



# EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**Holmes traductólogo, Holmes poeta: traducción comentada de  
“The Gay Stud’s Guide to Amsterdam”**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
**MAESTRO EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

**ORLANDO MALAGÓN VELÁZQUEZ**

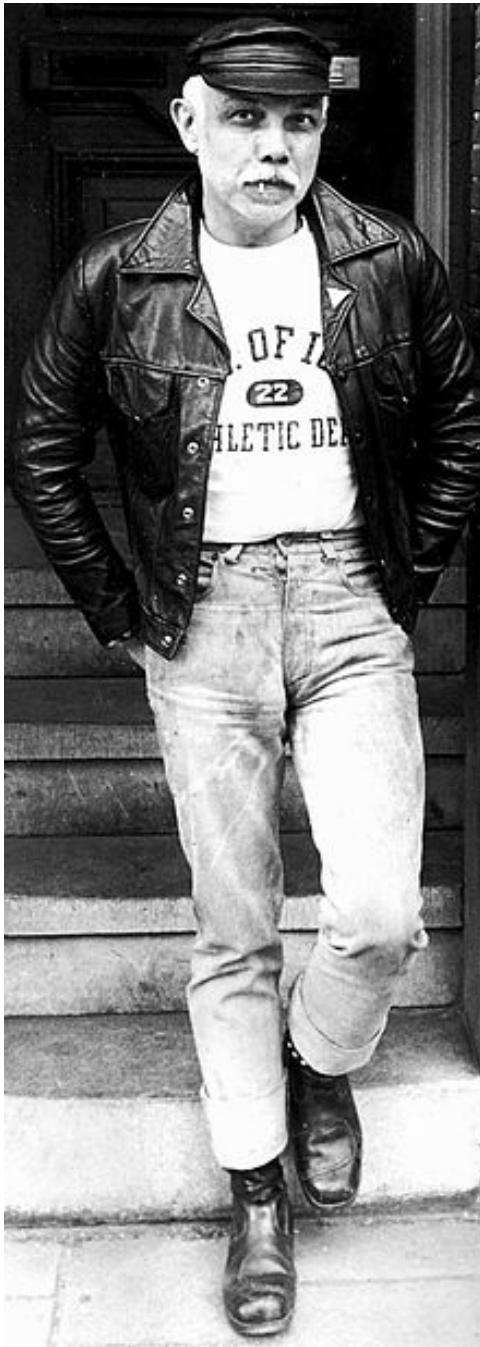
ASESOR

**DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES**

CIUDAD DE MÉXICO

DICIEMBRE DE 2018





James S. Holmes

Fotografía de Tom Ordelman



A mi familia, mis amigos, mis maestros



# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>15</b>
---------------------------	-----------

## Capítulo 1.

<b><i>The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets: autoría y entorno socio-literario</i></b> . . .	<b>19</b>
--	-----------

1.1 James S. Holmes: Comentario biográfico .....	19
1.2 Status quo de la poesía neerlandesa de la segunda mitad del siglo XX .....	23
1.2.1 Literatura de principios de siglo XX .....	24
1.2.2 Los cincuenta, sesenta y setenta .....	26
1.3 El ambiente gay en Ámsterdam de mediados del siglo XX .....	29
1.3.1 De bares y lugares de encuentro .....	30

## Capítulo 2.

<b>El extraño caso del Dr. Holmes y Mr. Lowland</b> .....	<b>33</b>
---	-----------

## Capítulo 3.

<b>Holmes traductólogo: sobre la traducción de poesía</b> .....	<b>39</b>
---	-----------

3.1 Poema y metapoema: sobre la relación del poema traducido y el texto Fuente .....	40
3.2 Problemas centrales de la traducción de poesía .....	45
3.3 Maneras de traducir distintas formas de poesía .....	48

## Capítulo 4.

<b>Análisis de <i>The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets</i></b> .....	<b>53</b>
---	-----------

4.1 Sobre el soneto: una larga tradición. Recuento histórico mínimo del soneto en Occidente .....	53
4.2 Apunte sobre el renacimiento del soneto en Holanda en el siglo XX .....	55
4.3 Los sonetos de Holmes .....	56
4.3.1 Análisis literario de <i>The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets</i> .....	59
4.3.2 Sobre la transtextualidad en <i>The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets</i> .....	66
4.4 <i>The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets</i> : análisis de contenido .....	68
4.4.1 La identidad homosexual: conformación de una voz poética .....	68
4.4.2 La urbe, el amor .....	73

