



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

RETRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE *A LETTER TO A YOUNG POET*, DE VIRGINIA

WOOLF. HACIA UNA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN DE ENSAYO

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

NATHALY BERNAL SANDOVAL

ASESOR

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD DE MÉXICO

11 DE SEPTIEMBRE DE 2020

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del PNPC del CONACyT.

A los jóvenes poetas

Hermanos, quizá nuestro arte madure pronto
luego de su larga fermentación juvenil,
y alcanzará la serena belleza
si, como los griegos, seguís siendo devotos.

Amad a los dioses y pensad dulcemente en los mortales.
Detestad el arrebato y la frialdad.
Guardaos de aleccionar y de describir.
Y si el maestro os atemoriza
pedidle consejos a la suprema Naturaleza.

FRIEDRICH HÖLDERLIN, traducción de FEDERICO GORBEA

Tabla de contenidos

Agradecimientos	7
Introducción	9
1. Contextualización	14
1.1. Sobre Virginia Woolf y su obra	14
1.2. Virginia Woolf y el ensayo.....	15
1.3 <i>A Letter to a Young Poet</i>	17
2. El ensayo epistolar	27
2.1 Ensayo.....	27
2.2 Epístola	32
2.3 El ensayo epistolar sobre poética: breve recorrido histórico	36
2.4 <i>A Letter to a Young Poet</i> como ensayo epistolar.....	41
3. Retraducción	47
3.1 El concepto de retraducción.....	47
3.2 Tipos de retraducción.....	49
3.3 Motivos para llevar a cabo una retraducción.....	50
3.3.1 <i>Envejecimiento de las traducciones</i>	50
3.3.2 <i>Aspecto comercial o editorial</i>	52
3.3.3 <i>Mejoramiento de las traducciones</i>	53
3.3.4 <i>Nuevas interpretaciones</i>	54
3.3.5 <i>Interés filológico</i>	55
3.3.6 <i>Cambios en la cultura de llegada</i>	56
3.3.7 <i>Intereses personales del (re)traductor</i>	57
3.3.8 <i>Inclinación hacia el texto original</i>	58
3.3.9 <i>Consideraciones finales</i>	59

3.4 <i>A Letter to a Young Poet</i> y las traducciones previas	61
3.4.1 <i>Rasgos del narrador ensayista</i>	62
3.4.2 <i>Perfiles de los traductores</i>	67
3.4.2.1 Jenaro Talens.....	68
3.4.2.2 Leticia García.....	71
3.4.2.3 Teresa Arijón.....	73
Consideraciones generales	75
3.5 Justificación de la propuesta de retraducción	78
3.6 Retraducción comentada.....	89
4. Hacia una teoría de la traducción de ensayo	105
4.1 Géneros literarios explorados teóricamente en los estudios de traducción	107
4.1.1 <i>Poesía</i>	107
4.1.2 <i>Narrativa</i>	109
4.1.3 <i>Dramaturgia</i>	110
4.1.4 <i>Otros géneros</i>	111
4.2 Traducción de ensayo: estado de la cuestión	113
4.3 Planteamientos teóricos a partir del estudio de <i>A Letter to a Young Poet</i>	119
4.3.1 <i>Narrador ensayista y responsabilidad ética</i>	119
4.3.2 <i>Hibridez genérica</i>	121
4.3.3 <i>Figuras retóricas y de pensamiento</i>	130
4.3.4 <i>Referencias culturales</i>	136
Conclusiones	141
Referencias	145
Apéndice: <i>A Letter to a Young Poet</i>	158

Agradecimientos

Quisiera expresar mi profunda gratitud al profesor Juan Carlos Calvillo, director de esta tesis, cuya dedicación, amistad y apoyo han permitido que este trabajo de investigación haya salido adelante. De igual forma, quisiera agradecerle a mi esposo, Hugo Armando Arciniegas, por el apoyo constante e invariable, por la agudeza de sus observaciones y por las reiteradas lecturas críticas de este texto desde el principio. Por último, quisiera dejar constancia de mi gratitud hacia Flor por la compañía a lo largo de este proceso. Esta etapa que concluye ha sido de una riqueza invaluable en términos de aprendizaje y formación.

Introducción

En este trabajo investigamos acerca de *A Letter to a Young Poet*, escrito por Virginia Woolf y publicado por The Hogarth Press en 1932, así como de sus traducciones al castellano, para proponer una retraducción comentada y anotada del texto. Si bien el interés de llevar a cabo este trabajo surge de la admiración personal por la obra de esta autora, a esto se suma la inexistencia a la fecha de investigaciones sobre este ensayo, así como de reflexiones en torno a su proceso de traducción. De acuerdo con Margarita Esther Sánchez Cuervo, «tradicionalmente, el reconocimiento literario de Virginia Woolf se ha centrado más en su obra narrativa que en su producción ensayística» (2007, p. 262), y de esta última «el centro de atención han sido *A Room of One's Own*, *Three Guineas* y otros ensayos sueltos que tienen como objetivo la posición de las mujeres en una sociedad patriarcal» (*ibid.*).

De esto se tiene que los ensayos menos estudiados de Woolf son precisamente los que la crítica feminista ha dejado de lado. Nuestro objeto de estudio es uno de estos ensayos, que, como se verá en el primer capítulo, no contó con mucha popularidad desde su publicación, debido a la colección de la que originalmente formó parte: The Hogarth Letters. Allí doce autores –cuyo reconocimiento era tan dispar entonces como lo es ahora– publicaron cada uno un ensayo entre 1931 y 1932, sin más unidad que el hecho de presentar algunos rasgos epistolares. Una colección de esta naturaleza, como es de suponerse, queda eclipsada por el reconocimiento novelístico de la autora.

En *A Letter to a Young Poet*, Woolf expone sus apreciaciones y consejos sobre la poesía y la escritura contemporánea en Inglaterra. Aunque los ejemplos de los que se vale la autora son específicos, sus consejos y reflexiones sobre escritura poética pueden transponerse al contexto actual. Así como John Lehmann, el *joven poeta* inglés que escribe a

Woolf en 1931, los *jóvenes poetas* de hoy se plantean preguntas similares, y piensan en la posibilidad –realizable solo en algunos casos– de escribir a los escritores de prestigio en busca de consejo.

El texto de Woolf presenta rasgos propios del género epistolar: el registro es familiar y hay alusiones directas al destinatario. No obstante, consideramos que se trata de un ensayo, entre otras razones, por la naturaleza reflexiva, por el tono –en este caso, irónico–, por la voluntad de estilo y por las características de la colección en la que fue publicado por primera vez. De manera precisa, el texto se relaciona, por una parte, con la tradición del ensayo epistolar, y, por otra, con la del ensayo epistolar sobre poéticas. De aquí se desprende la necesidad de caracterizar este tipo de ensayo y de presentar un breve panorama de la tradición ensayística epistolar, ampliamente arraigada en la literatura occidental.

Con respecto a las traducciones de este ensayo, señalamos que existen tres versiones en castellano realizadas, respectivamente, por Jenaro Talens (Visor, 2004), Leticia García (UNAM, 2008) y Teresa Arijón (La Bestia Equilátera, 2012), y tituladas en todos los casos *Carta a un joven poeta*. Tras la lectura de dichas traducciones, es posible observar, por un lado, que el ensayo se presenta sin un estudio previo y sin paratextos de los traductores, con excepción de tres notas al pie en las que Talens identifica de manera parcial los poemas citados por Woolf; y, por el otro, que no todas las características del texto fuente se encuentran presentes en los textos meta. Ejemplos de ello son la caracterización del narrador ensayista y el manejo de la ironía, en torno a las que abundaremos más adelante.

Por otra parte, en el campo de los estudios de la traducción, la investigación sobre el género ensayístico es apenas incipiente. La reflexión no solo ha tenido lugar a partir de finales del siglo pasado, sino que ha sido escasa e intermitente, por lo que surge la necesidad de propiciar espacios de discusión al respecto. Como se evidenciará en este trabajo, la

investigación de otros géneros literarios, como la tríada genérica tradicional –lírico-poética, épico-novelesca y dramático-teatral–, aventaja en gran medida aquella que se centra en el ensayo.

A partir de lo expuesto, el objetivo principal de esta investigación consiste en proponer una retraducción comentada y anotada de *A Letter to a Young Poet*. De aquí se deriva la necesidad de indagar sobre el lugar de este ensayo en la obra de Woolf y el contexto en que fue escrito; de caracterizar el género del ensayo epistolar; de discutir las traducciones actuales al castellano; de discurrir sobre la pertinencia, las motivaciones y el proceso de la retraducción, y de reflexionar sobre las necesidades propias de este género en el ámbito de la traducción, para presentar un acercamiento teórico a la traducción de ensayo que, en estudios futuros, podría consolidarse como teoría en los estudios de traducción.

A fin de lograr dichos objetivos, nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿cuáles son las características formales de *A Letter to a Young Poet* y en qué contexto se escribe?; ¿qué caracteriza el género del ensayo epistolar?; ¿cuáles son las características de las traducciones al castellano de *A Letter to a Young Poet*?, y ¿qué factores sería pertinente tener en cuenta en el momento de traducir ensayo? En busca de respuestas sistemáticas a estas preguntas, hemos dividido nuestro trabajo en cuatro capítulos.

En el primero, «Contextualización», presentamos un panorama de la obra de Woolf, con especial atención en su producción ensayística. De igual forma, introducimos un estudio sobre *A Letter to a Young Poet*, sobre la continuidad de la discusión que se inicia en este ensayo, y sobre la relación entre la poética de Woolf y sus intereses literarios. En el segundo capítulo, «El ensayo epistolar», conceptualizamos los géneros ensayístico y epistolar, a

partir de la teoría y la crítica contemporáneas en cada campo,¹ para entender cómo se configura el género del ensayo epistolar a partir de su convergencia. Además, realizamos un breve recorrido histórico por el ensayo epistolar sobre poéticas –célebre en los casos de Séneca, Horacio, Rilke, Stevenson o Vargas Llosa–, género a cuyas convenciones se ajusta *A Letter to a Young Poet*.

En el tercer capítulo, «Retraducción», se expone el estado de la cuestión sobre este tema, teniendo en cuenta conceptos, tipos y motivaciones para llevar a cabo esta práctica. Con base en dicha bibliografía, explicamos nuestra adhesión a la retraducción activa, de acuerdo con la propuesta de Pym (1998), que guía nuestra práctica al momento de retraducir *A Letter to a Young Poet*. Después nos ocupamos de la discusión y el análisis de las traducciones actuales al castellano de *A Letter to a Young Poet*, considerando la noción de narrador ensayista y el empleo de la ironía. En este orden, se presentan también la justificación de la propuesta de traducción y la retraducción comentada y anotada.

Por último, en el cuarto capítulo, «Hacia una teoría de la traducción de ensayo», presentamos el estado de la cuestión sobre la traducción de este género, y comparamos su notoria parvedad con los estudios que se centran en la traducción de otros géneros literarios. Con base en la investigación llevada a cabo hasta este capítulo, y en la sistematización de algunos recursos temáticos y formales identificados durante el proceso de retraducción, desarrollamos un esbozo de teoría de la traducción de ensayo, inexistente –a nuestro leal entender– hasta el momento en los estudios de traducción, con miras a la consolidación de dicha teoría en futuras investigaciones. Así pues, exponemos nociones que convendría tener en cuenta a la hora de emprender la traducción de un texto ensayístico: narrador ensayista,

¹ Entre otros, autores como Arenas Cruz, Weinberg, Torres Duque y Giraldo, en el ámbito del ensayo; y Rico García y Dowling, en el de la epístola.

responsabilidad ética, hibridez genérica, figuras retóricas y de pensamiento, y referencias culturales en el ensayo.

1. Contextualización

1.1. Sobre Virginia Woolf y su obra

Nacida a finales de la época victoriana en Inglaterra, en 1882, Adeline Virginia Stephen creció en el seno de una familia dedicada a ocupaciones intelectuales –las del padre– y artísticas –las de la madre–. En palabras de Quentin Bell, «it is not hard to find labels for the paternal and maternal sides: sense and sensibility, prose and poetry, literature and art, or, more simply, masculine and feminine» (1972, p. 20). De forma que, si bien Woolf no recibió una educación formal, tuvo contacto desde muy joven con estas dos facetas, de manera especial a través de la amplísima biblioteca de su padre, Leslie Stephen, hombre de letras, biógrafo y editor.

Después de la muerte de sus padres, ella y sus hermanos se mudarían a Bloomsbury, lugar en que empezarían a reunirse todos los jueves Virginia, su hermana Vanessa, su hermano Thoby y algunos compañeros de Cambridge de este último. El lugar habría de darle el nombre a este grupo, cuyos integrantes «were outstanding intellectually [...] They shared, or came to share, certain attitudes to life, to thought and to artistic creation» (Lehmann, 1975, p. 5). Allí se conocerían Virginia y Leonard Woolf, quienes conformarían un vínculo no solo matrimonial, sino también laboral y literario, pues juntos llevaron a cabo el proyecto de dirigir una editorial: The Hogarth Press.

En vida Woolf publicó su obra desde 1904, año en que se divulga su primera reseña –de forma anónima– en *The Guardian*, hasta 1941, año de su muerte, cuando se publica su última novela, *Between the Acts*. Durante ese periodo productivo de treinta y siete años, Woolf publicaría nueve novelas y numerosos ensayos, reseñas y cuentos. Sin embargo, de entre esta vasta obra, la crítica –tanto la contemporánea de Woolf como la reciente– ha otorgado mayor reconocimiento a la obra novelística, y de ella, específicamente a *Jacob's*

Room (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931) y *Between the Acts* (1941) (cf. Batchelor, 1991). La relación entre su firma y el género de la novela ha ensombrecido, en consecuencia, su amplia y lúcida obra ensayística.

1.2. Virginia Woolf y el ensayo

La producción ensayística de la autora, a diferencia de lo que ocurre con su obra narrativa, no se encuentra disponible con tanta frecuencia, al menos en el caso de la traducción al castellano, quizá porque, como señala Laura Freixas, los ensayos «no forman un conjunto homogéneo» y «en español se han recogido parcialmente» (s. f., párr. 6). Es preciso recordar que muchos de los *ensayos* de Woolf no fueron publicados originalmente bajo esta etiqueta, sino bajo la de reseña o artículo periodístico. Por otra parte, otros textos inconclusos se integrarían a volúmenes de ensayo, pese a su condición de nota o borrador. En todo caso, la recopilación de este tipo de textos como *ensayos* respondió a criterios editoriales, como ocurrió con la edición de *The Common Reader* en la propia Hogarth Press (cf. Sánchez Cuervo).

Ahondemos todavía un poco más en la heterogeneidad de la que discurre Freixas. Quizá esta reside en los tratamientos y las motivaciones de Woolf al escribir ensayo. Existe la idea de que Woolf escribía ensayos para darse un respiro de la narrativa y ganar dinero (Clarke, 2017, párr. 1). Pese a todo, es posible distinguir claramente al menos dos líneas de acción en su producción ensayística: una centrada en el papel de la mujer en la sociedad —que integran obras como *A Room of One's Own*, *Three Guineas*, así como otros textos breves compilados en otros libros, como «Professions for Women» y «Thoughts on Peace in an Air Raid», en *The Death of the Moth, and Other Essays*— y otra centrada en temas literarios, como la

lectura y la escritura, la concepción del ensayo, la prosa y la poesía, la comprensión de los autores clásicos y las impresiones sobre los autores contemporáneos.

Estos temas literarios se relacionan con las preocupaciones creadoras de Woolf, pero también con el hecho de hacer que estos temas fueran accesibles e interesantes para un vasto público general (Woolf citada en Clarke, *ibid.*, párr. 11). En *The Common Reader* una buena parte de los ensayos giran alrededor de la literatura inglesa, de la lectura de los clásicos y de la obra individual de autores como Addison, Austen o Eliot. Estas dos series de ensayos también contienen textos que tratan sobre la lectura y la literatura en términos generales, como sucede en «The Common Reader», «Modern Fiction» y «How Should One Read a Book?». Por otra parte, la reflexión sobre el género ensayístico no deja de estar presente en su obra, como se refleja en «The Modern Essay» y en otros textos que tratan sobre ensayistas, como «Montaigne» o «William Hazlitt».

Woolf escribió ensayos relacionados con estos temas desde el principio de su carrera. Ejemplos de ello son «Joseph Conrad», de 1914, y «“Jane Eyre” and “Wuthering Heights”», de 1916. En 1924 aparece «Mr. Bennett and Mrs. Brown», «considerado uno de los grandes manifiestos literarios del modernismo» (Freixas, s. f., párr. 9). Asimismo, vienen al caso textos como «Women and Fiction» y «Phases of Fiction», ambos de 1929, «Street Hunting: A London Adventure», de 1930, o «All About Books», «George Eliot, 1819-1880», «Aurora Leigh» y «The Love of Reading», de 1931.

A partir de 1932, año en que se publica *A Letter to a Young Poet*, Woolf escribiría una menor cantidad de ensayos, y prestaría más atención a temas de índole social –*Three Guineas*, por ejemplo, se publica en 1938–. Con todo, es posible señalar todavía algunos ensayos relacionados con el quehacer literario: «“Twelfth Night” at the Old Vic» y «The Novels of Turgenev», de 1933, y «Oliver Goldsmith», del año siguiente. El año 1939 resulta más

fructífero en este sentido, pues vio la escritura de cinco de estos textos: «Two Antiquaries: Walpole and Cole», «The Art of Biography», «White's Selborne», «Reviewing» y «Lewis Carroll».

«The Leaning Tower» (1940), pronunciado por primera vez en forma de conferencia ante la Workers' Educational Association, habría de ser el último ensayo de Woolf. En este texto se evidencia una vez más la preocupación de la autora por la escritura en Inglaterra, teniendo en cuenta la perspectiva política y el ambiente del periodo de entreguerras que, según la autora, calaba necesariamente en los escritores y en los libros del momento.

En la nota editorial que escribe Leonard Woolf para la primera edición de *The Death of the Moth and Other Essays*, este afirma que Virginia Woolf «left behind her a considerable number of essays, sketches, and short stories, some unpublished and some previously published in newspapers; there are, indeed, enough to fill three or four volumes» (2019, párr. 2). No obstante, con dichos textos se editaron seis volúmenes de ensayos.² Estos abarcan un periodo de escritura desde 1904 hasta 1941; es decir, desde sus primeros trabajos críticos y ensayísticos hasta el final de su vida y carrera literaria.

1.3 *A Letter to a Young Poet*

Este ensayo de Virginia Woolf constituye la octava entrega de la colección The Hogarth Letters, que contó con doce cartas comisionadas y escritas entre 1931 y 1932. Editadas por Virginia y Leonard Woolf como panfletos individuales y luego recopiladas en un solo volumen, dichas cartas, observa Espey (1986), nunca fueron difundidas exitosamente. Había

² Andrew McNeillie editó los primeros cuatro volúmenes, y Stuart Clark, los dos últimos, todos para Harcourt Brace Jovanovich.

ya desde entonces un desequilibrio a propósito de los autores de los textos, pues mientras unos eran reconocidos en el ámbito literario de la época, otros no pasaban de ser desconocidos.

Asimismo, Espey afirma que, como conjunto, «“The Hogarth Letters” reflects Bloomsbury in its most characteristic attitudes, ranging from responsible and acute concern over current issues to snobbish sensitivity over whether one is oneself truly “top-drawer”» (*ibid.*, párr. 3). A su vez, había un desequilibrio en los temas y en la intencionalidad de la colección. Algunas de estas cartas trataban temas familiares, como es el caso de «A Letter to a Grandfather», de Rebecca West, o «A Letter to a Sister», de Rosamond Lehmann; otras se ocupaban de temas artísticos o literarios, como «A Letter to a Modern Novelist», de Hugh Walpole, «A Letter to W. B. Yeats», de L. A. G. Strong, o «The French Pictures: A Letter to Harriet», de Raymond Mortimer.³

Del listado de autores, Woolf es probablemente la autora cuya obra ha tenido mayor trascendencia, pero esto no basta para que *A Letter to a Young Poet* se salve del olvido en el que fue sumida la colección.⁴ Si bien este se recopilaría más tarde en colecciones de ensayos de la autora, como *The Death of the Moth and Other Essays* (1942) y *The Essays of Virginia Woolf: Volume 5: 1929-1932* (2009), estas inclusiones no le han otorgado prestigio como pieza

³ De acuerdo con la edición de la University of Georgia Press (1986), el listado completo de las cartas es «A Letter to Madan Blanchard», de E. M. Forster; «A Letter to an M. P. on Disarmament», de Viscount Cecil; «A Letter to a Sister», de Rosamond Lehmann; «The French Pictures: A Letter to Harriet», de Raymond Mortimer; «A Letter from a Black Sheep», de Francis Birrel; «A Letter to W. B. Yeats», de L. A. G. Strong; «A Letter to a Grandfather», de Rebecca West; «A Letter to a Young Poet», de Virginia Woolf; «A Letter to a Modern Novelist», de Hugh Walpole; «A Letter to an Archbishop», de J. C. Hardwick; «A Letter to Adolf Hitler», de Louis Golding, y «A Letter to Mrs. Virginia Woolf», de Peter Quennell.

⁴ En *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Paul Barnaby presenta una línea del tiempo que abarca los ámbitos de la traducción y la crítica, entre otros, desde 1923 hasta el 2000. En casi ochenta años, solo se incluyen cuatro registros relacionados con *A Letter to a Young Poet*. Se trata de tres traducciones: una al danés (1949), una al francés (1996) y otra al griego (1997), y una retraducción al francés en 1998 (2002, pp. VIII-XXXV).

individual en la producción de Woolf. El texto no pasa de formar parte de los *other essays*. De hecho, no se edita de forma individual nuevamente sino hasta 2013 –esto es, ochenta y un años después de la publicación original–, año en que Read Books publica en Inglaterra una edición de bajo costo.

Con respecto a las traducciones al castellano, este ensayo de Woolf no parece suscitar el interés de traductores o editoriales antes del siglo XXI. No es sino hasta 2004 que aparece la primera traducción al castellano en Visor –titulada *Carta a un joven poeta*, igual que en los casos posteriores–, a cargo de Jenaro Talens. Así y todo, se trata de una edición no venal con una tirada de trescientos ejemplares, destinada a algunos allegados de la editorial. En 2008, Leticia García traduce este ensayo, y se publica como la entrega n.º 121 de la serie de Cuento Contemporáneo de la colección Material de Lectura, de la Universidad Nacional Autónoma de México. A este respecto, tampoco es fácil obtener acceso a esta traducción de forma física o digital; no es fácil encontrarlo en librerías. A diferencia de otros números de dicha colección, cuya divulgación es extendida, este volumen no salió a la venta de manera individual, sino como parte de un paquete que incluía otros números de la serie.

En 2010, la editorial Capitán Swing publica por primera vez en castellano una selección de los textos que integran *The Death of the Moth and Other Essays*. La edición se tituló *La muerte de la polilla y otros escritos*, y contó con la traducción de Lluïsa Moreno Llorc y la presentación de Gloria Fortún. Aun así, la selección no sigue fielmente ninguna edición de *The Death of the Moth and Other Essays*, sino que incluye ensayos publicados originalmente en otros volúmenes de la autora, como es el caso de «The Sun and the Fish», de *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950). Precisamente, entre los textos no recopilados en la edición de 2010 se encuentra *A Letter to a Young Poet*. Dos años después, la editorial independiente argentina La Bestia Equilátera apuesta por la traducción completa de *The*

Death of the Moth and Other Essays, que Teresa Arijón traduce como *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Es aquí donde se encuentra la tercera y más reciente traducción del ensayo del que nos ocupamos.

En *A Letter to a Young Poet*, Woolf se sirve de algunos rasgos del género epistolar para expresar el concepto que le merece la literatura inglesa contemporánea y su perspectiva sobre la escritura de algunos géneros, como la poesía y la novela. Hacia el final del ensayo, el narrador ensayista –concepto que estudiaremos a profundidad más adelante– le ofrece algunos consejos de escritura al joven poeta destinatario, John Lehmann, no sin antes aprovechar la oportunidad para discurrir sobre los temas mencionados.

No obstante, Lehmann no escribió a Woolf propiamente en busca de consejos sobre escritura, sino que sugirió que era «high time for her to define her views about modern poetry» (citado en The Morgan Library & Museum, s. f. párr. 2). Para responder a este particular, Woolf cita y critica los poemas de cuatro jóvenes escritores ingleses, aunque en el ensayo no se les da crédito a sus autores. Es quizá esto lo que ha dado lugar a la sugerencia sobre la posible invención paródica tanto del destinatario como de los fragmentos citados.⁵ Dígase lo que se quiera, estas conjeturas son falsas. Basta realizar un minucioso rastreo bibliográfico de los fragmentos citados para comprobar que los autores son, por una parte, el propio John Lehmann, y por otra, W. H. Auden, Cecil Day Lewis y Stephen Spender, miembros del grupo que la crítica habría de llamar «the Auden group», que se darían a conocer en mayor o menor medida durante el siglo XX.

⁵ Comentarios como los de Peter Quennell en su obra citada en la nota anterior han motivado esta creencia. Asimismo, Suzanne Churchill expone sus dudas sobre el hecho de que la selección de fragmentos en este ensayo sea «real or parodied» (2006, p. 2); y Rosa Beltrán apoya esta idea en la introducción de *Carta a un joven poeta* (Woolf, 2008, L. García, Trad.).

Entre estos, Lehmann no solo aspiraba a ser reconocido como poeta, sino que trabajaba con Virginia y Leonard Woolf en The Hogarth Press, pues desde 1931 se desempeñaba como aprendiz de administrador (Lehmann, 1975, p. 121).⁶ Con el tiempo, su obra se inclinaría hacia la edición y la crítica literaria, al punto de que su obra poética ha permanecido a la sombra de la de otros poetas contemporáneos, incluidos los otros tres escritores mencionados, y, a nuestro leal saber, su obra no ha sido traducida al castellano.

Por esa misma época, los otros tres jóvenes poetas formaron parte de *New Signatures*, una antología de poesía realizada por Cambridge, y de la colección The Hogarth Living Poets. En *Virginia Woolf*, la biografía sobre esta escritora que publica Lehmann en 1975, este se refiere a las diferencias que existían entre Woolf y los autores jóvenes de su época, y los ensayos que la autora dedicó a este tema, en especial *A Letter to a Young Poet* y «The Leaning Tower»:

Virginia had reservations about the new poets, which she aired in her *Letter to a Young Poet*, also published in 1932. It was meant as an attack (of the most urbane sort), but the quotations (as she later admitted herself) were badly chosen to illustrate her argument, and she gave the *extraordinary* advice to poets not to publish until they were thirty. All right, perhaps, for a novelist; she herself was past thirty when she published her first novel; but if the rule had been observed by, for instance, Shelley and Keats, none of their poetry would exist at all. The lack of sympathy was disappointing; more impressive were some of the incidental remarks. (pp. 93-94)⁷

De manera tardía, pues la discusión había sido abandonada hacía más de treinta años —precisamente con la publicación de «The Leaning Tower» en 1940—, Lehmann rechaza algunos de los argumentos expuestos en *A Letter to a Young Poet*, como cuando refuta el

⁶ El siguiente año, solo dos meses después de la publicación original de *A Letter to a Young Poet*, Lehmann abandonaría el trabajo en The Hogarth Press. En 1938, con todo, volvería a la editorial, esta vez a cargo de la parte de la editorial que antes estuviera a cargo de Virginia Woolf (Lehmann, 1975, p. 121).

⁷ El énfasis en todas las citas es propio, a menos de que se indique lo contrario.

consejo de no publicar antes de los treinta años, valiéndose de los casos contrarios de Shelley y de Keats. Asimismo, señala que los poemas citados por Woolf fueron elegidos de manera subjetiva y sesgada, con lo que a su vez defiende su propia obra, pues uno de estos poemas era suyo. Más aún, revela por medio de ataques *of the most urbane sort* la desazón que siente con respecto al tema:⁸

In «The Leaning Tower» [...] Virginia returned to the charge against her younger contemporaries of the *New Signatures* and *New Country* movement, whom she had originally attacked in *Letter to a Young Poet*. [...] it showed once more, regrettably, her lack of sympathy with and comprehension of the ideals that inspired these young writers. Virginia does not seem to have had any deep interest in politics. She was a Socialist basically because Leonard was a Socialist (though not a revolutionary); but Leonard distrusted the extreme left-wing attitudes many of these poets had developed in the years immediately before the war, and something of this distrust had, one suspects, infected her. (*ibid.*, p. 103)

Como se ve, estos textos de Lehmann recaen en falacias argumentativas *ad hominem*.

El autor no responde propiamente a los planteamientos de Woolf, sino que los desacredita con base en críticas alusivas a las inclinaciones políticas de la escritora, que de otra forma no vendrían al caso. Por la misma razón, tampoco resulta válida la «sospecha» de que una mente brillante como la de Woolf no pudiera decidir sus afinidades de manera informada e independiente, sino que dependiesen de las opiniones de su esposo.

Así pues, Lehmann parece estar convencido de que la crítica de Woolf hacia los jóvenes poetas no está motivada solo por criterios literarios. Otros críticos, no obstante, sostienen opiniones afines a las de Woolf al respecto de estas mismas obras. Por ejemplo, en una reseña de 1935 de *The Noise of History*, libro de Lehmann en el que se incluye nuevamente el poema que Woolf cita en *A Letter to a Young Poet*, W. E. R. cita precisamente

⁸ Llama la atención, no obstante, la admiración que profesa Lehmann por Woolf en otros textos. En la introducción a *The Craft of Letters in England*, simposio que edita Lehmann sobre la literatura de la posguerra en Inglaterra, por citar un caso, este se refiere a Joyce, Woolf y Eliot como «remarkable authors [...] leaders of the revolutionary changes then taking place» (1974, p. 1) en el plano literario inglés.

este texto como ejemplo del poema que se construye sobre una única metáfora, y afirma que los versos «justify the expenditure of an hour's reading» (párr. 5). Asimismo, hace fuertes señalamientos sobre este volumen, como cuando apunta que

Mr. Lehmann, despite his resonant title [*The Noise of History*], makes small noise in thousands' [sic] of lines, though this reviewer ought to say, in fairness to Mr. Lehmann, that he has not counted them. [...] What Mr. Lehmann's point of view will be finally it is hard to discover. (*ibid.*, párrs. 1-2)

Con excepción de los comentarios ya referidos de Lehmann, ninguno de los cuatro poetas aludidos en *A Letter to a Young Poet* emprendió una respuesta a este ensayo. Sin embargo, casi una década después, en «The Leaning Tower», donde el narrador ensayista propone que nos imaginemos la vista de la sociedad que tendrían diferentes poetas, dependiendo de la perspectiva desde donde se encuentren en el interior de una torre, Woolf se referiría nuevamente a este grupo de poetas: «Day Lewis, Auden, Spender, Isherwood, Louis MacNeice and so on. [...] They are tower dwellers like their predecessors, the sons of well-to-do parents, who could afford to send them to public schools and universities» (2017, párr. 13). La diferencia entre este grupo de poetas y sus predecesores, se afirma en este ensayo, es que las condiciones políticas han inclinado la torre, y solo ahora los poetas ven la sociedad

[...] not altogether upside down, but slanting, sidelong. [...] There is no class so settled that they can explore it unconsciously. That perhaps is why *they create no characters*. [...] Those too seem to be tendencies of the leaning-tower writers [...] [:] anger; pity; scapegoat beating; excuse finding— (*ibid.*, párr. 14)

Como se ve, aquí no solo se critican las obras y el proceder de los poetas, como ya se había hecho con tres de estos en *A Letter to a Young Poet*, sino que ahora se critica también a los poetas mismos. Entre ellos, el narrador ensayista se enfoca en fragmentos de poemas de MacNeice y de Day Lewis, y enjuicia tanto textos como a autores: «it is feeble as poetry, but interesting as autobiography» (*ibid.*, párr. 16), se dice sobre el primero; «we listen to oratory,

not poetry» (*ibid.*, párr. 26), sobre el segundo. Sería Louis McNeice el único de estos jóvenes poetas en animarse a responderle abiertamente a Woolf, por medio de un texto publicado en *Folios of New Writing, Spring 1941*; «but by the time the volume is published Virginia herself was dead, and a discussion that might have proved extremely fascinating was cut short» (Lehmann, 1975, p. 103).

Ahora bien, los consejos sobre escritura que se ofrecen en *A Letter to a Young Poet* son temas recurrentes en la prosa de Woolf, y, sobre todo, en sus ensayos. En este ensayo particular, se exhorta al joven poeta a que escriba sobre todo lo que sea posible –no solo sobre sí mismo–,⁹ a que cree personajes con voces verosímiles pero diferentes a la suya propia, a que explore en la escritura todos los géneros y todas las formas; y de igual manera, a que no publique ninguno de estos experimentos antes de los treinta años:

Most of the faults in the poems I have been reading can be explained, I think, by the fact, that they have been exposed to the fierce light of publicity while they were still too young to stand the strain. [...] Write then, now that you are young, nonsense, by the ream. Be silly, be sentimental, imitate Shelley, imitate Samuel Smiles; give the rein to every impulse; commit every fault of style, grammar, taste, and syntax; pour out; tumble over; loose anger, love, satire, in whatever words you can catch, coerce, or create, in whatever metre, prose, poetry, or gibberish that comes to hand. Thus you will learn to write. But if you publish, your freedom will be checked; you will be thinking what people will say; you will write for others when you ought only to be writing for yourself. (Woolf, 1932, pp. 26-27)

Varias décadas más tarde, cuando ya esta generación de poetas había dejado de ser una novedad para la crítica, otros autores coinciden aún con Woolf en que la materia prima

⁹ En su estudio sobre la renovación de la poesía moderna, Churchill realiza una lectura opuesta sobre los consejos de Woolf en *A Letter to a Young Poet*, cuando afirma que cuando la autora inglesa «asserts that the modern poet's range is "restricted", his poetry is "concentrated and intensified," and he seems to be "looking within and not without"» (2006, p. 2), lo que hace es promover el entendimiento de la poesía moderna como un género «to be mystified, mythologized, and misunderstood as a closed, hermetic activity» (*ibid.*). Antes bien, consideramos que Woolf estaba aconsejando al joven poeta que evitara caer en dichas concepciones sobre el ejercicio poético.

predilecta de dichos poetas era apenas su propia vida, y en que llevaban un estilo de vida apresurado, tanto en relación con su corta edad como con su escasa trayectoria literaria:

They are putting things down as fast as they can, and they are asking for an immediate response –not the dilatory verdict of posterity. That is why so many scarcely reach middle age before they launch into their memoirs. To name only the best: *Mr. Spender, Mr. Lehmann, Mr. Harold Acton, Mr. Calder Marshall, Mr. Maclares Ross*: all of them are busy among their own records at an age when any earlier generation would have been squirreling away material, still only half-consciously, for a much later day. (Pryce-Jones, 1974, p. 33)

Según Richter, en *A Letter to a Young Poet* Woolf «explains the problems of this self-containment as those of infolding, of creating the “private universe” with no doorway, the set of symbols decipherable to the writer alone» (1970, p. 11). Y es que estos tópicos son recurrentes tanto en ensayos anteriores como posteriores de Woolf. Consideremos los siguientes ejemplos, tomados de «Street Hunting: A London Adventure» y «The Man at the Gate», publicados por primera vez en 1930 y 1940, respectivamente:

[...] one is not tethered to a single mind, but can put on briefly for a few minutes the bodies and minds of others. One could become a washerwoman, a publican, a street singer. And what a great delight and wonder can there be than to leave the straight lines of personality and deviate into those footpaths that lead beneath brambles and thick tress trunks into the heart of the forest where live those wild beasts, out fellow men? (Woolf, 1974, p. 43)

Letter-writing was in its way a substitute for opium. In his letters he could persuade others to believe what he did not altogether believe himself—that he had actually written the folios, the quartos, the octavos he had planned. Letters also relieved him of those perpetually pullulating ideas, which, like Surinam toads, as he said, were always giving birth to little toads that “grow quickly and draw off attention from the mother toad”. In letters thoughts need not to be brought to a conclusion. Somebody was always interrupting, and then he could throw down his pen and indulge in what was, after all, better than writing the “insemination” of ideas without the intermediary of any gross impediment by word of mouth into the receptive, the acquiescent, the entirely passive ear, say, of Mr. Green who arrive punctually at three. (*ibid.*, p. 118)

Por estas razones, es posible afirmar que *A Letter to a Young Poet* representa la síntesis teórica de las inquietudes literarias de Woolf en un punto intermedio en su carrera, que encarna de cierto modo las características de un texto sobre poética. En efecto, es una pena

que la discusión que se iniciaba con este ensayo en 1932 no hubiera tenido una continuidad inmediata, y que las escasas respuestas solo tuvieran lugar décadas más tarde, cuando no podían ser más que comentarios unidireccionales. Esta discusión continuada habría interesado tanto a estudiosos de la literatura inglesa del siglo XX, en especial los dedicados a los campos de la poética y de las generaciones literarias, como a los jóvenes poetas posteriores, para quienes dichos planteamientos habrían resultado de provecho.

2. El ensayo epistolar

En este apartado consideramos algunos rasgos formales del ensayo y de la epístola, para entender cómo se configura el género del ensayo epistolar a partir de su convergencia. Intentar definir estos dos géneros literarios de manera integral, completa y exhaustiva aquí sería una tarea impracticable, dados la extensión y los objetivos que nos proponemos. Muchos de los estudiosos que encontrarán un espacio en estas páginas han escrito ya tratados sobre dichos temas, trabajo que no pretendemos aventajar o incluso simular, pero sí sintetizar, en la medida de lo posible, a fin de ofrecer un panorama suficientemente completo, si bien general, de los géneros textuales objetos del estudio. Asimismo, se presenta un breve recorrido histórico de los ensayos epistolares sobre poéticas. Esta selección proviene del interés por rastrear los antecedentes históricos de *A Letter to a Young Poet*, ensayo que, como discutiremos más adelante, se ajusta a estas convenciones textuales.

2.1 Ensayo

Con esto en mente, resulta acertado el comentario del crítico Walter Mignolo, cuando sostiene que «tenemos, sin lugar a dudas, un “cúmulo de conocimientos” (*e. g.*, marco discursivo) sobre el concepto de ensayo. Es menos cierto, como tratamos de demostrarlo, que podamos atraparlo en una definición» (citado en Campos, 2013, p. 116). Un primer acercamiento puede estar relacionado con las implicaciones de *tentativa* de la palabra que designa este género, de la que Starobinski estudia la etimología:

Essai se conoce en francés desde el siglo XII y proviene del bajo latín *exagium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla *examen*: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pesar, examen, control. Pero otra acepción de *examen* designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir. [...]

Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso. (1998, p. 31)

También sobre el término y sobre los modos de acción del ensayista, María Elena Arenas Cruz comenta que:

[...] la palabra *ensayo* designa un tipo de texto en el que se da un modo de conocimiento no conclusivo (una “prueba” o “tanteo”), que se lleva a cabo a través del empleo de la reflexión y el razonamiento (desarrollado a modo de comentario o interpretación), en el que se reflejan aspectos vivenciales o de la experiencia personal y en el que predomina cierto tono conversacional. (1997, p. 91)

En cualquier caso, estos planteamientos no son novedosos en los estudios sobre el ensayo, ni son privativos de los estudiosos de este género o de los ensayistas modernos. Antes bien, el propio Montaigne ya se refería a ello de manera explícita en el libro segundo de sus *Essais*: «c’est ici purement l’essai de mes facultés naturelles, et nullement des acquises» (1965, p. 104). Más adelante, Montaigne también se refiere a los temas abordados en dichos textos: «ce sont ici mes fantaisies, par lesquelles je ne tâche point à donner à connaître les choses, mais moi» (*ibid.*), tanto como a los tratamientos que les ha dado y a su proceso de escritura:

Ainsi je ne pleuvis aucune certitude, si ce n’est de faire connaître jusques à quel point monte, pour cette heure, la connaissance que j’en ai. Qu’on ne s’attende pas aux matières, mais à la façon que j’y donne. Qu’on voie, en ce que j’emprunte, si j’ai su choisir de quoi rehausser mon propos. [...] Je n’ai point d’autre sergent de bande à ranger mes pièces, que la fortune. A même que d mes rêveries se présentent, je les entasse ; tantôt elles se pressent en foule, tantôt elles se traînent à la file. Je veux qu’on voie mon pas naturel et ordinaire, ainsi détraqué qu’il est. Je me laisse aller comme je me trouve ; aussi ne sont-ce pas ici matières qu’il ne soit pas permis d’ignorer, et d’en parler casuellement et témérairement. (*ibid.*, pp. 104-105)

Este ejercicio de repensarse a sí mismo –como también quedaba constancia en el prólogo de Montaigne: «ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre» (1962, p. 49)– constituye el «ensayo hermenéutico», primero de los tres tipos de ensayo que distingue Mignolo, que se basa «en la experiencia de un sujeto universal, que se piensa como

representativo de la condición humana» (citado en Weinberg, 2007 p. 11). El segundo tipo de ensayo es el «epistemológico», «apoyado en un sujeto del saber –la línea abierta por Bacon, Locke, Berkeley–, más ligado al tratado filosófico» (*ibid.*); y, por último, Mignolo se refiere al ensayo «ideológico», «centrado en un sujeto que asume francamente una postura de crítica de las costumbres» (*ibid.*), como lo harían Unamuno y Ortega y Gasset en España, o Mariátegui, Paz, Arciniegas y Martínez Estrada en Hispanoamérica.

Clasificados de esta forma, estos tipos de ensayos se relacionan con los propósitos discursivos que se suelen ligar a este género, como los «políticos, didácticos y analíticos que no se creen propios de la escritura literaria, dominada, en sus intentos de comprensión, por una especie de estatuto de lo ficcional» (Giraldo, 2009, p. 112). Es por esto que, en palabras de Efrén Giraldo, se considera que los ensayos solo pueden «acceder al Olimpo del arte luego de cumplir con sus finalidades prosaicas y después de afirmar su “utilidad”» (*ibid.*).

No obstante, otra corriente de estudiosos, como Enrique Anderson Imbert y Orlando Torres Duque, abogan por que el ensayo esté libre de esta exigencia de «utilidad» que, por lo demás, no se aplica directamente a los géneros tradicionales. Después de aportar una definición de ensayo que el propio Anderson Imbert califica de «aproximación escolar»¹⁰ (2004, p. 347), este autor sintetiza que «la nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor» (*ibid.*).

Y Arenas Cruz, por su parte, aclara que:

[...] no podemos prescindir abiertamente de la categoría retórica de la *finalidad*, aunque requiere ser matizada cuando la aplicamos al ensayo. Así, no se trata de que la nueva clase de textos carezca de finalidad, pues la tiene en cuanto pretensión del autor de *justificar* razonadamente ante el lector su propia opinión, sino que dicha finalidad no tiene la

¹⁰ «El ensayo es una composición en prosa, lo bastante breve para que podamos leerla de una sola sentada, con un ilimitado registro de temas interpretados en todos los tonos y con entera libertad desde un punto de vista muy personal» (Imbert, 2004, p. 347).

orientación didáctica, catequética, pedagógica que encontramos en casi todas las otras producciones textuales [...] bajo este género argumentativo literario. (1997, p. 84)

Ahora bien, no son pocas las definiciones del género que se constituyen como *metapoética*, es decir, aquellas que los ensayistas expresan en sus propios ensayos. Aquí, sin embargo, nos referiremos únicamente a la definición que propone Woolf en «The Modern Essay», por cuanto su propia perspectiva puede arrojar luz a la hora de estudiar sus ensayos. Para la autora, la lectura de este género –y por tanto la escritura que se piensa en función de esa lectura– ha de ser ante todo un acto placentero, esto es, estético:

The essay can be short or long, serious or trifling, about God and Spinoza, or about turtles and Cheapside. [...] Of all forms of literature, however, it is the one which least calls for the use of long words. The principle which controls it is simply that it should give pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive pleasure. Everything in an essay must be subdued to that end. It should lay us under the spell with its first word, and we should only wake, refreshed, with its last. In the interval we may pass through the most various experiences or amusement, surprise, interest, indignation; [...] The essay must lap us about and draw its curtain across the world. (1984, p. 211)

En otro orden de ideas, intentar definir el ensayo por las características que lo distinguen de otros géneros sería caer en el error de reducir su alcance, por cuanto, como se verá, dichas características no abarcarían más que algunos ejemplos de ensayos, y excluirían de la clasificación a muchos otros. En esta línea de pensamiento, las características que más se han asociado con el ensayo son las de tratar con argumentos e ideas, llevar una firma y no poseer carácter ficcional.

En primer lugar, no son escasas las novelas, los cuentos, los poemas y las obras de teatro en los que el narrador, el yo poético o algún personaje reflexionan y exponen sus puntos de vista, bien sea o no con la intención de convencer a otros, a sí mismos o al propio lector. Considérense, por citar un caso, los monólogos introspectivos de Hamlet y de Macbeth, o el monólogo expositivo de Porcia en *The Merchant of Venice*; las disertaciones del

narrador omnisciente editorial de *Ensayo sobre la ceguera*, o el yo poético que construye Rubén Darío en «Lo fatal».

En lo tocante a la firma, no en todos los casos el narrador ensayista concuerda con la persona del autor; antes bien, no es inusual que el ensayista cree un narrador-personaje totalmente ajeno a sí. En palabras de Giraldo, «aunque nos hayan dicho lo contrario, la voz del ensayista es también la voz de un personaje, de un ser creado por palabras» (2017, p. 16). A propósito, confróntese «El Polifemo sin lágrimas», donde Alfonso Reyes crea un personaje con la voz de Góngora para explicar dicho poema; la propia Woolf, en *A Room of One's Own*, pide que se la identifique con cualquier mujer: «(call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please –it is not a matter of importance)» (1977, pp. 8-9), puesto que cualquier mujer habría podido experimentar la situación descrita.

En último lugar, tampoco es cierto que los ensayos no puedan tener carácter ficcional. Los textos de Borges son posiblemente los ejemplos a que con mayor frecuencia se recurre para ilustrar este punto,¹¹ si bien no son pocos los ensayos de esta naturaleza. Permítasenos citar el caso inglés de «A Dissertation Upon Roast Pig» (1822), ensayo en el que Charles Lamb cuenta la historia de cómo Bo-bo descubre por error las bondades del lechón asado, después de que la humanidad hubiera comido la carne cruda por miles de años, según se registra en un supuesto manuscrito chino (2013, p. 189).

Finalmente, Torres Duque afirma que lo que sí define al ensayo es

[...] su personalismo, su capacidad lingüística de reflejar un pensamiento coherente, es decir, un carácter, una visión fielmente acopladas a las palabras; yo diría la función poética del pensamiento, su capacidad de convertirse en materia plástica y sonora, siempre conservando la sustancia argumentativa, el talante de agudeza específica para relacionar de

¹¹ Remito a «El acercamiento a Almotásim» o a «Tres versiones sobre Judas» (Borges, 2009), por mencionar solo un par de ejemplos.

manera novedosa dos o más realidades: mínimo, el mundo y el yo del autor; o el autor y su propio tema. (1998, pp. XX-XXI)

Estos apuntes de Torres Duque se encuentran en la misma línea con las tres «constantes del discurso ensayístico» (2007, p. 143) que identifica Hernando Urriago Benítez:

[...] la actitud subjetiva o el énfasis en el personalismo del ensayista, el carácter dialógico o el dialogismo que él establece con el lector a través del discurso, y la voluntad de estilo o la dimensión poética de este género textual nacido y escrito para siempre entre la ciencia y la literatura. (*ibid.*)

2.2 Epístola

Antes de discutir los rasgos formales de la epístola, es necesario aclarar que, en este estudio, por epístola nos referimos exclusivamente a la carta literaria y no a la oficial, que trata temas administrativos y está más relacionada con el *ars dictandi* y el *ars notariae*.¹² Según Claudio Guillén, «la epistolaridad se ha literarizado históricamente, es decir, se ha incorporado a la institución de la literatura» (1991, p. 35). El mismo autor sugiere que este es un género «familiar», que significa una «transgresión, una entrega a la mirada de terceras personas de actos y sentimientos reservados: el desnudo de la amistad por medio de la palabra» (*ibid.*, p. 38); y Arenas Cruz caracteriza la epístola en los mismos términos:

[...] aunque era privada, no era un simple vehículo de comunicación personal, pues desde el principio estaba destinada a ser copiada y publicada como una verdadera composición literaria; servía para difundir temas de erudición histórica, de controversia política o moral

¹² «La composición del documento, o sea la técnica de la redacción, proviene o nace en el *ars dictandi*, que servía para dar una base teórica a las técnicas de redacción del documento. Cuando al *ars dictandi* se le añaden conocimientos jurídicos aparece el *ars notariae* como disciplina jurídica. Esta se verá continuada en la literatura notarial en la Edad Moderna y ambas han recogido y reelaborado doctrinalmente los resultados de la práctica notarial» (Justo Martín, 2011, p. 15).

y circunstanciales; ambos rasgos y la eventualidad de establecer debates abiertos sobre diversos temas eran formas de afirmar la propia individualidad. (1997, p. 57)

En un acercamiento a las características formales de la epístola durante el Renacimiento, José Manuel Rico García apunta que este género:

[...] ofrecía una gran libertad compositiva y elocutiva. En las cartas se incluyen observaciones puntuales al destinatario, digresiones subjetivas. Se evidencia también el estilo familiar en el empleo del refranero, en el uso de expresiones populares y proverbiales, e incluso de comentarios chistosos que relajan la gravedad del asunto tratado, acercando el tono a la proximidad de la comunicación interpersonal. [...] Esta disposición que tiene la epístola para adaptarse a la libertad de composición hace de ella un género descomprometido con los rigores academicistas, que permitía desembarazarse de la tediosa erudición de los tratados y procuraba la posibilidad de ofrecer un tratamiento personal de cualquier asunto. (2008, pp. 399-400)

A este respecto, José Luis Bernal Salgado señala que la epístola se aleja de ser un medio de comunicación efectivo y adquiere posibilidades de ficcionalidad, al ser un texto «sujeto a interpretaciones y sobre el que están actuando diversas técnicas, que sirven para encubrir, resaltar, modificar, etc., la “realidad” vertida en él» (1985, p. 26).

Es por esto mismo que destinador y destinatario pueden tener matices muy variados. En atención al primero, Guillén afirma que «la carta, *como el diálogo*, tiene que concordar con el carácter. Podría decirse que cada uno dibuja en sus cartas una imagen de su personalidad» (1991, p. 36). Es importante notar esta comparación de Guillén, porque, en cuanto género con carácter dialogal, este rasgo es esencial para el ensayo y, más aún, para el ensayo epistolar. El autor «dibuja» no ya su verdadera personalidad, sino una que esté en conformidad con sus propósitos o necesidades.

En palabras de Dowling, «a letter, sent forth into the world, becomes a voice independent of its author»; de lo que se tiene que la epístola conlleva «the transformation of self into artifact» (1991, p. 26). Con todo, es necesario tener en cuenta la fuerza del vínculo

entre el autor del texto y el nombre de quien lo firma, y cómo esto afecta la recepción de las epístolas. Por lo que toca al segundo, Dowling se refiere a la dialéctica de la audiencia:

[...] consists in a complex interplay, beginning as the first words are written on the page, between the letter-writer and an imagined presence that assumes a more and more specific identity until, long before the epistle has come to a conclusion, it has taken on the reality of another mind or person looking outward from the page. (*ibid.*, p. 29)

Y el mismo autor continúa con la aclaración de que aunque «this dialectic is not peculiar to epistolary writing [...] only in epistolary writing is it formally a feature of the way the discourse means» (*ibid.*, p. 30). Pero aún más interesante es el paso de dicha dialéctica a la comprensión de que, una vez la audiencia adquiere la forma de un destinatario real, la relación debe entenderse, según el mismo autor,

as one of double address –a discourse that «takes form by creating, almost simultaneously, two addresses, one summoned directly, the other assumed obliquely as a witness» (77). Yet the audience listening in on the epistolary exchange is also one that may at any moment leap into visibility through a simple shift in address. (*ibid.*, p. 31)

Las consideraciones aquí expuestas en cuanto al destinatario de la epístola aplican con mayor razón a la situación del ensayo epistolar. Si entonces el texto se dirigía a un lector directo, mientras que se pensaba en un posible público «testigo», ahora este segundo tipo de lectores aumenta y pierde más aún las características que lo definían. El tratamiento de los temas de forma ensayística permite que el texto tenga una difusión y una trascendencia mayores, en tanto que las restricciones temporales y geográficas se difuminan, por lo que cualquiera de los lectores potenciales podría verse motivado a redactar una respuesta.¹³

¹³ De ahí que el recurso de responder a una epístola que no había sido dirigida directamente a esa persona sea tan prolífico y, en muchos casos, conserve la forma de disculpa por irrumpir en una correspondencia que hasta entonces le era ajena, y que presenciaba solo como espectador. Un ejemplo de ello son las colaboraciones de Wilde en los diarios londinenses durante la década de 1880 y hasta 1895, muchas de las cuales se referían a otras columnas ya publicadas y se concebían inicialmente como epístolas dirigidas a los editores.

Al respecto de esta relación, Rodrigo Jorge apunta que la «epistolografía exerce para os correspondentes uma *função pedagógica*, extraindo tanto das leituras pessoais quanto da matéria bruta do cotidiano os elementos necessários para conceber uma doutrinação própria, em que se pesem, claro, questões universais» (2012, p. 2872). Y no solo se refiere este autor a las enseñanzas que recibe el destinatario, sino a la función pedagógica que recae en el escritor de epístolas: «escrever uma carta é também uma forma de manter-se atualizado e bem condicionado, por meio da revisão dos juízos e comportamentos ao longo da vida» (*ibid.*, p. 2873). En esto coincide Guillén, cuando comenta que «el yo que escribe no solo actúa sobre el amigo, sino sobre sí mismo, viéndose desdoblado y objetivado sobre el papel, conforme las palabras y los conceptos se desencadenan y suceden» (1991, p. 38).

Y Arenas Cruz se refiere al mismo punto, en relación con los dos géneros que hemos abordado hasta ahora:

El ensayista busca conocer su propia identidad a través del acto de escribir, como el mejor camino para, a partir de su experiencia individual, explorar la *humana condición*; esta posibilidad es la que da una dimensión transhistórica a esa peculiar construcción autobiográfica fragmentaria característica del ensayo y de ciertas epístolas. (1997, p. 66, énfasis en el original)

Por otra parte, también ha habido lugar para la discusión sobre la veracidad y la existencia de los destinatarios a quienes se les dirigen las epístolas de manera explícita. En algunos casos en efecto existe una correspondencia entre el destinatario y el autor, como sucede en el caso de Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza, en cuyos textos incluso «se deslizan algunas observaciones sobre las características del intercambio epistolar» (Rico García, 2008, p. 402).

En otros casos, sin embargo, la forma epistolar se convierte en un artificio para exponer un manifiesto. La «Égloga a Claudio», una epístola en verso de Lope de Vega, sirve para ilustrar este último punto. Según Juan Manuel Rozas, «Claudio, amigo de la juventud,

ya conoce la mayoría de las cosas que Lope le cuenta, y también las que oculta cuidadosamente» (2002, párr. 10), por lo que no mantienen una correspondencia real y no necesitan de este medio de comunicación para hablar de los sucesos referidos. De forma que, aunque real, Lope solo usa el nombre de su amigo para lograr «una coherencia, tanto sincera como estratégica, en torno a la dialéctica que el poema va a expresar» (*ibid.*). La invención del destinatario, con todo, puede ser más evidente, «como había hecho Petrarca en el juego de escribir a los maestros que admiraba, como Homero, Cicerón y otros» (López Estrada, 2000, pág. 31).

Para terminar, cabe añadir que la epístola, de acuerdo con Arenas Cruz, podría ser «la clase de textos que puede considerarse sin ningún género de dudas más afín a este [el ensayo]» (1997, p. 56). Son diversos los autores que coinciden en que el ensayo y la epístola ya estaban vinculados desde antes de Montaigne, quien a su vez se basó en géneros de gestación como este para la formulación del género ensayístico en sus propios términos (Fumaroli, 1978; Arenas Cruz, 1997; Rico García, 2008). Para Marc Fumaroli, la epístola era incluso en muchos casos «*déjà un essai au sens de Montaigne, abordant tous les sujets à partir d'un moi méditant et central*» (1978, p. 888).

2.3 El ensayo epistolar sobre poética: breve recorrido histórico

A partir del esbozo de los rasgos formales de los géneros discutidos, es posible realizar un breve recorrido histórico que dé cuenta de los puntos de convergencia en diferentes momentos clave y de la evolución de este género, teniendo en cuenta específicamente aquellos textos que tratan sobre poética. Es necesario, entonces, volver la mirada a autores clásicos como Horacio y Séneca. Si el germen ensayístico ya se encontraba en la epístola, como señala Arenas Cruz, este se puede identificar con mayor facilidad en las epístolas sobre poéticas, textos que «se agrupan en torno a un mismo fin: discurrir y disputar acerca de la

lengua y la literatura de su tiempo» (Rico García, 2008, p. 396). Tanto Horacio como Séneca escribieron epístolas de manera profusa, y comparten el hecho de que dirigieron gran parte de estas misivas a sus discípulos.

En el estudio introductorio a las *Epístolas. Libros I y II* de Horacio, Tarsicio Herrera Zapién menciona algunos tópicos que el venusino desarrolla en las «epístolas referentes a la poesía y a los poetas», como la crítica moral de las conductas de los «poetastros»; la originalidad; la relación del autor con sus lectores; la escritura como una necesidad y una labor constante; los obstáculos propios de la época para el ejercicio de la escritura; las dificultades que representa intentar satisfacer las expectativas de amigos y lectores; la inspiración frente al trabajo disciplinado; «el elogio de la gran poesía [...], el perspicaz dictamen en la confrontación de “lo nuevo” y “lo viejo”» (1986, pp. XCI-XCVI), entre otros. Temas todos tratados por el propio Horacio en su *Ars Poetica*, por otros autores clásicos y desarrollados una y otra vez hasta la actualidad.

Por su parte, Séneca dirige epístolas a Lucilio. Por señalar un ejemplo, en la epístola CXIV, «Del estilo como espejo del carácter», se discute la relación entre las costumbres y la escritura de una determinada época, de tal forma que, sostiene Séneca, el aspecto moral se hace evidente en la literatura de un pueblo: «[...] así es que dondequiera que veas que agrada un estilo degenerado, no dudes de que allí las costumbres también se han desviado de lo recto» (1980, p. 424). En esta epístola Séneca toma a Mecenas –contemporáneo suyo– como ejemplo, y presenta y critica fragmentos de sus escritos para dar paso a reflexiones de corte literario.

Hablando sobre la obra de Séneca, Rosa María Francia señala que ha enfocado su trabajo en:

[...] las *Epístolas* no ya porque pasen, para algunos, por ser el testamento moral y filosófico de su autor, sino porque la diversidad de sus temas parece requerir un campo de

ejemplificación más amplia que las obras monográficas y porque *la misma modalidad epistolar no sujeta el pensamiento al rigor canónico de la composición e invita, en su compleja unidad de bosque, a la búsqueda*. (1969, p. 188)

En esta justificación, Francia señala algunos rasgos formales del ensayo epistolar: la libertad de forma y pensamiento y la invitación a la «búsqueda», es decir, la reflexión constante. En fin, cabe mencionar que fueron las epístolas de Séneca las que inspiraron los *Essays or Counsels Civil and Moral*, de Francis Bacon, que a su vez describió sus propios textos como «“brief notes” and “disperse meditations”» y constituyeron «a significant part of his project of “the advancement of learning”» (Chadbourne, 1983, p. 134).

Ya en el Renacimiento, la escritura de epístolas significó:

[...] no solo el descubrimiento de un cauce de comunicación abierto a todo tipo de contenidos (científicos, espirituales, políticos, estéticos...) a través del cual el emisor podía expresar su intimidad personal y su valía intelectual, sino la sustitución del cursus o prosa rítmica por una mezcla del estilo llano y el elegante. (Arenas Cruz, 1997, p. 58)

De forma que el género epistolar abrió la puerta para discutir una gran variedad de temas y también influyó en el estilo con que se escribía sobre ellos. Rico García apunta hacia «la afirmación de la soberanía del individuo a través de la primera persona gramatical» (2008, p. 396), característica que adoptó el ensayo, y es esencial para el ensayo epistolar.

Otro aspecto social que destaca Guillén es que «desde el siglo XVI abundarán los manuales de la carta retórica, coincidiendo con el aumento de la alfabetización y con el cultivo creciente de la escritura por los burgueses y las mujeres» (1991, p. 36). La necesidad de decir, de expresar opiniones, se empezó a satisfacer por medio de epístolas, lo cual se hace evidente con «la proliferación de epistolarios personales y de repertorios colectivos de cartas, nacidos con la voluntad de ser impresos [...] y nos emplaza ante una realidad que rebasa los límites originales de la comunicación interpersonal» (Rico García, 2008, p. 397).

Además de convertirse en un género que permitía a los intelectuales de la época el tratamiento de temas variados, en este periodo «el cauce epistolar llegó a ser el vehículo más apropiado para el tratamiento de las ideas poéticas» (*ibid.*, p. 396). Rico García también señala que hubo un «crecimiento desmesurado de la epistolografía», gracias, entre otras cosas, a que las epístolas modernas

[...] encontraron en las epístolas de Horacio su expresión acomodada [...], se puede entender que el *molde genérico* sobre el que acuñó sus ideas sirviera también como paradigma de posteriores obras de semejante contenido [...] cuyos argumentos, disposición y estilo siguieron todos declarada o inadvertidamente». (*ibid.*, pp. 398-399)

De cualquier manera, aunque ya existía un molde genérico de tales disposiciones, la epístola se transformó o adquirió nuevas características durante este periodo, cuyo estudio permite entender por qué este género resultó ideal para transmitir las ideas del humanismo:

[...] el humanista se da en ellas [en las epístolas] personalmente mostrando su ser (persona) y su valía (intelectual). En la relación factual entre un *yo* y un *tú* se genera un texto con implicaciones ensayísticas: cualquier dato o noticia puede convertirse en la «ocasión de» una larga digresión o incursión cultural. En el transcurso del siglo XV fue aumentando la tendencia a escribir cartas, y el idioma vulgar entró en competencia con el latín, porque la carta se transformó en testimonio y ostentación del valer del humanista, tendiéndose incluso a la originalidad compositiva. (Rallo, 1988, p. 120, énfasis en el original)

Fue en este punto que se empezó a cultivar la epístola en verso, «porque ningún otro género poético permitía la exposición dilatada y reposada del conocimiento», y porque en ella se apelaba al «uso oral como modelo de la lengua escrita para huir de la afectación» (*ibid.*, p. 399). Esta epístola, según Guillén, «surge ahora [como] un género dotado de forma prosódica y temática propia: la filosofía moral» (1991, p. 37), y se escribe no solo para llevar a cabo sus propios propósitos, o como «envoltorio o marco para tratados, sátiras y otros opúsculos, sino que se intercala en otros géneros literarios» (*ibid.*, p. 39).

Entre estos sobresalen los géneros narrativos, pero también la epístola «se prestaba a la digresión ideológica. No son pocas las cartas que son casi ensayos sobre [...] la

desigualdad social, la educación, cuestiones éticas, etc.» (*ibid.*). Es tanta la afinidad del ensayo con la epístola, que esta se sigue escribiendo en toda Europa, hasta que unos siglos más tarde en Inglaterra «se convierte en un género aceptado, y en el siglo XVIII tenemos las de Alexander Pope, que él llama *essays*» (*ibid.*, p. 37). Esta forma entre epístola y ensayo no perdió vigencia como género para presentar ideas sobre literatura y escritura —y, en más de una ocasión, sobre un género específico—, y se ha seguido cultivando en diversas tradiciones a lo largo de la historia. En su estudio sobre *Cartas a un joven novelista*, de Mario Vargas Llosa, Vicente Cervera Salinas se refiere a la configuración del ensayo epistolar y señala que:

[...] el estilo epistolar utilizado en esta dirección permitía aunar el desglose teórico con el filo de la sátira de costumbres o combinar la polémica con la dimensión más doméstica o familiar del discurso, cuyo «marco» fictivo (la redacción y la lectura de la carta) forja un estilo y un contexto que arraiga fuertemente en la propia médula del ensayo como género «polimorfo». (2012, p. 589)

A pesar de que este autor se refiere a dicha obra de Vargas Llosa, sus observaciones son igualmente válidas para nuestro estudio. Así, Cervera Salinas mantiene que estos textos:

[...] se conforman como epístolas apócrifas destinadas a un aprendiz de novelista que solicita información privilegiada y que se encuentra con el testimonio de la experiencia de un autor consagrado en su vertiente de lector y conocedor. [...] La obra, por lo tanto, combina distintos registros genéricos: el ensayo, la epístola fictiva y la teoría sobre la novela. (*ibid.*, pp. 585-586)

Sin embargo, el autor aclara que el término «apócrifo [...]» solo alude al carácter imaginario de la relación epistolar y no a la identificación del redactor interno de las cartas con el autor real de la obra, donde sí se establece identidad absoluta» (*ibid.*, p. 585).¹⁴

¹⁴ Esto porque el único caso de estudio de Cervera Salinas es las *Cartas a un joven novelista*, y él encuentra en ellas los rasgos del pensamiento de Vargas Llosa y de sus experiencias literarias. Con todo, esto no puede afirmarse con seguridad para todos los casos de ensayos epistolares. La noción de narrador ensayista, que será estudiada en el siguiente capítulo, puede aportar a este tema.

Son tantos los ejemplos en que se puede encontrar la figura autorizada que escribe y da consejos a escritores noveles, bien sea que estos hayan pedido su ayuda o no, que sería imposible nombrarlos todos. Algunos de estos escritos se vuelven harto populares, al punto de que se editan en grandes tiradas, junto con las obras más vendidas de sus autores. El prototipo de estos últimos es *Briefe an eine jungen Dichter*, de Rainer Maria Rilke, publicada por primera vez en 1929.¹⁵ Otros ejemplos son las ya mencionadas *Cartas a un joven novelista*, de Vargas Llosa, y «Letter to a Young Gentleman Who Proposes to Embrace the Career of Art», de Robert Louis Stevenson.

En esta misma línea, Cervera Salinas menciona diversos ejemplos de epístolas apócrifas, que funcionaron «como soporte fabulístico para dar cauce a un ensayo» (*ibid.*, p. 595), y aclara que el caso de Rilke es diferente, por el «hecho de que las epístolas del escritor checo fueron testimonio histórico de un interés *real* que surgió en el poeta en ciernes hacia la figura del admirado maestro» (*ibid.*). En cuanto a los autores ingleses, Cervera Salinas afirma que «son escasos los títulos que impriman una dimensión ficcional a la carta», y señala como «brillantes excepciones» (*ibid.*, p. 590) a Stevenson y a Woolf.

2.4 *A Letter to a Young Poet* como ensayo epistolar

El ensayo de Woolf del cual nos ocupamos en este trabajo es un claro ejemplo de este género. Al igual que en la epístola CXIV de Séneca, Woolf se refiere a la poesía de escritores jóvenes contemporáneos –aunque sin mencionar sus nombres–, y cita sus versos para ejemplificar sus argumentos. Además del saludo al destinatario, elemento que Arenas Cruz considera «una parte integrante y necesaria del propio texto, pues sin él no existiría la carta como tal

¹⁵ Este libro ha motivado iniciativas como la de la BBC Radio 3, una radio especializada en arte, de crear la sección «Letters to a Young Poet», como parte del *podcast* titulado *The Essay*, en el cual han participado algunos autores contemporáneos con sus propias versiones de dicha carta.

y en algunos casos estaríamos ante un ensayo» (1997, p. 60), y del nombre en el título, la forma epistolar de este ensayo se hace evidente en la alusión al contenido de una carta que la ensayista ha recibido previamente del destinatario. Asunción Rallo recuerda que:

Las cartas de respuesta, a petición del corresponsal, muy comunes en el género, devienen ensayos libros justificados por la actitud del receptor que ha importunado para saber sobre algo desconocido, aburrido e incluso escabroso [...]. Es así el receptor quien brinda la *ocasión* de explayarse. (1988, p. 122, énfasis en el original)

A su vez, la forma epistolar se revela en el uso de la segunda persona del singular y en las referencias a lugares familiares y a personas conocidas en común. No obstante, aunque estas referencias son una constante en *A Letter to a Young Poet*, estas permanecen veladas: «What you tell me about poor dear C. and his adventure on the Channel boat is deadly private; your ribald jests at the expense of M. would certainly ruin your friendship if they got about» (Woolf, 1932, p. 6). Los nombres de los lugares se hacen genéricos, y los nombres de las personas conocidas no pasan de la letra inicial. De la misma forma en que sostiene Joaquín Marco sobre el destinatario de las *Cartas a un joven novelista*, de Vargas Llosa, «nada o casi nada sabemos ni se nos dice de este “joven novelista”, pretexto y recurso que enmascara la verdadera naturaleza de la obra» (2006, p. 25); es decir, la naturaleza ensayística.

Por estas razones, bien podría sugerirse que *A Letter to a Young Poet* es un caso representativo de epístola «apócrifa», según la propuesta de Cervera Salinas. Con todo, si bien este autor acierta al afirmar que Woolf «se sirvió del procedimiento para aquilatar su concepto sobre la poesía como expresión genuina de la autoconciencia creadora» (2012, p. 590), se equivoca cuando explica que en este caso «el *mecanismo imaginario del “joven escritor”* era pertinente e idóneo, debido a la necesidad de objetivar y “pasar en claro” las intuiciones propias de modo que sirvieran como guía, consejo o método (camino) para el neófito» (*ibid.*).

Si bien es cierto que Woolf se permite muchas licencias creativas, no se trata de una epístola «apócrifa» en el sentido que Cervera Salinas propone, pues el destinatario de este ensayo sí mantenía una correspondencia con Woolf, y además trabajaba en su misma editorial, como ya hemos apuntado al inicio del trabajo.

Si comparamos, pues, el caso de Woolf con el de Rilke —a quien Cervera Salinas ha señalado como autor de epístolas *no apócrifas*—, algunas otras diferencias que no tienen que ver con la relación destinador-destinatario saltan a la vista. A pesar de la similitud en el título y de los escasos años que separan estas publicaciones, el contenido mismo y las condiciones de publicación de sus cartas a jóvenes poetas son radicalmente opuestos.

En lo tocante al contenido, la correspondencia entre Rilke y Franz Xaver Kappus — el joven poeta de estas cartas— es de carácter íntimo. Sí hay en estas cartas información personal, consejos sinceros y bienintencionados, no solo sobre el ejercicio de la escritura, sino también sobre la soledad, la muerte, el amor y la vida en general. En la carta de Woolf, como ya hemos mencionado, las referencias parecen personales, pero no aportan información sobre ninguno de los agentes involucrados ni sobre su relación, sin contar con que la mayoría de sus consejos constituyen una burla y un tratamiento irónico de los problemas del joven poeta. En relación con el segundo elemento, las cartas de Rilke se publican en 1929, tres años después de su muerte, cuando Kappus se decide a compilar los textos que Rilke le había enviado de 1902 a 1908; es decir, ninguno de los dos había tenido intención de publicar la correspondencia mientras la mantenían. La carta de Woolf, en cambio, se escribe con la intención de ser publicada inmediatamente en una colección de cartas que la autora y su esposo estaban editando para The Hogarth Press.

En otro orden de ideas, Woolf expone su punto de vista sobre la escritura epistolar en varios de sus ensayos, como sucede en «Dorothy Osborne's "Letters"» y en «A Man at the Gate»:

The art of letter-writing is often the art of essay-writing in disguise. But such as it was, it was an art that a woman could practise without unsexing herself. It was an art that could be carried on at odd moments, by a father's sick-bed, among a thousand interruptions, without exciting comment, anonymously as it were, and often with the pretence that it served some useful purpose. Yet into these innumerable letters, lost now for the most part, went powers of observation and of wit that were later to take rather a different shape [...] (2019, párr. 4)

In letters thoughts need not to be brought to a conclusion. Somebody was always interrupting, and then he could throw down his pen and indulge in what was, after all, better than writing the "insemination" of ideas without the intermediary of any gross impediment by word of mouth [...] (1974, p. 118)

Tener acceso a su propio concepto sobre la escritura epistolar resulta de utilidad a la hora de entender cómo influyen estos elementos en su escritura ensayística y, específicamente, en *A Letter to a Young Poet*. En la primera de estas citas estamos ante la aceptación del narrador ensayista con respecto a un proceso en el que las cartas y los ensayos están, cuando menos, íntimamente relacionados, y que puede ser el caso de Woolf. Además, se justifica el empleo un «disfraz», una especie de *alter ego* metaliterario, para la *observación y el genio* en términos de utilidad. En la segunda cita, se trata el tema de los finales y se descarta la obligatoriedad de su inclusión en este género textual, en el que (por semejanza con la vida real, o por pretender asemejarse a ella) se considera prescindible.

En lo tocante a los rasgos ensayísticos, en *A Letter to a Young Poet* pueden identificarse todos aquellos que señalaba Urriago Benítez. En primer lugar, el tono conversacional, la actitud subjetiva y el personalismo permean todo el texto: el narrador ensayista admite sus debilidades, habla sobre sus sensaciones, se corrige a sí mismo: «*I have to confess that it would floor me completely to say from one reading or even from two or three what these poems mean*» (Woolf, 1932, p. 18). En segundo lugar, el carácter dialógico

se revela en cuatro formas: la alusión directa al lector por medio del uso de la segunda persona del singular; la relación entre sus reflexiones y los poetas a quienes cita –tanto los jóvenes como los consagrados–; el uso del estilo directo, y el choque entre las propias opiniones del narrador ensayista y la reformulación de estas:

Whereas we prose writers (I am only telling you the sort of nonsense prose writers talk when they are alone) are masters of language, not its slaves; nobody can teach us; nobody can coerce us; we say what we mean; we have the whole of life for our province. We are the creators, we are the explorers... (*ibid.*, p. 8)

For when it comes to saying that a poet should be bisexual, and that I think is what he was about to say, even I, who have had no scientific training whatsoever, draw the line and tell *that voice* to be silent. (*ibid.*, p. 24)

En estos mismos fragmentos puede evidenciarse el último de los elementos que señala Urriago Benítez: la voluntad de estilo. Ejemplo de esto es que el narrador ensayista reproduzca otras voces con las cuales intercala la suya, puesto que se sirve de procedimientos ligados a la escritura de narrativa. Esto implica que la obra que se construye posee un valor artístico, que «la expresividad artístico-formal está en función de las ideas» (Arenas Cruz, 1997, p. 119).

Con respecto a los finales, Giraldo recuerda que en el género ensayístico «un tema no se agota, simplemente hay que suspender la conversación para hacer otra cosa. Ya habrá otra oportunidad –otro diálogo, otro ensayo– para seguir charlando» (2017, p. 104). Así, aunque en este ensayo se presenta una reflexión sólida, está lejos de ser conclusiva. El narrador ensayista detiene su propio curso de pensamiento con la frase «But enough» (Woolf, 1932, p. 28), y expone una advertencia para su destinatario, que resulta ser una anécdota más:

And if ever the temptation to nekrophilise comes over you, be warned by the fate of that old gentleman whose name I forget, but I think that it was Peabody. In the very act of consigning all the arts to the grave he choked over a large piece of hot buttered toast and

the consolation then offered him that he was about to join the elder Pliny in the shades gave him, I am told, no sort of satisfaction whatsoever. (*ibid.*)

Por último, se anuncia una digresión más que no se lleva a cabo: «And now for the intimate, the indiscreet, and indeed, the only really interesting parts of this letter...» (Woolf, 1932, p. 28). Sánchez Cuervo (2007, p. 272) señala que Woolf emplea este mecanismo de manera constante en sus ensayos, por medio de la *aposiopesis*. Según Helena Beristáin, esta figura de pensamiento es una ruptura «del discurso que sustituye con puntos suspensivos aquello que es penoso o embarazoso decir, lo que, debido a su omisión, queda incierto» (1995, p. 163). Esto concuerda, a su vez, con la concepción de Theodor Adorno sobre la forma en que finaliza el ensayo: «it says what is at issue and stops where it feels itself complete - not where nothing is left to say [...] nor do they come full circle and arrive at a final principle» (1984, p. 152).

3. Retraducción

3.1 El concepto de retraducción

En el capítulo que Juan Jesús Zaro dedica a este tema en su libro *Retraducir: una nueva mirada*, se define «retraducción» como la «traducción total o parcial de un texto traducido previamente» (2007, p. 21), concepto que se retoma más adelante para precisar: más que «los textos traducidos de una lengua a otra [...] el término adquiere plena virtualidad y mayor eficacia [cuando se trata de] los traducidos a la misma lengua más de una vez» (*ibid.*, p. 31). Por esa misma línea se encuentra la definición de Robert Kahn sobre este fenómeno: «une retraduction est la énième version traduite d'un texte en langue étrangère ayant déjà connu une traduction, dans les siècles passés ou le trimestre précédent» (2019, p. 326).

Yves Gambier incluía otro factor en su propuesta de concepto, bastante desarrollada para 1994: «la retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie» (p. 413). Más que un concepto, Susanne Cadera se interesa por entender «the relationship between the original source text and its different translations into a specific language» (2016, p. 11). A partir de la idea de que cada cultura representa un sistema, Cadera defiende que dicha relación es «a reciprocal, almost circular and truly complex one. Between these texts there is an interrelation that cannot be considered to be straight, linear or one-directional» (*ibid.*), lo que podría constituir un motivo de investigación en casos particulares.

