cómo se invita a la lectura de un texto clásico vuelto a traducir: lo hace José María Micó cuando expone el plan de la *Comedia* y su carácter enciclopédico, pero “que no nos habla del saber, sino del vivir, de la vida mortal y de la vida eterna, a través de una ficción autobiográfica que pretendía alcanzar —y así ha acabado siendo— dimensión ecuménica” (Micó, 2018: 23).

16 En *Poetas que traducen poesía* (Fondebrider, 2015) existe una llamativa muestra de testimonios de varios poetas-traductores de América y otras partes del mundo. La mayoría de los textos, además de una idea propia del traspaso de una lengua a otra, contienen relatos de los primeros acercamientos de estos autores a la traducción de poesía, mientras que otros, a partir de lo anterior, formulan un comentario sobre cómo esa poesía extranjera, acompañada de una voluntad de asimilación lingüística, se convierte en la base de la configuración de nuevos textos, al menos en lo que a ellos mismos respecta. Es decir, los traductores son quienes presentan una forma distinta de escritura en dos sentidos: desde el texto original (los registros léxicos que detectan, una valoración histórica del poeta y del poema, una tradición susceptible a asimilarse) hasta el texto traducido (dudas y soluciones al traducir, ampliar o contrastar el catálogo de recursos poéticos).

La noción de la traducción como trabajo literario articulada por Benjamin en su texto clásico sigue vigente en cuanto se piensa en el público potencial de una traducción y en lo que conseguirá sobrevivir de una obra luego de una traducción. Él recalca en un elemento que falta en estas dos antologías, el texto original, y anota: “Translation is a mode. To comprehend it as a mode one must go back to the original, for that contains the law governing the translations: its translatability” (Benjamin, 2007). Al pensar en la tarea del traductor, Benjamin se cuestiona sobre la literariedad y sobre lo que un texto literario comunica, por lo que resulta importante que mencione también la *traducibilidad* de un texto y, aun, la vuelta al original. El hecho de que estas dos antologías no cuenten con el espacio para mostrar el texto original hace que, implícitamente, se coloque a los poetas-traductores en el foco de atención, como *transcreadores* y como “contrabandistas” de un nuevo repertorio y nuevas técnicas, si bien se sigue reconociendo la autoría original.

Debido a la profesionalización del traductor y la relevancia tangible de su trabajo, Scott y Calvillo coinciden en notar el silencio que existe cuando se preguntan cómo debe leerse una traducción; para ello, sugieren considerar el proceso de lectura y recepción de la obra traducida (Scott, 2012: 16-17) y alejarse del partidismo que rodea la teoría y la práctica traductora (Calvillo, 2017: 456). A partir de ese punto considero la pertinencia de la fenomenología de la traducción para entender tanto la estabilidad como la renovación de las tradiciones poéticas transmitidas y publicadas en el campo literario mexicano.¹⁷

17 En ese sentido, el lector crítico tendría afinada su capacidad para leer y detectar la singularidad de una traducción capaz de captar y transmitir los mecanismos propuestos por el original; además, en ese papel, afirma Delfina Muschiatti: “[n]os enfrentamos a una forma, que remite a un estado de la lengua original, la del poema. Estado de la lengua, estado de la norma literaria y poética, relaciones contiguas con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memoria individual y colectiva” (2013: 13). Ella propone, adicionalmente, unos criterios básicos para lograr el equilibrio entre una literalidad productiva y una facticidad literal; en resumen, consisten en la capacidad de reconocer el lugar del poema en el diálogo intertextual y de atender los rasgos fónicos y estructurales del original, y la obligación de que el traductor sea “un investigador de su propia lengua” (Muschiatti, 2013: 7-34).