## **Capítulo 5.**

<b>“La guía de Ámsterdam para el macho gay”: una propuesta de traducción</b> . . . . .	<b>77</b>
5.1 Traducir sonetos: sobre la forma . . . . .	78
5.2 “La guía de Ámsterdam para el macho gay” . . . . .	91
5.2.1 Argos Warmoesstraat: argonauta esquilado . . . . .	92
5.2.2 El Viking: arrumacos . . . . .	94
5.2.3 DOK: el blues extenuado . . . . .	96
5.2.4 Argos Heintjeschoeksteeg: las tetas de Pat . . . . .	98
5.2.5 Encuentro en el centro . . . . .	100
5.2.6 Vondel Park: la nueva generación . . . . .	102
5.2.7 Un buen lugar: domingo . . . . .	104
5.2.8 El Tiki: sueños de amo . . . . .	106
<b>Comentario final</b> . . . . .	<b>109</b>
<b>Bibliografía</b> . . . . .	<b>112</b>
<b>Anexos</b> . . . . .	<b>114</b>



*When the violin repeats what the piano has just played, it cannot make the same sound and it can only approximate the same chords. It can, however, make recognizably the same “music”, the same air. But it can do so only when it is as faithful to the self-logic of the violin as it is to the self-logic of the piano.*

John Ciardi



## Introducción

James S. Holmes, norteamericano, fue un importante traductor de poesía neerlandesa e indonesia al inglés. Sus traducciones de poesía neerlandesa del siglo XX, además de las de autores clásicos como Catulo, le valieron diversos premios y reconocimientos. Sin embargo, Holmes parece ser más conocido por sus estudios de traductología. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* recoge sus principales ideas sobre la labor del traductor. En estos ensayos, además de proponer conceptos como *metatexto*, *metapoema* y *metapoeta*, elabora una taxonomía sobre los estudios de traducción y esquematiza las formas de traducir diferentes géneros poéticos.

Estas ideas han ejercido gran influencia sobre destacados académicos de los estudios de traducción. Un ejemplo de ello es la escuela de Tel Aviv: tanto en las propuestas de Gideon Toury como en las de Itamar Even-Zohar, las dos figuras principales de dicha escuela, la presencia de las ideas de Holmes es palpable. La Teoría de Polisistemas y la taxonomía de Toury abrevan de las propuestas del teórico y traductor norteamericano.

El objeto de este trabajo de investigación es, empero, una faceta prácticamente desconocida de James S. Holmes: la creación de poesía. En el otoño de 1978 aparece un poemario titulado *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* publicado por C J Aarts, firmado por un poeta de nombre Jacob Lowland y conformado por veintitrés sonetos cuyo eje temático es la escena gay del Ámsterdam de los setenta. En estos poemas se retratan las costumbres con las que algunos miembros de la comunidad homosexual de la capital holandesa podrían identificarse: los lugares que visitan, sus prácticas y su manera de relacionarse con el otro. Ello pone de manifiesto la visión que tienen no sólo de sí mismos, sino también del otro y del entorno en el que se desenvuelven.

## Objetivo

El objetivo principal de esta tesis es proponer una traducción comentada de una de las secciones de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* que incluya la reflexión sobre la traducción poética que el autor pudo elaborar a partir de sus trabajos como traductor y creador. Para ello será necesario un análisis de sus artículos académicos más relevantes en cuestiones de traducción literaria, y particularmente aquellos relacionados con la traducción de poesía, con el propósito de aprehender la esencia de su

pensamiento traductológico. Con base en lo anterior será posible reflexionar acerca de diversos aspectos vinculados con la traducción de su obra poética.

La realización de esta tarea trae consigo dos cuestiones clave para la propuesta de traducción. En primer lugar se encuentra el papel que tuvo Holmes dentro de un sistema literario ajeno a sus orígenes, pero en el que se insertó de manera natural y que tuvo una gran influencia en su obra creativa. Ello conlleva una contextualización exhaustiva de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, es decir, una descripción detallada tanto del momento histórico en el cual se produjo como del sistema literario que le dio origen. La segunda cuestión se encuentra vinculada con la figura de James S. Holmes como intelectual de los estudios de traducción y como poeta.