En conjunto, estas perspectivas permiten desligar el término de lo que en algunos diccionarios especializados de traducción se ha confundido con *traducción indirecta*, lo que es, innegablemente, un aporte. Sin embargo, cabe señalar que algunos investigadores siguen favoreciendo este uso del término «retraducción». Entre ellos, Charlotte Frei (2005, p. 12)

introduce las expresiones «retraducción *sensu stricto*» y «retraducción *sensu lato*», para referirse a estos dos fenómenos, que en este trabajo se entienden como procesos diferentes: retraducción y traducción indirecta.

Kahn agrega que el término «retraducción» también se ha empleado para referirse a la retrotraducción, aunque resulta «quasiment un hapax» (2019, p. 326), razón por la que es necesario cuestionar si, al tratarse de un caso aislado, vale la pena consolidar esta como otra interpretación de este término. Este autor a su vez plantea cuestiones de duración y de frecuencia a la hora de retraducir. Por una parte, no desconoce que algunos estudiosos de la traducción han propuesto que toda traducción tiende a caducar, a lo cual contraponen ejemplos de traducciones que se han vuelto canónicas. Por otra parte, Kahn también advierte sobre lo poco provechoso que sería retraducir repetidas veces una misma obra, aunque más allá «de poser cet axiome: il y a un moment où il faudrait s'arrêter, au moins pour un temps, de retraduire» (*ibid.*, p. 328), no exponga sus razones.

Al respecto de las traducciones canónicas, ya en 1990 Antoine Berman enlazaba el fenómeno de la retraducción con el de las «grandes traducciones» (p. 3). Para este autor, la retraducción es, entonces, «le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur. Elle crée un lien intense avec l'original», lo que le otorga a una retraducción más posibilidades de ser una gran traducción, y por lo que la mayoría las de veces, según Berman, esto es así (*ibid.*).

El tema de la retraducción se ha convertido en una constante en los estudios de traducción desde finales del siglo XX y hasta el presente, como evidencian los trabajos que hemos citado hasta el momento. Kaisa Koskinen llama la atención sobre el cambio que se ha operado en cuanto a esta discusión: del ensayo general con un enfoque filosófico de los años noventa —que se refleja en la dedicación de números completos de revistas a tratar el tema,

como es el caso de *Palimpsestes* vol. XIII, n.º 4– se ha pasado a la investigación con datos empíricos y a los casos de estudio (2018, pp. 317-318). Cabe advertir que, si bien este cambio puede rastrearse en las publicaciones especializadas sobre traducción, trabajos como el de Kahn o el de Koskinen misma son prueba de que el tratamiento de la retraducción desde un enfoque general sigue vigente.

3.2 Tipos de retraducción

Anthony Pym distingue dos clases de retraducción, tomando como variable la influencia que ejercen las traducciones previas en una nueva. La primera de ellas es la retraducción pasiva, donde hay «little active rivalry between different versions and knowledge of one version does not conflict with knowledge of another» (1998, p. 82), bien sea por razones históricas, geográficas, políticas o dialectales, entre otras. La segunda es la retraducción activa, que se da cuando las traducciones «share virtually the same cultural location or generation» (*ibid.*). Esta segunda clase parece implicar una necesidad o un interés intrínseco por producir una nueva versión, en vista de que el hecho de retraducir «strongly challenges the validity» (*ibid.*, p. 83) de las traducciones previas.

A este respecto, Lawrence Venuti «insiste en que las retraducciones siempre tratan de distinguirse de alguna manera de las traducciones previas y que, de este modo, la *inscripción* o huella del traductor es mucho más evidente si se trata de una retraducción» (citado en Zaro, 2007, p. 23, énfasis en el original). Además, Kahn agrega que cuando se opta por esta opción, «le traducteur a toujours l'avantage de ne pas partir en *terra incognita*» (2019, p. 330), ventaja que no habría que desperdiciar sin tener una buena razón para ello. Esto lo ilustra G. Wall, traductor de *Madame Bovary* al inglés, cuando describe el proceder de un retraductor «prudente»: es bueno tener a la mano las otras versiones, no para leerlas como

manual, sino para comparar ante situaciones en las que el traductor pueda tener dudas, para remitirse a ellas «comme on consulte un ami» (citado en Kahn, *ibid.*).

Aunque la clasificación de Pym parece suficientemente clara, estimamos necesario plantear una consideración. El hecho de que una retraducción comparta el contexto geográfico o temporal con las traducciones previas de una obra no implica que se haya tenido acceso a ellas, que exista una verdadera «rivalidad», y, por tanto, que sea necesariamente *activa*. No es cierto que «tout traducteur connaît nécessairement et fréquente sans doute la ou les versions antérieures», como afirma Kahn (*ibid.*), bien sea porque no es de su interés, porque las condiciones laborales no lo permiten, porque no se encuentran disponibles en el mercado o porque prefiere que su lectura no predisponga la toma de decisiones, entre otras.

Por tanto, para que una traducción se considere activa, esta debiera cumplir con dos condiciones: que comparta el contexto con las traducciones previas y que parta de su conocimiento para reaccionar a las decisiones traductorales tomadas. A pesar de que no se mencione explícitamente, este es el eje conceptual subyacente en muchas de las propuestas de los teóricos que han reflexionado sobre las motivaciones para retraducir.

3.3 Motivos para llevar a cabo una retraducción

3.3.1 *Envejecimiento de las traducciones*

De acuerdo con Berman, mientras «les originaux restent éternellement jeunes [...] les traductions, elles, “vieillissent”. Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu’elles ne répondent plus à l’état suivant» (1990, p. 1). De cualquier modo, Berman parece no reparar en que los argumentos que usa en favor del envejecimiento de las traducciones son los mismos que podrían usarse

para analizar el original y la lengua que se usó al escribirlo. Dado que tanto original como traducción pertenecen a una época y a una cultura determinadas, ambos se inscriben dentro de un estado preciso de la lengua y no de uno universal o atemporal.

Gambier se manifiesta contra esta idea de Berman, aunque solo parcialmente: «toutes les traductions ne vieillissent pas à la même allure, au même degré» (1994, p. 415). Asimismo, este autor encuentra diferencias a la hora de analizar el envejecimiento de los textos originales: mientras algunos reproducen los estándares de la lengua del momento en el que se escriben, otros innovan, presentan rupturas que van a demostrar su validez incluso cuando los estándares de la lengua hayan cambiado (*ibid.*, p. 416).

A propósito, Koskinen advierte que, si bien tanto los originales como las traducciones se ven afectados por este proceso, somos más indulgentes con el envejecimiento de los primeros (2018, p. 316). Y añade que «aging alone is a poor explanation for retranslation as any outdatedness of the linguistic expressions may alternatively be corrected by producing a revised version which is a much more cost-efficient way to refurbish a text» (*ibid.*). Con todo, Jörn Albrecht cita a algunos estudiosos, como Alexander Fraser Tytler, quienes han defendido su preferencia por las primeras traducciones, por cuanto es allí donde se pueden hallar las soluciones más brillantes, desechadas en las retraducciones por temor a una acusación de plagio (2011, p. 12).

Por último, aunque Venuti no habla del envejecimiento de la traducción en esos términos, sí se refiere a las marcas del paso del tiempo que quedan en un texto retraducido, aunque no solo en lo referente al momento en el que se traduce, sino, más importante aún, en relación con las traducciones previas (2012, p. 35). De este modo, este autor afirma que la modernización del lenguaje ha sido en ocasiones razón suficiente para emprender proyectos de retraducción (*ibid.*, p. 36).

3.3.2 *Aspecto comercial o editorial*

Otro factor discutido a menudo es el comercial. Sobre este tema, Gambier se pregunta si «la nouvelle traduction est-elle un argument de vente alors qu'une traduction révisée est moins chère» (1994, p. 414). Y se refiere, además, a los rótulos con que las editoriales –y podrían añadirse también las librerías– marcan los libros como «nueva traducción» en lugar de retraducción (citado en Zaro, 2007, p. 29). Zaro manifiesta su acuerdo con Gambier y aporta ejemplos de crítica literaria publicada en diarios españoles, en donde, casi sin excepción, se alaban las «nuevas traducciones» (*ibid.*).

En el apartado anterior se había sugerido la preocupación de Koskinen por diferenciar otro par de etiquetas: retraducción y revisión. Koskinen señala que estas no solo interesan a los agentes encargados de publicitar y vender los libros, sino a los propios traductores. Entre estas dos opciones, solo la primera beneficia los capitales cultural, legal y económico de todas las partes involucradas. Sin embargo, por estas mismas razones de prestigio y mercadotecnia, se advierte que «peritextual and paratextual information may not necessarily always be trustworthy, and revealing the true relationship between two translated versions may require close contrastive reading» (2018, p. 316).

Venuti va un poco más allá al considerar que no solo se trata de las etiquetas, en un nivel superficial, sino del análisis de las retraducciones como medio para canonizar textos que se encuentran en la periferia en un momento dado. Esto va a menudo de la mano con «a cultural political agenda in which a particular ideology guides the choice of a particular author or text and the development of a retranslation strategy» (2012, p. 27). Vale la pena añadir que, aunque son muchos los autores que han tratado este tema, solo Kahn y Albrecht aluden a los aspectos legal y jurídico (2019, p. 332; 2011, p. 27), de los cuales debe estar

enterado el traductor, de acuerdo con los contextos en los que trabaja. Este tema se ha descuidado, según Kahn, en los estudios de traducción –y también en los programas de formación de traductores–, a pesar de que resulta esencial a la hora de desempeñarse en el ámbito laboral.

3.3.3 *Mejoramiento de las traducciones*

Desde otro punto de vista, es importante llamar la atención sobre la idea de perfeccionamiento que conlleva la práctica de la retraducción (Brisset, 2004; Skibinska, 2007). El objetivo que suele guiar este proceso –de manera implícita o explícita– es el de presentar una versión que destaque entre las que ya circulan en el mercado, bien sea porque preste mayor atención a las estructuras lingüísticas, al tono, al estilo, a las relaciones intertextuales o a los fragmentos omitidos por otro traductor, entre otros.

Retraducir es una apuesta por el progreso de las traducciones: «why else would one produce a new translation if not to do better than the existing one?» (Koskinen, 2018, p. 315). Sin embargo, Koskinen recupera de forma irónica esta pregunta de lo que *oye* decir «among the reading public» (*ibid.*), con la intención contraria de señalar que la idea de progreso responde a «the modernist faith in the eternal improvement», pese a que con frecuencia «[it] cannot be sustained by empirical evidence» (*ibid.*, p. 316).¹⁶

Annie Brisset, por su parte, comenta que la idea de que una traducción –y esto podría aplicarse a las retraducciones– no puede ser juzgada en términos de «corrección» ha variado a medida que surgen nuevas escuelas y teorías en los estudios de traducción. Para ilustrar

¹⁶ Koskinen parece desconocer que incluso en la tradición clásica griega y en los inicios del judeocristianismo ya había interés por este concepto, todavía vigente. Para un acercamiento histórico a la idea de progreso, véase «“Progreso”: una idea controvertida en una sociedad paradójica» (Riesco, 2014, pp. 15-38).

esto, Brisset recurre a los casos de los estudios descriptivos y de los estudios poscoloniales de la traducción. Con respecto a los primeros, comenta que:

[...] en condamnant l'attribution *a priori* de la valeur, les études descriptives (Toury) ont suspendu le jugement sur la traduction. Et sans doute parce qu'elles dérivent du formalisme et que le formalisme n'est pas une méthode historique, elles ont également suspendu cette réflexion métacritique. (2004, p. 1)

Como contrapartida, el «post-colonialisme a fini par réactualiser une vision de la traduction et de sa critique où cette fois la bien-pensance (le “politiquement correct”) sert à fixer la norme nouvelle, la norme réparatrice, de la “bonne” (re)traduction» (*ibid.*). Si bien estos ejemplos no se enfocan exclusivamente en la retraducción, sirven para demostrar que la última afirmación de Koskinen es solo una de las formas de entender la crítica de traducciones dentro de la disciplina.

Para no caer en aseveraciones de este tipo, y con el ánimo de aproximarnos a la evaluación de la calidad de las traducciones, son muchos los estudiosos que han formulado métodos, desde comparaciones basadas en datos empíricos hasta *software* de estándares de calidad (House, 2014; Reiss, 2014; Hewson, 2011; Moorkens, Castilho, Gaspari, y Doherty, 2018). En lugar de reprobar esta pretensión de mejoría, consideramos que se puede juzgar como el impulso para emprender nuevos proyectos de retraducción y de crítica de traducciones.

3.3.4 *Nuevas interpretaciones*

Uno de los primeros en señalar que la retraducción permite cuestionar la comprensión del texto original es Gambier. Para este autor, «la retraduction apporte des réponses nouvelles aux questions toujours posées consciemment ou pas par le traducteur» (1994, p. 415).

Venuti, por otra parte, es enfático al afirmar que la retraducción solo tiene sentido si va a tomar un rumbo interpretativo diferente al de traducciones previas (2012, p. 26).

La necesidad de esta nueva interpretación, según Venuti, surge de la comparación «between the foreign text and the translation, which establishes the *insufficiency* and therefore serves as a standard of judgement» (*ibid.*). Aunque Venuti no aborda las características de esta «insuficiencia», más que para decir que una traducción puede ser «perhaps erroneous, lacking linguistic correctness» (*ibid.*), consideramos que la comparación y la crítica de traducciones pueden arrojar pistas sobre la naturaleza de dichos errores, los problemas de traducción y las formas en que podrían solucionarse.

A partir de un análisis tal, la retraducción se presenta como una forma efectiva de reafirmar la autoridad que tiene un traductor sobre la obra que traduce. Hacer esto permitirá formular objetivos informados que guíen la retraducción, de forma que el retraductor «select and interpret the foreign text according to a different set of values so as to bring about a new and different reception for that text in the translating culture» (*ibid.*, p. 29). Más adelante, Venuti continúa con esta idea y añade el factor de las relaciones intertextuales: «retranslations are designed to challenge a previous version of the foreign text, they are likely to construct a more dense and complex intertextuality» (*ibid.*, p. 32).

3.3.5 *Interés filológico*

Por esta misma línea se encuentra el interés filológico, que también se menciona como otro motivo para retraducir (Kahn, 2019; Bernárdez, 2003; Gambier, 1994). Aunque Enrique Bernárdez se refiere a los textos clásicos –dentro de la definición más general–, su comentario resulta válido para cualquier texto que se analice con este enfoque: «la

investigación proporciona nuevas referencias, aclara puntos oscuros, identifica el significado exacto de una palabra leída hasta entonces de modo erróneo, etcétera» (2003).

De esta forma, el análisis genético de los textos, el estudio de manuscritos y la comparación de ediciones pueden aportar matices diferentes al nuevo texto de llegada; detalles que pudieron haber pasado por alto los traductores anteriores. Además, llevar a cabo una investigación de este tipo puede guiar la preparación de ediciones críticas o responder a la necesidad de acompañar el texto con un aparato erudito sólido.

3.3.6 *Cambios en la cultura de llegada*

La consideración del público lector al que se destina una retraducción es otro de los factores que tratan Gambier y Venuti. Este último advierte que se tiende a pasar por alto que las retraducciones «are housed in social institutions» (2012, p. 26), de tal forma que, a diferencia de las primeras traducciones, con las que se busca dar a conocer a un autor en la cultura de llegada, las retraducciones están destinadas «to form particular identities and to have particular institutional effects» (*ibid.*).

Para Gambier, por su parte, la necesidad de actualizar un texto está relacionada con el paso del tiempo, pero en relación con «l'évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leur compétences» (1994, p. 413). Este enfoque en el público lector forma parte del interés de Gambier por la cultura de llegada, pues más adelante sugiere que la retraducción se atiene a los cambios de «normes et conventions de la langue d'arrivée» (*ibid.*, p. 415). Pese a esto, estas afirmaciones sobre la evolución del público lector y de los paradigmas de lectura se fundamentan en conocimientos empíricos. Para tener más claridad sobre este punto, habría que dedicar más esfuerzos a la realización de estudios en el campo de la recepción.

En su libro sobre retraducción literaria, Susanne Cadera y Andrew Walsh admiten que los cambios en la cultura de llegada constituían una de sus principales hipótesis a la hora de emprender su proyecto de investigación. Aunque afirman que el interés económico de las editoriales es inseparable de la decisión de encargar una retraducción, suponen que «it must also be linked to external changes in the historical, cultural and social context of the target culture» (2016, p. 1). Según su hipótesis, estos cambios conllevarían diferencias en la recepción y comprensión de un autor en la cultura meta. Sin embargo, después de tres años de investigación, concluyen que esta relación no siempre es clara e identificable (*ibid.*).

3.3.7 Intereses personales del (re)traductor

No menos productivo que los motivos mencionados hasta ahora es el interés propio del traductor en la obra que traduce. Si ya Berman habla de la «pulsion de traduire» (citado en Kahn, 2019, p. 333), Kahn lo retoma para decir que este deseo no es ajeno a la retraducción (*ibid.*). Venuti, por su parte, admite que «a retranslation may be motivated by no more than the retranslator's personal appreciation and understanding of the foreign text», de donde pueden surgir proyectos «that seem simply an expression of the translator's literary taste and sensibility» (2012, p. 30).

En esta línea de pensamiento se encuentra Skibinska, cuando dice que se puede estudiar «la retraduction comme lieu où se manifeste la subjectivité du (re)traducteur» (2007, p. 2). Según esta autora, el retraductor tiene más herramientas a la hora de negociar con el texto original y su crítica, de la misma forma que con la crítica de las versiones existentes del texto meta, por lo que sus decisiones son –idealmente– más informadas y moldeadas a su subjetividad (*ibid.*, p. 7). De forma que no solo se trata del acercamiento y de la elección de

un texto, sino de las decisiones que tome el traductor cuando se enfrente a su retraducción: aspectos lingüísticos, estéticos, estilísticos, entre otros.

Vale la pena entonces recordar aquí la imagen que propone Irina Mavrodin, y que citan Kahn y Skibinska. Si bien existen múltiples razones para retraducir, puede que el deseo de hacerlo responda «tout simplement parce que, en tant que traducteur, on interprète autrement le texte, comme un metteur en scène propose un nouveau spectacle, un exécutant musical une nouvelle interprétation d'un morceau» (2019, p. 331; 2007, p. 9).

3.3.8 *Inclinación hacia el texto original*

En la presentación del volumen XIII, n.º 4, de *Palimpsestes* (1990) dedicado a la retraducción, Paul Bensimon afirmaba que las primeras traducciones tienden a domesticar el texto fuente, con el fin de presentarlo en una cultura diferente y asegurar una buena recepción por parte del público lector (párr. 1). En cambio, en las siguientes retraducciones,

le traducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer. [...] La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité. (*ibid.*, párr. 3)

Es a partir de esta propuesta y de la de Berman que otros teóricos han hablado de una «retranslation hypothesis» (Chesterman, 2000; Cadera, 2016), que Cadera parafrasea así: «the first translation of a literary text is more target oriented whereas retranslations are nearer to the source text and language» (2016, p. 6). De esto se tiene que las primeras traducciones se enfocan en introducir un texto o un autor en la cultura meta, mientras que las retraducciones optan por estrategias que siguen de cerca al texto original, incluso al punto de verter expresiones de forma literal de una lengua a otra.

No son pocos los investigadores que se han animado a comprobar esta hipótesis. Con todo, Koskinen señala que comprobarla «does not provide a solid basis for research as it is as often refuted as it is confirmed in case studies [...] [it] is an insufficient narrative for capturing the nature of the practice and products of retranslation» (2018, p. 320). Así, reforzar la idea de que una única hipótesis puede dar cuenta de un fenómeno tan variado simplifica todo el interés por discutir las razones por las cuales se retraduce.

No resulta difícil sugerir prácticas de retraducción contrarias a lo que sugiere esta hipótesis, algunas de ellas relacionadas con motivos ya tratados en este apartado. A grandes rasgos, se puede sugerir el caso de las retraducciones cuyo fin es satisfacer las expectativas de un público lector contemporáneo (envejecimiento de las traducciones); aquellas con pretensiones políticas, como es el caso de las reinterpretaciones basadas en el género de los personajes (cambios en la cultura de llegada) o las adaptaciones al teatro localizadas para un público específico (aspecto comercial o interés personal), entre otras. En todos estos casos, el retraductor se aparta a propósito de su original, en lugar de regresar a él y mantener sus características textuales.

3.3.9 *Consideraciones finales*

Algunas otras propuestas contemplan que la retraducción surge debido a un cambio en los criterios y estándares de traducción. Esto forma parte de la hipótesis que formulan Cadera y Walsh en la introducción de su estudio, cuando mencionan que este fenómeno puede estar relacionado con «changes in the poetic and aesthetic considerations of the translations themselves» (2016, p. 1). Este punto también lo consideran Amalia Rodríguez Monroy (citada en Zaro, 2007, p. 25), y Susan Bassnett y André Lefevere en *Translation, History and*

Culture, quienes señalan que, de ser así, «the trouble with standards, it would seem, is that they turn out not to be eternal and unchanging after all» (1990, p. 3).

Este enfoque remite a otras nociones que exceden los límites de este estudio, como la de las normas de traducción,¹⁷ si se entiende que la traducción es «a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, *i.e.*, at least two sets of norm-systems on each level» (Toury, 2000, p. 200). De tal modo que las normas cambian y se desarrollan con el paso del tiempo, junto con «[the] literary or narrative styles [...] and through advances in Translation Studies» (Cadera, 2016, p. 9). De esto se tiene que para analizar las retraducciones de un texto por medio del concepto de norma de traducción, sería necesario observar las normas literarias y de traducción en las culturas fuente y meta, en los dos momentos en que se producen los textos, y lo que se entiende por ellas en los estudios de traducción.

Además, en palabras de Siobhan Brownlie, las normas constituyen solo una de las condiciones «which can explain the similarities and differences between the different translations. The conditions comprise broad social forces: changing ideologies and changing linguistic, literary and translational norms; as well as more specific situational conditions» (citada en Cadera, 2016, p. 9); situaciones estas ya estudiadas de manera individual en este capítulo.

A partir de este breve panorama sobre la retraducción, es posible notar que los acercamientos teóricos y prácticos considerados obedecen a múltiples concepciones previas sobre la traducción, y a motivaciones e intuiciones, que pueden incluso tornarse personales. Además, las razones exploradas en este apartado no se anulan entre sí, y a menudo confluyen

¹⁷ Remito para ello a Gideon Toury (2000, pp. 198-212).

en la justificación de una propuesta de retraducción. Así, ante la pregunta de Isabelle Desmidt sobre «whether or not it is possible to generalize about the characteristics of retranslations in order to make them universally valid» (citado en Cadera, 2016, p. 7), coincidimos con Cadera en que cada retraducción debe analizarse de manera individual, por cuanto puede responder a razones variadas y aun personales.

Para condensar, destacamos la observación de Piet Van Poucke y Guillermo Sanz Gallego sobre las motivaciones para emprender una retraducción. Aunque estos investigadores se refieren a tres de las ocho razones aquí expuestas, el comentario resulta pertinente para todas: aunque las motivaciones son muy diferentes entre sí, «[they] share at least one overarching consideration –the translator’s desire to leave a trace in cultural history by creating a personal, contemporary, fully acceptable and at the same time artistically innovative interpretation of the big works of “World Literature”» (2019, p. 10).

3.4 *A Letter to a Young Poet* y las traducciones previas

Para el desarrollo de este trabajo tenemos en cuenta las tres traducciones al castellano de *A Letter to a Young Poet*, tituladas en todos los casos *Carta a un joven poeta* (Visor, 2004; UNAM, 2008; La Bestia Equilátera, 2012). En este apartado discutimos algunos rasgos formales del ensayo original, a la luz de los cuales analizamos los proyectos de los tres traductores y el efecto general de sus traducciones. A fin de consolidar un sistema apropiado para el análisis de dichos rasgos, retomamos nociones que pertenecen a diferentes propuestas teóricas y críticas, la caracterización del narrador y el uso de la ironía.

3.4.1 Rasgos del narrador ensayista

La crítica contemporánea parece coincidir en la necesidad de acudir a categorías narratológicas para analizar el ensayo (cf. Weinberg, 2007). Este género, como ya se ha visto, está en una constante

relación tanto con formas dotadas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética, por ejemplo) como con la familia de la prosa de ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.), o con otras formas pertenecientes a la prosa del mundo (pensemos, por ejemplo, en los ámbitos retórico, jurídico o político). Pero más aún, el ensayo entra en diálogo con otros géneros, como la narrativa, la poesía, el teatro. (*ibid.*, p. 21)

No debe extrañar que, siendo un ejercicio de escritura en prosa con tales vínculos, acudamos a la noción de narrador para hablar sobre este tipo de textos. El ensayista se presenta a sí mismo y a su manera de observar el tema tratado en un momento y en un lugar específicos. En este sentido, es desde el proceso de enunciación que el ensayista «se comporta como narrador intérprete autodiegético, que cuenta su propia historia y se encuentra en una posición más cercana al aspecto autobiográfico y confesional» (*ibid.*, p. 44). No obstante, para que el ensayo dialogue con todos los géneros ya mencionados, el narrador también muda de voz y oscila

entre las posturas heterodiegética y homodiegética [...] el narrador-intérprete se volverá cronista del mundo, dejará hablar a las cosas, [...] dará también ingreso al «tú». [...] El ensayista despliega además un discurso ligado al orden cognoscitivo, emite juicios o expresa opiniones sobre el mundo. [...] Apela también al estilo indirecto libre para narrar lo que hacen los otros. Sus reflexiones se nutren de las propias narraciones y narrar se vuelve un modo de alimentar una interpretación del mundo. (*ibid.*, p. 45)

A Letter to a Young Poet no es una excepción a estos cambios en la voz del narrador que describe Weinberg. Las dos formas que predominan en el desarrollo del texto son las que Francisco Serrano Puente ha señalado en su estudio sobre estructuras epistolares, en donde se clasifican los tipos de narradores como narrador > personaje y narrador = personaje (2013, p. 60). El uso de este último tipo de narrador (también denominado

autodiegético) permite que los personajes sean quienes «exponen los hechos y las impresiones que le producen. Ello nos lleva a una narración en primera persona. Los personajes se ofrecen, se comunican, directamente al lector» (*ibid.*). Es este narrador el que está presente en buena parte del ensayo de Woolf. Considérese el siguiente ejemplo:

And yet mingling with these cries of delight, of jubilation, I record also, as I read, the repetition in the bass of one word intoned over and over again by some malcontent. At last then, silencing the others, I say to this malcontent, "Well, and what do you want?" Whereupon he bursts out, rather to my discomfort, "Beauty". Let me repeat, I take no responsibility for what my senses say when I read; (Woolf, 1932, pp. 23-24)

Serrano Puente añade que el narrador

de una epístola carece de las infinitas perspectivas de un «narrador omnisciente» y tan solo nos puede ofrecer su más o menos fina percepción, todo hecho que aparece en una carta se nos ofrece siempre contingentemente, de una manera subjetiva. [...] La objetividad, pues, de una epístola dada es siempre relativa. (2013, p. 49)

No obstante, también hay casos en que se puede identificar al narrador > personaje (o narrador heterodiegético), que «conoce no solo sus manifestaciones externas sino también sus interioridades. Lo es todo» (*ibid.*, p. 60). Esta postura omnisciente forma parte de los diversos recursos ficcionales que emplea Woolf en este texto de naturaleza híbrida:

The poet is trying to include Mrs. Gape. He is honestly of opinion that she can be brought into poetry and will do very well there. Poetry, he feels, will be improved by the actual, the colloquial. (1932, p. 14)

En otras partes del ensayo, dichos fragmentos son introducidos por expresiones como «let me try to put myself in your place; let me try to imagine», «as I suppose» (*ibid.*, pp. 10, 15), o como la que se presenta en el siguiente ejemplo:

I hazard a guess that you are thinking now, not about things in general, but about yourself in particular. There is a fixity, a gloom, yet an inner glow that seem to hint that you are looking within and not without. (*ibid.*, pp. 15-16)

Aunque no se menciona dentro de la tipología narratológica de Serrano Puente, el narrador homodiegético o narrador-testigo, según la terminología acuñada por Friedman, que «no tiene más acceso que el ordinario a los estados mentales de los demás» (1996, p. 83), también se puede identificar en algunos pasajes de este ensayo:

For the first time in history there are readers –a large body of people, occupied in business, in sport, in nursing their grandfathers, in tying up parcels behind counters –they all read now; and they want to be told how to read and what to read; and their teachers –the reviewers, the lecturers, the broadcasters– must in all humanity make reading easy for them; assure them that literature is violent and exciting, full of heroes and villains; of hostile forces perpetually in conflict; of fields strewn with bones; of solitary victors riding off on white horses wrapped in black cloaks to meet their death at the turn of the road. A pistol shot rings out. (*ibid.*, pp. 8-9)

De cualquier forma, por medio del análisis de las categorías narratológicas –el narrador, las técnicas narrativas y el punto de vista– será posible el acercamiento a la concepción de mundo de dicha voz, es decir, a la ideología subyacente en un ensayo determinado. Aunque, como ya mencionábamos en el capítulo anterior, el ensayo es susceptible de poseer una naturaleza enteramente ficcional, el punto de vista del narrador ensayista suele coincidir con el punto de vista del autor. Esto porque incluso si este crea una ficción dentro de la cual un narrador dialoga sobre un determinado tema, al final esas palabras no se desligan de su propio *ethos*. En el ensayo, aún más, aunque «el yo del autor es un yo social», este «pone al alcance del narrador un saber que proviene de su formación intelectual, su experiencia, su competencia» (Beristáin, 1995, p. 358).

Por su parte, Carlos Piera, en un nivel más alejado de la narratología, recuerda que el ensayo «se firma, dejando constancia del buen o mal ejercicio de la responsabilidad de un ciudadano o ciudadana» (1991, p. 18). Todo lo que el autor sostenga en esas páginas será su responsabilidad. A esto se suma que los lectores suelen identificar al narrador plenamente con el autor. En este caso particular, es fácil asociar a Woolf con el narrador que construye

en *Carta a un joven poeta* para charlar sobre poesía y escritura, aún más cuando la estructura epistolar le permite asumir una voz que no difiere tanto de la suya propia.

En otro sentido, es importante señalar que, en este ensayo, el narrador se sirve de la ironía de manera constante, al punto de consolidarse como una característica de su tono, que constituye «otro modo de ver y de expresar el mundo, tal como el ensayo es un ejercicio subjetivo escrito desde determinado punto de vista y con base en una personal voluntad de estilo» (Urriago Benítez, 2007, p.149). La ironía ha sido analizada desde diferentes enfoques, de los que cabe recordar el retórico, el pragmático y el polifónico. Beristáin, en primer lugar, la define en términos retóricos como una

figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. (1995, p. 271)

Más adelante, Beristáin le asigna otros nombres a la ironía, como el de *dissimulatio*, que consiste en que el emisor oculte «su verdadera opinión para que el receptor la adivine, por lo que juega durante un momento con el desconcierto o el malentendido, y el grado de evidencia semántica que permite la interpretación es menor» (*ibid.*, p. 272):

The lack of a sound university training has always made it impossible for me to distinguish between an iambic and a dactyl, and if this were not enough to condemn one for ever, the practice of prose has bred in me, as in most prose writers, a foolish jealousy, a righteous indignation-anyhow, an emotion which the critic should be without. (Woolf, 1932, p. 7)

De igual forma, esta figura se relaciona con la *scomma*, que «es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada, de modo que no parece burla sino en serio» (Beristáin, 1995, p. 273) y con la interrogación retórica (*ibid.*, p. 278):

On the floor of your mind, then –*is it not this that makes you a poet?*– rhythm keeps up its perpetual beat. Sometimes it seems to die down to nothing; it lets you eat, sleep, talk like other people. (Woolf, 1932, p. 11)

En el ámbito de la pragmática, Deirdre Wilson ha propuesto dos formas de entender la ironía: en primer lugar como «*echoic allusion*»,¹⁸ cuyo fin es «to express the speaker's dissociative attitude to a tacitly attributed utterance or thought [...] based on some perceived discrepancy between the way it represents the world and the way things actually are» (2006, p. 1724); y en segundo lugar como «a type of *pretence*» (*ibid.*, énfasis en el original). Asimismo, Alberto Bruzos ha propuesto que la ironía es «una transgresión ilocutiva manifiesta, cuyo reconocimiento fuerza al intérprete a no conformarse con el sentido literal del enunciado y a emprender un proceso de interpretación o de reconstrucción del sentido irónico» (2005, p. 30).

Finalmente, de acuerdo con el enfoque polifónico,¹⁹ se trata de una propiedad de la enunciación, que es «irónica cuando el locutor introduce en ella un punto de vista diferente del propio, del que se disocia y se burla implícitamente» (*ibid.*, p. 41). Como parte de este último enfoque, Bruzos menciona la ironía estable o correctiva, que «ataca y se burla, es un arma argumentativa cuya ambigüedad es un mero *artificio*. El locutor confirma solo en apariencia el punto de vista del enunciador, al que en realidad se opone y, además, ridiculiza» (*ibid.*, p. 46).

En diversos fragmentos a lo largo del ensayo, es posible reconocer la ironía, tal como se entiende en estos dos campos de estudio. El narrador ensayista cita los fragmentos de la carta que ha recibido previamente, para confirmar lo que allí se dice «solo en apariencia», y el receptor de la carta debe emprender la recomposición del sentido irónico:

¹⁸ Con respecto al término «*echoic use*» de la teoría de la relevancia, se trata de un uso más interpretativo que descriptivo del lenguaje (Wilson, 2006, p. 1729).

¹⁹ Para profundizar en el tema, véanse *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación* (Ducrot, 1984) y *Logique, structure, énonciation* (Ducrot, 1989).

From certain phrases in your letter I gather that you think that poetry is in a parlous way, and that your case as a poet in this particular autumn of 1931 is a great deal harder than Shakespeare's, Dryden's, Pope's, or Tennyson's. In fact it is the hardest case that has ever been known. (Woolf, 1932, p. 8)

3.4.2 *Perfiles de los traductores*

En su propuesta de analítica de traducción, Berman afirma que es importante indagar quiénes son los traductores y elaborar sus perfiles, pues es con base en estos que se pueden entender y juzgar sus decisiones (1995, p. 57). Esto resulta lógico, ya que, de acuerdo con dicho autor, no se puede calificar una traducción teniendo en cuenta la concepción del crítico, sino la del propio traductor. Berman agrupa la información que sería ideal conocer en tres categorías: la postura, el proyecto y el horizonte del traductor.

Por una parte, Berman define la postura del traductor como la relación de este con su práctica traductora, pues incluye los propósitos, las formas de acción, las concepciones y las percepciones sobre la traducción, la escritura, la literatura y las lenguas. Por otra parte, el proyecto se concibe como los criterios que establecen cómo se traduce —el modo y el estilo— y los propósitos que se quieren lograr con la traducción. Por último, el horizonte abarca los parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan la manera de actuar y de pensar del traductor; todo lo cual puede identificarse en las traducciones, a falta de paratextos que aborden estos aspectos (*ibid.*, pp. 58-63).

En nuestro caso, solo una de las tres traducciones incluye paratextos del traductor. En los otros dos, no hay elementos paratextuales que provean información sobre las decisiones ni sobre la concepción del proyecto en el que trabajan sus traductores. Por tanto, la construcción de los perfiles se basa en la información que se puede deducir de las traducciones, la que obtuvimos de una entrevista, en el caso de Leticia García, y la que está disponible en páginas web, en el caso de Teresa Arijón.

3.4.2.1 Jenaro Talens

Talens es probablemente el más reconocido entre los tres traductores de esta obra de Woolf. Nacido en Cádiz en 1946, es poeta, ensayista y traductor, ámbitos en los que tiene una extensa producción. Es doctor en Filología Románica y ha sido profesor universitario en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Talens traduce al castellano del inglés, del francés, del alemán, del italiano y, en menor medida, del portugués y del hebreo. Su trabajo ha sido constante desde 1970 hasta la actualidad, y se ha publicado en diversas editoriales españolas, de las cuales destacan Ediciones Cátedra, Tusquets, Hiperión y Visor.

Es para esta última editorial que Talens traduce *A Letter to a Young Poet*, aunque el título no se mencione en sus biografías o en las listas de sus traducciones. Esto se debe, sin duda, al hecho de que, como se apunta en su guarda anterior, se trata de una «edición de 300 ejemplares no venales, destinada a los amigos de la Colección Visor de Poesía, realizados con motivo de las Navidades de 2004» (2004, p. 2). Dadas las condiciones de publicación de esta traducción, no es de extrañar tampoco que las traducciones sucesivas no la tuvieran como referencia, lo cual se puede afirmar con base en el desconocimiento sobre los poemas citados en el ensayo que demuestran estas, aun cuando la de Talens había realizado ya un reconocimiento parcial de los textos.

Talens traduce los cuatro poemas citados, aunque solo identifica los últimos tres. Estas son las tres únicas notas al pie y, en general, los únicos elementos paratextuales a cargo del traductor. Esto demuestra que Talens llevó a cabo una investigación –aunque no muy exhaustiva– de las referencias contenidas en el texto. Además, es importante señalar que la traducción de los poemas no obedece a un mismo criterio. El primer poema, que pertenece a W. H. Auden, pero que no se atribuye a nadie, está traducido de forma más libre

que los demás. Talens reformula frases, cambia imágenes, ajusta la sintaxis e incluso emplea palabras muy localizadas como «gilipollas» (*ibid.*, p. 21):

Breaking like surf on turf on road and roof,	Rompiéndose como la espuma sobre la roca, el
Or chasing shadow on downs like whippet racing,	camino, el tejado
(Woolf, 1932, p. 13)	O acorralando, como un lebre, las sombras sobre las dunas,
	(Woolf, 2004, p. 19)

La dicotomía domesticación/extranjerización está presente a lo largo de esta traducción, aunque no podría decirse que de manera equilibrada. Si bien las aclaraciones sobre el contexto de los poemas citados contribuyen a que se mantenga el matiz extranjero del texto, sumado a la conservación de los títulos ingleses *Mrs.*, *Mr.* y *Miss*, los factores que domesticación la traducción son más abundantes y variados.