En ambas antologías podemos constatar la fuerza que la traducción de poesía ha adquirido en el ámbito editorial, y cómo se ensamblan las distintas piezas del canon. Es decir, en función de los textos y los autores reunidos, es posible colegir que la publicación de las antologías se trata de un afán, ora de renovación, ora de conservación, de lo que conocemos como tradición literaria, siempre susceptible de tener modificaciones. Si considerásemos las nóminas de los traductores de ambas antologías, llegaríamos de forma inevitable a otros sitios en donde su trabajo de traducción ha llegado y ha sido publicado. Ya mencioné la identificación del poeta con su traductor que tiene lugar en la mente del lector, cómo se manifiesta en términos del mercado editorial y cuáles son sus consecuencias inherentes.

Quizá por ello, y visto de ese modo, la colección “El oro de los Tigres”, creada en 2009 por Margarita Minerva Villarreal y patrocinada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, se entienda como el resultado de la importancia del trabajo de traducción de los poetas mexicanos, en tanto presenta una nueva colección de clásicos provenientes de otras lenguas, en traducciones nuevas o rescatadas, y con una atractiva presentación editorial. Así ha publicado parte de la obra de poetas como, entre otros, Nuno Júdice (traducido por Blanca Luz Pulido), György Somlyó (por Francisco Segovia) y Adonis (por Jorge Esquinca), lo que constituye un esfuerzo que complementa el trabajo de las antologías de poesía en traducción, pues amplía el panorama tanto de los poetas como de los traductores que participan de la poesía mexicana.

Por lo anterior, cuando, al revisar *El surco y la brasa* y *Traslaciones*, el lector encuentra un poeta traducido o un poeta traductor, no puede sino imaginar —cuando se trata de un autor diferente o nuevo— o recordar —si se trata de uno ya conocido— el camino que puede trazarse desde ese trabajo dedicado especialmente al autor (o a la lengua) del que se realiza una traducción hasta esa reunión de textos aislados, pero independientes de alguna forma. Se ha de valorar, entonces, la doble pertinencia de dichas antologías (que pueden ser revisadas como serie o como esfuerzos aislados: la forma en la que se encuentran hasta ahora): la de elegir la manera en la que ese poema escrito en una lengua ajena ha de ser traspuesto en la materna, y la de elegir todos esos resultados para ordenarlos y ofrecerlos como una guía de tránsito y exploración a un público particular.

Finalmente, quiero resaltar lo que Verhesen sugiere como objetivo primordial de toda traducción: ofrecer o configurar un nuevo paisaje, puesto que el

traductor ha transitado por él innumerables veces (Verhesen, 1998: 16), casi otra metáfora de la naturaleza. Es inevitable pensar que ambas antologías otorgan un buen número de posibilidades de comprender y ejercer la traducción, y que, además, motivan a que tanto el traductor, primero, como los antólogos, después, inviten al lector a columbrar el paisaje para luego poder transitar el espacio compartido. La lectura de antologías de poesía traducida en México, con sus múltiples actores, etapas, influencias y consecuencias, representa el tránsito que desajusta, renueva o conserva —luego de un reordenamiento— el espacio de la tradición de la poesía mexicana contemporánea.

TABLA 1. TRADUCTORES COLABORADORES EN *EL SURCO Y LA BRASA* (1974)

Traductor	Traductor invitado / versión previa*	Poeta traducido	Lengua original	Poemas (partes)
Ángel María Garibay	Rafael Cansinos Assens*	Anónimo	Árabe	3
Bernardo Ortiz de Montellano	Angela Selke y Bernardo Ortiz de Montellano	Rainer Maria Rilke	Alemán	1
Octavio Paz	György Somlyó	György Somlyó	Húngaro	2
Octavio Paz	Eikichi Hayashiya	Poetas japoneses (12)	Japonés	31
Eduardo Lizalde	Guillermo Rousset	William Blake	Inglés	1
Juan García Ponce	Roger von Guten	George Trakl	Alemán	4
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Kenneth Patchen	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Paul Blackburn	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Lawrence Ferlinghetti	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Allen Ginsberg	Inglés	1
Sergio Mondragón	Margaret Randall	Denis Levertov	Inglés	1
Carlos Monsiváis	José Emilio Pacheco	Tu Fu	Chino	6 (2)
José Emilio Pacheco	Emilio Carballido	Jorge Luis Borges	Inglés	1 (2)
José Emilio Pacheco	Ángel María Garibay y Miguel León Portilla*	Malcolm Lowry	Inglés	1 (4)