A pesar de la brevedad del poemario, para la conformación de las unidades de traducción he decidido seleccionar sólo una muestra de poemas. Si bien es cierto que todos los sonetos que constituyen esta obra son poemas autocontenidos que pueden analizarse de manera independiente y que pueden traducirse de igual forma, es importante destacar que en conjunto construyen una voz poética sólida, coherente y bien definida que es el rasgo principal que les otorga unidad. De ahí que sea necesario conservar cierta unidad y traducir aquellos textos que integran una sola de las secciones del volumen. Para tal efecto, he decidido traducir la primera sección del poemario, la cual da título al mismo: “A Gay Stud's Guide to Amsterdam”.

Los principales fundamentos teóricos que sustentan mi propuesta de traducción se encuentran en las ideas de Holmes sobre la traducción de poesía. De acuerdo con ellas, no existe sólo una manera de traducir cierta forma poética. Por tanto, el texto fuente no obliga al traductor a reproducir sus características formales en la lengua meta. De hecho, es posible que esas particularidades no se puedan imitar debido a la naturaleza de la lengua misma, no tengan el mismo efecto que en el original, o simplemente no funcionen en la cultura meta. Existen, pues, múltiples posibilidades para la traducción de un poema. Esto da origen un deseo de experimentación y a la búsqueda de la forma adecuada para la traducción de los sonetos de Holmes.

## **Justificación**

La pertinencia de este trabajo estriba, pues, en la nula atención que se le ha prestado a James S. Holmes como poeta. Los comentarios que existen acerca de sus creaciones

se limitan a algunas frases y oraciones que describen de manera sucinta sus cualidades como escritor de poemas. Generalmente éstos se encuentran dentro de breves textos biográficos, ya que ningún estudio, breve o exhaustivo, sobre sus poemas se ha llevado a cabo. De la misma manera, las críticas y comentarios sobre sus ensayos acerca de traducción de poesía han sido escasos.

Las razones para esta carencia de atención pueden ser múltiples, desde la falta de interés por parte de la crítica hasta la posibilidad de considerar su obra en general, y este poemario de manera particular, carente de valor estético y literario. Debido a ello, me parece necesario realizar un trabajo que no sólo proponga la traducción de una selección de poemas de un autor multifacético que divide su producción entre la academia y el mundo de las letras, sino que inaugure, de cierta manera, los estudios sobre una de sus facetas prácticamente desconocida y que a la vez indague sobre el valor literario de la misma y permita su revitalización y posible diseminación.

En ese sentido, el proceso de escritura de esta tesis me ha permitido elaborar un perfil integrador de uno de los bastiones de los estudios de traducción. Por un lado, la revisión de las ideas teóricas de Holmes ha revelado la importancia del trabajo de este académico, pues, aunque sus propuestas no son del todo novedosas, la minuciosidad de sus taxonomías, así como los vínculos que sistemáticamente establece entre su trabajo académico y su práctica traductora han hecho de sus tratados y artículos textos fundamentales para los estudios de traducción.

Por otro lado, indagar sobre la faceta de este personaje que nos ocupa de manera más significativa reveló una serie de vínculos que conectan a este académico estadounidense con una serie de artistas, escritores y poetas que tuvieron gran influencia sobre sus investigaciones y su creación poética. Asimismo, este trabajo pone de manifiesto el valor literario de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, el cual puede ponerse fácilmente en tela de juicio si no se le otorga la atención suficiente para notar que se trata de una obra regida por la jocosidad, irreverencia y picardía.

Otro de los resultados de este trabajo ha sido la vinculación entre la teoría y la práctica de traducción. Al hacer una lectura más detallada de las ideas de un teórico que trata de establecer vasos comunicantes entre teoría y práctica con la finalidad de estrechar un abismo que a veces parece insondable, fue posible la aplicación de ideas que él mismo puso en práctica durante su labor como traductor.



## Capítulo 1.

### *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets:* autoría y entorno socio-literario

Dada la naturaleza de este trabajo de es necesario entrar en materia esbozando el contexto literario en el que se inserta *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, la biografía de su autor, y algunos otros temas importantes sobre el contexto literario en el que se inserta dicha obra.