Por una parte, Talens recurre a léxico localizado como «mantener el tipo» o «guirigay», que, según la base de datos del Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), provienen del contexto español el 85,71 y el 96 % de los casos (Real Academia Española, 2019). Por otra, Talens traduce *Channel* como Canal de la Mancha, con lo que acota la información geográfica del original. Finalmente, el traductor elude referencias culturales propiamente inglesas, como la mención a Guy Fawkes, que en esta traducción se convierte en un «espantapájaros» (2004, p. 14), imagen que pierde todo atisbo de identidad. Vale la pena señalar que en esta traducción el narrador ensayista adopta el tono de una maestra que reprende, sin dejar de ser bondadosa. Más que burlarse de la carta y del problema del joven poeta, el narrador se pone en su lugar y lo guía. De ahí que, si el narrador es un maestro, la traducción corrija errores que estaban marcados intencionalmente en el original:

The lack of a sound university training has always made it impossible for me to distinguish between an *iambic* and a *dactyl* [...] (1932, p. 7)

La falta de preparación universitaria me hace incapaz de distinguir entre un *yambo* y un *dáctilo* [...] (2004, p. 9)

Además, el poeta no es ya en quien recaen todos los ejemplos, no es tanto «a poet in whom live all the poets of the past, from whom all the poets in time to come will spring» (Woolf, 1932, p. 10), sino un poeta más en el proceso de aprendizaje. Obsérvese el contraste entre el original y la traducción de Talens en los siguientes ejemplos (1932 y 2004, respectivamente):

In fact it is the hardest case that has ever been known. Here you give me an opening, which I am prompt to seize, for a little lecture. (p. 8)

De hecho, *pareces incluso pensar que representas sin lugar a dudas* el caso más difícil encontrado jamás hasta hoy. Y ahí es donde me ofreces la oportunidad de *sermonearte* un poco. (p. 12)

Keats, Shelley, Byron, are alive here in this room in you and you and *you*– (p. 20)

Keats, Shelley, Byron están vivos, aquí y ahora, en esta habitación, en ti, en ti y *en otros como tú*– (p. 32)

Two or three hundred years ago *you* were always writing about other people. *Your* pages were crammed with characters of the most opposite and various kinds– (p. 21)

Hace doscientos o trescientos años *no se hacía* más que eso: escribir sobre los demás. *Las* páginas estaban llenas de personajes de los tipos más opuestos y variados: (p. 33)

A partir de estos ejemplos, se puede ver que las elecciones léxicas en la traducción de Talens disminuyen la arrogancia en el tono del narrador del texto original. Además, la inclusión de expresiones que no forman parte de dicho texto, como «pareces incluso pensar», favorece la postura comprensiva del maestro que imparte consejos.

3.4.2.2 Leticia García

Leticia García es una traductora literaria mexicana, con aproximadamente treinta años de experiencia en traducción y en formación de traductores. Traduce del inglés al castellano, ha publicado dieciséis libros traducidos y es miembro del Comité Organizador del Encuentro Internacional de Traductores Literarios, que se realiza en Ciudad de México desde 1991. La formación de García como traductora ha sido empírica y ha dedicado buena parte de su trabajo al ensayo.

García comenta que su principal propósito al traducir consiste en darle al autor una voz en castellano; el lector debe sentir que lee esa voz –y no la del traductor– sin que el idioma original se transparente. Asimismo, compara la traducción con la música, pues señala que el principio y el final de un escrito, así como los primeros y últimos compases de una pieza musical, son especialmente importantes en relación con el lector y con el oyente: es ahí donde se decide el valor de las obras. Por último, García señala que las mayores dificultades en relación con este ensayo en particular se presentan al traducir los poemas, el tono y las onomatopeyas (L. García, comunicación personal, 21 de febrero de 2019).

En cuanto a la versión de García de *A Letter to a Young Poet*, cabe resaltar algunos hechos de índole editorial. Material de Lectura, la colección de divulgación de la Dirección de Literatura de la UNAM en que se publica el ensayo, se compone de «cuadernillos con una selección breve de autores nacionales y extranjeros» (Dirección de Literatura UNAM, 2019), divididos en dos series: Cuento Contemporáneo y Poesía Moderna. De forma que este ensayo se publica como texto independiente, con una breve introducción de Rosa Beltrán, directora de dicha división en ese momento. En este texto, Beltrán no se refiere a la traducción, sino que resume el ensayo e incluso lo parafrasea:

For the first time in history there are readers –a large body of people, occupied in business, in sport, in nursing their grandfathers, in tying up parcels behind counters– they all read

now; and they want to be told how to read and what to read; and their teachers –the reviewers, the lecturers, the broadcasters– must in all humanity make reading easy for them. (Woolf, 1932, pp. 8-9)

Por primera vez en la historia hay lectores ávidos de saber qué leer y cómo leer; por primera vez hay reseñistas, conferencistas y locutores que deben facilitar la lectura a toda costa. (Woolf, 2008, p. 3)

Por otra parte, García no recurre a lenguaje localizado en la traducción. Esto confluye con su concepción de que el lector no debe *oír* la voz del traductor, y quizá también con los propósitos de la colección, dado que se encuentra en acceso abierto a través de la página web. A pesar de eso, no es fácil obtener acceso a esta traducción de forma física o digital. A diferencia de otros números de dicha colección, cuya divulgación es extendida, este volumen no salió a la venta de manera individual, sino como parte de un paquete que incluía otros números de la serie. De forma que, aunque debido a circunstancias de otra naturaleza, esta traducción también ha tenido una difusión limitada.

Como se mencionó en el apartado anterior, la traducción de García no parece tener en cuenta aquella de Talens. Aunque este ya había identificado tres de los cuatro poemas citados en el ensayo, en esta versión no hay ninguna referencia a dichos poetas. Antes bien, en la introducción Beltrán insinúa que el contenido de la carta podría ser del todo ficcional: «hasta la real o *supuesta* discusión que sostiene con un joven prospecto de poeta» (Woolf, 2008, p. 5).²⁰ En esta edición los poemas también están traducidos en el texto, lo cual deja ver que prima el compromiso con el lector de la traducción, por cuanto el texto debe resultar accesible y claro para un lector no bilingüe.

²⁰ Esta introducción, único comentario crítico sobre el ensayo en la edición de 2008, presenta otros problemas de interpretación. Por ejemplo, Beltrán asegura que «todo en este ensayo es polémico: desde la forma que adopta, una carta, en un momento histórico en el que su autora afirma que el arte de escribir cartas ha muerto» (Woolf, p. 5), cuando Woolf afirma todo lo contrario: «The art of letter-writing has only just come into existence» (1932, p. 5), «the great age of letter-writing, which is, of course, the present [...]» (*ibid.*, p. 7).

En concreto, el tono que adopta el narrador ensayista en esta versión resulta menos humorístico e irónico que el del narrador del texto original. Esto puede señalar una afinidad con la imagen estereotipada de Woolf como novelista –su obra más difundida–, cuya concepción de la escritura Debora Parsons ha descrito como «awkward and self-conscious when attempting to convey a sense of the profundity of life and being» (2007, p. 2). Los críticos concuerdan, entre otras cosas, en el retraimiento y la profundidad con que los narradores de estas novelas escudriñan tanto lo que se dice como lo que se calla.²¹ De forma que el texto final refleja lo que Berman ha denominado «homogeneización», que consiste en que, sin haber pérdidas categóricas o errores en puntos determinados, la traducción deriva en un texto un tanto más plano que el original (1999, p. 60).

3.4.2.3 Teresa Arijón

Nacida en 1960 en Buenos Aires, Arijón se dedica a la traducción, a la edición y a la escritura. Traduce del portugués y del inglés al castellano, y, si bien no fue posible encontrar información sobre su manera de entender la práctica traductora, Arijón sí ha reflexionado sobre su obra propia. Consideramos válido extrapolar esto hacia sus traducciones, en cuanto estas forman parte de la escritura personal, como bien hacía en señalar James Hoggard.²² Para referirse a su escritura, Arijón usa expresiones como «imposibilidad», «descubrimiento» y «visibilización de lo invisible», lo que resulta familiar a la hora de hablar

²¹ Veáanse *The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition* (Ondek Laurence, 1993); *Virginia Woolf. The Inward Voyage* (Richter, 1970).

²² Escritor estadounidense y traductor de literatura latinoamericana al inglés. Para profundizar en este tema, véase su ensayo «La atracción del otro», publicado en *Voces en off: Traducción y literatura latinoamericana* (Balderston y Schwartz, 2018, pp. 107-113).

de traducción.²³ Se puede colegir que su práctica traductora consiste en lo mismo: descubrir la forma en que se puede expresar algo en otro idioma, que si no imposible, sí de innegable dificultad.

En relación con el proyecto editorial, este ensayo forma parte, junto con veinticinco ensayos más, de la selección *La muerte de la polilla y otros ensayos*, publicada en 2012 por la editorial independiente argentina La Bestia Equilátera. Este libro pertenece a la Colección Zettel, dedicada a textos ensayísticos, que hasta el momento solo cuenta con tres títulos. De las tres traducciones analizadas para este trabajo, esta es la única traducción disponible en librerías, tanto en formato físico como digital.

En vista de que en este caso *Carta a un joven poeta* no se edita de manera independiente, la lectura de la selección ayuda a entender el proyecto de traducción de Arijón y, con esto, la manera en que se presenta a Woolf como ensayista. En primer lugar, llaman la atención algunas inconsistencias, como sucede con la traducción de oraciones impersonales escritas en inglés con el sujeto *one*. Arijón recurre al menos a cuatro alternativas diferentes: el plural mayestático, el uso del sujeto «una», oraciones impersonales y oraciones en primera persona. Además, mientras que en algunas ocasiones Arijón traduce de manera literal, en otras recurre a modismos rioplatenses.²⁴ Por último, algunas citas se traducen en el texto, y otras, en nota al final.

²³ En cierta nota sobre algunos poemas suyos, Arijón escribía: «No sé si hablé del proceso de escritura, que es un *cómo*. Y es que no sé cómo hablar de eso» (*op. cit.* Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida, 2017).

²⁴ Compárense las siguientes expresiones: «[...] are all obliterated» (Woolf, 1974, p. 20), se traduce como «todo ha sido obliterado» (Woolf, 2012, p. 15), mientras que «past and done with» (Woolf, 1974, p. 23) se convierte en «pasado y pisado» (Woolf, 2012, p. 17), y «to take the washing round to Mrs. Peel» (Woolf, 1974, p. 41) en «llevar a lavar la ropa *a lo de* la señora Peel» (Woolf, 2012, p. 26).

Estas inconsistencias puntuales no permiten que se consolide una única voz de Woolf como narradora ensayista, que, si bien no es idéntica en todos los ensayos recopilados en la lengua original, sí exhibe rasgos similares en todos ellos. Vale aclarar que el contexto que aportan las obras seleccionadas sí contribuye de manera considerable a la comprensión del ensayo del que nos ocupamos, dado que algunos textos que lo anteceden en esta edición, como «Madame de Sevigné» o «El arte humano», tratan sobre la escritura de cartas y la creación de discurso histórico por medio de esta práctica.

Ahora bien, en este ensayo en particular no hay más que un par de argentinismos, como es el caso de la expresión «bollo de papel», cuyo significado no deja de ser transparente. Las elecciones lingüísticas parecen estar destinadas a un público panhispánico; por citar un ejemplo, Arijón traduce *charwoman* como «fregona», que, según las muestras recogidas en el CREA, se emplea el 87 y el 43 % de las veces en España y en Argentina, respectivamente.

También es importante señalar la decisión a propósito de la traducción de los poemas citados en el ensayo. Arijón es la única que deja los poemas en inglés, a pesar de que en ninguna parte del texto los identifica o se refiere a sus autores. Parece que respeta, así, el hecho de que los comentarios de Woolf son una glosa de esos poemas, y opta por traducirlos en notas al pie, a renglón seguido. De allí se deriva que las concepciones de Arijón sobre la traducción están más orientadas hacia una idea de fidelidad con el autor y con el texto original que con el lector, y de ahí que su forma de acción sea tal.

Consideraciones generales

Vale la pena observar que este ensayo no ha tenido una gran difusión en lengua castellana. Y si bien no existe suficiente evidencia para discutir sobre su recepción, la información de

carácter editorial permite llegar a algunas conclusiones. Por una parte, la traducción de *A Letter to a Young Poet* al castellano es un fenómeno reciente (solo a partir del 2004); y, por otra, la forma de producción y de distribución no han favorecido la atención que recibe: esta traducción se ha imprimido, en un caso, como edición no venal; en otro, se ha vendido solo como parte de un paquete de diez números de la colección Material de Lectura (UNAM), y en un tercer caso se ha publicado como parte de una selección de ensayos de Woolf que tiene como título otro ensayo («La muerte de la polilla»).

De la lectura de las tres versiones, se puede afirmar que, mientras algunas disminuyen el tono irónico, otras pierden las referencias de intertextualidad, y que en todas se encuentran casos de interpretaciones erróneas o de negligencia con el uso de diccionarios. Estos cambios en los que han incurrido los traductores —por muy diversos motivos prácticos o profesionales— se pueden asociar con las tendencias de deformación que Berman ha denominado *empobrecimiento cualitativo*, *homogeneización* y *racionalización*. Nos enfocaremos aquí únicamente en los casos que guardan relación con las tres traducciones de este ensayo, puesto que ya en otro trabajo, titulado «La ironía en la voz del ensayista en dos traducciones de *A Letter to a Young Poet* de Virginia Woolf» y publicado este mismo año en *Hikma* n.º 19, vol. 1, hemos analizado exhaustivamente las traducciones de García y Arijón (Bernal, 2020), así como justificado la pertinencia de recurrir al marco teórico-metodológico que ofrece la sistemática de la deformación de Berman, entre otras propuestas, para llevar a cabo una crítica de las traducciones. Así pues, remitimos a este estudio preliminar al lector interesado en los particulares de este análisis, puesto que en él se identifican puntualmente algunas tendencias deformantes de la analítica de traducción, a la luz de lo cual se concluye que

La *racionalización* es evidente cuando las traductoras [García y Arijón] optan —en diversas ocasiones— por la reestructuración de las frases, la normalización de la sintaxis y de la puntuación; el *empobrecimiento cualitativo* ha implicado que se pierda la riqueza sonora e icónica de algunas expresiones del original; la *clarificación* y el *alargamiento*, sobre todo

ejercidas por medio de paráfrasis, han hecho que se efectúen cambios en el ritmo original y que las frases se expandan. La última de estas tendencias, la *homogeneización*, es de gran importancia para este trabajo, pues el efecto de uniformidad implica la pérdida de la ironía y el humor con el que se desarrolla el argumento del ensayo. (Bernal, 2020, p. 135)

En resumen, pues, se puede afirmar que de manera ocasional se introducen sinsentidos en donde no los había en el original, como sucede, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:

Tabla 1. Empobrecimiento cualitativo

I would rather be a child and walk in a crocodile down a suburban path than to write poetry, I have heard prose writers say. (Woolf, 1932, p. 8)	He oído decir a algunos prosistas que preferirían ser niños y encontrarse con un cocodrilo en el túnel del metro a tener que escribir poesía. (T. Talens, 2004, p. 10)	Preferiría ser niña y caminar sobre un cocodrilo por una brecha que escribir poesía. (T. García, 2008, p. 9)	Preferiría ser un niño y toparme con un cocodrilo en una calle de los suburbios a escribir poesía; eso les escuché decir a los autores de prosa. (T. Arijón, 2012, p. 225)
It was they who taught him [Shakespeare] to write, not the begetter of the Sonnets. (Woolf, 1932, p. 25)	Fueron ellos los que le enseñaron a escribir, no el creador de los <i>Sonetos</i> . (T. Talens, 2004, p. 41)	Fueron ellos quienes le enseñaron a escribir, no el padre de los <i>Sonetos</i> . (T. García, 2008, p. 24)	Fueron ellos quienes le enseñaron a escribir, no el instigador de los <i>Sonetos</i> . (T. Arijón, 2012, p. 239)

En todos los casos el procedimiento se ha basado en la traducción literal, como consta al revisar la primera acepción de las expresiones enfatizadas en diccionarios bilingües, sin analizar si el texto meta resulta lógico o comprensible. Para *crocodile*, solo algunos diccionarios monolingües indican, con una marca de uso informal, que puede referirse a «a line of schoolchildren walking in pairs» (Lexico, 2020). En el segundo ejemplo, el narrador ensayista afirma que fueron sus propios personajes quienes le enseñaron a escribir a Shakespeare; es decir, las voces tan diferentes y complejas de «Hamlet, Falstaff and Cleopatra», y no «the begetter of the Sonnets» (Woolf, 1932, p. 25). En las versiones en

castellano, los traductores parecen no reparar en que el «creador» y el «padre» de los *Sonetos* no es otro que Shakespeare, y, por tanto, que sus traducciones implican que no fue él quien se enseñó a escribir a sí mismo. Esta proposición, además de presentarse como obvia, no está planteada en el texto original.

En las ediciones de los *Sonetos* de Shakespeare en inglés, y aun en muchas ediciones en castellano, se suele incluir la página de la dedicatoria de la primera edición (1609), en donde aparece Mr. W. H. como «only begetter of these insuing sonnets» (1997, p. 109). En palabras de Katherine Duncan-Jones, «though some have strained to interpret “BEGETTER” as “procurer” [el instigador de la traducción de Arijón], the word’s most obvious connotation is “inspirer”» (*ibid.*, p. 56).

Recordemos que, para Berman, las tendencias de *empobrecimiento cualitativo* y de *homogeneización* se refieren a la pérdida de la riqueza sonora, idiomática e icónica del original, y que la segunda contiene matices de muchas otras de las trece tendencias deformantes que conforman su propuesta de análisis de traducciones (1999). Es por esta razón que su presencia no se puede señalar de manera enfática en cada ejemplo, sino que se acumula a lo largo de las traducciones y resultan menos diversas que sus respectivos textos fuente (Bernal, 2020).

3.5 Justificación de la propuesta de retraducción

Nuestro interés por traducir a Woolf parte de la admiración hacia su obra. Ya en el ejercicio de la traducción, los elementos que más apreciamos en su escritura, aquellos que se suelen agrupar –de manera ambigua– bajo la etiqueta de «estilo», se transformaron en los principales retos. En cuanto a estos elementos, vale la pena señalar que, si bien son perceptibles tanto en su obra narrativa como ensayística, se descubren con mayor claridad

en esta última. La voz de Woolf –y la que esta les confiere a sus narradores– es de una riqueza espléndida. Estamos ante una ensayista erudita que se expresa con autoridad, pero que también dialoga con sencillez, que imagina, que reflexiona sobre sí misma y sobre sus propios intereses (al estilo de Montaigne, a quien dedicó algunas páginas en sus ensayos).

Ahora bien, la dificultad al traducir su prosa ensayística no reside solo en poder expresar todas estas acciones en un mismo texto, sino también en la transmisión eficaz de las emociones manifiestas que Woolf imprime en sus ensayos. Es posible percibir en su tono cierta gravedad, solemnidad, franqueza, pero más a menudo –al menos en el caso particular de este ensayo– humor, ironía y entusiasmo. Además de presentar estas características, este ensayo presenta un reto más: la traducción de los cuatro poemas citados por Woolf.

De esta forma, no solo hay dificultades a la hora de traducir el estilo del ensayo, el tono y la polifonía²⁵ en la voz de Woolf, sino que también las hay al traducir las voces de los poemas citados por la autora. Hemos decidido por dos razones proponer traducciones que presenten equivalentes de contenido y paralelos estilísticos. En primer lugar, al rastrear estos poemas y analizar los contextos de donde provienen, hemos hallado que por tratarse de obras tempranas no existen traducciones al castellano en todos los casos. En segundo lugar, este ensayo está estrechamente relacionado con la crítica literaria –así como con otros discursos, como se discutirá en el siguiente capítulo–, por lo que presentarlos en el idioma original no mantendría dicho vínculo en el texto meta.

²⁵ Usamos aquí el término «polifonía» de acuerdo con la teoría de la polifonía lingüística de Ducrot a la que aludimos en el apartado 3.4.1. Específicamente, seguimos su tercera tesis, en la cual se postula que «le sens de l'énoncé peut attribuer au locuteur différentes attitudes vis à vis de ce ou de ces points de vue, notamment différentes formes et différents degrés d'adhésion ou de non-adhésion; ainsi un énoncé ironique présente son locuteur comme refusant le point de vue exprimé, ou un des points de vue exprimés, ou tous les points de vue exprimés» (2003, párr. 2).

Con respecto al hecho de que realizamos una retraducción, el eje conceptual que está presente en nuestra manera de entender este fenómeno es el de la retraducción activa, según la clasificación propuesta por Pym (1998). Esto se debe, por una parte, a que se comparte el contexto temporal con las versiones previas –todas las traducciones son del siglo XXI–, y, por otra, a que partimos del conocimiento de estas versiones para distanciarnos de ellas, ya desde el proyecto de traducción.

Los motivos para emprender esta retraducción corresponden al interés filológico en el texto, a la necesidad de presentar una nueva interpretación de él y al interés personal en la obra. Por una parte, la traducción que presentamos se basa en dos ediciones del texto original (The Hogarth Press, 1932; Read Books, 2013), que, si bien no presentan diferencias notables, sí tienen algunas variaciones ortográficas. A esto se suma la investigación sobre el texto y la reflexión desde el punto de vista traductológico, para producir una traducción informada, acompañada de un aparato crítico. Por otra parte, el interés por proponer una nueva interpretación surge de la comparación entre el texto original y las traducciones actuales al castellano. En estas últimas no solo es posible señalar errores de comprensión de elementos lingüísticos y culturales, sino modificaciones globales en la voz del narrador ensayista, con lo que se ha atenuado la ironía característica del ensayo original.

De esta forma, nuestra traducción no pretende rivalizar con las traducciones anteriores, sino que se dirige a un público al que no se han orientado las traducciones actuales. Es decir, a un lector crítico, interesado en Virginia Woolf, en el ensayo como género discursivo y en los campos de la traducción literaria –la poética, la filología y la literatura inglesa–, para quien esta lectura permita establecer un diálogo con la comunidad académica y con un público lector de cierta cultura y de cierta curiosidad metaliteraria. Y si bien no hemos realizado la traducción para un proyecto editorial específico, consideramos

que se ajustaría satisfactoriamente a los parámetros de una colección como Pequeños Grandes Ensayos, editada por la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, porque, como el nombre de la colección indica, publica ensayos cortos escritos originalmente en español o traducidos, que usualmente se presentan con una nota sobre el autor, una introducción y notas críticas sobre el texto.

Otras colecciones editoriales en las que nuestra traducción podría encontrar cabida son Zona de Tesoros, de la editorial argentina Interzona, o Mínima Trotta, de la editorial madrileña Trotta. Ambas colecciones publican textos en pequeño formato, escritos originalmente en español o traducidos a esta lengua, y es usual que los textos estén acompañados de paratextos del traductor, como prólogos, notas o introducciones.

Para conformar una estrategia de traducción que tenga en cuenta los factores mencionados, recurrimos, entonces, a algunos aportes de Levý, Koller, y Vinay y Darbelnet, por cuanto tienen en cuenta el factor estilístico en sus propuestas teóricas. Para el primero de estos autores:

[...] the task of the translator is to translate the ideo-aesthetic content, for which the text is merely the vehicle. Because the text itself is conditioned by the language in which the work is stylized, many values have to be expressed by different verbal means in translation. (2011, p. 26)

No solo concordamos con esta apreciación, sino que consideramos que describe el proceso de nuestra traducción. En la misma línea, Jirí Levý plantea que los traductores partimos de un paradigma con opciones más o menos aptas para una decisión específica, que delimitamos con instrucciones conceptuales y selectivas (2000, p. 150). Si bien Levý propone un ejemplo del ámbito semántico, consideramos que su idea podría extrapolarse a cualquier elemento del texto fuente. Una instrucción conceptual «gives form to the paradigm, and a paradigm is [...] not a set of completely equivalent elements, but a set ordered according

to different criteria (*e.g.*, stylistic levels, connotative extensions of meaning, etc.)» (*ibid.*); por su parte, la instrucción selectiva es la que orienta «the translator's choice from the available alternatives» (*ibid.*), dependiendo de los objetivos del traductor o de lo que este elija privilegiar.

Nuestra propuesta de retraducción aborda de manera consciente estas elecciones. Aquí, algunos ejemplos de los ámbitos sintáctico y estilístico: el uso de oraciones parentéticas –a las que regresaremos en seguida– y la puntuación, tema al que Levý dedica espacio en su propuesta, por tratarse de sistemas que varían entre lenguas (2011, p. 26). A este respecto, vale la pena señalar la gran cantidad de rayas en el texto original, con usos tan variados como la inserción de una pausa, de una explicación, de una digresión o de una interrupción en el discurso. En castellano, hemos cambiado algunas rayas por puntos suspensivos, dos puntos, punto y coma, o las hemos modificado, de tal forma que las rayas tengan apertura y cierre, según el uso en el original.

Retomemos el tema de las oraciones parentéticas, que son características de este ensayo, y cumplen la función específica y esencial de aportar rasgos de oralidad. Aunque el texto no presenta coloquialismos, sí hay pautas para afirmar que Woolf escribe en un registro familiar y acude a elementos conversacionales. Sumados a aquellos rasgos de la epístola ya explicados en el segundo capítulo, en el ensayo existen referencias exofóricas, con las que el narrador pide al lector que imagine, y emplea vocativos para mantener su atención. De acuerdo con Paulina Cierlica, hay algunos rasgos que «habría que tener en cuenta para simular la oralidad con cierta verosimilitud. [...] la escasa planificación del discurso oral, su carácter informal e interactivo y su vinculación con la inmediatez comunicativa» (2016, p. 93). Estos elementos que cita Cierlica están estrechamente

relacionados con la estrategia de reformulación y el efecto de espontaneidad. La oración parentética del siguiente ejemplo es una muestra de ellos:

But it is October, 1931, and for a long time now poetry has shirked contact with –what shall we call it?– Shall we shortly and no doubt inaccurately call it life? (Woolf, 1932, p. 12)

Pero es octubre, es 1931, y la poesía lleva mucho tiempo eludiendo el contacto con... ¿cómo le llamaremos?, ¿nos atreveremos a llamarle –escueta y sin duda imprecisamente– la vida?

Otro rasgo de oralidad que se logra con el uso de oraciones parentéticas es el de la inclusión de digresiones:

When I read these poems, now, at the present moment, I find myself –reading, you know, is rather like opening the door to a horde of rebels who swarm out attacking one in twenty places at once– hit, roused, scraped, bared, swung through the air, so that life seems to flash by; (*ibid.*, p. 23)

Cuando leo estos poemas, ahora, en este momento, me encuentro –leer, usted sabe, es bastante similar a abrirle la puerta a una horda de rebeldes alborotados que lo atacan a uno en veinte lugares al mismo tiempo– herida, despierta, rasguñada, desnuda, zarandeada por los aires, de modo que la vida parece pasar volando;

Como se ve, la traducción conserva las pausas, las hesitaciones o las digresiones, según el caso, bien sea por medio de otros elementos marcadores de oralidad –como los puntos suspensivos en el primer ejemplo–, o por medio de los mismos –como sucede con las rayas en el segundo–. Estos rasgos son afines con el proyecto de construcción de ensayo en forma de epístola. Por una parte, el ensayo presenta el pensamiento en proceso de construcción y de manera dialógica; la epístola, por otra, «es una especie de retrato o reproducción del habla cotidiana y una especie de diálogo continuado» (Vives citado en Rico García, 2008, p. 398).

Adherimos, asimismo, a la manera en que piensa Levý el proceso de traducción, en tres etapas: comprensión, interpretación y reestilización del texto fuente, que no ocurren de

manera consciente y aislada (2011, p. 32). La primera de ellas se refiere a un «understanding in linguistic and literary terms» (*ibid.*); la segunda etapa se da cuando no hay

[...] a complete semantic correspondence between the source and the translation; consequently, a linguistically correct translation is inadequate and an interpretation is required. [...] The translator must then specify the meaning, selecting a narrower concept, and this demands knowledge of the reality behind the text. (*ibid.* p. 38)

La última etapa se refiere a una estilización en términos lingüísticos, que comprende las diferencias entre las lenguas, la interferencia de la lengua fuente en la lengua meta y los conflictos de estilo, lo que explica por qué una «linguistic expression in a translated work is not absolute; it merely represents one of many possibilities» (*ibid.*, p. 52).

Por otra parte, de los cinco tipos de equivalencia que formula Werner Koller, nos interesa el denominado «formal equivalence, which is related to the form and aesthetics of the text, includes wordplays and the individual stylistic features of the ST», que se logra por medio de una «analogy of form in the TL, using the possibilities of the TL and even creating new ones» (citado en Munday, 2008, pp. 47-48). Este procedimiento es análogo a lo que Paul Vinay y Jean Darbelnet denominaron «modulation», admisible, según los mismos autores, cuando, aunque la traducción «results in a grammatically correct utterance, it is considered unsuitable, unidiomatic or awkward in the TL» (*ibid.*, p. 57).

Es importante señalar que, si bien algunos elementos estilísticos se adaptaron para formar estructuras oracionales en castellano, basadas en las normas ortográficas y gramaticales vigentes, no sucedió así con aspectos culturales, geográficos o históricos, en la búsqueda de una equivalencia de significado entre palabras (Jakobson, 1959, p. 232) o de las equivalencias dinámica y formal (Nida, 1964, p. 159). El tema de la epístola puede ser relevante en el presente y para cualquier cultura interesada en los procesos de escritura; el

hecho de que Woolf hable de su propio contexto y recurra a ejemplos de su época queda manifiesto en la traducción.

Nos hemos alejado de nociones como equivalencia, fidelidad y literalidad –discutidas durante décadas en los estudios de traducción–, debido a su falta de precisión y caracterización metodológica y teórica. Estas carencias hacen que estos términos sean poco productivos, y, como dijera Peter Newmark sobre la propuesta de Nida, hacen que los efectos de su aplicación resulten «illusory» (citado en Munday, 2008, p. 44), bien sea al traducir o al escribir crítica de traducción.

En conjunto, esta estrategia de traducción se apoya en las anotaciones distribuidas a lo largo del ensayo. Para entrar en materia de paratextos, recurrimos a la definición de «nota» que propone Genette –uno de los primeros teóricos en formular una clasificación sistemática de dichos elementos–: «enunciado de extensión variable (una palabra es suficiente) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a este segmento o en referencia a él» (2001, p. 272).

También los teóricos de la traducción han reflexionado sobre la anotación, y en este campo es posible identificar que las notas satisfacen diversos cometidos, de acuerdo con el enfoque con que se estudien, las experiencias profesionales y la manera de aproximarse al proceso traductor. De manera general, las concepciones de Álvaro Hattner y de Dawn Alexis Duke sobre las notas de traducción serán las que guíen este proceso, por cuanto aportan claridad y se complementan entre sí. Hattner resalta que las notas son «uno de los principales fundamentos [del] puente cultural construido por el traductor» (citado en Mittmann, 2003)²⁶ y

²⁶ Para las citas de esta fuente seguimos la traducción inédita de Sulemi Bermúdez, próxima a publicarse en castellano.

[...] um *locus* especial de expressão da voz do tradutor. A nota é enunciação, é o estabelecimento de um diálogo que envolve não só o tradutor com o leitor, mas também o tradutor com o autor, é afirmação, ainda que momentânea e pontual, da(s) identidade(s) do tradutor. (1994, p. 34)

En este tenor se encuentra la propuesta de Duke, cuando afirma que las notas representan «uma abertura para discutir a participação decisiva do tradutor na criação de um outro texto» (1993, p. 11). A primera vista, podría parecer que la primera postura de Hattnher se opone a las otras dos, pero consideramos que, en lugar de ser excluyentes, todas forman parte del quehacer traductor. Así, estos planteamientos aportan en la conformación de las notas que hemos incluido en nuestra retraducción. Hemos decidido no señalar la autoría de las notas de manera individual (*N. de la T.*), por cuanto el ensayo original se presenta sin notas, y todas las notas presentes en la traducción son nuestras. Para organizarlas, partimos de la clasificación propuesta por Pascale Sardin, quien divide las notas de traductor en dos categorías, de acuerdo con sus funciones, «une invitation au voyage (par sa fonction exégétique) et au dépassement (par sa fonction meta-)» (2007, pp. 128-129).

La primera categoría o «notas de exégesis» incluye las notas que le permiten al lector una mejor comprensión del texto traducido, a las que Hattnher también ha llamado notas situacionales (1985). En consideración a este punto, teóricos como Eugene Nida (1964), Paulo Rónai (1981) y Hattnher han afirmado que las notas pueden enriquecer el texto, en mayor grado en los casos en los que los contextos del lector y del texto original son más distantes (citados en Mittmann, 2003).

Rónai se refiere también al rol pasivo del lector, cuando agrega que es «muy poco probable que el lector mismo se entregue a investigaciones para aclarar tantos fragmentos» (*ibid.*). Consideramos que Rónai puede tener razón, pero ya que no encontramos reprochable esta actitud por parte del lector, nos atrevemos a añadir que la investigación forma parte

del trabajo del traductor –cuando las condiciones así lo permiten–, por lo que estas notas tienen como destinatario al lector interesado en la obra de Woolf.

Es innegable que el traductor emplea buena parte de su tiempo en la lectura de fuentes que le sirven para una adecuada contextualización, por lo que el comentario es parte de su labor crítica, del valor que integra a su trabajo. De esta forma, en esta categoría incluimos las notas que aportan información de carácter histórico, social o cultural que pueda facilitar la lectura de este ensayo, como quizá era comprensible el texto original para el público lector a quien iba destinado. Estas notas están marcadas en el texto con un llamado en números arábigos, y se encuentran a pie de página.

La segunda categoría, o «notas meta», contiene las notas que tratan el proceso de traducción –a lo que volveremos enseguida– y las variaciones editoriales, dado que consultamos dos ediciones del texto original. Aunque las diferencias no son numerosas, una consciencia de «the hermeneutic nature of translation and editing» podría resultar «of the utmost importance in determining the significance of the writer's or rewriter's textual strategies» (Crisafulli, 1999, p. 96).

Con respecto a la traducción, Sardin señala que estas notas proveen información, por una parte, sobre las dificultades que ha enfrentado el traductor durante el proceso y las pérdidas del texto meta en relación con el texto fuente, y, por otra, sobre el funcionamiento de las lenguas (2007, pp. 126-127). Nos distanciamos aquí de la primera de estas concepciones, pues consideramos que la función principal de estas notas es la segunda, y la primera acaso esté presente de modo tangencial. Presentamos estas notas con el objetivo de entablar un diálogo, a partir del cual puedan darse mejores traducciones, por lo que las notas de esta sección están destinadas al lector interesado en los procesos de traducción. Están marcadas con un llamado en números romanos, y se encuentran al final del texto.

Mittmann (2003) resume la postura de algunos teóricos para quienes «las notas sirven como instrumento facilitador de la lectura del texto de la traducción». Estos teóricos estiman impertinente que el traductor opine sobre el texto o dialogue con el autor en las notas. No obstante, es el traductor precisamente uno de los profesionales más capacitados para emprender dicho diálogo.

3.6 Retraducción comentada

Carta a un joven poeta

VIRGINIA WOOLF

Querido John:

¿Llegó usted a conocer, o fue tal vez de un tiempo anterior al suyo, a ese anciano caballero –olvido su nombre– que solía avivar la conversación, especialmente a la hora del desayuno cuando llegaba el correo, diciendo que el arte de la escritura de cartas estaba muerto? El correo de un penique, decía el anciano caballero, mató el arte epistolar. Nadie –continuaba, examinando un sobre con ayuda de sus anteojos– dispone del tiempo para poner los puntos sobre las íes. Nos apresuramos –proseguía, esparciendo mantequilla en la tostada– al teléfono. Confinamos en postales nuestros pensamientos, formados a medias en frases agramaticales. Gray está muerto, continuaba; Horace Walpole está muerto; Madame de Sévigné... También está muerta, supongo que estaba a punto de añadir, pero un ataque de asfixia lo interrumpió, y tuvo que abandonar el salón antes de que tuviera tiempo de condenar a todas las artes, como era de su agrado, al cementerio. Pero cuando el correo llegó esta mañana, y yo abrí su sobre relleno de hojitas azules, escritas por todas partes con una caligrafía mala, aunque no ilegible –lamento decir, sin embargo, que a varias íes les faltaban los puntos, y que la gramática de una oración me parece dudosa–, le respondí después de todos estos años al anciano necrófilo:ⁱ ¡qué tontería! El arte de la escritura de cartas apenas ha venido al mundo. Es hijo del correo de un penique. Y hay algo de cierto en esa observación, creo. Naturalmente, cuando el envío costaba media corona, la carta tenía que demostrar que era un documento de cierta importancia; se leía en voz alta; se ataba con seda verde; después de ciertos años se publicaba para el infinito deleite de la posteridad. Pero su carta, por lo contrario, tendrá que quemarse. El envío solo le costó tres monedas, por lo que pudo usted permitirse ser íntimo, lenguarazⁱⁱ e indiscreto en extremo. Lo que me dice del pobre C. y su aventura en el bote del canal es terriblemente privado; su burla obscena a expensas de M. ciertamente arruinaría su amistad, si se enterara; dudo también que la posteridad, a menos que su ingenio sea mucho más ágil de lo que yo supongo, pueda seguir

su línea de pensamiento desde el techo que gotea («ploc, ploc, ploc, en el centro del jabón»),ⁱⁱⁱ pasando por la señora Gape, la criada, cuya réplica al tendero me produce el más intenso placer; por la señorita Curtis y su curiosa confianza en los escalones del autobús; por los gatos siameses («hay que envolverles el hocico en una media vieja si aúllan, dice mi tía»); y así hasta el valor de la crítica para un escritor; así hasta Donne; así hasta Gerard Hopkins; así hasta las lápidas y los peces dorados; y así hasta que con descenso inmediato y alarmante cae en «escribame y dígame hacia dónde está yendo la poesía, o si está muerta». No, su carta, por el hecho de ser una verdadera carta —una que no podrá leerse en voz alta ni imprimirse en tiempos venideros— tendrá que quemarse. La posteridad tendrá que vivir a expensas de Walpole y de Madame de Sévigné. La gran era de la escritura de cartas, que es, por supuesto, el presente, no dejará ningún legado. Y al concebir mi réplica, solo hay una pregunta a la que puedo dar respuesta o intentar dar respuesta en público: sobre la poesía y su muerte.

Pero, antes de nada, debo confesar aquellos defectos, tanto naturales como adquiridos, que, como descubriré, desvirtúan e invalidan todo lo que tengo que decir sobre poesía. La falta de una formación universitaria sólida siempre me ha impedido distinguir un yámbico de un dáctilo,^{iv} y como si esto no bastara para condenarlo a uno para siempre, la práctica de la prosa ha engendrado en mí, como en la mayoría de prosistas, una envidia absurda, una justificada indignación; en todo caso, una emoción de la que el crítico debería carecer. Porque ¿cómo —nos preguntamos los menospreciados prosistas cuando estamos juntos— se puede decir lo que se desea y atender las reglas de la poesía? ¿Es concebible insertar a fuerza «espada» porque se ha mencionado «criada», y emparejar «dolor» con «calor»? La rima no solo es infantil, sino deshonesto, decimos los prosistas. Luego pasamos a decir: ¡Y miren esas reglas!, ¡qué fácil ser poeta!, ¡qué estrecho es el camino y qué estricto!; esto debes hacerlo; esto no. Preferiría volver a la niñez y caminar por los suburbios de la mano con otros niños que escribir poesía, he oído decir a los prosistas. Debe de ser como tomar los hábitos y entrar a una orden religiosa: la obediencia a los ritos y el rigor del metro. Eso explica por qué siempre repiten y repiten la misma cosa. Mientras que nosotros los prosistas (solo estoy diciéndole la clase de disparates que dicen los prosistas cuando están a solas) somos los amos del lenguaje, no sus esclavos; nadie puede enseñarnos; nadie puede limitarnos; decimos lo que queremos decir; la vida entera es nuestro dominio. Somos los creadores, somos los exploradores... Así proseguimos —de manera bastante absurda, debo admitir—.