FUENTE: ELABORACION PROPIA

TABLA 2. LENGUAS TRADUCIDAS EN AMBAS ANTOLOGÍAS

<i>EL SURCO Y LA BRASA</i>	NÚMERO DE POETAS	<i>TRASLACIONES</i>	NÚMERO DE POETAS
Inglés	48	Inglés	89
Francés	26	Francés	30
Italiano	12	Italiano	11
Japonés	12		
Alemán	6		
Latín	4	Latín	4
Sueco	4	Sueco	1
Provenzal	3	Provenzal	8
Griego moderno	3	Griego moderno	2
Náhuatl	3		
Chino	2	Chino	5
Griego antiguo	1	Griego antiguo	15
Catalán	1		
Portugués	1	Portugués	10
Ruso	1	Ruso	2
Bengalí	1		
Húngaro	1	Húngaro	1
		Polaco	7
		Lituano	2
		Finés	1
		Maya	1
		Persa	1

FUENTE: ELABORACION PROPIA

TABLA 3. TRADUCTORES COLABORADORES EN *TRASLACIONES* (2011)

POETA-TRADUCTOR	TRADUCTOR INVITADO/ VERSIÓN PREVIA*	POETA TRADUCIDO	LENGUA ORIGINAL	POEMAS (PARTES)
Homero Aridjis	Pierre Zekeli	Tomas Tranströmer	Sueco	5
David Huerta	Luis Muñoz	Victor Serge	Francés	1 (3)
Efraín Bartolomé	Kabir y Camille	Rumi	Persa	9
	Helminski con Lida Saedian*			

José Luis Rivas	Selma Ancira	Yorgos Seferis	Griego	1
Coral Bracho	Marcelo Uribe	Bei Dao	Chino	5
Coral Bracho	Tarja Roinila	Tomí Kontio	Finés	3 (el primero, 3)
Luis Cortés Bargalló	Andrés King Cobos	Gary Snyder	Inglés	2
Eduardo Milán	Augusto de Campos*	Guillaume de Poitiers	Provenzal > portugués	1
Marcelo Uribe	David Huerta	John Ashbery	Inglés	4
Myriam Moscona	Adriana González Mateos	William Carlos Williams	Inglés	2
Myriam Moscona	Antonio Montes de Oca	Kenneth Rexroth	Inglés	2
Myriam Moscona	Adriana González Mateos	Allen Ginsberg	Inglés	1
Carlos López Beltrán	Pedro Serrano	Paul Muldoon	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Matthew Sweeney	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Maurice Riordan	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Jo Shapcott	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Ian Duhig	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Carol Ann Duffy	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Sujata Bhatt	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Michael Hofmann	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	James Lasdun	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Katherine Pierpoint	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Lavinia Greenlaw	Inglés	1
C. López Beltrán	Pedro Serrano	Simon Armitage	Inglés	1
Francisco Segovia	Selma Ancira	Constantinos Cavafis	Griego	1
Francisco Segovia	Jean-Gabriel Cosculluela	Pierre Reverdy	Francés	3
Francisco Segovia	Selma Ancira	Borís Pasternak	Ruso	3
Francisco Segovia	Selma Ancira	Yorgos Seferis	Griego	3