#### 1.1 James S. Holmes: la autoría

A pesar de ser una figura importante para la literatura nacional neerlandesa, y de gozar de reconocimiento global por sus aportaciones a la traductología, un campo del conocimiento en ciernes, la información que puede encontrarse en torno a la vida y obra de James Stratton Holmes es escasa. Una de las biografías más completas es aquella escrita por Sybren y Cora Polet. Si bien hay otras fuentes que aportan valiosos comentarios sobre el poeta, traductor y traductólogo estadounidense radicado en Ámsterdam<sup>1</sup>, el artículo biográfico del matrimonio Polet es aquel que proporciona mayor abundancia de datos para la reconstrucción de la vida de Holmes. Publicado originalmente en el anuario de 1988 de la Asociación Literaria Holandesa<sup>2</sup>, este trabajo lleva por título sólo el nombre del autor: James Stratton Holmes.

Al igual que otros biógrafos, Cora y Sybren Polet datan la fecha del nacimiento de James S. Holmes el 2 de mayo de 1924 en una granja de Collins, Iowa, lugar donde residiría hasta comenzar sus estudios universitarios. Al ser el hijo menor de una familia de cuatro hermanos, las tareas que se le asignaban a Holmes se circunscribían a ayudar con las labores domésticas, en tanto que sus hermanos mayores, junto con su padre, se dedicaban a mantener el buen funcionamiento de la granja. Influenciado por el amor que su madre tenía por la música, Holmes dedicaba gran parte de su tiempo a aprender a tocar el piano, por lo que se esperaba que siguiera una carrera en el mundo de dicha rama de las artes.

---

<sup>1</sup> Entre éstas puede destacarse el breve comentario biográfico elaborado por Daniel Weissbort en la introducción a *Translating Poetry: The Double Labyrinth* y la entrada sobre Holmes en *Who is Who in Contemporary Gay and Lesbian History Vol. II. From World War II to Present Day*, editado por Robert Aldrich y Garry Wotherspoon.

<sup>2</sup> El título original del anuario es *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1988*.

Una vez que hubo concluido sus estudios de educación media superior, Holmes se inscribió en la universidad cuáquera de Okaloosa, Iowa. Según los Polet, este fue el lugar “donde entraría en contacto por primera vez con los principios pacifistas”<sup>3</sup>, ideas que más tarde le acarrearían problemas de tipo legal. Después de dos años en la universidad de Okaloosa, comenzó a ejercer como profesor en una escuela de nivel medio superior de Barnesville, Ohio. Sin embargo, al cabo de poco tiempo tuvo que interrumpir sus actividades académicas y docentes, pues fue sentenciado a cumplir una condena de seis meses en prisión debido a su negativa a realizar tanto el servicio militar como el servicio comunitario compensatorio, pues estaba convencido de que estas actividades estaban en contra de sus principios pacifistas.

Tras haber concluido su condena, Holmes retomó sus estudios universitarios, esta vez en William Penn College y en Haverford College, Pennsylvania, en donde obtuvo dos títulos universitarios: uno en historia y otro en literatura inglesa. Posteriormente inició sus estudios doctorales. Durante este tiempo comenzó, además, su actividad como poeta y editor. Incluso, algunos de sus poemas se publicaron.

En 1949, Holmes consiguió una beca de la fundación Fulbright para pasar un año como profesor en los Países Bajos. Debido a su formación universitaria inicial en una institución cuáquera, no causa mayor sorpresa que su estancia en los Países Bajos también haya sido en una institución que pertenece a la misma comunidad: Kastel Erde, en Omen. Al término de su estancia, Holmes decidió pasar un tiempo en Ámsterdam, lugar en el que conoció a Hans van Marle, quien sería su compañero de por vida y su incansable colaborador en sus trabajos de traducción, especialmente en aquellos proyectos que incluían textos relacionados con asuntos provenientes de Indonesia. De acuerdo con *The Leatherhistory.eu Foundation*, la relación entre estos dos traductores comenzó de manera casual “at the public toilets opposite the Rijksmuseum. Jim followed Hans to the Vondelpark for a cruisy encounter, which would eventually be the start of their long-term relationship which lasted 36 years”<sup>4</sup>.

Este último dato parece ser una curiosidad innecesaria. Sin embargo, al pensar en la obra que concierne a este trabajo, esta información adquiere mayor relevancia, puesto que uno de los sonetos que componen *A Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*

---

<sup>3</sup> Polet, Sybren y Cora Polet. “James Stratton Holmes” en *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, 1988, p. 163. Consultado en el sitio web titulado *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*. (<https://goo.gl/9wDyBf>) el 30 de enero de 2018.