Ahora que he confesado con franqueza mis deficiencias, procedamos. Por algunas frases de su carta, deduzco que piensa usted que la poesía está en una situación calamitosa, y que su posición particular como poeta en este otoño de 1931 es considerablemente más complicada que las de Shakespeare, Dryden, Pope o Tennyson. De hecho, es la más complicada de todas las situaciones de las que se tiene noticia. Aquí me da usted una oportunidad, que aprovecharé con prontitud, para una pequeña disertación. Nunca se crea extraordinario, nunca crea que su situación es mucho más complicada que la de los demás. Admito que la época en la que vivimos lo dificulta. Por primera vez en la historia hay lectores –una gran masa de personas ocupada en negocios, en deportes, en cuidar a sus abuelos, en envolver paquetes detrás de mostradores–, todos leen ahora; y quieren que se les diga cómo leer y qué leer; y sus profesores –los críticos, los catedráticos, los periodistas– deben, por misericordia, hacer que la lectura sea fácil para ellos; deben asegurarles que la literatura es violenta, emocionante; que está llena de héroes y de villanos; de fuerzas hostiles en perpetuo conflicto; de campos sembrados de huesos; de vencedores solitarios envueltos en mantos negros que cabalgan sobre caballos blancos hacia el encuentro con la muerte a la vuelta del camino. Un disparo de pistola resuena. «Era el fin de la era del Romanticismo. La era del realismo había comenzado», usted sabe, ese tipo de cosas. Ahora, es claro que los mismos escritores saben que no hay nada de cierto en esto –no hay batallas, ni asesinatos, ni derrotas, ni victorias–. Pero como es de la máxima importancia que los lectores estén entretenidos, los escritores se doblegan. Se disfrazan. Interpretan sus papeles. Uno es líder; el otro, seguidor. Uno es romántico; el otro, realista. Uno está a la vanguardia; el otro, rezagado. En ello no hay peligro, siempre y cuando se tome como un juego, pero una vez lo cree usted, una vez empieza usted a tomarse en serio como líder o como seguidor, como moderno o como conservador, entonces se convierte en un animalito inseguro, que muerde y rasguña, y cuyo trabajo no tiene el más mínimo valor o importancia para nadie. Mejor piense en usted mismo como algo mucho más humilde y menos espectacular, pero, a mi parecer, mucho más interesante: un poeta en quien viven todos los poetas del pasado, de quien manarán todos los poetas venideros. Hay algo de Chaucer en usted, y algo de Shakespeare. Dryden, Pope, Tennyson –por mencionar solo los dignos de respeto entre sus ancestros– se agitan en su sangre y a veces dirigen su pluma a la derecha o a la izquierda. En una palabra, es usted un personaje supremamente antiguo, complejo y constante, por lo cual, haga el favor de tratarse

con respeto, y piénselo dos veces antes de disfrazarse de Guy Fawkes y de abalanzarse sobre asustadizas ancianas a la vuelta de las esquinas, para amenazarlas de muerte y exigirles dos monedas de medio penique.

Sin embargo, como dice usted que está en un aprieto («nunca ha sido tan complicado escribir poesía como hoy») y que la poesía puede estar, cree usted, pasando por sus últimos momentos en Inglaterra («los novelistas hacen todas las cosas interesantes ahora»), permítame, en tanto recogen el correo, pasar el tiempo imaginando su estado y aventurando una o dos suposiciones, que, puesto que se trata de una carta, no deben tomarse muy en serio ni llevarse demasiado lejos. Permítame ponerme en su lugar. Permítame imaginar, con ayuda de su carta, cómo se siente ser un joven poeta en el otoño de 1931. Y siguiendo mi propio consejo, lo trataré no como un poeta en particular, sino como varios poetas en uno. En el interior de su mente, entonces, el ritmo sigue su latido perpetuo –¿no es esto acaso lo que lo hace un poeta?–. Algunas veces parece que se reduce a nada; lo deja comer, dormir y hablar como los demás. Luego vuelve a inflamarse, a elevarse, y pretende arrastrar todo el contenido de su mente en una danza que lo doblega. Esta noche es una ocasión de estas. Aunque se encuentra solo, se ha quitado una bota y está a punto de desatarse la otra; no puede continuar con el proceso de desvestirse, sino que debe escribir instantáneamente, al compás de la melodía. Agarra usted pluma y papel; escasamente se molesta en sostener la primera o en desdoblar el segundo. Y mientras usted escribe, mientras se asientan los primeros compases, yo me apartaré un poco y miraré por la ventana. Pasa una mujer, luego, un hombre; un auto se arrastra hasta el alto, y luego..., pero no hace falta que diga lo que veo por la ventana, y ciertamente tampoco tengo el tiempo, pues un grito de cólera o desesperación me arranca de repente de mis observaciones. Su página está hecha una bola arrugada. Su pluma está erguida, clavada de punta en la alfombra. Si hubiera un gato que colgar o una esposa que asesinar, ahora sería el momento. O al menos eso es lo que infiero de la ferocidad de su expresión. Está usted jadeante, aturdido, totalmente fuera de sus cabales. Y si he de adivinar la razón, se trata, diría yo, de que el ritmo, que se estaba abriendo y cerrando con una fuerza que enviaba descargas de emoción de la cabeza hasta la punta de los pies, se ha encontrado con un objeto fuerte y hostil, contra el cual se ha hecho añicos. Algo se ha inmiscuido, algo que no puede convertirse en poesía; un cuerpo externo, descarnado, angular y de bordes agudos ha rehusado unirse a la danza. Obviamente, la

sospecha se atribuye a la señora Gape; le ha pedido que haga un poema sobre ella. Luego se le atribuye a la señorita Curtis y sus confidencias en el autobús. Luego a C., quien lo ha infectado con el deseo de contar su historia –y sí que era entretenida– en verso. Pero por alguna razón no ha podido usted someterse a sus órdenes. Chaucer pudo; Shakespeare pudo; también Crabbe, Byron y tal vez Robert Browning. Pero es octubre, es 1931, y la poesía lleva mucho tiempo eludiendo el contacto con... ¿cómo le llamaremos?, ¿nos atreveremos a llamarle –escueta y sin duda imprecisamente– la vida?, ¿me socorrerá usted adivinando lo que quiero decir? Pues bien, la poesía le ha dejado todo aquello al novelista. Puede ver que fácil me sería escribir aquí dos o tres volúmenes en honor a la prosa y en escarnio del verso; decir qué vasto y amplio es el dominio de la primera, qué hambriento y raquíptico el pequeño cercado del segundo. Pero sería más sencillo y quizá más justo consultar las teorías con solo abrir uno de los delgados libros de poesía moderna que reposan sobre su mesa. Lo abro e instantáneamente me encuentro impugnada. Aquí están los objetos comunes de la prosa de cada día: la bicicleta y el autobús. Obviamente, el poeta está haciendo que su musa afronte la realidad. Escuche:

¿Quién de ustedes al despertar temprano y observar el amanecer
no se apresura en su corazón espléndido, consciente del asombro,
hacia la luz liberada que se adelanta; una guía del movimiento,
que rompe como el oleaje contra forrajes, tejados y terrenos,
o que persigue la sombra en las colinas como galgos de carrera;
la roca inmóvil, suspendida en la barrera de las pestañas,
impone una estampa sobre la cara, las marcas del abuso,
y golpea impaciente e insistente las persianas de la alcoba
donde la antigua vida no despierta aún, con rayos
que buscan un molino desmantelado a través del suelo putrefacto,
la antigua vida que no volverá a nacer?

Sí, pero ¿cómo se las arregla para terminar? Sigo leyendo y encuentro:

silba cuando cierra
la puerta tras de sí, cuando toma el metro al trabajo
o cuando se dirige al parque a *aliviar las entrañas*,

Leo más y vuelvo a encontrar:

como un chico provinciano que ha llegado a la ciudad

y vuelve de visita al pueblo luciendo *zapatos caros*

Y así de nuevo hasta:

en busca de un cielo en la tierra va en pos de su sombra,
pierde su capital y su temple por andar tras aquello que persiguen
navegantes, exploradores, montañistas y *mocosos*.¹

Estas líneas y las palabras que he enfatizado son suficientes para confirmar mi suposición, al menos en parte. El poeta está intentando incluir a la señora Gape. Considera honestamente que ella puede insertarse en el poema y que le iría muy bien. La poesía, supone el poeta, mejorará con lo real, con lo coloquial. Pero a pesar de que lo honro por la tentativa, dudo de que esta sea completamente exitosa. Siento una sacudida. Siento un trastorno. Siento como si me hubiera golpeado un dedo del pie contra la esquina del armario. ¿Estoy entonces –prosigo a preguntar– trastornada de manera pudorosa y convencional por las palabras mismas? Creo que no. El trastorno es literalmente un trastorno. El poeta, como imagino, se ha forzado a incluir una emoción sin domesticar, sin aclimatar a la poesía; el esfuerzo le ha hecho perder el equilibrio; se rectifica, como estoy segura de que descubriré si paso la página, mediante una violenta apelación a la poesía –invoca a la luna o al ruiseñor–. De cualquier forma, la transición es brusca. El poema está partido a la mitad. Mire, se desmorona en mis manos: aquí está la realidad de un lado, aquí está la belleza del otro. Y en lugar de recibir un objeto íntegro, redondo y entero, me he quedado con las manos llenas de piezas rotas, que, en vista de que mi razonamiento se ha despertado y no se le ha permitido a mi imaginación tomar entera posesión de mí, contemplo de manera fría, crítica, repulsiva.

¹ Traducción propia de «Which of You Waking Early and Watching Daybreak», poema de W. H. Auden, que apareció por primera vez en *Poems* (1930). Para la siguiente edición de este libro en 1933, Auden eliminaría dos de los veintidós poemas de la edición anterior, de los cuales uno era el poema citado aquí por Woolf. Véase *Auden's Revisions* (Quesenbery, 2008, p. 27). Woolf selecciona este poema para señalar que, si bien se pueden incluir elementos cotidianos en la poesía, no toda inclusión va a constituir un conjunto armonioso, para lo cual enfatiza algunos elementos ordinarios como los *entrañas*, los *zapatos* o los *mocosos*. Con todo, vale la pena señalar que Auden sí construiría su poética con base en elementos de la cotidianidad, presentes hasta el final de su obra.

Ese es, al menos, el análisis presuroso que hago de mis propias sensaciones como lectora; pero me interrumpen de nuevo. Veo que ha sobrepasado usted sus dificultades, cualesquiera que fueran; la pluma está una vez más en acción, y una vez hecho trizas el primer poema, trabaja usted en otro. Ahora, pues, si quiero entender su estado de ánimo, debo idear otra explicación que justifique este retorno de la inspiración. Ha expulsado usted, supongo, toda clase de cosa que llegaría naturalmente a su pluma si estuviera escribiendo prosa –la criada, el autobús, el incidente en el bote del canal–. Juzgo por su expresión que su alcance es restringido, concentrado e intenso. Me arriesgo a decir que piensa ahora, no en las cosas en general, sino en usted como individuo. Hay una fijeza, una penumbra y, aun así, una luminosidad interna que parece sugerir que mira usted hacia adentro y no hacia afuera. Pero a fin de consolidar estas endebles conjeturas sobre el significado de la expresión de una cara, permítaseme abrir otro de los libros sobre su mesa y comprobarlas según lo que allí encuentre. Vuelvo a abrir al azar² y leo esto:

Penetrar ese cuarto es mi deseo,
el extremo del desván de la mente, que se encuentra
justo detrás de la última esquina del corredor.
Solo lo consigo cuando escribo. Las frases, los poemas son la llave.
La otra manera es el amor (pero no es tan segura).
Hay luz allí, creo, hay por fin una verdad
en lo profundo de un baúl de madera. Algunas veces me acerco,
pero las corrientes de aire apagan los cerillos, y me pierdo.
Algunas veces tengo suerte, encuentro una llave en la cerradura,
la abro un centímetro o dos, y luego, siempre,
una campana suena, alguien llama a la puerta o grita «fuego»
y me detiene la mano antes de que nada pueda verse o saberse,
y al correr escaleras abajo, torno a mi duelo.³

² La elección de estos textos es calculada, por cuanto, como ya se ha visto, todos los poetas pertenecen a una misma generación, e incluso se les agrupaba bajo un mismo nombre. El hecho de que Woolf atribuya la selección al azar puede interpretarse como muestra de su actitud irónica, puesto que algunos de estos poetas fueron publicados por la Hogarth Press, editorial de la que ella y Leonard Woolf estaban a cargo.

³ «To Penetrate that Room» es un poema de John Lehmann (1907-1987), publicado en *A Garden Revisited* (Hogarth Press, 1931) y más tarde recopilado en *Forty Poems* (Hogarth Press, 1942). Sobre la obra de Lehmann hay menos claridad y menos material bibliográfico, especialmente sobre la obra temprana. Traducción propia.

Y luego esto:

Hay un cuarto oscuro,
el vientre cerrado y seguro,
en el que lo negativo se vuelve positivo.
Otro cuarto oscuro,
el sepulcro ciego tras un muro,
donde lo positivo se convierte en negativo.
No podemos revertir lo otro ni evitar lo uno,
quienes tenemos enroscados a los huesos nacimiento y muerte,
y nada que esté en nuestras manos
hará el verdadero lamento más liviano:
que al principio y al final el llanto es nuestra suerte.⁴

Y luego esto:

Sin ser nunca, pero siempre al borde del Ser,
mi cabeza es traída al sol como máscara mortuoria.
La sombra apunta con un dedo sobre la mejilla;
muevo los labios para probar, muevo las manos para tocar,
pero nunca estoy más cerca del roce,
aunque el espíritu se inclina hacia afuera para ver.
Mis sentidos, que observan rosa, oro, mirada, un paisaje querido,
registran el acto del anhelo,
anhelando ser
rosa, oro, paisaje u otra cosa,
y reclamando plenitud en el acto de amar.⁵

⁴ Este fragmento corresponde a la parte número once de *From Feathers to Iron*, de Cecil Day-Lewis (1904-1972), publicado dentro de la colección Hogarth Living Poets en 1931. Las veintinueve partes que componen este libro siguen una única línea narrativa, que contempla la vida de un ser humano desde su concepción hasta su muerte. Llama la atención que el libro tiene dos referencias a Auden: uno de los epígrafes es un verso de «What's in Your Mind, My Dove, My Coney» (Auden, 1979, p. 19), y el epílogo es un poema titulado «Letter to W. H. Auden» (Day-Lewis, 2012). Traducción propia.

⁵ «At the Edge of Being» es el primer poema de *Twenty Poems*, de Stephen Spender (1909-1995), publicado por Basil Blackwell en 1930. El título de este poema seguiría teniendo relevancia en la obra de Spender, al punto de que «the phrase “Edge of Being” should have remained with him to be used twenty years later as the title for a volume of poems» (Weatherhead, 1971, p. 465). En alusión al último verso de este poema, en las primeras ediciones se lee *act of loving*, lo cual cambiaría a *fact of loving* en ediciones posteriores (*ibid.*). Mi traducción sigue la cita de Woolf.

Puesto que estas citas fueron elegidas al azar y aun así he hallado tres poetas diferentes que no escriben sobre nada que no sea sobre el poeta mismo, sostengo que lo más probable es que también usted esté dedicado a la misma ocupación. Concluyo que el sí mismo no suscita ningún impedimento; el sí mismo se une a la danza; el sí mismo se presta al ritmo; aparentemente es más fácil escribir un poema sobre uno mismo que sobre cualquier otro asunto.⁶ Pero ¿qué quiere decir uno con «uno mismo»? No es el sí mismo descrito por Wordsworth, Keats y Shelley –no es el sí mismo que ama a una mujer o que odia a un tirano o que cavila sobre el misterio del mundo–. No, el sí mismo que usted se empeña en describir está excluido de todo ello. Es un sí mismo que se sienta solo de noche en el cuarto con las cortinas cerradas. En otras palabras, el poeta está mucho menos interesado en lo que tenemos en común que en lo que él tiene de particular. En consecuencia, me puedo imaginar la extrema dificultad de estos poemas; y debo confesar que me trastornaría completamente tener que responder qué significan, después de una lectura, o incluso de dos o tres. El poeta está tratando honesta y exactamente de describir un mundo que quizá no existe, excepto para una persona particular, en un momento particular. Y cuanto más sincero es al ceñirse al contorno preciso de las rosas y las lechugas de su universo particular, más nos desconcierta a nosotros que hemos convenido, con perezoso ánimo conciliatorio, en ver las rosas y las lechugas como las ven, más o menos, los veintiséis pasajeros afuera de un autobús. Él se esfuerza por describir; nosotros nos esforzamos por ver; él hace parpadear una llama; nosotros captamos una chispa veloz. Es fascinante, es estimulante; pero ¿es eso un árbol, preguntamos, o es acaso una anciana atándose los zapatos en la cuneta?

Pues bien, si hay algo de verdad en lo que estoy diciendo –que no puede usted escribir sobre lo práctico, lo coloquial, la señora Gape, el bote del canal o la señorita Curtis en el autobús, sin forzar la mecánica de la poesía–, si, por tanto, se ve usted impulsado a contemplar

⁶ Curiosamente, los cuatro poetas citados por Woolf son también citados en un artículo literario de Paul Engle, de 1937, en donde este se refiere a la escritura de la poesía «in a machine age» y el hecho de escribir sobre sí mismo. Sin embargo, para Engle los versos de estos poetas son ejemplos positivos, dado que señala: «I do not wish to repudiate all poetry which comes from the self and is entirely about it. Surely poets will use their new understanding to interpret not only other men and social groups but themselves» (p. 438). Vale la pena señalar que durante esta época un gran número de intelectuales participó en el debate sobre la literatura contemporánea en Inglaterra y sobre qué la distinguía de aquella escrita en siglos anteriores. Para ahondar en esta discusión, véase *Folios of New Writing, Spring 1941* (The Hogarth Press).

paisajes y emociones internas y debe dar a conocer al mundo lo que solo usted puede ver, entonces el suyo es un caso complicado en verdad, y la poesía, aunque aún respira – contemple estos libritos– agoniza con jadeos cortos y abruptos. Con todo, considere los síntomas. No son los síntomas de la muerte en lo más mínimo. La muerte en la literatura – no tengo que decirle qué tan a menudo ha muerto la literatura en este o en aquel país– llega agraciada, suave, silenciosamente. Los renglones se resbalan con sencillez hacia los surcos habituales. Los viejos diseños se copian de forma tan locuaz que estamos inclinados en parte, salvo por esa misma locuacidad, a creerlos originales. Pero aquí está pasando todo lo contrario: en el primer fragmento el poeta rompe la mecánica al obstruirla con la tosca realidad. En el segundo, se hace ininteligible por su terca determinación por decir la verdad sobre sí mismo. Por tanto, no puedo evitar pensar que, aunque puede usted tener razón al hablar sobre los impedimentos de la época, está equivocado hasta el cansancio.

¿No hay motivos de esperanza? Es una pena que sí. Y digo que es una pena porque entonces debo dar mis razones, las cuales posiblemente sean tontas, y de seguro ocasionarán dolor a la numerosa y altamente respetable sociedad de necrófilos –el Sr. Peabody y los suyos–, que prefieren mil veces la muerte a la vida, e incluso ahora entonan las sagradas y cómodas palabras: Keats está muerto, Shelley está muerto, Byron está muerto. Pero es tarde, la necrofilia induce al sueño; los ancianos caballeros se han quedado dormidos sobre sus clásicos, y si lo que estoy a punto de decir toma un tono eufórico –por mi parte no creo que los poetas mueran; Keats, Shelley y Byron están vivos aquí en este cuarto, en usted y usted y usted–, encuentro consuelo en la idea de que mi esperanza no perturbará sus ronquidos. Entonces, para continuar, ahora que la poesía se ha absuelto a sí misma tan honestamente de ciertas falsedades, como los destrozos de la gran era victoriana; ahora que ha descendido tan sinceramente hasta el cerebro del poeta y ha verificado sus esquemas –un trabajo de renovación que debe hacerse cada tanto y era ciertamente necesario, pues la mala poesía es casi siempre el resultado de olvidarse de uno mismo; todo se distorsiona y se vuelve impuro si se pierde de vista esa realidad central–; ahora, digo, que la poesía ha hecho todo esto, ¿por qué no habría de abrir los ojos de nuevo, mirar por la ventana y escribir sobre los demás? Hace doscientos o trescientos años, siempre escribía usted sobre los demás. Sus páginas estaban atiborradas con personajes de los tipos más opuestos y variados: Hamlet, Cleopatra, Falstaff. No solo acudíamos a usted por el drama y las sutilezas de la condición humana,

sino que también lo hacíamos, por increíble que parezca ahora, por la risa. Nos hacía usted reír a carcajadas. Después, no hace más de cien años, vapuleaba usted nuestros desatinos, aplastaba nuestras hipocresías y garabateaba las más brillantes de las sátiras. Usted fue Byron, recuerde; usted escribió *Don Juan*. Fue también Crabbe; tomó los detalles más sórdidos de la vida de los campesinos como eje de su trabajo. Claramente, entonces, está en usted tratar una amplia variedad de temas; es solo una necesidad temporal la que lo ha encerrado en su cuarto, solo, por su cuenta.

Pero ¿cómo va a salir al mundo de las otras personas? Ese es ahora su problema —me atrevo a suponer—: encontrar la relación adecuada, ahora que se conoce a usted mismo, entre el sí mismo que conoce y el mundo exterior. Es un problema difícil. Ningún poeta vivo, creo, lo ha resuelto del todo. Miles de voces profetizan la desolación. La ciencia, dicen, ha hecho de la poesía algo imposible; no hay poesía en los automóviles ni en los radios. Y no tenemos religión. Todo es tumultuoso y provisorio. En consecuencia, dice la gente, no puede existir relación alguna entre el poeta y la época actual. Pero seguramente son tonterías. Estos accidentes son superficiales; no están ni cerca de ser lo suficientemente penetrantes como para destruir el más profundo y primitivo de los instintos, el instinto del ritmo. Todo lo que necesita usted ahora es pararse a la ventana y dejar que su sentido rítmico se abra y se cierre, se abra y se cierre, intrépida y libremente, hasta que una cosa se funda con otra, hasta que los taxis bailen con los narcisos, hasta que se forme un todo con estos fragmentos individuales. Estoy diciendo cosas sin sentido, lo sé. Lo que quiero decir es, convoque todo su valor, ejerza toda su vigilancia, invoque todos los dones que la naturaleza ha sido inducida a conferir. En ese momento, deje que su sentido rítmico se pliegue y se despliegue entre hombres y mujeres, autobuses, gorriones —lo que venga por la calle—, hasta que los haya enhebrado en un todo armonioso. Esa es quizá su tarea, es eso lo que esperamos que haga usted ahora: hallar la relación entre las cosas que parecen incompatibles, aunque tengan una misteriosa afinidad; absorber con valentía todas las experiencias que se le presenten en el camino, y saturarlas completamente para que así su poema sea una pieza completa y no un fragmento; repensar la existencia humana dentro de la poesía, y así volver a darnos tragedias y comedias, no a través de personajes desarrollados extensamente, a la manera del novelista, sino condensados y sintetizados, a la manera del poeta. Pero como yo no sé a qué me refiero con ritmo ni a qué me refiero con vida, como seguramente no puedo decirle cuáles objetos

pueden combinarse de manera adecuada en un poema –eso es por completo asunto suyo–, y como no puedo distinguir un dáctilo de un yámbico,^v y por tanto soy incapaz de decirle cómo debe modificar y expandir los ritos y las ceremonias de su arte ancestral y misterioso, avanzaré hacia un terreno más seguro y volveré a estos mismos libritos.

Cuando vuelvo a ellos estoy, como lo he admitido, llena no de presagios de muerte, sino de esperanzas en el futuro. Pero uno no siempre quiere estar pensando en el futuro, si, como pasa a veces, uno vive en el presente. Cuando leo ahora estos poemas me encuentro –leer, usted sabe, es bastante similar a abrirle la puerta a una horda de rebeldes alborotados que lo atacan a uno en veinte lugares al mismo tiempo– herida, despierta, rasguñada, desnuda, zarandeada por los aires, de modo que la vida parece pasar volando; luego otra vez enceguecida, golpeada en la cabeza –sensaciones todas agradables para un lector, ya que nada es más desalentador que abrir la puerta y que no haya nadie–, y considero que son todas pruebas ciertas de que este poeta está vivo y coleando. Y con todo, mezclada con estos gritos de satisfacción, de júbilo, registro también, mientras leo, la repetición de una palabra en las notas bajas, entonada una y otra vez por un insatisfecho. Al fin, pues, silencio a los demás y le digo a este insatisfecho: «Bueno, ¿y qué es lo que usted quiere?». Ante lo cual estalla, más bien para incomodidad mía: «Belleza». Permítame repetir que yo no asumo ninguna responsabilidad por mis sentidos cuando leo; yo solamente registro que hay un insatisfecho en mí, que se queja porque le parece extraño –considerando que el inglés es una lengua diversa, una lengua exuberante; una lengua sin igual por sus sonidos y colores, por la fuerza de sus imágenes y el poder de sugestión– que estos poetas modernos escriban como si no tuvieran ni ojos ni oídos, ni plantas en los pies ni palmas en las manos, sino solo cerebros honestos, emprendedores, alimentados con libros, cuerpos unisexuales y... –pero aquí lo interrumpo–. Porque en lo referente a decir que un poeta debiera ser bisexual, y creo que eso estaba a punto de decir, incluso yo, que no he tenido la más mínima instrucción científica, trazo un límite y le digo a esa voz que guarde silencio.⁷

⁷ Ya en *A Room of One's Own* (1929) Woolf había tratado este tema de manera más amplia. Cuando se cuestiona sobre la literatura que han escrito las mujeres en Inglaterra, su posición coincide con la pausa que le exige a su insatisfacción en este ensayo: «the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex [...] They wrote as women write, not as men write» (1970, pp. 74–75). En este sentido, no se le puede exigir a un cerebro que se desvincule de su sexualidad –de su cuerpo, de su manera de representarse en la sociedad–, sino que, por lo contrario,

Pero ¿hasta qué punto, restando estos obvios disparates, cree usted que hay verdad en esta queja? En lo que a mí respecta, ahora que he parado de leer y puedo ver los poemas más o menos como una unidad, creo cierto que el ojo y el oído han sido despojados de sus derechos. No hay una sensación de riqueza reservada detrás de la admirable exactitud de los versos que he citado, como sí la hay, por ejemplo, detrás de la exactitud del Sr. Yeats. El poeta se aferra a su palabra, a su única palabra, como un náufrago al mástil. Y de ser así, estoy dispuesta a aventurar una razón para ello aún con más rapidez, pues creo que corrobora aquello que he estado diciendo. El arte de la escritura, y eso es quizá lo que mi yo insatisfecho quiere decir con «belleza», el arte de tener todas las palabras de la lengua a su entera disposición, de conocer su peso, su color, su sonido, sus asociaciones, y en consecuencia, hacerlas, como es tan necesario en inglés, sugerir más de lo que dicen, puede aprenderse hasta cierto punto, por supuesto, leyendo —es imposible leer en exceso—; pero de manera mucho más drástica y efectiva imaginando que uno no es uno mismo sino alguien diferente. ¿Cómo se puede aprender a escribir si solo se escribe sobre una sola persona? Por citar el ejemplo evidente, ¿duda de que la razón por la cual Shakespeare conocía cada sonido y cada sílaba de la lengua y podía hacer exactamente lo que quería con la gramática y la sintaxis era que Hamlet, Falstaff y Cleopatra lo arrastraban a ese conocimiento; que los lores, los oficiales, los asesinos y los soldados comunes de las obras de teatro insistían en que él debía decir exactamente lo que ellos sentían, con las palabras que expresaban sus emociones? Fueron ellos quienes le enseñaron a escribir, no el inspirador⁸ de los *Sonetos*. Por tanto, si quiere usted satisfacer todos esos sentidos que se elevan como un enjambre cada vez que dejamos caer un poema en medio de ellos —la razón, la imaginación, la vista, el oído, las

«the book has somehow to be adapted to the body» (*ibid.*, p. 78). Asimismo, en «El cliente y el azafrán de primavera» (1924) ya se mencionaba este tema, y aunque no se discute detenidamente, la opinión parece ser la misma. Allí se narra el intercambio imaginario entre el lector y el autor de una obra: «Y si puedes olvidarte de tu sexo por completo, dirá él [el lector], tanto mejor; un escritor no tiene. Pero todo esto es, por cierto, *básico y discutible*» (Woolf, 2016, párr. 5).

⁸ *Begetter* en el original. Aunque en los diccionarios de lengua inglesa esta palabra figura con el significado de padre, procreador (*Cambridge Dictionary*), el término aparece en las ediciones de los *Sonetos* de Shakespeare con referencia a un tal W. H., a manera de dedicatoria. Por lo que, de acuerdo con Woolf, no es debido a él —bien se tratara de una relación de amistad o de mecenazgo— que Shakespeare escribía bien, sino al trabajo de creación de personajes verosímiles, con voces diferentes a la suya y diferentes entre sí.

palmas de las manos y las plantas de los pies, sin mencionar otro millón que los psicólogos aún han de denominar—, hará bien en embarcarse en un poema extenso, en el que gente tan diferente a usted como sea posible hable tan alto como pueda. Y por amor de Dios, no publique nada antes de los treinta años.⁹

Eso, estoy segura, es de gran importancia. La mayoría de los defectos de los poemas que he leído se pueden explicar, creo, por el hecho de que fueron expuestos a la temible luz pública cuando aún estaban demasiado jóvenes para soportar la presión. Los ha reducido a una austeridad esquelética, tanto emocional como verbal, lo cual no debería ser característico de la juventud. El poeta escribe muy bien; lo hace para el ojo de un público severo e inteligente; pero ¡qué mejor habría escrito si durante diez años no lo hubiera hecho para otro ojo que el propio! Después de todo, los años entre los veinte y los treinta —permítame referirme a su carta de nuevo— son años de excitación emocional. El caer de la lluvia, un ala que destella, alguien que cruza, los sonidos y las visiones más comunes tienen el poder de arrojarlo a uno, según me parece recordar, desde las alturas de la euforia hasta los abismos de la desesperanza. Y si la vida real es así de intensa, la vida ilusoria debiera tener la libertad de seguirla. Escriba entonces, ahora que es joven, páginas y páginas de disparates. Sea simple, sea sentimental, imite a Shelley, imite a Samuel Smiles; deles rienda suelta a todos los impulsos; cometa todos los errores de estilo, de gramática, de gusto y de sintaxis; derrámese; desplómese; libere rabia, amor, sátira, independientemente de las palabras que pueda capturar, coartar o crear; independientemente del metro, la prosa, la poesía o los galimatías que vengan a la mano. Entonces aprenderá usted a escribir. Pero si usted publica, su libertad será controlada; pensará usted en lo que diga la gente; escribirá para otros, cuando debería estar escribiendo solo para usted. ¿Y tiene algún caso reprimir el desenfrenado torrente de disparates que es su don divino en este momento, y solo por algunos años más, para publicar escrupulosos libritos de versos experimentales? ¿Es por ganar dinero? Eso, ambos lo sabemos, está fuera de discusión. ¿Para obtener críticas? Sus amigos aderezarán sus manuscritos con juicios mucho más serios y minuciosos que cualquiera que emitan los críticos. En cuanto a la fama, le imploro que le eche un vistazo a la gente famosa: vea cómo se extienden a su alrededor las aguas de la monotonía a medida que entran; observe su

⁹ Para el año de la publicación de este ensayo, todos los poetas aquí citados tenían entre 21 y 26 años, y ya habían publicado, al menos, un libro de poemas.

pomposidad, sus aires proféticos; tenga en cuenta que los grandes poetas fueron anónimos; piense cómo a Shakespeare no le preocupaba la fama en absoluto; cómo tiraba Donne sus poemas a la papelera; escriba un ensayo y cite un solo ejemplo de cualquier escritor inglés moderno que haya sobrevivido a los discípulos y a los admiradores, a los cazadores de autógrafos y a los periodistas, a las cenas y a las veladas, a las celebraciones y a las conmemoraciones, con las cuales la sociedad inglesa detiene tan efectivamente las bocas de sus cantantes y acalla sus canciones.

Pero es suficiente. Yo, en cualquier caso, me rehúso a participar de la necrofilia. Mientras usted y usted y usted, venerables y antiguos representantes de Safo, de Shakespeare y de Shelley, tengan precisamente veintitrés años y se propongan –¡ah, grupo envidiable!– pasar los siguientes cincuenta años de su vida escribiendo poesía, me rehúso a pensar que el arte esté muerto. Y si alguna vez se siente tentado por esta idea, percátense del sino de aquel anciano caballero cuyo nombre olvido, pero creo que era Peabody. En pleno acto de destinar todas las artes al sepulcro, se atragantó con un pedazo grande de tostada caliente con mantequilla, y el consuelo que entonces le ofrecieron, que estaba a punto de reunirse con Plinio el Viejo en las sombras, no le provocó, según me cuentan, ningún tipo de satisfacción.

Y ahora, con respecto a las partes indiscretas, íntimas y, de hecho, las únicas realmente interesantes de esta carta...

ⁱ En las ediciones de 1932 y 2013 esta palabra aparece escrita como *nekrophilist* y *necrophilist*, respectivamente. Es posible conjeturar algunas razones para explicar la versión de la primera edición, pero no es posible confirmar con certeza ninguna de ellas: podría tratarse de un juego deliberado de Woolf, donde el neologismo tuviera el significado específico del culto a las artes y a los artistas del pasado; del uso de la etimología griega, o simplemente de un error tipográfico. He optado por la palabra que recoge el *Diccionario de la lengua española*, por cuanto la primera acepción contiene el sentido que expresa Woolf con esta palabra –atracción por la muerte o por cualquiera de sus aspectos– lo cual además puede entenderse en el contexto, ya que esta idea estará presente durante todo el desarrollo del ensayo.

ⁱⁱ En este caso ambas ediciones conservan la palabra acuñada por Woolf –*irreticent*–, la cual no figura en ningún diccionario o corpus de lengua inglesa. Como no hay registros del uso de esta palabra, considero que no se trata de un neologismo, sino del fenómeno que en lexicología se ha denominado «“nonce word” or “occasionalism”, i.e. a new word coined for a particular occasion and not institutionalised yet» (Mattiello, 2017, p. 25). He optado por traducir esta palabra como «lenguaraz», con la intención de conservar el sentido, sin tener que recurrir a los mismos procedimientos del inglés.

ⁱⁱⁱ La expresión en inglés, «splash, splash, splash, into the soap dish», presenta juegos de sonido, mediante el uso de onomatopeyas y la repetición del fonema /ʃ/. He optado en castellano por la combinación de las onomatopeyas con una rima asonante, para evocar algunos rasgos de las canciones infantiles y, por tanto, incrementar el efecto irónico de la réplica de Woolf.

^{iv} Woolf asegura que su falta de educación no le permite distinguir entre estos tipos de versos, por lo que emplea de manera deliberada y paródica un adjetivo y un sustantivo para referirse a ellos. Lo correcto habría sido emplear los dos sustantivos –yambo y dáctilo– o los dos adjetivos –yámbico y dactílico–.

^v Véase la nota iv.

4. Hacia una teoría de la traducción de ensayo

Contrario a lo que sugiere Newmark en *Approaches to Translation*, cuando afirma que «translation theory's main concern is to determine appropriate translation methods for the widest possible range of texts or text-categories» (1981, p. 19), en este trabajo consideramos que la teoría, por el contrario, sirve para entender los temas y los objetos de estudio. Es solo a partir de estas observaciones que puede haber lugar para la reflexión, la toma de decisiones y la implementación de procesos que deriven en mejores prácticas traductoras.

En este sentido, coincidimos con Chantal Wright cuando sostiene que:

[...] theory is, by nature, descriptive rather than prescriptive. In other words, it offers an account of how something appears to operate, but it does not tell us how something should be done, although it can certainly influence how things *are* done. (2016, p. 2, énfasis en el original)

Por tanto, las generalizaciones que presentaremos no pretenden ser el fundamento para un manual o una guía metodológica para la traducción de ensayo. Antes bien, el interés de este trabajo está en reflexionar sobre la traducción de este género literario, con el fin de que los actores relacionados con el quehacer traductor –formadores, traductores profesionales y en formación, editores, etc.– contemos con las herramientas y la información necesaria al enfrentarnos a un texto con estas características genéricas.

Estos planteamientos teóricos se basan en el ensayo del que nos hemos ocupado a lo largo de este trabajo y en las traducciones existentes –las publicadas y mi propuesta de retraducción–. En consecuencia, no estarían exentos de sufrir cambios significativos si se observara un corpus mucho más extenso de ensayos literarios y sus traducciones. A pesar de que, precisamente por la extensión limitada de nuestro corpus, no podemos desarrollar aquí una teoría de la traducción de ensayo, este trabajo pretende continuar el camino que

han emprendido algunos investigadores (cf. Ruzzenenti, 2012; Celot, 2014), pero que no ha tenido mayor continuidad o difusión en los ámbitos académicos, editoriales o culturales.

La clave para entender la dirección que se propone este trabajo puede encontrarse en los estudios descriptivos de la traducción: «the cumulative findings of descriptive studies should make it possible to formulate a series of coherent *laws* which would state the inherent relations between all the variables found to be relevant to translation» (Toury, 1995, p. 16, énfasis en el original). En estudios posteriores, a partir de la observación de patrones en la traducción de ensayos, nos propondremos establecer principios coherentes en este ámbito literario específico, lo que daría paso a un

[...] evolutionary process [that] would entail a gradual transition from partial theories, which have large areas of overlap anyway, to a general theory of translation. [...] a theory thus refined will make possible the performance of yet more elaborate studies, which will, in turn, bear back on the theory, making it even more intricate. (*ibid.*)

Además, ante la necesidad de proponer un acercamiento teórico a la traducción de ensayo, vale la pena recordar que, como mantiene Jean Boase-Beier, «the human mind functions by entertaining frameworks of what is, what could be and what could not be possible. Theories therefore fulfil a human need: the need to refresh constantly, rethink, expand and adjust our picture of the world» (2006, p. 48). En un texto posterior, la misma autora afirma que una forma efectiva en que la teoría es útil en el campo de la traducción «is that it encourages a certain amount of freedom from too narrow a view of the source text and this can be an aid to creativity [...] to go beyond a naïve, unquestioning view of translation» (2010, p. 25). De lo que se tiene que la teoría puede fomentar las competencias críticas y analíticas de los traductores, lo que podría resultar en un mejor acercamiento, en este caso particular, a los textos ensayísticos.

En otro orden de ideas, Berman recuerda que, aunque la reflexión sobre la traducción ha existido desde siempre, es solo a partir del siglo XX que hemos presenciado el cambio fundamental de nuestra disciplina: su independencia como rama de estudio, especialmente de áreas como la literatura y la lingüística (1992, p. 1). No obstante, aunque no puede negarse la independencia de la traducción como campo, para estudiar el ensayo literario desde la traducción dependemos necesariamente del desarrollo de los estudios literarios en torno a este género.