FUENTE: ELABORACION PROPIA

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar Díaz, Diego (2018), *“Eternidades de imitación pasablemente diseñadas”: tradición y apropiación en los Plagios de Ulalume González de León a la luz de la crítica genética*, tesis de maestría en Letras Mexicanas, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bartra, Agustí (selec., y pról.) (1959), *Antología de la poesía norteamericana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, Walter (2007 [1913]), “The task of translator”, en *Illuminations*, traducción de Harry Zohn, Nueva York, Schocken (epub).
- Bloom, Harold (2012 [1995]), *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- Bradú, Fabienne (2004), *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana.
- Bustamante García, Jorge (selec., introd. y n.) (2004), *El instante maravilloso. Poesía rusa del siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calvillo, Juan Carlos (2017), “De surcos y brasas: un panorama de la traducción de poesía en México a través de sus antologías”, en Juan Jesús Zaro y Salvador Peña (eds.), *De Homero a Pavese: hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*, Kassel, Reichenberger.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2016), “Antologías de traducciones poéticas”, en Antonio Cajero Vázquez (ed.), *Márgenes del canon: la antología literaria en México e Hispanoamérica*, San Luis Potosí, El colegio de San Luis, pp. 145-159.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2015), “Un acercamiento a la poesía de Czesław Miłosz por medio de las aproximaciones de José Emilio Pacheco”, en Carmen Dolores Carrillo Juárez (pról.) y Marco Ángel Lara (coords.), *Traducción y tradición literaria*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro/Anthropos.
- Catulo (1992 [1969]), *Cármenes*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Durán, Manuel (1975), “[Reseña de] *El surco y la brasa: Traductores mexicanos* by Marco Antonio Montes”, *Books Abroad*, vol. XLIX, núm. 4, pp. 866-867.
- Eco, Umberto (2008), *Decir casi lo mismo*, traducción de Helena Lozano Miralles, México, Lumen.
- Enríquez Aranda, María Mercedes (2005), *La recepción de la poesía de John Keats a través de sus traducciones al español en el siglo XX*, tesis de doctorado en Traducción e Interpretación, Málaga, Universidad de Málaga.
- Escalante, Evodio (2017), *Cinco cumbres de la poesía mexicana: Acuña, Othón, Gorostiza, Sabines y Bonifaz Nuño*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León/Los Bastardos de la Uva.
- Fernández, Guillermo (2006), *Exutorio. Poesía reunida, 1964-2003*, prólogo de Hernán Bravo Varela, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fraire, Isabel (pról., y trad.) (1976), *Seis poetas de lengua inglesa*, México, SepSetentas.
- Giovine, María Andrea (2017), “Las revistas como medio para la construcción de identidades estéticas”, *Reflexiones Marginales*, año 6, núm. 41, disponible en [<http://reflexionesmarginales.com/3.0/las-revistas-como-medio-para-la-construccion-de-identidades-esteticas/>], consultado: 27 de junio de 2021.
- González Aktories, Susana (1996), *Antologías poéticas en México*, México, Praxis.
- González de León, Ulalume (2001), *Plagios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heaney, Seamus (2006), *Al buen entendedor. Ensayos escogidos*, selección y traducción de Pura López Colomé, México, Fondo de Cultura Económica.
- Heaney, Seamus (1991), *Isla de las Estaciones*, traducción de Pura López Colomé, México, Ediciones Toledo.
- Hoeffler, Walter (2009), “Escritores que traducen, traductores que escriben”, en Marietta Gargatagli (ed.), *Escrituras de la traducción hispánica*, Valdivia, Universidad Austral de Chile/Kultrún, pp. 117-122.
- Infante, Ignacio (2013), “Introduction. Poetry after translation: cultural translation and the transferability of form in modern Transatlantic poetry”, en *After Translation. The Transfer and Circulation of Modern Poetics across the Atlantic*, Nueva York, Fordam University Press.