<sup>4</sup> *James S Holmes* en *The Leatherhistory.eu Foundation*. (<http://www.leatherhistory.eu/?p=18>) Consultado en su sitio web el 08 de febrero de 2018.



se titula “Vondel Park: New Generation”. En él la voz poética narra una experiencia similar a aquella que dio origen a la relación entre James Holmes y Hans van Marle.

Antes de que sus primeras traducciones de poesía neerlandesa se publicaran en 1951 en *Poetry Quarterly*, tal como él mismo lo señala en un taller de traducción impartido en la universidad de Iowa<sup>5</sup>, James S. Holmes tuvo que prepararse durante dos años y aprender neerlandés bajo la instrucción del profesor Nico Donkersloot en la Universidad de Ámsterdam. La traducción de poesía se convirtió rápidamente en la única actividad que le proporcionaría los medios económicos necesarios para subsistir en Holanda, por lo menos hasta que la Universidad de Ámsterdam le ofreció un opuesto en el Instituto de Estudios Literarios Generales.

La calidad de su trabajo como traductor, junto con el prestigio y la reputación derivados de aquella le valieron a Holmes el premio Martinus Nijhoff, máximo reconocimiento entregado a los traductores neerlandeses. Es importante señalar que James S. Holmes fue el primer traductor no neerlandés en recibir este galardón, lo cual es muy significativo y ratifica, de cierta forma, la importancia que Holmes tiene para la historia de la traducción y, de manera particular, para la traducción de poesía neerlandesa.

En 1958 se fundó la revista literaria *Delta*, una publicación en lengua inglesa dedicada a la cultura y literatura de los Países Bajos. Se designó a James S. Holmes como el editor de la sección de poesía, quien incluyó de manera regular sus traducciones de poesía contemporánea neerlandesa al inglés. De acuerdo con Polet, el material que Holmes tradujo para *Delta* se compuso principalmente de poemas escritos por miembros del grupo *Vijftiger* y algunos otros escritores pertenecientes a la generación posterior a dicho grupo, lo cual representó un reto extraordinario dada la complejidad de estos textos. Sin embargo, la traducción más representativa del corpus traductor de James S. Holmes es sin duda alguna *Awater*, de Martinus Nijhoff, poema recientemente retraducido por el escritor australiano David Colmer<sup>6</sup>. En 1984, Holmes recibió otro premio por su excelente labor como traductor. Al igual que el Martinus Nijhoff, el reconocimiento que recibió de la comunidad flamenca (*Vertaalprijs van de Vlaamse Gemeenschap*), nunca antes otorgado a un extranjero.

Dado que Holmes tradujo incesantemente, sus trabajos incluyen un número

---

<sup>5</sup> Cfr. James S. Holmes. “Translating Virgil and Martial.” en *Translating Poetry: The Double Labyrinth*. Daniel Weissbort (ed). London: Macmillan, 1989.

<sup>6</sup> Thomas Möhlmann. “Awater in the UK” en *Literature from the Low Countries*. Sheila M. Dale (trans.) Sitio web consultado el 10 de abril de 2018. <http://www.literaturefromthelowcountries.eu/awater-in-the-uk/>

considerable de autores. Sus versiones de poemas de la posguerra, de la Generación de los Cincuenta, de algunos autores clásicos y otros escritores se publicaron en múltiples revistas literarias, así como en antologías de literatura neerlandesa en inglés, algunas de las cuales compiló y editó él mismo; tal es el caso de *Dutch Interior*, antología de poesía de la posguerra publicada en 1984.

A la par de su carrera como traductor y editor, James S. Holmes desempeñó una labor académica importante, principalmente para la Universidad de Ámsterdam. Tras la fundación del departamento estudios de traducción en 1964, y debido a su formación profesional y su experiencia como traductor, se nombró a James S. Holmes, quien ya trabajaba para el instituto de estudios literarios, jefe de esta nueva división. Como parte de sus actividades, Holmes diseñó el plan de estudios para el Instituto de Educación para Intérpretes y Traductores, el cual se incorporaría más tarde a la universidad como el Instituto de Estudios de Traducción.