A decir verdad, el hecho de que no se haya prestado suficiente atención al ensayo en los estudios de traducción, como veremos en este apartado, también puede relacionarse con los problemas conceptuales dentro del propio campo literario, suscitados por la discusión sobre la «literariedad» del ensayo (cf. Arenas Cruz, 1997, pp. 100-132; Pozuelo Yvancos, 2005). De otra forma, probablemente ya existirían muchos más estudios teóricos sobre la traducción de ensayo, como sí contamos con una variedad de estudios sobre la traducción de otros géneros literarios.

4.1 Géneros literarios explorados teóricamente en los estudios de traducción

4.1.1 *Poesía*

Este es uno de los géneros literarios más abordados en los estudios de traducción. Al realizar el rastreo bibliográfico sobre el tema, los hallazgos son de extensión considerable. Entre ellos figuran *Translating Poetry: Seven Strategies and Blueprint*, de André Lefevere, o el estudio sobre poesía en la segunda parte de *The Art of Translation*, de Levý, ambos académicos reconocidos en el campo. Además, es posible encontrar que la traducción de poesía se ha estudiado desde diversas perspectivas, como la perspectiva ética («Ethical

Dilemmas in the Translation of Poetry into English», de Forrest Gander) o la perspectiva histórica («The Migration of the Muses: Translation and the Origins of American Poetry», de Joanne van der Woude). Se ha tratado, asimismo, desde diversos enfoques traductológicos, como hace Sibelan Forrester al emplear el enfoque normativo en «Whose foreign is foreign? Form and Norms of Translation of Contemporary Russian Poetry into English».

Con base en la sociología de la traducción, Jacob Blakesley ha editado *Sociologies of Poetry Translation: Emerging Perspectives*. Un estudio que se basa en las teorías poscoloniales es «Valparaiso: Translation and Irish Poetry», de Anne Markey. Es tan productivo el tema de la traducción de poesía que incluso se ha aplicado a la enseñanza de lenguas, como se explica en «“When It Rains a Puddle is Made”: Fostering Academic Literacy in English Learners Through Poetry and Translation», de Park, Simpson, Bicknell y Michaels.

Algunos estudiosos han llegado incluso a proponer que las características textuales de este género conllevan una transformación en el propio acto de la traducción. Así lo sugieren ya desde el título *The Poetry of Translation: from Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*, de Matthew Reynolds, o *Memes of Translation Revisited: from Translating Poetry to ‘Poeming’ Translation*, de Mounir Ben Zid. Asimismo, esto se encuentra en «La tarea del traductor», de Walter Benjamin, y en numerosas reflexiones sobre experiencias personales, que muchos escritores ya consagrados han vuelto populares en forma de ensayo o de prólogo, entre otras. Ejemplos de estas últimas son «Sobre la traducción de poesía», de Eliseo Diego, y *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, de Yves Bonnefoy.

4.1.2 *Narrativa*

La investigación sobre la traducción de los géneros narrativos no solo ha sido muy prolífica, sino también muy diversa. Hay trabajos basados en los estudios descriptivos de la traducción y de la teoría de los polisistemas («A Descriptive Study of Translating Children’s Fantasy Fiction», de Wen-Chun Liang); otros abordan la traducción de narrativa desde una perspectiva de género («Issues in the Practice of Translating Women’s Fiction», de Carol Maier); una perspectiva ética (*Translating Mount Fuji: Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*, de Dennis Washburn) y una perspectiva histórica (*The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the Eighteenth Century*, de Mary Helen McMurrin).

Algunos académicos han propuesto que la traducción de algunas formas de narrativa, como la ciencia ficción o la literatura infantil, ha impulsado la renovación o la producción de esas mismas formas en la lengua original de la cultura meta. Algunos ejemplos de estas investigaciones son «Translation and the Development of Science Fiction in Twentieth-Century China», de Qian Jiang, y «Translation as a Creative Force in Literature: The Birth of the European Bourgeois Fairy-Tale», de Cay Dollerup.

Otros estudios se enfocan en problemas puntuales a la hora de traducir cuentos y novelas. Así ocurre en «The significance of “atmosphere” in translating the short story», de Maryam Khozan; en «Translating metaphors in narrative fiction», de Alet Kruger, y en «Translating Slang in Detective Fiction», de Daniel Linder. Además, algunos conceptos clave de la narratología, como narrador y focalización, han aportado nuevas perspectivas y formas de aplicar la teoría sicionarrativa de la traducción (Harding, 2012).

4.1.3 *Dramaturgia*

Uno de los aspectos más discutidos en la traducción de dramaturgia es la complejidad del proceso traductor, en razón de la naturaleza dual del género, que puede estar destinado a la lectura o a la representación escénica (Bassnett, 1991; Windle, 2011; Levý, 2011). En «Translating for the Theatre: The Case Against Performability» y «La especificidad de la traducción teatral: ¿mito o realidad?», Bassnett y Andréa Pelegrí, respectivamente, estudian los conceptos de «playability» y «performability» en las traducciones y adaptaciones teatrales.

Ortrun Zuber-Skerritt, por su parte, ha editado volúmenes dedicados a la traducción de este género, teniendo en cuenta aspectos literarios, culturales y técnicos (*The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, 1980; *Page to Stage: Theatre as Translation*, 1984). Otros autores han explorado la traducción del teatro clásico (*Found in Translation: Greek Drama in English*, de J. Michael Walton) y la traducción de elementos culturales propios de alguna región («Translating culture in West African Drama», de Kelly Secovnie).

De igual forma, Cristina Marinetti examina el tema desde un enfoque multidisciplinar («Translation and theatre: From performance to performativity»), y Ren, Li, Zhang, Lu y Liu se sirven de la lingüística de corpus para el análisis de traducciones de teatro («Corpus Stylistics of Drama in Drama Translation Studies. (Im)politeness in Two Chinese Versions of Miller's *Death of a Salesman*»). Otros estudios abordan la traducción de teatro desde una perspectiva autoral, es decir, observan cómo se ha traducido a un dramaturgo específico para la imprenta o para la escena. *Shakespeare and the Language of Translation* (2012), por ejemplo, contempla la traducción de Shakespeare en una diversidad

de lenguas, culturas y momentos históricos; la figura del traductor, y algunos casos de adaptación y «tradaptación».

Aunque esta es una pequeña muestra de los estudios de traducción de dramaturgia, es posible observar que se contempla el fenómeno desde diversos puntos de vista. Aun así, los estudiosos de la traducción de este género se lamentan de que exista tan poca investigación sobre este particular, a comparación de los trabajos realizados sobre otros géneros (cf. Bassnett, 1991; Windle, 2011). Con todo, cabe aclarar que la generalización no es del todo cierta, pues, aunque la investigación y la reflexión sobre la traducción de narrativa y poesía es extensa, no sucede así con los demás géneros literarios, como veremos a continuación.

4.1.4 *Otros géneros*

Existen obras que, en lugar de enfocarse en un género literario, estudian un elemento lingüístico que pueda encontrarse en diversos géneros. Es este el caso de *The Translation of Fictive Dialogue* (2012), volumen editado por Jenny Brumme and Anna Espunya, que estudia la traducción de diálogos en la narrativa, la dramaturgia y el ámbito audiovisual. Aunque el auge de este último es reciente en comparación con los otros géneros discutidos hasta aquí, este ha recibido una atención considerable en las últimas tres décadas.

Frederic Chaume y Rosa Agost editan *La traducción en los medios audiovisuales* (2001), y allí discuten aspectos pragmáticos, metodológicos y los conceptos de adaptación, extranjerización y domesticación. Editado por Pilar Otero, *Topics in Audiovisual Translation* (2004) presenta un panorama amplio de los estudios audiovisuales de traducción hasta la fecha en que se publica. Allí se aborda el tema desde perspectivas profesionales, ideológicas, didácticas e investigativas. Gambier explora el tema desde la condición multimodal del

objeto de estudio («Multimodality and Audiovisual Translation»), y Marcella De Marco, desde la perspectiva de género, en *Audiovisual Translation through a Gender Lens* (2012).

El tema también se ha estudiado desde la relación entre los estudios de traducción y los estudios cinematográficos («Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation», de Frederic Chaume; *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View* (2005), de Phyllis Zatlin), así como entre los estudios de traducción y los estudios sobre personas con dificultades auditivas («Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing», de Josélia Neves). Con respecto a otros medios, también las revistas especializadas en traducción han dedicado ejemplares al tema, como es el caso del n.º 2 de 2013 de la revista *Mutatis Mutandis*.

Asimismo, otro género que ha tenido acogida en los estudios de traducción y que sigue en desarrollo es el del cómic o novela gráfica. Federico Zanettin, editor de *Comics in Translation* (2008), ha escrito ampliamente sobre el tema. También el cómic se ha investigado desde la perspectiva multimodal, en «Multimodality, Translation and Comics», de Michal Borodo, y en «Multimodality in the Translation of Humour in Comics», de Klaus Kaindl.

Con base en la sociología de la traducción, el mismo Kaindl retoma el tema en «Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics Under Translation». De igual forma, por medio de estudios de caso, se ha explorado la dificultad a la hora de traducir juegos de palabras («Wordplay in Donald Duck comics and their Finnish translations», de Maarit Koponen) y el proceso de formación de palabras («Word-formation and the Translation of Marvel Comic Book Charactonyms», de Isabel Balteiro).

En lo que respecta a otros géneros, también la biografía y la autobiografía han sido analizados en los estudios de traducción. Por ejemplo, John Gatt-Rutter y Rita Wilson se

enfocan, respectivamente, en la construcción de la identidad, en «Translating Lives: Italian-Australian Biography and Translation» y «The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography». Susanna Berthelsen, por su parte, analiza los cambios en los elementos culturales y dialectales, en «La cultura andina en un contexto sueco. Un análisis de la traducción de los elementos culturales y dialectales en la biografía “Evo Morales: el cambio comenzó en Bolivia”».

4.2 Traducción de ensayo: estado de la cuestión

A continuación, presentamos el rastreo de las investigaciones sobre la traducción del género ensayístico realizadas hasta la fecha. Como se verá, en la mayoría de estos trabajos se recurre a ensayos –no todos literarios– para ejemplificar los conceptos estudiados, aunque no se repare en el género o en sus características, y sin que se justifique esta decisión. Además, un buen número de trabajos consiste en estudios de caso, y solo una minoría tiene la intención de abordar el fenómeno de manera general y de proponer métodos de análisis para la traducción de ensayo.

En orden cronológico, el primer trabajo que tendremos en cuenta es «La traduction de l'essai littéraire : « How It Strikes a Contemporary » de Virginia Woolf en français», de Jane Everett (1994). En este caso de estudio se encuentra la preocupación por describir los retos y los problemas que presenta la traducción del ensayo literario. Sin embargo, aunque Everett sienta un precedente al abrir el espacio para reflexionar sobre el tema, una de las principales limitaciones se da cuando caracteriza el género únicamente por medio de nociones propias de la retórica y del discurso social. De esta forma, las diferencias sustanciales que la autora halla entre el texto fuente y el texto meta se explican como un cambio en la función social y en la ideología subyacente del primero.

Agnès Whitfield (2000) examina el papel que juegan las estructuras sintácticas en la configuración estética y en la reproducción de la voz y del estilo en la traducción de ensayo en «Lost in Syntax: Translating Voice in the Literary Essay». Para esto, la autora se enfoca en las estructuras enfáticas, en el orden de palabras y en la perspectiva. Así y todo, aunque en efecto los ejemplos que analiza son tomados de ensayos, en ningún momento se refiere al género. La autora emplea los términos *narrating subject*, *narrator* y *narratee*, pero se echa en falta un tratamiento más profundo de estos en el ensayo y de su importancia al traducir el género ensayístico.

En un estudio que parte de premisas propias de la semiótica, la lingüística y la narratología, Patrick Goethals (2008) analiza la «base común», es decir, el fundamento de la situación enunciativa en dos traducciones al francés y al inglés de un capítulo de *España invertebrada*, de Ortega y Gasset. Estos elementos tomados de la gramática cognitiva le permiten a Goethals hallar pistas para identificar en diferentes medidas la voz del ensayista con la voz del propio autor. A diferencia de otros estudios que, como veremos, utilizan traducciones de ensayo para ilustrar conceptos, pero no analizan las características del texto ensayístico, Goethals sí realiza un análisis de la voz del ensayista, aunque solo a partir de un esquema narratológico propuesto por Jeremy Munday en 2008. Por otra parte, la traducción de ensayo se presenta como un caso de traducción documental, dado que las referencias del texto fuente, según Goethals, se conservan iguales en el texto meta.

En 2010, Clara Montella edita *Tradurre saggistica: Traduttori, traduttologi ed esperti a confronto*, volumen que reúne ocho textos presentados en un evento académico dedicado a la traducción de ensayo, realizado en 2007. Aquí se exploran temas como la integridad del mensaje original y la figura autoral; la diversidad del género ensayístico desde una perspectiva sociológica; el concepto de «intraducibilidad»; la traducción del derecho

islámico, de textos sobre economía y sobre hispanidad, y la traducción asistida por computadora. Cabe mencionar que el estudio no se centra en el ensayo literario y que la mayoría de los textos se presentan como casos de estudio, por lo que los conceptos mencionados se analizan en consideración de algún ensayo particular.

Por su parte, José Pérez Canales (2011) realiza un estudio sobre la traducción del francés al castellano de los marcadores discursivos en textos ensayísticos sociológicos, que él ubica dentro de la lingüística contrastiva. Teniendo en cuenta algunas perspectivas sintácticas, semánticas y pragmáticas, este autor analiza las funciones que desempeñan los marcadores en los textos fuente y meta, y la posición en la oración, que, según su corpus, puede ser inicial o media, y en este último caso, de forma parentética o no. Es importante señalar que Pérez Canales sustenta su elección del corpus por medio de la pretensión de objetividad de este tipo de ensayo, y que conforma su corpus con unidades extraídas del texto, por lo que el análisis realmente no tiene en cuenta el contexto o el género textual de donde se tomaron.

No es sino hasta la segunda década del presente siglo que se encuentran obras que le apuestan, desde la perspectiva traductológica, a la conceptualización del ensayo como género literario. En esta línea se encuentra *«Präzise, doch ungenau» - Tradurre il saggio. Un approccio olistico al saggio poetico di Durs Grünbein* (2013), libro resultado de la tesis doctoral homónima de Silvia Ruzzenenti, que presenta un modelo traductológico holístico para el análisis del «ensayo poético». Este presenta un enfoque multidisciplinar que tiene en cuenta los estudios de traducción, la lingüística, la antropología, la hermenéutica y la literatura. Dicho método presenta algunas afinidades con el «modelo prototipológico» propuesto por Snell-Hornby en 1988 (*ibid.*, p. 313), aunque no es sino hasta las conclusiones que se menciona dicha relación, sin lugar para profundizar en el concepto.

Ruzzenenti describe las herramientas teóricas y metodológicas más apropiadas para la traducción de este género, pero insiste en la idoneidad de estas para las lenguas meta y fuente con las que trabajará más adelante (alemán e italiano, respectivamente) (*ibid.*, p. 127). De hecho, una de las limitaciones de este estudio consiste en que incluso el modelo de traducción se propone únicamente para la traducción de la obra ensayística de Durs Grünbein, si se considera que es necesario, según la autora, tener en cuenta un caso de estudio preciso, con unas coordenadas histórico-culturales bien definidas (*ibid.*, p. 228). El modelo, en fin, contiene las siguientes etapas: «*ricezione e comprensione olistica; analisi poetica e retorico-stilistica; lettura ermeneutica; disegno cognitivo e linguistico; formulazione/produzione testuale e revisione*» (*ibid.*, p. 181), aunque no se profundiza de manera individual en ninguna de ellas.

El ritmo es la preocupación más urgente de Whitfield en «Le défi du rythme dans la traduction d'essais littéraires : quelques exemples canadiens et québécois» (2014). Aquí se hace el llamado a observar este elemento, determinante no solo del estilo de la poesía o de la dramaturgia, sino de todas las manifestaciones literarias en prosa (*ibid.*, p. 104). Sin embargo, a la hora de discutir las características del ensayo, Whitfield no solo remite a Combe para afirmar que el ensayo es un término que abarca un gran número de otros géneros –no necesariamente literarios–,²⁷ sino que además afirma que las «convenciones» textuales son casi iguales para el ensayo en inglés y en francés.

De aquí que no sea conveniente usar este estudio como referente para la traducción de ensayo. Por una parte, ya se han estudiado las diferencias conceptuales del ensayo

²⁷ «Discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage [...] commentaires, essais critiques, monographies, biographies, manuels, traités, entretiens [...] la frontière est en effet aisément franchie entre le discours académique, ou journalistique, et l'«essai» littéraire » (Combe citado en Whitfield, 2014, p. 5).

producido en diferentes partes del mundo –y por ende, en diferentes lenguas– (cf. Chadbourne, 1983); y por otra; el concepto de ensayo se construye a partir de brevísimas entradas de diccionarios de uso general (Free Online Dictionary y *Larousse*), con excepción del *Oxford Dictionary of Literary Terms*, y por último –y quizá más relevante–, aunque algunos de los géneros citados por Whitfield guardan alguna relación con el ensayo, también podría decirse lo mismo de otros géneros no mencionados allí.

En este mismo año Alberto Celot presenta su tesis de doctorado titulada «La traduction de l'essai poétique: domaine français-italien». Este trabajo se divide en tres partes: el estudio diacrónico y sincrónico del ensayo poético, el análisis de la naturaleza «poética» del ensayo y el análisis de la teoría interpretativa de la traducción,²⁸ aplicada a la traducción del francés al italiano de dos ensayos de Predrag Matvejevitich (2014, p. 3). En la última de estas partes, Celot analiza su corpus y dos traducciones al italiano de cada ensayo, realizadas una por Volterrani y otra por Vulpius. Además de emitir algunos juicios relacionados con aspectos históricos, políticos y geográficos específicos; con la intertextualidad, y con la voz del ensayista, Celot sugiere algunas alternativas de traducción al italiano.

En «Traducción del cuarto género (el ensayo)», Javier Ortiz García (2015) dedica apartados breves para definir el ensayo como género literario y como género traducido. Pese a esto, los ensayos que cita a lo largo del trabajo no son literarios, sino especializados y divulgativos. Esto quizá se relaciona con la decisión del autor de tratar de manera puntual únicamente aquellos elementos «exclusivos» del ensayo. Es así como Ortiz García se enfoca

²⁸ Esta teoría, propuesta por Danica Seleskovitch y Marianne Lederer, investigadoras de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, al igual que Celot, mantiene que al traducir un texto literario es necesario considerar los ámbitos pragmático y literario. Para profundizar, véase *Interpréter pour traduire* (Seleskovitch y Lederer, 2014).

en la inclusión de notas al pie, en la traducción de citas y en la confección/traducción de índices y bibliografías (2015, p. 192). Por otra parte, aunque la organización es encomiable, Ortiz realiza aseveraciones arbitrarias, casi erigidas en axiomas.²⁹

A su vez, Josep Marco Borillo (2017) se propone la creación de un modelo de análisis traductológico del ensayo que sirva para considerar ensayos literarios, generales y de divulgación científica, por cuanto todos revelan, según el autor, una voluntad de estilo. En primer lugar, el autor intenta caracterizar el ensayo como género. Sin embargo, quizá porque entiende como ensayo incluso el texto especializado o científico, se apoya en estudiosos del ensayo desde el campo de la traducción y no desde el literario, donde se ha dedicado más espacio a la reflexión sobre este género. Esto deriva en que algunas nociones que se señalan como novedosas no lo sean tanto. Así ocurre con la idea de que el ensayo constituye el «cuarto género», que Marco Borillo atribuye a Ruzzenenti (2013), cuando en realidad esta ha sido planteada previamente por diversos autores (cf. Glaudes y Louette, 1999; Weinberg, 2007).

El modelo desarrollado en este trabajo se aplica al análisis de la traducción al castellano de «Capital Punishment», de Samuel Johnson, y se basa en cuatro rasgos estilísticos, también descritos por traductores: el vocabulario especializado, los mecanismos que aseguran la coherencia del texto, las voces y los elementos culturales (2017, p. 170). Por último, llaman la atención algunas aseveraciones y generalizaciones del autor, como cuando afirma que «la voz dominante en el ensayo corresponde a una persona del mundo real, el autor [...] ya que el narrador y el autor implícito coinciden» (*ibid.*, p. 173).

²⁹ A manera de ilustración, Ortiz García afirma que «la traducción de ensayos se alinea de manera más o menos clara en la domesticación», y más adelante continúa, señalando que «el ensayo traducido habrá de ser el resultado de un proceso traductológico general de “naturalización”, donde los aspectos más ajenos a la cultura de llegada [...] *tendrán que adaptarse a lo que el lector ideal de este texto espera de él*» (2015, p. 191).

Con señalar falencias en estos estudios cuando lo hemos considerado oportuno, no pretendemos restar valor a los aportes de los autores que han investigado este tema. Por el contrario, buscamos ilustrar hasta qué punto el ensayo como género literario permanece al margen de los estudios de traducción. Este repaso por la reflexión que se ha dado en los estudios de traducción sobre el género ensayístico permite poner de relieve los avances que se han hecho en el campo y, quizá de manera más significativa, el vasto trabajo que aún queda por desarrollar.

4.3 Planteamientos teóricos a partir del estudio de *A Letter to a Young Poet*

Después de haber caracterizado el ensayo como género literario, de haber presentado a grandes rasgos el panorama de la traducción de este y otros géneros, y de haber reflexionado sobre *A Letter to a Young Poet*, las traducciones al castellano y el proceso de traducción propio, es posible llegar a algunos planteamientos teóricos con respecto a la traducción de ensayo literario, particularmente prominentes, aunque no exclusivos del género.

De hecho, es posible que algunos ya hayan sido tratados en el estudio de la traducción de otros géneros literarios. No obstante, los abordaremos de nuevo, porque no desempeñan una función menos importante en el ensayo, y más aún, porque las funciones en los otros géneros y en este no son idénticas. En todos los casos nos referiremos a *A Letter to a Young Poet* y a nuestra propuesta de traducción; y eventualmente nos permitiremos aludir a otros ensayos y a sus respectivas traducciones en donde aparecen los mismos rasgos analizados.

4.3.1 *Narrador ensayista y responsabilidad ética*

Ya hemos discutido cómo la voz se relaciona con la noción del narrador ensayista. A nuestro parecer, conviene prestar atención a las categorías narratológicas de voz, punto de vista y

técnica narrativa. Al analizarlas en conjunto, es posible que esta configuración del texto fuente se mantenga en el texto meta, con al menos un par de resultados positivos. El texto meta reflejaría la voluntad de estilo y el punto de vista del narrador ensayista, con lo que este conservaría la ideología y la concepción de mundo presente en el texto fuente –sobre lo que volveremos enseguida–.

En lo referente al primero de estos aspectos, Juan Marichal (1957) sostiene que la voluntad de estilo se relaciona con la «autoimitación», con el hincapié que hace el ensayista en hacer reconocer sus rasgos de escritura como propios (p. 4). Es preciso recordar que la voluntad de estilo de un ensayista se suele asociar con su reconocimiento en otros ámbitos literarios, por lo que es también un marcador de hibridez genérica. En *A Letter to a Young Poet* es posible encontrar diversas configuraciones narratológicas a lo largo del texto. Considérense los ejemplos de las Tablas 2-4:

Tabla 2. Narrador heterodiegético, estilo indirecto

The penny post, the old gentleman used to say, has killed the art of letter writing. Nobody, he continued, examining an envelope through his eye-glasses, has the time even to cross their t's. We rush, he went on, spreading his toast with marmalade, to the telephone. We commit our half-formed thoughts in ungrammatical phrases to the post card. Gray is dead, he continued; Horace Walpole is dead; Madame de Sévigné— (Woolf, 1932, p. 5)

El correo de un penique, decía el anciano caballero, mató el arte epistolar. Nadie –continuaba, examinando un sobre con ayuda de sus anteojos– dispone del tiempo para poner los puntos sobre las íes. Nos apresuramos –proseguía, esparciendo mantequilla en la tostada– al teléfono. Confinamos en postales nuestros pensamientos, formados a medias en frases agramaticales. Gray está muerto, continuaba; Horace Walpole está muerto; Madame de Sévigné...

Tabla 3. Narrador homodiegético

For the first time in history there are readers – a large body of people, occupied in business, in sport, in nursing their grandfathers, in tying up parcels behind counters –they all read now; and they want to be told how to read and what to read; and their teachers –the reviewers, the lecturers, the broadcasters– must in all humanity make reading easy for them; assure them that

Por primera vez en la historia hay lectores –una gran masa de personas ocupada en negocios, en deportes, en cuidar a sus abuelos, en envolver paquetes detrás de mostradores–, todos leen ahora; y quieren que se les diga cómo leer y qué leer; y sus profesores –los críticos, los catedráticos, los periodistas– deben, por misericordia, hacer que la lectura sea fácil para ellos; deben

literature is violent and exciting, full of heroes and villains; of hostile forces perpetually in conflict; of fields strewn with bones; of solitary victors riding off on white horses wrapped in black cloaks to meet their death at the turn of the road. A pistol shot rings out. (Woolf, 1932, pp. 8-9)

asegurarles que la literatura es violenta, emocionante; que está llena de héroes y de villanos; de fuerzas hostiles en perpetuo conflicto; de campos sembrados de huesos; de vencedores solitarios envueltos en mantos negros que cabalgan sobre caballos blancos hacia el encuentro con la muerte a la vuelta del camino. Un disparo de pistola resuena.

Tabla 4. Narrador autodiegético, estilo directo

At last then, silencing the others, I say to this malcontent, “*Well, and what do you want?*” *Whereupon he bursts out, rather to my discomfort, “Beauty.”* Let me repeat, I take no responsibility for what my senses say when I read; (Woolf, 1932, pp. 23-24)

Al fin, pues, silencio a los demás y le digo a este insatisfecho: «*Bueno, ¿y qué es lo que usted quiere?*». *Ante lo cual estalla, más bien para incomodidad mía: «Belleza».* Permítame repetir que yo no asumo ninguna responsabilidad por mis sentidos cuando leo;

Por lo que toca al segundo aspecto, en algunos ensayos –como nuestro objeto de estudio–, la construcción de una voz implica el uso de técnicas narrativas que tienen un punto de vista interno. Como ya se discutió en el tercer capítulo, esto permite que el lector descubra la ideología que subyace en el texto, en otras palabras, la concepción de mundo de dicha voz. Aunque no es siempre el caso, el punto de vista del narrador ensayista suele corresponderse con la ideología de quien firma. De aquí que conservar voces, técnicas narrativas y puntos de vista se convierta en un ejercicio de responsabilidad ética, tanto para con el autor del texto fuente como para con los lectores del texto meta.

4.3.2 *Hibridéz genérica*

Recordemos que Weinberg se refiere a la capacidad del ensayo de confluir con otros géneros, tanto literarios como discursivos:

En efecto, el ensayo entra en relación tanto con formas dotadas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética, por ejemplo) como con la familia de la prosa de ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.), o con otras formas pertenecientes a la prosa del mundo (pensemos, por ejemplo, en los ámbitos retórico, jurídico

o político). Pero, más aún, el ensayo entra en diálogo con otros géneros como la narrativa, la poesía, el teatro. (2007, p. 21)

Lo primero que vale la pena subrayar en este segmento es que, como ya se había adelantado, el concepto narratológico de narrador ensayista no es más que un rasgo característico de la hibridez del ensayo. Es posible identificar el narrador ensayista, esencial para este género, con el punto de vista que ofrece. Ahora bien, Sánchez Cuervo señala que también existe «una clase de ensayo cuyo contenido semántico se desarrolla en forma de narración, que ocupa casi o todo el texto [...] que puede contener todos los elementos propios de un texto de ficción» (2007, p. 264).

Este tipo de textos puede encontrarse con facilidad en la misma obra ensayística de Woolf. Por ejemplo, en la Tabla 5 presentamos «The Death of the Moth» y su traducción al castellano por Teresa Arijón. En el ensayo se trata el contraste entre la fuerza de la vida y la inevitabilidad de la muerte, y estas ideas se van desarrollando a lo largo del ensayo por medio de la narración, sin que haya una reflexión directa hasta casi el final del texto. Así pues, cuanto más los elementos narrativos en un ensayo abarquen otras funciones, como la argumentativa, más conveniente es prestarles atención a la hora de traducirlos.

Tabla 5. El ensayo como narración

It was a pleasant morning, mid-September, mild, benignant, yet with a keener breath than that of the summer months. The plough was already scoring the field opposite the window, and where the share had been, the earth was pressed flat and gleamed with moisture. Such vigour came rolling in from the fields and the down beyond that it was difficult to keep the eyes strictly turned upon the book. [...] The same energy which inspired the rooks, the ploughmen, the horses, and even, it seemed, the lean bare-backed downs, sent the moth flutter-

Era una mañana agradable de mediados de septiembre, templada, benigna y sin embargo con una brisa más insidiosa que la de los meses estivales. El arado ya marcaba los campos que se veían por la ventana, y allí donde había pasado la reja la tierra estaba aplanada y reluciente de humedad. Era tal la energía que llegaba de los campos y las cuestas lejanas, que era difícil mantener los ojos estrictamente clavados sobre el libro. [...] La misma energía que inspiraba a las cornejas, a los labradores, a los caballos e incluso, parecía, a las cuestas yermas y desnudas, impulsaba a revolotear a la polilla de un lado al

ing from side to side of his square of the window-pane. One could not help watching him. (Woolf, 1974, p. 9)

otro de su cuadrado de vidrio de la ventana. Era inevitable observarla. (Woolf, 2012, pp. 11-12)

Presumably it was midday, and work in the fields had stopped. Stillness and quiet had replaced the previous animation. The birds had taken themselves off to feed in the brooks. The horses stood still. Yet the power was there all the same, massed outside indifferent, impersonal, not attending to anything in particular. Somehow it was opposed to the little hay-coloured moth. It was useless to try to do anything. (*ibid.*, p. 11)

Aparentemente era ya mediodía y el trabajo de los campos había cesado. La quietud y el silencio habían reemplazado la anterior animación. Los pájaros habían ido a buscar comida en los arroyos. Los caballos permanecían inmóviles. Sin embargo, el poder seguía acumulado allí afuera, indiferente, impersonal, sin atender a nada en particular. En cierto modo era lo opuesto a la pequeña polilla color heno. Era inútil intentar hacer algo. (*ibid.*, pp. 13-14)

El diálogo, género que los críticos señalan como antecedente del género ensayístico (cf. Morrón Arroyo, 1973; Lapesa, 1988; Arenas Cruz, 1997), no solo dio paso a esta evolución genérica,³⁰ sino que permanece insertado en el ensayo. Esto puede comprobarse de dos formas: la inclusión de diálogos tipográficos a la manera del teatro, que expondremos más adelante, y el intertexto o la conversación con otros autores. Si ya en Platón estos se sumaban a la conversación en forma de personajes, como ocurre con Sócrates, esta característica ha sido heredada por el ensayo en forma de referencia o cita. Aunque no necesariamente se les asigna una intervención directa –por lo demás, también posible–, se menciona a otros autores para coincidir, discrepar o entablar una discusión a partir de lo que han dicho anteriormente. Así pues, de la misma forma que sería conveniente que un traductor de los *Diálogos* de Platón estuviera familiarizado con las ideas de Sócrates, también resultaría de provecho que un traductor de ensayo estuviera al tanto de las referencias de intertextualidad en el texto fuente.

³⁰ Morrón Arroyo afirma que «el diálogo dialéctico de Platón se hace ya en Cicerón diálogo retórico y renace en el siglo XVI para morir en el ensayo» (1973, p. 279).

Estar en la capacidad de reconocer el diálogo explícito o implícito en el ensayo original permite, además, realizar una traducción comentada o con fines filológicos. Por medio de la nota al pie, es ahora el traductor quien entra en conversación con el ensayista a quien traduce. Es esto lo que sucede con algunas de nuestras notas a la traducción de *A Letter to a Young Poet*. Cuando el narrador ensayista afirma: «Again I open at random» (Woolf, 1932, p. 16), hemos podido establecer las razones por las que la elección de los textos citados es, todo lo contrario, motivada y calculada (véase segunda nota al pie de la traducción). Por ejemplo, el conocimiento del intertexto es evidente en la traducción al francés de *De profundis*, de Oscar Wilde, que realiza Pascal Aquien (Tabla 6).

Tabla 6. Dialogismo en el ensayo

<p>With very swift and running feet you had passed from Romance to Realism. (Wilde, 2010, p. 12)</p>	<p>D'un pas vif et agile⁹, tu es passé de la Romance au Réalisme. (Wilde, 2008, p. 38)</p>
<p>That was the origin of the trouble in which you sought my aid, and I, so unwisely according to the wisdom of this world, out of pity and kindness gave it to you. (<i>ibid.</i>)</p>	<p>⁹ Il ne s'agit pas que d'une métaphore puisque Douglas, dans son <i>Autobiographie</i> (Londres, Martin Secker, 1929), se décrit comme un « bon coureur à pied ». Il avait également participé à divers événements sportifs alors qu'il était étudiant à Oxford.</p>
<p>That was the origin of the trouble in which you sought my aid, and I, so unwisely according to the wisdom of this world, out of pity and kindness gave it to you. (<i>ibid.</i>)</p>	<p>Tel fut l'origine des graves ennuis qui t'ont poussé à solliciter mon aide ; et moi, si peu sage au regard de la sagesse de ce monde¹¹, par pitié et par bonté d'âme, je te l'ai accordée. (<i>ibid.</i>)</p>
	<p>¹¹ Cette formule est empruntée à saint Paul (I Corinthiens 3, 18-19) : « Si quelqu'un parmi vous pense être sage à la façon de ce monde, qu'il devienne fou pour devenir sage ; car la sagesse de ce monde est folie auprès de Dieu. »</p>

Por otra parte, aunque en el ensayo del que nos ocupamos la prosa no es intencionalmente poética, algunos segmentos sí dan cuenta de esta voluntad, si convenimos con William Pratt en que «it is the visual content of language, then, which makes it communicative, and it is the visual accuracy of poetry which makes it more communicative

than prose» (1963, p. 28). En el fragmento de la Tabla 7, los elementos mencionados no constituyen acciones sino imágenes cotidianas que apelan a los sentidos. Asimismo, es posible identificar allí la figura del isocolon, que consiste en la construcción de periodos coordinados sintáctica y semánticamente, y efectos sonoros, como la repetición de una misma forma de terminación verbal y las aliteraciones.

Tabla 7. Poesía en el ensayo

<p>The rain dripping, a wing flashing, someone passing— the commonest <i>sounds</i> and <i>sights</i> have power to fling one, as I seem to remember, from <i>the heights of rapture to the depths of despair</i>. (Woolf, 1932, p. 26)</p>	<p>El caer de la lluvia, un ala que destella, alguien que cruza, los sonidos y las visiones más comunes tienen el poder de arrojarlo a uno, según me parece recordar, desde las alturas de la euforia hasta los abismos de la desesperanza.</p>
---	---

Otro ejemplo de rasgos poéticos en el ensayo se encuentra en *Physiologie du mariage*, de Honoré de Balzac, cuya introducción J. Walker McSpadden traduce como «The Physiology of Marriage». En el ejemplo de la Tabla 8, el narrador ensayista se ha valido de recursos retóricos asociados comúnmente con la poesía a la hora de argumentar sus planteamientos. En este fragmento se emplea el símil en diversas oportunidades, lo que demuestra una voluntad de estilo por parte del autor.

Tabla 8. Poesía en el ensayo

<p>Aussi railleur que séduisant, aussi souple qu'une femme, aussi cruel qu'un tigre, son amitié était plus redoutable que sa haine ; car il ne savait pas faire une caresse sans égratigner. Une nuit, entre autres, il essaya la puissance de tous ses sortilèges et les couronna par un dernier effort. Il vint, il s'assit sur le bord du lit, comme une jeune fille pleine d'amour, qui d'abord se tait, mas dont les yeux brillent, et à laquelle son secret finit par échapper. (Balzac, 1846, p. 339)</p>	<p>While he attracted, he also scoffed at me; supple as a woman's mind, cruel as a tiger, his friendliness was more formidable than his hatred, for he never yielded a caress without also inflicting a wound. One night in particular he exhausted the resources of his sorceries and crowned all by a last effort. He came, he sat on the edge of the bed like a young maiden full of love, who at first keeps silence but whose eyes sparkle, until at last her secret escapes her. (Balzac, 2000, p. 15)</p>
--	--

Con respecto a otros discursos, el género de la crítica literaria es el que guarda una relación más cercana con nuestro objeto de estudio. Como mencionábamos en el segundo capítulo, *A Letter to a Young Poet* puede leerse también como un ensayo sobre poética. En primer lugar, el narrador ensayista cita ejemplos de poesía contemporánea para exponer una crítica textual, y pone énfasis en algunas expresiones del poema que cita y comenta (véase Tabla 9). A la hora de traducir dichas citas, es bueno que exista consciencia sobre las posibles decisiones y los posibles efectos de cada una. Como hemos mencionado en la justificación de nuestra propuesta, en este caso ha primado la relación del ensayo con la crítica literaria, y hemos optado por traducir los poemas para mantener estos efectos en el texto meta.

Tabla 9. Crítica literaria textual en el ensayo

Yes, but how will he get through with it? I read on and find:	Sí, pero ¿cómo se las arregla para terminar? Sigo leyendo y encuentro:
Whistling as he shuts His door behind him, travelling to work by tube Or walking to the park to it to <i>ease the bowels</i> ,	silba cuando cierra la puerta tras de sí, cuando toma el metro al trabajo o cuando se dirige al parque a <i>aliviar las entrañas</i> ,
and read on and find again:	leo más y vuelvo a encontrar:
As a boy lately come up from country to town Returns for the day to his village in <i>expensive shoes</i> —	como un chico provinciano que ha llegado a la ciudad y vuelve de visita a su pueblo luciendo <i>zapatos caros</i> ,
and so on again to:	Y así de nuevo hasta:
Seeking a heaven on earth he chases his shadow, Loses his capital and his nerve in pursuing What yachtsmen, explorers, climbers and <i>buggers</i> <i>are after</i> .	en busca de un cielo en la tierra va en pos de su sombra, pierde su capital y su temple por andar tras aquello que persiguen navegantes, exploradores, montañistas y <i>mocosos</i> .
These lines and the words I have emphasised are enough to confirm me in part of my guess at least. (Woolf, 1932, pp. 13-14, énfasis en el original)	Estas líneas y las palabras que he enfatizado son suficientes para confirmar mi suposición, al menos en parte.