- Iris, Manuel (2014), “Introducción”, en Carlos Isla, *Maquinaciones*, México, Malpaís, pp. 7-22.
- Jiménez Olín, Ernesto (2012), “La traducción es una forma de movimiento”, disponible en [http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/ImpresionDetalle.aspx?fec=2012/03/24&id_desp=48689], consultado: 17 de mayo de 2021.
- Kermode, Frank (1988), *Formas de atención*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa.
- López Mills, Tedi (comp.) (2011), *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Louis, Annick (2014), “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* [libro en línea], disponible en [[https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio#:~:text=Las%20revistas%20culturales%20y%20literarias,de%20una%20'cultura%20letrada'.](https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio#:~:text=Las%20revistas%20culturales%20y%20literarias,de%20una%20'cultura%20letrada')], consultado: 23 de junio de 2021.
- Lowell, Robert (1990 [1961]), *Imitations*, Nueva York, The Noonday Press.
- Micó, José María (pról., trad. y n.) (2018), “Prólogo”, en Dante Alighieri, *Comedia*, Barcelona, Acantilado.
- Montes de Oca, Marco Antonio (selec. y pról.) y Ana Luisa Vega (selec.) (1974), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Muschiatti, Delfina (comp. y ed.) (2013), “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas”, en *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo La Luna.
- Ortega, Julio (2017), “Trayectos trasatlánticos de la poesía en español”, en Jorge J. Locane y Gesine Müller (eds.), *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, pp. 209-307.
- Pacheco, José Emilio (1985), *Aproximaciones*, compilación de Miguel Ángel Flores, México, Penélope.
- Palma, Alejandro (2019), “El zoo-lógico de la hoja: la reescritura de las vanguardias según José de Jesús Sampedro y su incidencia en la poesía mexicana”, en Ignacio Ballester (coord.), *Una tradición frente a su espejo*.

- Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, pp. 263-284.
- Paz, Octavio (2004), “Versiones y diversiones”, en *Obras completas, 12. Obra poética II (1969-1998)*, México, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores.
- Paz, Octavio (1990 [1971]), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- Rivas, José Luis (1993), *Raz de marea. Obra poética (1975-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Roig-Sanz, Diana y Reine Meylaerts (eds.) (2018), *Literary Translation and Cultural Mediators in “Peripheral” Cultures: Custom Officers or Smugglers*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Scott, Clive (2012), *Translating the Perception of Text: Literary Translation and Phenomenology*, Londres, Routledge.
- Serrano, Pedro (2014), *Defensas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fractal.
- Stanton, Anthony (1998), *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Verhesen, Fernand (1998), “À la lisière des mots: traduire un poème?”, conferencia presentada durante la junta mensual en la Real Academia de la Lengua y Literatura Francesa de Bélgica, 13 de junio de 1998, disponible en [<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/verhesen130698.pdf>], consultado: 14 de junio de 2019.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (1997), “El traductor como hermeneuta”, en Esther Morillas y Juan Pablo Arias (eds.), *El papel del traductor*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, pp. 103-108.
- Vital, Alberto (1996), *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiesto. México 1910-1980*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Weinberger, Eliot (1992), *Outside Stories, 1987-1991*, Nueva York, New Directions.
- Yépez, Heriberto (2018), “Introducción”, en Jesús Arellano, *El canto del gallo. Poelectrones*, México, Malpaís, pp. 5-44.
- Zondek, Verónica (2011), “Traducir poesía: puntos para barajar”, en Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional Escrituras de la Traducción Hispánica*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 153-158.
- Zondek, Verónica (2009), “Extrañeza y traducción”, en Marietta Gargatagli (ed.), *Escrituras de la traducción hispánica*, Valdivia, Universidad Austral de Chile/Kultrún, pp. 93-99.

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ: Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestro en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde actualmente estudia el doctorado. Es profesor de asignatura del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Se desempeñó como profesor de catalán en el CELE y como secretario de redacción del Periódico de Poesía (UNAM). Desde 2016, forma parte del Seminario de Investigación de Poesía Mexicana Contemporánea. Ha participado en congresos y jornadas nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana de los siglos XX y XXI, la poesía y el ejercicio de la traducción.

D. R. © Diego Alcázar Díaz, Ciudad de México, julio-diciembre, 2022.