Holmes también escribió ensayos y artículos en los que abordó cuestiones teóricas y prácticas de la traducción de poesía. Entre 1968 y 1984, se dedicó a dar conferencias en diversos foros internacionales de traducción e interpretación, en los que, además de hablar sobre poesía y traducción, también abordó el tema de los estudios de traducción como disciplina. Como parte de su labor como conferencista, durante la década de los setenta Holmes formó parte de un taller continuo de traducción en la universidad de Iowa, en el que habló con los participantes acerca de su experiencia con la traducción de poesía clásica.

A nivel personal, uno de los temas que tienen mayor relevancia para el presente trabajo es aquel relacionado con su orientación y preferencia sexuales. Al respecto, Polet dice que “su homosexualidad se visibilizaba de dos maneras: en su vestimenta y en su poesía.”<sup>7</sup> En lo concerniente a su vestimenta, Holmes adoptó un estilo hipermasculino que claramente manifestaba su ideología y preferencias: jeans, chaqueta de cuero, un pin en forma de triángulo rosa en la solapa, y un pañuelo rojo en el bolsillo trasero de los pantalones, expresaban su preferencia por la subcultura *leather* y causaban sensación y sorpresa, especialmente fuera de los Países Bajos.

En lo que concierne a su obra poética, la actividad de Holmes en torno a la poesía y al ambiente gay se reflejan no sólo el tema de algunos de sus poemarios, especialmente

---

<sup>7</sup>Polet, *op cit.* p. 166.

aquellos publicados por Jacob Lowland, el heterónimo que creó para poder escribir sobre la cultura gay en Ámsterdam y traducir algunas obras poéticas con mayor libertad, sino en su activismo dentro de la comunidad. En este sentido, estuvo a cargo de algunos talleres de traducción de poesía gay. De igual manera, organizó en diversas ocasiones lecturas de poesía en voz alta en algunos lugares a los que concurría la comunidad *leather*. Infortunadamente, estas tertulias no tuvieron gran éxito. Sin embargo, en 1984, Holmes estuvo a cargo de la sesión *Poetry Gone Gay* de una manifestación llamada *One World Poetry*. Ahí, Holmes leyó algunos de sus poemas sobre homosexualidad y homoerotismo, los cuales fueron bien recibidos. Polet menciona que este suceso fue algo catártico para Holmes, pues pudo con gran libertad mostrar al público esa otra cara de su personalidad.

Holmes murió el 6 de noviembre de 1986 en Ámsterdam debido a los efectos que el SIDA tuvo en su salud.

## **1.2 Status quo de la poesía neerlandesa de la segunda mitad del siglo XX**

No es gratuito que la obra objeto de este estudio se asocie tanto al sistema literario neerlandés como estadounidense o a las literaturas escritas en lengua inglesa. *A Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* es la obra de un autor que abreva de dos tradiciones literarias y que desarrolla su carrera traductora y literaria en una latitud ajena a sus orígenes sin necesariamente dissociarse de ellos, lo que implica desenvolverse en dos lenguas y dos cosmovisiones distintas, incluida la concepción de la identidad homosexual.

Lo anterior se materializa en el contenido del poemario. Por un lado, se encuentran las referencias intertextuales a un sinnúmero de obras y autores de la tradición en lengua inglesa: Shakespeare, Barret Browning y Hemingway son sólo algunas de ellas. Por el otro, se encuentran las referencias socioculturales a las que alude de manera sistemática en sus sonetos. Debido a este último punto es importante considerar que James S. Holmes emigró a los Países Bajos a una edad temprana y que llevó a cabo la mayor parte tanto de su obra traductora como de su producción poética desde su residencia en Ámsterdam. El contacto más prolífico que tuvo con el mundo editorial y literario ocurrió en dicha capital, por lo que su obra también acusa la influencia de los autores con quienes convivía de manera personal. Debido, pues, a las características de su poesía, el esbozo del contexto literario que realizaré a continuación es el de la literatura de los Países Bajos.

### 1.2.1 Literatura de principios de siglo XX

En su libro titulado *Los hijos del limo*, Octavio Paz aborda el tema de la tradición de la ruptura. Al hablar de la modernidad el Premio Nobel mexicano dice que:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad<sup>8</sup>.

Es cierto que al escribir estas líneas Paz no tiene en mente de manera particular la tradición literaria neerlandesa. Sin embargo, esta afirmación puede extrapolarse a otros sistemas culturales occidentales, en los que la modernidad es un *continuum* de cambios que tratan de desligar y diferenciar un movimiento de su predecesor.