En segundo lugar, y de forma más abarcadora, el narrador ensayista critica el sistema literario inglés de la época. Esto se justifica con la advertencia de que todos los poemas han

sido seleccionados al azar y, aun así, tienen en común el tema –el propio poeta– y el tratamiento. Una vez más, hemos traducido todos los fragmentos, pues creemos que es fundamental que el lector del texto meta acceda a este contenido. Por último, como en muchas poéticas, también aquí el maestro ofrece consejos al escritor novel. Al traducir dichos fragmentos es importante tener en cuenta que también está en juego la actitud del primero hacia el segundo. Aunque en la mayor parte de este ensayo el narrador ensayista realiza comentarios irónicos sobre la situación del joven poeta, hacia el final del texto sí le brinda algunas pautas –algunas más prácticas que otras–. Véase el ejemplo de la Tabla 10 a continuación.

Tabla 10. Crítica literaria en el ensayo

<p>[...] you will do well to embark upon a long poem in which people as unlike yourself as possible talk at the tops of their voices. And for heaven's sake, publish nothing before you are thirty. (Woolf, 1932, p. 22)</p>	<p>[...] hará bien en embarcarse en un poema extenso, en el que gente tan diferente a usted como sea posible hable tan alto como pueda. Y por amor de Dios, no publique nada antes de los treinta años.</p>
--	---

Ahora bien, cuando no se trata de la inclusión de algunos rasgos genéricos, sino que el ensayo adopta un molde genérico que en apariencia le es ajeno, como sucede en nuestro caso con la epístola, es importante analizar cómo se emplea y qué función desempeña antes de proceder a la traducción. Aunque ya hemos analizado los elementos epistolares de *A Letter to a Young Poet* en el segundo capítulo, cabe subrayar que al traducir dichos elementos (saludos, referencias personales, alusiones al destinatario, entre otros) estamos también manipulando los matices presentes en el texto fuente con respecto a la relación destinador-destinatario, al tratamiento del tema, e incluso al grado en que el texto pueda leerse como uno u otro género. En este caso, hemos decidido conservar todas las referencias presentes

en el texto meta, sin revelar más información que la contenida allí. En la Tabla 11 se observa el tratamiento que se les da a los nombres propios y a la información geográfica.

Tabla 11. Rasgos epistolares en el ensayo

What you tell me about poor dear C. and his adventure on the Channel boat is deadly private; your ribald jests at the expense of M. would certainly ruin your friendship if they got about; (Woolf, 1932, p. 6)	Lo que me dice del pobre C. y su aventura en el bote del canal es terriblemente privado; su burla obscena a expensas de M. ciertamente arruinaría su amistad, si se enterara;
---	---

Aunque en este ensayo de Woolf no podemos señalar la influencia evidente de otros géneros, basta echar un vistazo a otros textos de esta naturaleza para descubrir que el género ensayístico es tan variado como las relaciones que teje con otros géneros literarios y discursivos. El teatro, como ya adelantábamos, también tiene cabida en el ensayo, por medio de la inclusión de diálogos tipográficos. Si bien este mecanismo no parece ser de los más productivos, algunos reconocidos exponentes del género como Alfonso Reyes recurren a él con notable frecuencia. Así sucede en algunas secciones de *Las vísperas de España* y en «Oración del 9 de febrero». De esta última proviene el ejemplo de la Tabla 12, donde Reyes emplea algunas convenciones del teatro, como los diálogos y las descripciones del ambiente en donde se desarrolla la escena. Charles Ramsdell, quien traduce este ensayo al inglés como «Thoughts on the Ninth of February», identifica estos elementos y recurre a las convenciones propias del teatro en lengua inglesa, como ocurre con la disposición visual de los diálogos mediante el uso de las comillas.

Tabla 12. Teatro en el ensayo

Era víspera de Navidad. El campo estaba frío y desolado. Ante todo, picar espuelas y ponerse en seguro para poder meditar un poco. Y por entre abrojos y espinas, desgarrada toda la ropa y lleno de rasguños el cuerpo, el guía lo	It was Christmas Eve. The landscape was cold and desolate. The first thing to do was spur on and find a safe spot to meditate in for a while. And through briars and thorns that tore his clothes and covered his body with scratches, the guide led him to a solitary spot. It was a
---	---

condujo a un sitio solitario, propicio a las meditaciones. Allí toda melancolía tiene su asiento. No se mira más vegetación que aquellos inhospitales breñales. El jinete echó pie a tierra, juntó ánimos, y otra vez en su corazón, se encendió la luz del sacrificio.

—¿Dónde está el cuartel más cercano?

—En Linares.

—Vamos a Linares.

—Nos matarán.

—Cuando estemos a vista de la ciudad, podrás escapar y dejarme solo.

Es ya de noche, es Nochebuena. El embozado se acerca al cabo de guardia.

—Quiero hablar con el jefe.

Pasa un instante, sale el jefe a la puerta. El embozado se descubre, y he aquí que el jefe casi cae de rodillas.

—¡Huya, huya, mi general! ¿No ve que mi deber es prenderlo?

—¿Eres tú, mi buen amigo, mi antiguo picador de caballos? Pues no te queda más recurso que darme tus fuerzas o aceptarme como prisionero.

—¡Señor, somos muy pocos!

—Entonces voy a levantar la voz para que todos lo oigan: Aquí vengo a entregarme preso, y que me fusilen en el cuartel.

(Reyes, 1963, pp. 16-17)

good place for meditation in a melancholy vein. There was not a growing thing to be seen, save those inhospitable thickets. The horseman dismounted, gathered his thoughts, and once again the flame of sacrifice was lighted in his heart.

“Where is the nearest military post?”

“At Linares.”

“Let’s go to Linares.”

“They’ll kill us.”

“When we’re in sight of the city you make your getaway and leave me on my own.”

Now it is night, Christmas night. The muffled figure approaches the corporal of the guard.

“I wish to speak to the officer.”

In a moment the officer comes to the door. The muffled face is uncovered. And the officer almost falls to his knees.

“Go away, quickly, my General! Don’t you know it’s my duty to arrest you?”

“So it’s you, my good friend, my old groom? Well, there’s nothing for you to do but turn your troops over to me, or else take me prisoner.”

“Sir, there are very few of us!”

“Then I am going to raise my voice so they can all hear me: I have come to deliver myself up, and you may shoot me here on the post.”

(Reyes, 1964, pp. 29-30)

Ejemplos del ensayo vinculado con la crónica y la literatura de viajes son *Par les champs et par les grèves* (1852-1881), de Gustave Flaubert y Maxime Du Camp, y *Die Stimmen von Marrakesch: Aufzeichnungen nach einer Reise* (1968), de Elias Canetti. Por otra parte, *Le mythe de Sisyphe* (1942) y *L’homme révolté* (1951), de Albert Camus, son ejemplos claros del ensayo en relación con los discursos filosófico, antropológico, sociológico, histórico, entre otros. Resaltamos la importancia de que el traductor sea consciente de la hibridez genérica del ensayo, pues esto solo resultará en un abanico más amplio de herramientas, que le permitirá realizar una traducción más informada.

4.3.3 Figuras retóricas y de pensamiento

Según Beristáin, por figura se entiende una «expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico» (1995, pp. 211-212). Si llevamos este concepto al género del ensayo, se tiene que las figuras son otro elemento propio de la voluntad de estilo del autor. Por otra parte, Beristáin añade que:

[...] estas figuras se basan en la idea de que existen dos lenguajes, uno que se ciñe rigurosamente al uso gramatical y cuyo sentido es propio o literal, y otro, el figurado, que se aparta del primero y corresponde a una gramática distinta, que no está ya únicamente preocupada por el efecto suasorio del discurso. Las estrategias de construcción de este [...] procuran la singularización del estilo con el objeto de provocar una impresión que se traduzca también en un efecto de convencimiento, persuadiendo ya sea al convencer, o bien, al conmover. (*ibid.*, p. 213)

De forma que la presencia de figuras retóricas en el ensayo no solo evidencia la voluntad de estilo del autor, sino que en muchos casos –que no en todos– secunda la intencionalidad de argumentación en este género. En otras palabras, el placer estético se relaciona intrínsecamente con el valor intelectual (Sánchez Cuervo, 2007, p. 273). Es tanto así que en el análisis que realiza Sánchez Cuervo de los argumentos en la obra ensayística de Woolf,³¹ muchos de ellos se apoyan en figuras retóricas, pues estas influyen en «el tipo de relación que se establece en un argumento único, entre sus premisas y el punto de vista que el argumento trata de justificar o refutar» (*ibid.*, p. 265).

En *A Letter to a Young Poet* es posible identificar los seis esquemas de argumentación basados en figuras que Sánchez Cuervo identifica en los ensayos de la autora inglesa:

³¹ Sánchez Cuervo afirma que trabaja con un corpus de 164 ensayos. Aunque señala las fuentes de donde han sido tomados, a lo largo de este artículo, al menos, la autora cita fragmentos solo de algunos de ellos, y no siempre incluye los títulos o las referencias.

- Argumento por la tautología: aunque en un primer momento Beristáin mantiene que una definición tautológica únicamente repite el mismo nombre que intenta definir, después añade que este recurso puede aumentar «la claridad o la energía», y puede ser útil «para persuadir. [...] De su empleo como figura de pensamiento, deliberada y sistemáticamente, puede resultar un notable efecto estilístico» (1995, p. 394). Sánchez Cuervo sostiene que la figura tautológica a la que Woolf recurre más a menudo es a la *epanalepsis*, «donde se reitera la misma palabra al principio y al final de una frase, línea u oración» (2007, p. 266), también presente en *A Letter to a Young Poet* (Tabla 13).

Tabla 13. Epanalepsis en el ensayo

Am I then, I go on to, ask, shocked, prudishly and conventionally, by the words themselves? I think not. <i>The shock is literally a shock.</i> (Woolf, 1932, p. 14)	¿Estoy entonces –prosigo a preguntar– trastornada de manera pudorosa y convencional por las palabras mismas? Creo que no. El trastorno es literalmente un trastorno.
--	--

- Argumento por el *símil*: este recurso no solo aporta «embellecimiento literario sino que es una herramienta para el pensamiento serio, científico o de otra naturaleza» (Sánchez Cuervo, 2007, p. 266). Esto porque permite tener un horizonte de comprensión más amplio y «averiguar más de lo que puede apreciarse a simple vista» (*ibid.*, p. 267). En los ejemplos de la Tabla 14 el narrador ensayista se refiere al acto de la lectura y al uso del lenguaje por parte de los poetas contemporáneos por medio de comparaciones no convencionales.

Tabla 14. Símil en el ensayo

–reading, you know, is rather like opening the door to a horde of rebels who	–leer, usted sabe, es bastante similar a abrirle la puerta a una horda de rebeldes
--	--

swarm out attacking one in twenty places at once— (Woolf, 1932, p. 23)	alborotados que lo atacan a uno en veinte lugares al mismo tiempo—
--	--

The poet clings to his one word, his only word, as a drowning man to a spar. (<i>ibid.</i> , p. 25)	El poeta se aferra a su palabra, a su única palabra, como un náufrago al mástil.
--	--

- Argumento por la analogía y la metáfora: en el estudio de Sánchez Cuervo se sostiene que estas figuras hacen que el discurso ensayístico sea estructurado, inteligible y contenga un estilo personal (2007, p. 270). De igual forma, esta autora destaca en los ensayos de Woolf el uso de «*metáforas novedosas*, en las que aparte de la anomalía contextual y el contraste conceptual como rasgos identificativos, subrayamos la provisionalidad del significado metafórico» (*ibid.*). Presentamos un ejemplo de este tipo de metáforas en la Tabla 15.

Tabla 15. Metáfora en el ensayo

[...] I doubt, too, that posterity, unless it is much quicker in the wit than I expect, could follow <i>the line of your thought from the roof which leaks</i> (“splash, splash, splash into the soap dish”) past Mrs. Gape [...] via Miss Curtis [...] to Siamese cats [...] (Woolf, 1932, p. 6)	[...] dudo también que la posteridad, a menos que su ingenio sea mucho más ágil de lo que yo supongo, pueda seguir su línea de pensamiento desde el techo que gotea («ploc, ploc, ploc, en el centro del jabón»), pasando por la señora Gape, [...] por la señorita Curtis [...] por los gatos siameses [...]
---	---

- Argumento por la oposición: Sánchez Cuervo señala que el empleo de *antítesis* en el ensayo permite demostrar un «razonamiento significativo», dado que es el recurso «que mejor expresa la naturaleza dialéctica de los sistemas retóricos» (2007, p. 271). En el ejemplo de la Tabla 16 se encuentran dos ideas opuestas, sobre las que el narrador ensayista discurre a lo largo del ensayo: las diferencias entre los temas que trataba la literatura de dos o tres siglos atrás en Inglaterra y aquellos que trata la literatura contemporánea.

Tabla 16. Antítesis en el ensayo

Since these quotations are chosen at random and I have yet found three different poets writing about nothing, if not about the poet himself, I hold that the chances are that you too are engaged in the same occupation. I conclude that self offers no impediment; self joins in the dance; self lends itself to the rhythm; it is apparently easier to write a poem about oneself than about any other subject. [...] Two or three hundred years ago you were always writing about other people. Your pages were crammed with characters of the most opposite and various kinds –Hamlet, Cleopatra, Falstaff. Not only did we go to you for drama, and for the subtleties of human character, but we also went to you, incredible though this now seems, for laughter. (Woolf, 1932, pp. 17-20)

Puesto que estas citas fueron elegidas al azar y aun así he hallado tres poetas diferentes que no escriben sobre nada que no sea sobre el poeta mismo, sostengo que lo más probable es que también usted esté dedicado a la misma ocupación. Concluyo que el sí mismo no suscita ningún impedimento; el sí mismo se une a la danza; el sí mismo se presta al ritmo; aparentemente es más fácil escribir un poema sobre uno mismo que sobre cualquier otro asunto. [...] Hace doscientos o trescientos años, siempre escribía usted sobre los demás. Sus páginas estaban atiborradas con personajes de los tipos más opuestos y variados: Hamlet, Cleopatra, Falstaff. No solo acudíamos a usted por el drama y las sutilezas de la condición humana, sino que también lo hacíamos, por increíble que parezca ahora, por la risa.

- Argumento por la interrogación: asimismo, a lo largo del ensayo encontramos varios casos de *interrogaciones retóricas* (véase Tabla 17), aquellas en que no se «espera respuesta y sirve[n] para reafirmar lo que se dice» (Beristáin, 1995, p. 262).

Tabla 17. Interrogación retórica en el ensayo

On the floor of your mind, then –*is it not this that makes you a poet?*– rhythm keeps up its perpetual beat. (Woolf, 1932, p. 11).

En el interior de su mente, entonces, el ritmo sigue su latido perpetuo –¿no es esto acaso lo que lo hace un poeta?–.

[...] now, I say, that poetry has done all this, *why should it not once more open its eyes, look out of the window and write about other people?* (*ibid.*, p. 20).

[...] ahora, digo, que la poesía ha hecho todo esto, ¿por qué no habría de abrir los ojos de nuevo, mirar por la ventana y escribir sobre los demás?

- Argumento por la repetición: Lausberg mantiene que el empleo de este tipo de figuras retóricas tiene como fin «encarecer los afectos e influir intelectualmente»

(citado en Sánchez Cuervo, 2007, p. 272) en el destinatario. De la variedad de figuras que se agrupan bajo esta categoría, en *A Letter to a Young Poet* se encuentran la *anáfora*, el *isocolon* y la *poliptoton* (Tabla 18), que consisten, respectivamente, en la repetición de «expresiones al principio de varias frases» (Beristáin, 1995, pp. 50-51), de periodos coordinados semántica y sintácticamente (*ibid.*, p. 279), y de «la parte invariable de una palabra (el *lexema*)» (*ibid.*, p. 136).

Tabla 18. Anáfora, isocolon y poliptoton en el ensayo

<i>I feel</i> a jar. <i>I feel</i> a shock. <i>I feel</i> as if I had stubbed my toe on the corner of the wardrobe. (Woolf, 1932, p. 14)	Siento una sacudida. Siento un trastorno. Siento como si me hubiera golpeado un dedo del pie contra la esquina del armario.
He strains to describe; we strain to see; he flickers his torch; we catch a flying gleam. (<i>ibid.</i> , p. 18)	Él se esfuerza por describir; nosotros nos esforzamos por ver; él hace parpadear una llama; nosotros captamos una chispa veloz.
The old designs are copied so <i>glibly</i> that we are half inclined to think them original, save for that very <i>glibness</i> . (<i>ibid.</i> , p. 19)	Los viejos diseños se copian de forma tan locuaz que estamos inclinados en parte, salvo por esa misma locuacidad, a creerlos originales.

Por otra parte, como ya hemos señalado con anterioridad, en *A Letter to a Young Poet* es esencial el uso de la *ironía*. Este efecto se ve reforzado con el uso de otras figuras como la *hipérbole*, que según Beristáin «consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*» (1995, p. 251, énfasis en el original). En el caso de este ensayo, esta figura presenta un «carácter aritmético [...] se dice más y significa menos» (*ibid.*), pues se subvierte el significado real de la expresión. Esto es posible descubrirlo al comparar la totalidad del ensayo con la información que se presenta en algunos fragmentos. En los ejemplos a continuación (Tabla 19), no es verdad que el caso del joven poeta sea el

más complicado, como tampoco que sea de suma importancia divertir a los lectores, hecho del cual el narrador ensayista se ha burlado previamente.

Tabla 19. Hipérbole en el ensayo

<p>[...] I gather that you think that poetry is in a parlous way, and that your case as a poet in this particular autumn of 1931 is a great deal harder than Shakespeare's, Dryden's, Pope's, or Tennyson's. In fact <i>it is the hardest case that has ever been known</i>. (Woolf, 1932, p. 8)</p>	<p>[...] deduzco que piensa usted que la poesía está en una situación calamitosa, y que su posición particular como poeta en este otoño de 1931 es considerablemente más complicada que las de Shakespeare, Dryden, Pope o Tennyson. De hecho, es la más complicada de todas las situaciones de las que se tiene noticia.</p>
<p>But as it is of <i>the utmost importance</i> that readers should be amused, writers acquiesce. (<i>ibid.</i>, p. 9)</p>	<p>Pero como es de la máxima importancia que los lectores estén entretenidos, los escritores se doblegan.</p>

De igual forma encontramos la *conciliación*, figura que «consiste en aprovechar un argumento contrario, o que proviene del adversario [...] en favor de su propia causa» (Beristáin, 1995, p. 108). En este ensayo, el narrador ensayista se sirve de supuestos comentarios del destinatario y los cita de manera textual (Tabla 20). Es precisamente a partir de la refutación de estas frases que se desarrolla el discurso sobre la poesía y la escritura contemporánea.

Tabla 20. Conciliación en el ensayo

<p>However, as you say that you are in a fix (“it has never been so hard to write poetry as it is to-day”) and that poetry may be, you think, at its last gasp in England (“the novelists are doing all the interesting things now”) (Woolf, 1932, p. 10).</p>	<p>Sin embargo, como dice usted que está en un aprieto («nunca ha sido tan complicado escribir poesía como hoy») y que la poesía puede estar, cree usted, pasando por sus últimos momentos en Inglaterra («los novelistas hacen todas las cosas interesantes ahora»)</p>
--	--

Hasta aquí solo se han analizado algunas figuras retóricas y de pensamiento que son clave para entender la voluntad de estilo y la fuerza argumentativa en el caso específico de *A Letter to a Young Poet*. Estos dos elementos esenciales para el ensayo se pueden ver

afectados directamente –de manera positiva o negativa– con la traducción. Huelga decir que las figuras presentes en cada texto pueden ser tan diversas como los ensayos mismos, por lo que convendría que el traductor esté consciente de las decisiones que toma a niveles semántico, sintáctico, morfológico, fonético y fonológico.

4.3.4 *Referencias culturales*

Ya en el segundo capítulo nos habíamos referido brevemente a la amplitud que permite el tratamiento ensayístico de un tema, debido a que, en términos generales, las referencias sociohistóricas no tienen un lugar preeminente en el desarrollo de la reflexión. Así las cosas, el hecho de que en muchas ocasiones el ensayo se presente bajo una etiqueta genérica diferente, como ocurre con el diario o, en nuestro caso, con el género epistolar, puede inducir al error de considerar que las referencias personales son más ostensibles de lo que en realidad son.

En *A Letter to a Young Poet* el narrador ensayista menciona un contexto que en apariencia les es familiar a destinatador y destinatario. No obstante, el lector atento puede notar rápidamente que no hay indicios suficientes para entenderlo, no porque le falte conocimiento o sagacidad, sino porque las referencias permanecen ocultas. En otras palabras, el narrador ensayista se ha cuidado de no incluir detalles que permitan ubicar el ensayo en un contexto preciso. Esto se puede ver en los nombres de las personas conocidas, de los que solo se presentan las iniciales, en el anonimato de los autores de los poemas citados y en la referencia a lugares por medio de nombres genéricos, como ocurre con el «canal» en:

What you tell me about poor dear C. and his adventure on the *Channel* boat is deadly private;
(Woolf, 1932, p. 6)

You have dismissed, as I suppose, all sorts of things that would come naturally to your pen if you had been writing prose –the charwoman, the omnibus, the incident on the *Channel* boat. (*ibid.*, p. 15)

De esto se tiene que al narrador ensayista no le conviene que el texto sea relevante exclusivamente para el destinatario directo («John») o para un número reducido de personas, si bien no es menos cierto que el texto carece de pretensiones de universalidad. Al tratar la literatura y la escritura contemporáneas, el narrador ensayista se ciñe a hablar sobre la realidad inglesa. Por esta razón sí encontramos referencias a personajes como Guy Fawkes y a escritores ingleses de diferentes épocas:

You have a touch of Chaucer in you, and something of Shakespeare; Dryden, Pope, Tennyson –to mention only the respectable among your ancestors– stir in your blood and sometimes move your pen a little to the right or to the left. In short you are an immensely ancient, complex, and continuous character, for which reason please treat yourself with respect and think twice before you dress up as Guy Fawkes and spring out upon timid old ladies at street corners, threatening death, and demanding twopence-halfpenny. (Woolf, 1932, p. 10)

Your pages were crammed with characters of the most opposite and various kinds... You were Byron... You were Crabbe also. (*ibid.*, p. 21)

Es conveniente, pues, precisar la finalidad de las referencias culturales en el ensayo, ya que esto ayudará a la conformación de la identidad a lo largo del texto. Desde el punto de vista de la traducción, este aspecto puede resultar en cambios que afecten la caracterización general del narrador ensayista y, por consiguiente, el texto final.

Consideremos dos casos además del de *A Letter to a Young Poet*. En primer lugar, hay un cambio importante en la traducción del título del ensayo de Reyes citado previamente, «Oración del 9 de febrero», que en inglés se convierte en «*Thoughts on the Ninth of February*». Es probable imaginar que uno de los procedimientos que llevó a Ramsdell a tomar esta decisión está relacionado con la búsqueda de «oración» en el diccionario. El *Diccionario de la lengua española* arroja diez acepciones, de las cuales la cuarta podría

corresponder a su traducción como *thoughts*: «obra de elocuencia, razonamiento pronunciado en público a fin de persuadir a los oyentes o mover su ánimo» (RAE, 2019).

Sin embargo, aunque no podemos afirmar que la decisión es errada, la traducción de Ramsdell ha perdido la polisemia que tenía el término usado por Reyes. En un texto que se desarrolla de manera emotiva alrededor de hechos familiares e históricos de su país, México, la palabra «oración» bien puede tener connotaciones religiosas y estar relacionada con el homenaje que se rinde a un muerto, en este caso el padre de Reyes, por lo que algunos rasgos culturales no se conservan en el título del ensayo en inglés.

En segundo lugar está la traducción al inglés de «Otra vez Sor Juana», de Rosario Castellanos, a cargo de Maureen Ahern. Este ensayo contiene múltiples rasgos de la cultura mexicana, pues Castellanos trata la influencia de tres personajes femeninos «en sectores muy amplios de la nación [...]». Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, la Malinche y Sor Juana» (1984, p. 22). Ahern hace bien en reconocer que la información que se presenta sobre estos personajes no resultará necesariamente familiar para el público lector de su traducción. De ahí que incluya una nota al pie donde apunta algunos hechos relevantes para la comprensión del texto de Castellanos, que además facilita algunas decisiones posteriores de traducción y le permite conservar todos los elementos culturales (véase Tabla 21). Después de la nota al pie, la traductora se permite mencionar los nombres de algunos lugares en castellano, con la seguridad de que el lector ya tiene la información necesaria para comprender el contexto y las referencias.

Tabla 21. Elementos culturales en el ensayo

En la historia de México hay tres figuras en las que encarnan, hasta sus últimos extremos, diversas posibilidades de la femineidad. [...] Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, la Malinche y Sor Juana. (Castellanos, 1984, p. 22)	There are three figures in Mexican history that embody the most extreme and diverse possibilities of femininity. [...] These figures are the Virgin of Guadalupe, Malinche and Sor Juana. ¹ (Ahern, 1988, p. 222)
---	--

¹ The Virgin of Guadalupe, Patroness of Mexico and Latin America, who first appeared to the Indian Juan Diego in 1531 at Tepeyac, a hill outside the city of Mexico that had been the shrine of the Aztec goddess, Tonantzin. The popular devotion that developed to this virgin spiritually unified the conquered and the conquerors, becoming a national cult that is celebrated each December 12 at the basilica in La Villa dedicated to her. Malinche, born near Veracruz around 1500, was the daughter of the local Indian ruler whose family sold her into slavery to Mayan-speaking peoples to the south. Given as a present to Hernán Cortés in 1519, she became his interpreter, counselor, and mistress. As the voice who spoke for Cortés, she played a key role in the rapid Spanish conquest of Mexico and Central America. Her name has become a symbol of betrayal to foreign interests, a stereotype that ignores her original betrayal by her own mother. Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), the most brilliant intellectual of colonial Mexico, author of baroque poetry, plays, and scientific studies of philosophy, astronomy, geometry, and music. Her *Letter in Reply to Sor Philotea* was the first document in the New World to defend women's rights to study, write, and teach. See *A Woman of Genius: Sor Juana Inés de la Cruz*, trans. Margaret Sayers Peden (Salisbury, Conn.: Lime Rock Press, 1982), and Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz: The Pitfalls of Faith*, trans. Margaret Sayers Peden (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

Es clásico el caso de nuestros ateos a los cuales no se les presenta ningún obstáculo de conciencia para hacer su peregrinación anual a la Villa. (*ibid.*)

A classic example is the case of our atheists, who suffer no pangs of conscience when they make their annual pilgrimage to her shrine at La Villa. (*ibid.*, p. 223)

Durante la traducción de *A Letter to a Young Poet* hemos identificado y sistematizado algunos mecanismos temáticos y formales presentes en el ensayo, que hemos agrupado en las categorías de narrador ensayista y responsabilidad ética, hibridez genérica, figuras retóricas y de pensamiento, y referencias culturales. Si bien aquí se ilustraron con un caso particular, consideramos que todas ellas son lo suficientemente amplias como para ser aplicadas al análisis de otros ensayos literarios. Es precisamente a causa de nuestro objeto de estudio que hemos señalado vínculos particulares, como aquel del ensayo con la crítica literaria o con la epístola, o que hemos analizado algunas figuras retóricas y no otras.

La identificación de los elementos de cada categoría en el texto fuente será, entonces, trabajo del traductor, a quien le corresponderá decidir cuáles características dan cuenta de la voluntad de estilo del autor y cómo presentarlas en el texto meta. Cabe resaltar que, al contemplar un corpus de ensayos mayor, será posible la consolidación de otros planteamientos teóricos que den cuenta de otros factores no estudiados aquí.

Conclusiones

El trabajo que realizamos se enmarca, a grandes rasgos, en la rama de la traducción literaria, por cuanto nuestro principal objetivo consistía en presentar una retraducción de *A Letter to a Young Poet* que diera cuenta de la investigación llevada a cabo y del interés filológico por la obra. Nuestro objeto de estudio, como hemos expuesto, es un ensayo epistolar sobre poética, y pertenece al género del ensayo literario, que también hemos abordado de forma teórica en el último capítulo. Por lo anterior, este trabajo entra en contacto a su vez con los estudios de la retraducción, con la crítica y la teoría de la traducción, especialmente de carácter literario.

De manera concisa, nos disponemos ahora a dar respuesta a los interrogantes planteados al comienzo de nuestro trabajo. Con respecto al primero, alusivo al contexto en que se escribe *A Letter to a Young Poet* y a sus características formales, señalamos, por una parte, que este ensayo se escribe en 1932, momento en el que Inglaterra volvía su mirada hacia los jóvenes escritores, y editoriales como Cambridge, Faber and Faber, Basil Blackwell y la propia Hogarth Press les daban la bienvenida a sus manuscritos. En este contexto, que también otorgaba espacio al debate, a las reseñas, a las conferencias y a los ensayos –muchos de estos publicados en la prensa londinense de la época–, Woolf manifiesta su descontento con esta escritura, pues según manifiesta en *A Letter to a Young Poet*, está dada únicamente a la introspección.

En la obra de la autora inglesa, por otra parte, este ensayo representa una síntesis crítica de sus concepciones sobre la escritura y la literatura, que ya se habían tratado desde sus trabajos de juventud, y se seguirían tratando hasta el último de sus ensayos, «The Leaning Tower». En este orden, *A Letter to a Young Poet* presenta algunos rasgos formales

de la epístola, como las menciones al destinatario y el uso de la segunda persona del singular para referirse a él; las alusiones a referencias comunes a ambos, destinador y destinatario.

Con todo, consideramos que este texto se constituye como un ensayo literario, debido a que en él se expresa conocimiento por medio de reflexiones y razonamientos, sin llegar a conclusiones categóricas; a que el tono que predomina es conversacional; a que la voluntad de estilo y la sustancia argumentativa se apoyan en la construcción de un narrador ensayista, en el empleo asiduo de figuras retóricas y de pensamiento, así como en la relación del texto con otros géneros literarios o discursivos; y finalmente, a que se presenta dialogismo entre el narrador ensayista con su propia voz, con el destinatario y con otros escritores, tanto noveles como reconocidos; características todas propias de este género, de acuerdo con lo expuesto por Arenas Cruz, Weinberg, Torres Duque y Urriago Benítez. A más de que, en términos tanto editoriales como genéricos, se presenta como tal, es decir, como un ensayo. No se trata de una carta privada que un editor, por falta de escrúpulos, y movido estrictamente por intereses económicos, se ha atrevido a publicar: es un texto de naturaleza literaria cuya función es determinada por su intencionalidad.

Ahora bien, en lo tocante a la cuestión sobre las características de las traducciones de *A Letter to a Young Poet* al castellano, aunque estas difieren entre sí por varias razones, comparten el hecho de que se publican sin investigaciones sobre el texto ni reflexiones sobre el proceso de traducción. Asimismo, no han tenido difusión –debido a las condiciones de producción y edición–, excepto por la más reciente de ellas, la de Teresa Arijón. Esta, sin embargo, forma parte de una selección de ensayos de Woolf, por lo que el análisis y la lectura de esta traducción depende en gran manera de la presentación que se hace de Woolf como ensayista y de las consideraciones estilísticas del resto del libro.

En último lugar, sobre los factores que sería pertinente tener en cuenta al traducir ensayo literario, proponemos cuatro, con base en la retraducción de *A Letter to a Young Poet*, así como en la revisión de la teoría sobre el ensayo y el repaso de otros ensayos literarios, tanto en sus versiones originales como en algunas de sus traducciones. Los cuatro factores son la construcción del narrador ensayista; la hibridez del ensayo o sus relaciones con otros géneros tanto literarios como discursivos; el empleo de figuras retóricas y de pensamiento, y la inclusión de referencias culturales. Como ya adelantábamos en el último capítulo, es trabajo del traductor experto en su campo reconocer dichos elementos en el texto fuente y tomar las decisiones que le permitan expresarlos de manera apropiada en el texto meta. Esto porque en ellos se funda la voluntad de estilo del ensayista y la sustancia argumentativa del texto.

Algunas líneas futuras de investigación que pueden ser objeto de interés, a partir del trabajo expuesto en la presente tesis, están relacionadas con la conceptualización de la retraducción y con la teoría de la traducción de ensayo. En lo tocante al primer punto, si bien hemos considerado los conceptos, los tipos y las motivaciones relacionados con dicha práctica que han expuesto estudiosos de la traducción como Pym, Gambier y Bensimon, entre otros, consideramos que, si se convierte este tema en el foco de una investigación, sería posible expandir la conceptualización y proponer nuevas funciones de esta práctica, para complementar el panorama actual de este campo.

El segundo punto tiene que ver con la principal limitación de este trabajo, puesto que un solo ensayo, si bien nos ha permitido realizar un acercamiento teórico y sistematizar algunos elementos para tener en cuenta a la hora de traducir ensayo literario, no basta para plantear una teoría. Al repasar los estudios traductológicos sobre el ensayo literario, es posible observar que no se ha prestado la suficiente atención al tema, y que se requieren

estudios con enfoques más generales. Por tanto, para la consolidación de una teoría de la traducción de ensayo, se precisa de un trabajo que tenga en cuenta un mayor corpus de ensayos y sus traducciones, y que, a partir de su lectura, generalice los hallazgos. El ensayo literario ofrece posibilidades aún no exploradas con suficiencia en los estudios de traducción.

Referencias

- Adorno, T. (1984). The Essay as Form. *New German Critique*, 32, 151-171.
- Ahern, M. (Ed.) (1988). *A Rosario Castellanos Reader. An Anthology of Her Poetry, Short Fiction, Essays, and Drama*. University of Texas Press.
- Albrecht, J. (2011). La retraducción : Définition d'une problématique. En C. Lombez (Ed.), *Retraductions de la Renaissance au XXI^e siècle* (pp. 11-32). Éditions Cécile Défaut.
- Anderson Imbert, E. (2004). Defensa del ensayo. En J. Skirius (Ed.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* (pp. 344-347). Fondo de Cultura Económica.
- Arenas Cruz, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo: construcción del texto ensayístico*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Auden, W. H. (1930). *Poems*. Faber and Faber.
- Auden, W. H. (1979). *Selected Poems*. Vintage Books.
- Balderston, D. y Schwartz, M. (Comps.) (2018). *Voces en off: Traducción y literatura latinoamericana* (M. Ravassa y M. Posada, Trads.). Ediciones Uniandes.
- Balzac, H. (1846). *Œuvres complètes : Volume 16*. Furne.
- Balzac, H. (2000). The Physiology of Marriage (J. Walker McSpadden, Trad.). En C. Neider (Ed.), *Essays of the Masters* (pp. 13-22). Cooper Square Press.
- Barnaby, P. (2002). Timeline: European Reception of Virginia Woolf. En A. M. Caws y N. Luckhurst (Eds.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe* (pp. VIII-XXXV). Continuum.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (1990). *Translation, History and Culture*. Pinter Publishers.
- Bassnett, S. (1991). Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR*, 4(1), 99-111.

- Batchelor, J. (1991). *Virginia Woolf. The Major Novels*. Cambridge University Press.
- Bell, Q. (1972). *Virginia Woolf. A Biography*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Bensimon, P. (1990). Présentation. *Palimpsestes*, XIII(4), IX-XIII.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Berman, A. (1990). La retraducción comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, XIII(4), 1-7.
- Berman, A. (1992). *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. State University of New York Press.
- Berman, A. (1995). *Toward a Translation Criticism: John Donne* (Vol. 6). Kent State University Press.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- Bernal, N. (2020). La ironía en la voz del ensayista en dos traducciones de *A Letter to a Young Poet*, de Virginia Woolf. *Hikma*, 19(1), 117-138.
- Bernal Salgado, J. L. (1985). La forma epistolar y sus funciones en «La estafeta romántica» de Galdós. *Anuario de estudios filológicos*, 8, 19-40.
- Bernárdez, E. (2003) ¿Cuántas veces hay que traducir a un clásico? El trujamán. Consultado el 20 de octubre de 2019. https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/abril_03/04042003.htm.
- Boase-Beier, J. (2006). Loosening the Grip of the Text: Theory as an Aid to Creativity. En E. Loffredo y M. Perteghella (Eds.), *Translation and Creativity: Perspective on Creative Writing and Translation Studies* (pp. 47-56). Continuum.
- Boase-Beier, J. (2010). Who Needs Theory? En A. Fawcett, K. Guadarrama García y R. Hyde Parker (Eds.), *Translation: Theory and Practice in Dialogue* (pp. 25-38). Continuum.

- Borges, J. L. (2009). *Obras completas I (1923-1949)*. Emecé.
- Brisset, A. (2004). Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction. *Palimpsestes*, 15, 39-67.
- Bruzos, M. A. (2005). Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía. *Pragmalingüística*, 13, 25-49.
- Cadera, S. (2016). Literary Retranslation in Context: A Historical, Social and Cultural Perspective. En S. Cadera y A. S. Walsh (Eds.), *Literary Retranslation in Context* (pp. 5-18). Peter Lang.
- Cadera, S. y Walsh, A. S. (2016). *Literary Retranslation in Context*. Peter Lang.
- Cambridge University Press. (2019). Begetter. En *Cambridge Dictionary*. Consultado el 24 de septiembre de 2019. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/begetter>.
- Campos, J. (2013). Revisitando las fantasmagorías de la identidad latinoamericana desde Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. En L. Galindo Orrego (Comp.), *Lectores dentro y fuera de los textos literarios: Convergencias 2011* (pp. 115-142). Ediciones Uniandes.
- Castellanos, R. (1984). *Juicios sumarios I. Ensayos sobre literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Celot, A. (2014). *La traduction de l'essai poétique: Domaine Français-Italien* [tesis de doctorado, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3]. Repositorio, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01012039>.
- Cervera Salinas, V. (2012). Un epistolario apócrifo para el artista adolescente: Vargas Llosa y el ensayo hecho carta. *Revista Iberoamericana*, 78(240), 585-604.
- Chadbourne, R. (1983). A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay. *Comparative Literature Studies*, 20(2), 133-153.

- Chesterman, A. (2000). A Causal Model for Translation Studies. En M. Olanhan (Ed.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects* (pp. 15-27). St. Jerome.
- Churchill, S. (2006). *The Little Magazine Others and the Renovation of Modern American Poetry*. Ashgate Publishing.
- Cierlica, P. (2016). *Rasgos significativos de la oralidad en la narrativa breve hispanoamericana: Juan Rulfo* [tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/39727/1/T37891.pdf>.
- Clarke, S. (2017). Introduction. En V. Woolf, *The Essays of Virginia Woolf, Volume VI (1933-1941)*. Vintage Digital.
- Crisafulli, E. (1999). The Translator as Textual Critic and the Potential of Transparent Discourse. *The Translator*, 5(1), 83-107.
- Day-Lewis, C. (1931). *From Feathers to Iron*. The Hogarth Press.
- Day-Lewis, C. (2012). *The Complete Poems*. Random House.
- Dirección de Literatura UNAM. (2019). Material de Lectura. Consultado el 24 de septiembre de 2019. <http://www.literatura.unam.mx/index.php/colecciones/material-de-lectura>.
- Dowling, W. (1991). *The Epistolary Moment. The Poetics of the Eighteenth-Century Verse Epistle*. Princeton University Press.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho: Polifonía de la enunciación*. Paidós.
- Ducrot, O. (1989). *Logique, structure, énonciation*. Les Éditions de Minuit.
- Ducrot, O. (2003). Quelques raisons de distinguer «locuteurs» et «énonciateurs». Consultado el 8 de octubre de 2019. http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_III/Oswald_Ducrot.htm.

- Duke, D. A. (1993). *Traçando os rumos da nota do tradutor: o caso de O mundo se despedaça* [tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp, <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269580>.
- Duncan-Jones, K. (Ed.). (1997). *Shakespeare's Sonnets*. Thomson Publishing Company.
- Engle, P. (1937). Poetry in a Machine Age. *The English Journal*, 26(6), 429-439. doi:10.2307/804538
- Espey, J. (1986). *The Hogarth Letters: Introduction by Hermione Lee (University of Georgia: \$20; 349 pp.)*. Los Angeles Times. Consultado el 2 de diciembre de 2019. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-04-06-bk-24974-story.html>.
- Everett, J. (1994). La traduction de l'essai littéraire : « How It Strikes a Contemporary » de Virginia Woolf en français. *TTR*, 7(1), 93-115. <https://doi.org/10.7202/037170ar>
- Folios of New Writing, Spring 1941*. (1941). The Hogarth Press.
- Francia, R. M. (1969). De la moral a la política: las «Cartas a Lucilio» de Séneca. *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 15, 181-206.
- Frei, C. (2005). Traducir, introducir, retraducir. *TRANS. Revista de Traductología*, (9), 11-20.
- Freixas, L. (S. f.). *Granito y arco iris: la obra ensayística de Virginia Woolf*. Revista Turia. Consultado el 27 de marzo de 2020. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/granito-y-arco-iris-la-obra-ensayistica-de-virginia-woolf.
- Friedman, N. (1996). El punto de vista. En E. Sullá Álvarez (Coord.), *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX* (pp. 78-87). Crítica.

- Fumaroli, M. (1978). Genèse de l'épistolographie classique : Rhétorique humaniste de la lettre, de Pétrarque à Juste Lipse. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (78), 886-905.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta*, 39(3), 413-417.
- Genette, G. (2001). *Umbrables* (S. Lage, Trad.). Siglo XXI.
- Giraldo, E. (2009). Apuntes para una estética del ensayo colombiano del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana*, (25), 107-122.
- Giraldo, E. (2017). *Cartas a una joven ensayista*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Glaudes, P. y Louette, J. F. (1999). *L'Essai*. Hachette.
- Goethals, P. (2008). Between Semiotic Linguistics and Narratology: Objective Grounding and Similarity in Essayistic Translation. *Linguistica Antverpiensia, Themes in Translation Studies*, (7), 93-110.
- Guillén, C. (1991). Correspondencia epistolar y literatura. *Boletín Informativo Fundación Juan March*, (211), 35-39.
- Harding, S. A. (2012). "How Do I Apply Narrative Theory?" Socio-Narrative Theory in Translation Studies. *Target*, 24(2), 286-309. <https://doi.org/10.1075/target.24.2.04har>
- Hattner, A. L. (1994). Tradução e identidade: O tradutor como transmorfo. *Letras*, (8), 31-37.
- Herrera Zapién, T. (1986). Estudio introductorio. En Horacio, *Epístolas. Libros I y II* (pp. VII-CXXXI). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hewson, L. (2011). *An Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in Translation* (Vol. 95). John Benjamins Publishing.
- House, J. (2014). *Translation Quality Assessment: Past and Present*. Routledge.

- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En R. A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Jorge, R. (2012). Sêneca, remente e destinatário das *Cartas a Lucílio*. *Cadernos do CNLF*, XVI(04), 2871-2875.
- Justo Martín, M. (2011). Diplomática notarial. *Arq. & Adm.*, 10(1), 13-29.
- Kahn, R. (2019). Retraduction. En B. Banoun, I. Poulin, e Y. Chevrel (Eds.) *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle* (pp. 325-418). Éditions Verdier.
- Koskinen, K. (2018). Revising and Retranslating. En K. Washbourne y B. Van Wyke (Eds.), *The Routledge Handbook of Literary Translation* (pp. 315-324). Routledge.
- Lamb, C. (2013). *Selected Prose*. Penguin Classics
- Lapesa, R. (1988). *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra.
- Lehmann, J. (1931). *A Garden Revisited*. The Hogarth Press.
- Lehmann, J. (1942). *Forty Poems*. The Hogarth Press.
- Lehmann, J. (Ed.). (1974). *The Craft of Letters in England*. Greenwood Press.
- Lehmann, J. (1975). *Virginia Woolf*. Thames and Hudson.
- Levy, J. (2000). Translation as a Decision Process. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp.148-159). Routledge.
- Levy, J. (2011). *The Art of Translation* (Vol. 97) (P. Corness, Trad.). John Benjamins Publishing.
- López Estrada, F. (2000). La epístola entre la teoría y la práctica de la comunicación. En B. López Bueno (Ed.), *La epístola* (pp. 27-60). Universidad de Sevilla.
- Marco Borillo, J. M. (2017). Traducir literatura de ideas: Un modelo de análisis y su ilustración mediante un ensayo de Samuel Johnson. *Hermeneus. Revista de traducción e interpretación*, (19),164-194.

- Marco, J. (2006). Prólogo. En M. Vargas Llosa, *Ensayos literarios I. Obras completas. Vol. VI* (pp. 9-29). Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Marichal, J. (1957). *Voluntad de estilo: Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Seix Barral.
- Mattiello, E. (2017). *Analogy in Word-formation: A Study of English Neologisms and Occasionalisms* (Vol. 309). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Mittmann, S. (2003). *Notas do tradutor e processo tradutório: Análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva* (trad. inédita de S. Bermúdez). UFRGS Editora.
- Montaigne, M. (1962). *Essais I*. Éditions Gallimard.
- Montaigne, M. (1965). *Essais II*. Éditions Gallimard.
- Montella, C. (Ed.). (2010). *Tradurre saggistica: Traduttori, traduttologi ed esperti a confronto*. FrancoAngeli.
- Moorkens, J., Castilho, S., Gaspari, F. y Doherty, S. (Eds.). (2018). *Translation Quality Assessment: From Principles to Practice* (Vol. 1). Springer.
- Morrón Arroyo, C. (1973). Sobre el diálogo y sus funciones literarias. *Hispanic Review*, (41), 275-284.
- Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Pergamon Press.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. E. J. Brill.
- Ondek Laurence, P. (1993). *The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford University Press.
- op. cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida. (2017). *Teresa Arijón*. Consultado el 14 de marzo de 2019. <http://www.opcitpoesia.com/?p=4024>.
- Ortiz García, J. (2015). Traducción del cuarto género (el ensayo). En M. A. Penas Ibáñez (Ed.), *La traducción: Nuevos planteamientos teórico-metodológicos* (pp. 187-202). Síntesis.

- Oxford University Press. (2019). Crocodile. En *Lexico.com*. Consultado el 16 de enero de 2020. <https://www.lexico.com/definition/crocodile>.
- Parsons, D. (2007). *Theorists of the Modernist Novel. James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*. Routledge.
- Pelegri, A. (2011). La especificidad de la traducción teatral: ¿Mito o realidad? *Apuntes de Teatro*, 133, 87-101.
- Pérez Canales, J. (2011). *Marcadores de modalidad epistémica. Un estudio lingüístico y traductológico (francés-español) en el texto ensayístico*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Piera, C. (1991). La conveniencia de la prosa. *Revista de Occidente*, (116), 13-24.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2005). El género literario “ensayo”. En V. Cervera, B. Hernández y M. Dolores Adsuar (Eds.), *El ensayo como género literario* (pp. 179-191). Universidad de Murcia.
- Pratt, W. (Ed.). (1963). *The Imagist Poem: Modern Poetry in Miniature*. E. P. Dutton.
- Pryce-Jones, A. (1974). The Personal Story. En J. Lehmann (Ed.), *The Craft of Letters in England* (pp. 26-43). Greenwood Press.
- Pym, A. (1998). *Method in Translation History*. St. Jerome Press.
- Quennell, P. (1932). *A Letter to Mrs. Virginia Woolf*. The Hogarth Press.
- Quesenbery, W. D. (2008). *Auden's Revisions*. William D. Quesenbery.
- Real Academia Española: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <<http://www.rae.es>> [28 de noviembre de 2019].
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [21 de marzo de 2020].
- Rallo, A. (1988). *La prosa didáctica en el siglo XVII*. Taurus.

- Reiss, K. (2014). *Translation Criticism – Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. Routledge.
- Reyes, A. (1963). *Oración del 9 de febrero*. Ediciones Era.
- Reyes, A. (1964). *Mexico in a Nutshell and Other Essays* (C. Ramsdell, Trad.). University of California Press.
- Richter, H. (1970). *Virginia Woolf. The Inward Voyage*. Princeton University Press.
- Rico García, J. M. (2008). La epístola poética como cauce de las ideas literarias. En B. López Bueno (Dir.), *La poesía del Siglo de Oro* (pp. 395-423). Universidad de Sevilla.
- Riesco, M. (2014). «Progreso»: una idea controvertida en una sociedad paradójica. *Educación y Futuro: Revista de Investigación Aplicada y Experiencias Educativas*, (30), 15-38.
- Rozas, J. M. (2002). El género y el significado de la «Égloga a Claudio» de Lope de Vega. Consultado el 16 de enero de 2020. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdr2t4>.
- Ruzzenenti, S. (2013). «Präzise, doch ungenau» - Tradurre il saggio. *Un approccio olistico al saggio poetico di Durs Grünbein*. Frank & Timme.
- Sánchez Cuervo, M. E. (2007). Elementos del ensayo en Virginia Woolf. Valoración argumentativa. *Boletín Millares Carlo*, (26), 261-277.
- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, (20), 121-136.
- Seleskovitch, D. y Lederer, M. (2014). *Interpréter pour traduire*. Les Belles Lettres.
- Séneca, L. A. (1980). *Cartas a Lucilio* (J. Gallegos, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Serrano Puente, F. (2013). La estructura epistolar en «Pepita Jiménez» y «La Estafeta Romántica». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1(1), 39-64.

- Skibinska, E. (2007). La retraducción, manifestación de la subjetividad del traductor. *Doletiana: Revista de Traducción, Literatura i Arts*, (1), 1-10.
- Spender, S. (1930). *Twenty Poems*. Basil Blackwell.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos Hispanoamericanos*, (575), 31-40.
- The Morgan Library & Museum. (S. f.). *Virginia Woolf's "Letter to a Young Poet"*. Consultado el 19 de marzo de 2020. <https://www.themorgan.org/collection/virginia-woolf/letter-to-a-young-poet>.
- Torres Duque, O. (Comp.). (1998). *El mausoleo iluminado: antología del ensayo en Colombia*. Imprenta Nacional de Colombia.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins Publishing.
- Toury, G. (2000). The Nature and Role of Norms in Translation. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 198-212). Routledge.
- Urriago Benítez, H. (2007). *El signo del centauro: Variaciones sobre el discurso ensayístico de Baldomero Sanín Cano*. Universidad del Valle.
- Van Poucke, P. y Sanz Gallego, G. (2019). Retranslation in Context. *Cadernos de Tradução*, 39(1), 10-22.
- Venuti, L. (2012). *Translation Changes Everything*. Routledge.
- Weatherhead, A. (1971). Stephen Spender: Lyric Impulse and Will. *Contemporary Literature*, 12(4), 451-465. doi:10.2307/1207679
- Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo*. Siglo XXI.
- Weinberg, L. (2007). El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA*, 8(9), 110-130. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1694>.

- W. E. R. (1935, 8 de enero). *The Crimson Bookshelf. The Noise of History, by John Lehmann. London: Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1934.* The Harvard Crimson. Consultado el 19 de octubre de 2019. <https://www.thecrimson.com/article/1935/1/8/the-crimson-bookshelf-pin-this-book/>.
- Whitfield, A. (2000). Lost in Syntax: Translating Voice in the Literary Essay. *Meta*, 45(1), 113–126. <https://doi.org/10.7202/004614ar>
- Whitfield, A. (2014). Le défi du rythme dans la traduction d'essais littéraires : Quelques exemples canadiens et québécois. *Palimpsestes*, (27), 103-127. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2065>
- Wilde, O. (2008). *De profundis. La Ballade de la géôle de Reading* (P. Aquien, Trad.). Flammarion.
- Wilde, O. (2010). *De Profundis*. The Modern Library.
- Wilson, D. (2006). The Pragmatics of Verbal Irony. *Lingua*, (116), 1722-1743.
- Windle, K. (2011). The Translation of Drama. En K. Malmkjær y K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*. 10.1093/oxfordhb/9780199239306.013.0012
- Woolf, L. (2019). Editorial Note. En V. Woolf, *The Death of the Moth and Other Essays*. Heritage Books.
- Woolf, L. y Woolf, V. (Eds.). (1986). *The Hogarth Letters*. University of Georgia Press.
- Woolf, V. (1932). *A Letter to a Young Poet*. The Hogarth Press.
- Woolf, V. (1970). *A Room of One's Own*. Penguin Books.
- Woolf, V. (1974). *The Death of the Moth and Other Essays*. Harcourt, Brace & Company.
- Woolf, V. (1984). *The Common Reader: First Series*. Mariner Books.

- Woolf, V. (2004). *Carta a un joven poeta* (J. Talens, Trad.). Visor.
- Woolf, V. (2008). *Carta a un joven poeta* (L. García, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Woolf, V. (2012). *La muerte de la polilla y otros ensayos* (T. Arijón, Trad.). La Bestia Equilátera.
- Woolf, V. (2013). *A Letter to a Young Poet*. Read Books.
- Woolf, V. (2016). El cliente y el azafrán de primavera (L. Moreno Llorc, Trad.). Consultado el 12 de marzo de 2020. <https://ginebramagnolia.wordpress.com/tag/lluisa-moreno-llort-traduccion/>.
- Woolf, V. (2017). *The Moment and Other Essays*. Musaicum Books.
- Woolf, V. (2019). *The Common Reader: Second Series*. Heritage Books.
- Wright, C. (2016). *Literary Translation*. Routledge.
- Zaro, J. J. (2007). En torno al concepto de retraducción. En J. J. Zaro y F. R. Noguera (Eds.), *Retraducir: una nueva mirada* (pp. 21-34). Miguel Gómez Ediciones.

Apéndice: *A Letter to a Young Poet*³²

³² Anexamos aquí una edición facsímil del texto publicado por The Hogarth Press en 1932.

HOGARTH LETTERS. No. 8
A LETTER TO A YOUNG POET

HOGARTH LETTERS SERIES

1s. each.

- No. 1. A LETTER TO MADAN BLANCHARD. By E. M. Forster.
- No. 2. A LETTER TO AN M.P. ON DISARMAMENT. By Viscount Cecil
- No. 3. A LETTER TO A SISTER. By Rosamond Lehmann.
- No. 4. A LETTER ON THE FRENCH PICTURES. By Raymond Mortimer.
- No. 5. A LETTER FROM A BLACK SHEEP. By Francis Birrell
- No. 6. A LETTER TO W. B. YEATS. By L. A. G. Strong.
- No. 7. A LETTER TO A GRANDFATHER. By Rebecca West.
- No. 8. A LETTER TO A YOUNG POET. By Virginia Woolf.

First Published 1932



MADE AND PRINTED IN GREAT BRITAIN BY
THE GARDEN CITY PRESS LTD., LETCHWORTH, HERTS.

MY DEAR JOHN,

Did you ever meet, or was he before your day, that old gentleman—I forget his name—who used to enliven conversation, especially at breakfast when the post came in, by saying that the art of letter-writing is dead? The penny post, the old gentleman used to say, has killed the art of letter-writing. Nobody, he continued, examining an envelope through his eye-glasses, has the time even to cross their t's. We rush, he went on, spreading his toast with marmalade, to the telephone. We commit our half-formed thoughts in ungrammatical phrases to the post card. Gray is dead, he continued; Horace Walpole is dead; Madame de Sévigné—she is dead too, I suppose he was about to add, but a fit of choking cut him short, and he had to leave the room before he had time to condemn all the arts, as his pleasure was, to the cemetery. But when the post came in this morning and I opened your letter stuffed with little blue sheets written all over in a cramped but not illegible hand—I regret to say, however, that several t's were uncrossed and the grammar of one sentence seems to me dubious—I replied after all these years to that elderly nekrophilist—Nonsense. The art of letter-writing has only just come into existence. It is the child of the penny post. And there is some truth in that remark, I think.

J. Ben Schliefer

Naturally when a letter cost half a crown to send, it had to prove itself a document of some importance; it was read aloud; it was tied up with green silk; after a certain number of years it was published for the infinite delectation of posterity. But your letter, on the contrary, will have to be burnt. It only cost three-halfpence to send. Therefore you could afford to be intimate, irreticent, indiscreet in the extreme. What you tell me about poor dear C. and his adventure on the Channel boat is deadly private; your ribald jests at the expense of M. would certainly ruin your friendship if they got about; I doubt, too, that posterity, unless it is much quicker in the wit than I expect, could follow the line of your thought from the roof which leaks (" splash, splash, splash into the soap dish ") past Mrs. Gape, the charwoman, whose retort to the greengrocer gives me the keenest pleasure, via Miss Curtis and her odd confidence on the steps of the omnibus; to Siamese cats (" Wrap their noses in an old stocking my Aunt says if they howl "); so to the value of criticism to a writer; so to Donne; so to Gerard Hopkins; so to tombstones; so to gold-fish; and so with a sudden alarming swoop to " Do write and tell me where poetry's going, or if it's dead ? " No, your letter, because it is a true letter—one that can neither be read aloud now, nor printed in

time to come—will have to be burnt. Posterity must live upon Walpole and Madame de Sévigné. The great age of letter-writing, which is, of course, the present, will leave no letters behind it. And in making my reply there is only one question that I can answer or attempt to answer in public; about poetry and its death.

But before I begin, I must own up to those defects, both natural and acquired, which, as you will find, distort and invalidate all that I have to say about poetry. The lack of a sound university training has always made it impossible for me to distinguish between an iambic and a dactyl, and if this were not enough to condemn me for ever, the practice of prose has bred in me, as in most prose writers, a foolish jealousy, a righteous indignation—anyhow, an emotion which the critic should be without. For how, we despised prose writers ask when we get together, could one say what one meant and observe the rules of poetry? Conceive dragging in "blade" because one had mentioned "maid"; and pairing "sorrow" with "borrow"? Rhyme is not only childish, but dishonest, we prose writers say. Then we go on to say, And look at their rules! How easy to be a poet! How strait the path is for them, and how strict! This you must do; this you must not. I would rather be a child and walk in a

crocodile down a suburban path than write poetry, I have heard prose writers say. It must be like taking the veil and entering a religious order—observing the rites and rigours of metre. That explains why they repeat the same thing over and over again. Whereas we prose writers (I am only telling you the sort of nonsense prose writers talk when they are alone) are masters of language, not its slaves; nobody can teach us; nobody can coerce us; we say what we mean; we have the whole of life for our province. We are the creators, we are the explorers. . . . So we run on—nonsensically enough, I must admit.

Now that I have made a clean breast of these deficiencies, let us proceed. From certain phrases in your letter I gather that you think that poetry is in a parlous way, and that your case as a poet in this particular autumn of 1931 is a great deal harder than Shakespeare's, Dryden's, Pope's, or Tennyson's. In fact it is the hardest case that has ever been known. Here you give me an opening, which I am prompt to seize, for a little lecture. Never think yourself singular, never think your own case much harder than other people's. I admit that the age we live in makes this difficult. For the first time in history there are readers—a large body of people, occupied in business, in sport, in nursing their grandfathers,

in tying up parcels behind counters—they all read now; and they want to be told how to read and what to read; and their teachers—the reviewers, the lecturers, the broadcasters—must in all humanity make reading easy for them; assure them that literature is violent and exciting, full of heroes and villains; of hostile forces perpetually in conflict; of fields strewn with bones; of solitary victors riding off on white horses wrapped in black cloaks to meet their death at the turn of the road. A pistol shot rings out. “The age of romance was over. The age of realism had begun”—you know the sort of thing. Now of course writers themselves know very well that there is not a word of truth in all this—there are no battles, and no murders, and no defeats and no victories. But as it is of the utmost importance that readers should be amused, writers acquiesce. They dress themselves up. They act their parts. One leads; the other follows. One is romantic, the other realist. One is advanced, the other out of date. There is no harm in it, so long as you take it as a joke, but once you believe in it, once you begin to take yourself seriously as a leader, or as a follower, as a modern or as a conservative, then you become a self-conscious, biting, and scratching little animal whose work is not of the slightest value or importance to anybody. Think of yourself rather as

something much humbler and less spectacular, but to my mind far more interesting—a poet in whom live all the poets of the past, from whom all poets in time to come will spring. You have a touch of Chaucer in you, and something of Shakespeare; Dryden, Pope, Tennyson—to mention only the respectable among your ancestors—stir in your blood and sometimes move your pen a little to the right or to the left. In short you are an immensely ancient, complex, and continuous character, for which reason please treat yourself with respect and think twice before you dress up as Guy Fawkes and spring out upon timid old ladies at street corners, threatening death and demanding twopence-halfpenny.

However, as you say that you are in a fix (“it has never been so hard to write poetry as it is to-day”) and that poetry may be, you think, at its last gasp in England (“the novelists are doing all the interesting things now”), let me while away the time before the post goes in imagining your state and in hazarding one or two guesses which, since this is a letter, need not be taken too seriously or pressed too far. Let me try to put myself in your place; let me try to imagine, with your letter to help me, what it feels like to be a young poet in the autumn of 1931. (And, taking my own advice, I shall treat you not as one poet

in particular, but as several poets in one.) On the floor of your mind, then—is it not this that makes you a poet?—rhythm keeps up its perpetual beat. Sometimes it seems to die down to nothing; it lets you eat, sleep, talk like other people. Then again it swells and rises and attempts to sweep all the contents of your mind into one dominant dance. To-night is such an occasion. Although you are alone, and have taken one boot off and are about to undo the other, you cannot go on with the process of undressing, but must instantly write at the bidding of the dance. You snatch pen and paper; you hardly trouble to hold the one or to straighten the other. And while you write, while the first stanzas of the dance are being fastened down, I will withdraw a little and look out of the window. A woman passes, then a man; a car glides to a stop and then—but there is no need to say what I see out of the window, nor indeed is there time, for I am suddenly recalled from my observations by a cry of rage or despair. Your page is crumpled in a ball; your pen sticks upright by the nib in the carpet. If there were a cat to swing or a wife to murder now would be the time. So at least I infer from the ferocity of your expression. You are rasped, jarred, thoroughly out of temper. And if I am to guess the reason, it is, I should say, that the rhythm which was

opening and shutting with a force that sent shocks of excitement from your head to your heels has encountered some hard and hostile object upon which it has smashed itself to pieces. Something has worked in which cannot be made into poetry; some foreign body, angular, sharp-edged, gritty, has refused to join in the dance. Obviously, suspicion attaches to Mrs. Gape; she has asked you to make a poem of her; then to Miss Curtis and her confidences on the omnibus; then to C., who has infected you with a wish to tell his story—and a very amusing one it was—in verse. But for some reason you cannot do their bidding. Chaucer could; Shakespeare could; so could Crabbe, Byron, and perhaps Robert Browning. But it is October, 1931, and for a long time now poetry has shirked contact with—what shall we call it?—Shall we shortly and no doubt inaccurately call it life? And will you come to my help by guessing what I mean? Well then, it has left all that to the novelist. Here you see how easy it would be for me to write two or three volumes in honour of prose and in mockery of verse; to say how wide and ample is the domain of the one, how starved and stunted the little grove of the other. But it would be simpler and perhaps fairer to check these theories by opening one of the thin books of modern verse that

lie on your table. I open and I find myself
instantly confuted. Here are the common objects
of daily prose—the bicycle and the omnibus.
Obviously the poet is making his muse face facts.
Listen:

Which of you waking early and watching day-
break

Will not hasten in heart, handsome, aware of
wonder

At light unleashed, advancing, a leader of
movement,

Breaking like surf on turf on road and roof,
Or chasing shadow on downs like whippet
racing,

The stilled stone, halting at eyelash barrier,
Enforcing in face a profile, marks of misuse,
Beating impatient and importunate on boudoir
shutters

Where the old life is not up yet, with rays
Exploring through rotting floor a dismantled
mill—

The old life never to be born again ?

Yes, but how will he get through with it ? I
read on and find:

Whistling as he shuts
His door behind him, travelling to work by tube
Or walking to the park to it to *ease the bowels*,

and read on and find again:

As a boy lately come up from country to town
Returns for the day to his village in *expensive*
shoes—

and so on again to:

Seeking a heaven on earth he chases his shadow,
Loses his capital and his nerve in pursuing
What yachtsmen, explorers, climbers and *buggers*
are after.

These lines and the words I have emphasised are enough to confirm me in part of my guess at least. The poet is trying to include Mrs. Gape. He is honestly of opinion that she can be brought into poetry and will do very well there. Poetry, he feels, will be improved by the actual, the colloquial. But though I honour him for the attempt, I doubt that it is wholly successful. I feel a jar. I feel a shock. I feel as if I had stubbed my toe on the corner of the wardrobe. Am I then, I go on to ask, shocked, prudishly and conventionally, by the words themselves? I think not. The shock is literally a shock. The poet as I guess has strained himself to include an emotion that is not domesticated and acclimatised to poetry; the effort has thrown him off his balance; he rights himself, as I am sure I shall find if I turn the page, by a

violent recourse to the poetical—he invokes the moon or the nightingale. Anyhow, the transition is sharp. The poem is cracked in the middle. Look, it comes apart in my hands: here is reality on one side, here is beauty on the other; and instead of acquiring a whole object rounded and entire, I am left with broken parts in my hands which, since my reason has been roused and my imagination has not been allowed to take entire possession of me, I contemplate coldly, critically, and with distaste.

Such at least is the hasty analysis I make of my own sensations as a reader; but again I am interrupted. I see that you have overcome your difficulty, whatever it was; the pen is once more in action, and having torn up the first poem you are at work upon another. Now then if I want to understand your state of mind I must invent another explanation to account for this return of fluency. You have dismissed, as I suppose, all sorts of things that would come naturally to your pen if you had been writing prose—the charwoman, the omnibus, the incident on the Channel boat. Your range is restricted—I judge from your expression—concentrated and intensified. I hazard a guess that you are thinking now, not about things in general, but about yourself in particular. There is a fixity, a gloom, yet an

inner glow that seem to hint that you are looking within and not without. But in order to consolidate these flimsy guesses about the meaning of an expression on a face, let me open another of the books on your table and check it by what I find there. Again I open at random and read this:

To penetrate that room is my desire,
The extreme attic of the mind, that lies
Just beyond the last bend in the corridor.
Writing I do it. Phrases, poems are keys.
Loving's another way (but not so sure).
A fire's in there, I think, there's truth at last
Deep in a lumber chest. Sometimes I'm near,
But draughts puff out the matches, and I'm lost.
Sometimes I'm lucky, find a key to turn,
Open an inch or two—but always then
A bell rings, someone calls, or cries of "fire"
Arrest my hand when nothing's known or seen,
And running down the stairs again I mourn.

and then this:

There is a dark room,
The locked and shuttered womb,
Where negative's made positive.
Another dark room,
The blind and bolted tomb,
Where positives change to negative.

We may not undo that or escape this, who
Have birth and death coiled in our bones,
Nothing we can do
Will sweeten the real rue,
That we begin, and end, with groans.

And then this:

Never being, but always at the edge of Being
My head, like Death mask, is brought into the
Sun.
The shadow pointing finger across cheek,
I move lips for tasting, I move hands for
touching,
But never am nearer than touching,
Though the spirit leans outward for seeing.
Observing rose, gold, eyes, an admired land-
scape,
My senses record the act of wishing
Wishing to be
Rose, gold, landscape or another—
Claiming fulfilment in the act of loving.

Since these quotations are chosen at random and
I have yet found three different poets writing about
nothing, if not about the poet himself, I hold that the
chances are that you too are engaged in the same
occupation. I conclude that self offers no impedi-

ment; self joins in the dance; self lends itself to the rhythm; it is apparently easier to write a poem about oneself than about any other subject. But what does one mean by "oneself"? Not the self that Wordsworth, Keats, and Shelley have described—not the self that loves a woman, or that hates a tyrant, or that broods over the mystery of the world. No, the self that you are engaged in describing is shut out from all that. It is a self that sits alone in the room at night with the blinds drawn. In other words the poet is much less interested in what we have in common than in what he has apart. Hence I suppose the extreme difficulty of these poems—and I have to confess that it would floor me completely to say from one reading or even from two or three what these poems mean. The poet is trying honestly and exactly, to describe a world that has perhaps no existence except for one particular person at one particular moment. And the more sincere he is in keeping to the precise outline of the roses and cabbages of his private universe, the more he puzzles us who have agreed in a lazy spirit of compromise to see roses and cabbages as they are seen, more or less, by the twenty-six passengers on the outside of an omnibus. He strains to describe; we strain to see; he flickers his torch; we catch a flying gleam. It is exciting; it is stimulating;

but is that a tree, we ask, or is it perhaps an old woman tying up her shoe in the gutter?

Well, then, if there is any truth in what I am saying—if that is you cannot write about the actual, the colloquial, Mrs. Gape or the Channel boat or Miss Curtis on the omnibus, without straining the machine of poetry, if, therefore, you are driven to contemplate landscapes and emotions within and must render visible to the world at large what you alone can see, then indeed yours is a hard case, and poetry, though still breathing—witness these little books—is drawing her breath in short, sharp gasps. Still, consider the symptoms. They are not the symptoms of death in the least. Death in literature, and I need not tell you how often literature has died in this country or in that, comes gracefully, smoothly, quietly. Lines slip easily down the accustomed grooves. The old designs are copied so glibly that we are half inclined to think them original, save for that very glibness. But here the very opposite is happening: here in my first quotation the poet breaks his machine because he will clog it with raw fact. In my second, he is unintelligible because of his desperate determination to tell the truth about himself. Thus I cannot help thinking that though you may be right in talking of the difficulty of the time, you are wrong to despair.

Is there not, alas, good reason to hope? I say "alas," because then I must give my reasons, which are bound to be foolish and certain also to cause pain to the large and highly respectable society of nekrophils—Mr. Peabody, and his like—who much prefer death to life and are even now intoning the sacred and comfortable words, Keats is dead, Shelley is dead, Byron is dead. But it is late: nekrophily induces slumber; the old gentlemen have fallen asleep over their classics, and if what I am about to say takes a sanguine tone—and for my part I do not believe in poets dying; Keats, Shelley, Byron, are alive here in this room in you and you and you—I can take comfort from the thought that my hoping will not disturb their snoring. So to continue—why should not poetry, now that it has so honestly scraped itself free from certain falsities, the wreckage of the great Victorian age, now that it has so sincerely gone down into the mind of the poet and verified its outlines—a work of renovation that has to be done from time to time and was certainly needed, for bad poetry is almost always the result of forgetting oneself—all becomes distorted and impure if you lose sight of that central reality—now, I say, that poetry has done all this, why should it not once more open its eyes, look out of the window and write about other people? Two or three hundred years ago

you were always writing about other people. Your pages were crammed with characters of the most opposite and various kinds—Hamlet, Cleopatra, Falstaff. Not only did we go to you for drama, and for the subtleties of human character, but we also went to you, incredible though this now seems, for laughter. You made us roar with laughter. Then later, not more than a hundred years ago, you were lashing our follies, trouncing our hypocrisies, and dashing off the most brilliant of satires. You were Byron, remember; you wrote *Don Juan*. You were Crabbe also; you took the most sordid details of the lives of peasants for your theme. Clearly therefore you have it in you to deal with a vast variety of subjects; it is only a temporary necessity that has shut you up in one room, alone, by yourself.

But how are you going to get out, into the world of other people? That is your problem now, if I may hazard a guess—to find the right relationship, now that you know yourself, between the self that you know and the world outside. It is a difficult problem. No living poet has, I think, altogether solved it. And there are a thousand voices prophesying despair. Science, they say, has made poetry impossible; there is no poetry in motor cars and wireless. And we have no religion. All is tumultuous and transitional. Therefore, so

people say, there can be no relation between the poet and the present age. But surely that is nonsense. These accidents are superficial; they do not go nearly deep enough to destroy the most profound and primitive of instincts, the instinct of rhythm. All you need now is to stand at the window and let your rhythmical sense open and shut, open, and shut, boldly and freely, until one thing melts in another, until the taxis are dancing with the daffodils, until a whole has been made from all these separate fragments. I am talking nonsense, I know. What I mean is, summon all your courage, exert all your vigilance, invoke all the gifts that Nature has been induced to bestow. Then let your rhythmical sense wind itself in and out among men and women, omnibuses, sparrows—whatever come along the street—until it has strung them together in one harmonious whole. That perhaps is your task—to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole, not a fragment; to re-think human life into poetry and so give us tragedy again and comedy by means of characters not spun out at length in the novelist's way, but condensed and synthesised in the poet's way—that is what we look to you to do now. But

as I do not know what I mean by rhythm nor what I mean by life, and as most certainly I cannot tell you which objects can properly be combined together in a poem—that is entirely your affair—and as I cannot tell a dactyl from an iambic, and am therefore unable to say how you must modify and expand the rites and ceremonies of your ancient and mysterious art—I will move on to safer ground and turn again to these little books themselves.

When, then, I return to them I am, as I have admitted, filled, not with forebodings of death, but with hopes for the future. But one does not always want to be thinking of the future, if, as sometimes happens, one is living in the present. When I read these poems, now, at the present moment, I find myself—reading, you know, is rather like opening the door to a horde of rebels who swarm out attacking one in twenty places at once—hit, roused, scraped, bared, swung through the air, so that life seems to flash by; then again blinded, knocked on the head—all of which are agreeable sensations for a reader (since nothing is more dismal than to open the door and get no response), and all I believe certain proof that this poet is alive and kicking. And yet mingling with these cries of delight, of jubilation, I record also, as I read, the repetition in the bass of one word

intoned over and over again by some malcontent. At last then, silencing the others, I say to this malcontent, "Well, and what do *you* want?" Whereupon he bursts out, rather to my discomfort, "Beauty." Let me repeat, I take no responsibility for what my senses say when I read; I merely record the fact that there is a malcontent in me who complains that it seems to him odd, considering that English is a mixed language, a rich language; a language unmatched for its sound and colour, for its power of imagery and suggestion—it seems to him odd that these modern poets should write as if they had neither ears nor eyes, neither soles to their feet nor palms to their hands, but only honest enterprising book-fed brains, unisexual bodies and—but here I interrupted him. For when it comes to saying that a poet should be bi-sexual, and that I think is what he was about to say, even I, who have had no scientific training whatsoever, draw the line and tell that voice to be silent.

But how far, if we discount these obvious absurdities, do you think that there is truth in this complaint? For my own part now that I have stopped reading, and can see the poems more or less as a whole, I think it is true that the eye and the ear are starved of their rights. There is no sense of riches held in reserve behind the admir-

able exactitude of the lines I have quoted, as there is, for example, behind the exactitude of Mr. Yeats. The poet clings to his one word, his only word, as a drowning man to a spar. And if this is so, I am ready to hazard a reason for it all the more readily because I think it bears out what I have just been saying. The art of writing, and that is perhaps what my malcontent means by "beauty," the art of having at one's beck and call every word in the language, of knowing their weights, colours, sounds, associations, and thus making them, as is so necessary in English, suggest more than they can state, can be learnt of course to some extent by reading—it is impossible to read too much; but much more drastically and effectively by imagining that one is not oneself but somebody different. How can you learn to write if you write only about one single person? To take the obvious example. Can you doubt that the reason why Shakespeare knew every sound and syllable in the language and could do precisely what he liked with grammar and syntax, was that Hamlet, Falstaff and Cleopatra rushed him into this knowledge; that the lords, officers, dependants, murderers and common soldiers of the plays insisted that he should say exactly what they felt in the words expressing their feelings? It was they who taught him to write, not the begetter of the Sonnets. So that if you want to

satisfy all those senses that rise in a swarm whenever we drop a poem among them—the reason, the imagination, the eyes, the ears, the palms of the hands and the soles of the feet, not to mention a million more that the psychologists have yet to name, you will do well to embark upon a long poem in which people as unlike yourself as possible talk at the tops of their voices. And for heaven's sake, publish nothing before you are thirty.

That, I am sure, is of very great importance. Most of the faults in the poems I have been reading can be explained, I think, by the fact that they have been exposed to the fierce light of publicity while they were still too young to stand the strain. It has shrivelled them into a skeleton austerity, both emotional and verbal, which should not be the characteristic of youth. The poet writes very well; he writes for the eye of a severe and intelligent public; but how much better he would have written if for ten years he had written for no eye but his own! After all, the years from twenty to thirty are years (let me refer to your letter again) of emotional excitement. The rain dripping, a wing flashing, someone passing—the commonest sounds and sights have power to fling one, as I seem to remember, from the heights of rapture to the depths of despair. And

if the actual life is thus extreme, the visionary life should be free to follow. Write then, now that you are young, nonsense by the ream. Be silly, be sentimental, imitate Shelley, imitate Samuel Smiles; give the rein to every impulse; commit every fault of style, grammar, taste, and syntax; pour out; tumble over; loose anger, love, satire, in whatever words you can catch, coerce or create, in whatever metre, prose, poetry, or gibberish that comes to hand. Thus you will learn to write. But if you publish, your freedom will be checked; you will be thinking what people will say; you will write for others when you ought only to be writing for yourself. And what point can there be in curbing the wild torrent of spontaneous nonsense which is now, for a few years only, your divine gift in order to publish prim little books of experimental verses? To make money? That, we both know, is out of the question. To get criticism? But your friends will pepper your manuscripts with far more serious and searching criticism than any you will get from the reviewers. As for fame, look I implore you at famous people; see how the waters of dullness spread around them as they enter; observe their pomposity, their prophetic airs; reflect that the greatest poets were anonymous; think how Shakespeare cared nothing for fame; how Donne

tossed his poems into the waste-paper basket; write an essay giving a single instance of any modern English writer who has survived the disciples and the admirers, the autograph hunters and the interviewers, the dinners and the luncheons, the celebrations and the commemorations with which English society so effectively stops the mouths of its singers and silences their songs.

But enough. I, at any rate, refuse to be nekrophilus. So long as you and you and you, venerable and ancient representatives of Sappho, Shakespeare, and Shelley are aged precisely twenty-three and propose—O enviable lot!—to spend the next fifty years of your lives in writing poetry, I refuse to think that the art is dead. And if ever the temptation to nekrophilise comes over you, be warned by the fate of that old gentleman whose name I forget, but I think that it was Peabody. In the very act of consigning all the arts to the grave he choked over a large piece of hot buttered toast and the consolation then offered him that he was about to join the elder Pliny in the shades gave him, I am told, no sort of satisfaction whatsoever.

And now for the intimate, the indiscreet, and indeed, the only really interesting parts of this letter. . . .