La modernidad de la tradición literaria neerlandesa no escapa a este fenómeno. Tal como lo menciona Reinder P. Meijer en *Literature of The Low Countries*, hacia finales del siglo XIX comienza una nueva etapa dentro de la tradición literaria neerlandesa que rompe casi por completo con los ideales establecidos por la llamada Generación de los Ochenta. Los autores de este último movimiento comulgaban y profesaban ideales muy semejantes a aquellos del esteticismo inglés; en pocas palabras, para la Generación de los Ochenta, el arte no tenía una función más allá del mero goce y experiencia sensorial. El fin último del arte es el arte mismo.

Esta generación se manifestó de dos formas. Por un lado, se encuentra el grupo de la ruptura con la tradición, es decir, aquella cuyos principios estaban en contra de la superficialidad del esteticismo finisecular de la Generación de los Ochenta. Para estos artistas, el arte debe tener un fin concreto y una función social más allá de sí mismo y del mero goce estético. Esta crítica viene principalmente de Herman Gorter, poeta y político comunista. De acuerdo con Meijer, en 1898 Gorter publica “Kritiek op de Litteraire Beweging van 1880”, un manifiesto en el que “he severely criticized the individualism

---

<sup>8</sup> Octavio Paz. *Los hijos del limo* en *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas. Edición del autor*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 333.

of the Eighties. Beauty to Gorter was no longer a purely aesthetic value outside society and morality, as it has been in the eighties, but it was ‘the movement of social development.’”<sup>9</sup> Esto se muestra en su poesía, que Meijer califica como una loa a la clase trabajadora y al socialismo.

En la misma tónica, aunque no de manera tan radical como Gorter, se posiciona el grupo de artistas en torno a *De Beweging (El Movimiento)*, una revista literaria fundada y editada a partir de 1905 por Albert Verwey. Este movimiento favorecía un tipo de poesía mucho más intelectual y filosófica, y se oponía al individualismo, herencia de la Generación de los Ochenta, a la vez que pugnaba por un regreso a formas de creación más tradicionales vinculadas con la retórica clásica, así como con su repertorio de imágenes<sup>10</sup>.

Sin embargo, otro grupo de escritores se declaró en contra de la dirección que estaba tomando la literatura de los Países Bajos y a favor del esteticismo que exploraron sus predecesores. Entre los poetas que se adhieren a esta corriente se encuentran J. H. Leopold, P. C. Boutens y Karel van de Woestijne. La característica que comparte la producción poética de estos autores es la gran carga simbólica, quizá originada en la estirpe francesa, así como un palpable impresionismo, y la herencia de la tradición clásica debido a su formación en letras grecolatinas, al menos en el caso de Boutens y Leopold.

Un nombre que vale la pena destacar es el de Martinus Nijhoff. “Born in 1894, [he] bridged the gap between two generations. He may be seen as a latecomer of the generation of traditionalists who began to publish round about 1910, or as the first of the modernist who in 1916 grouped around the journal *Het Getij (The Tide)*.”<sup>11</sup> Nijhoff es, pues, un poeta de transición que aún sigue instalado en un canon establecido, pero cuya obra apunta al mismo tiempo hacia la conformación de un nuevo panorama para su literatura nacional. Para el caso particular de la figura de James S. Holmes, la relevancia de este poeta estriba, por un lado, en la cantidad de poemas suyos que Holmes tradujo; de ellos, como ya he mencionado antes, *Awater* es el más importante y reconocido. Por otro lado, es relevante también por su fascinación por las formas tradicionales, especialmente el soneto. De acuerdo con P. Meijer, *De Wandelaar (El Caminante)*, poemario de 1916, es una obra compuesta por cuarenta y ocho poemas, de los cuales treinta y seis son sonetos.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Reinder P. Meijer. *Literature of The Low Countries. A Short History of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/Boston: Martinus Nijhoff, 1978, p. 260.

<sup>10</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 269.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 304.

Además de Nijhoff, en el periodo de entreguerras destacan nombres como Ter Braak, Du Perron y Marsman, a quienes la crítica consideró en más de una ocasión a lo largo de la década de los treinta como “negativist and immoralist”<sup>13</sup>. Estos autores murieron antes de que la ocupación nazi surtiera efecto y que el control de la literatura se encontrara en manos del régimen a través de la Cámara de Cultura (*Kultuurkamer*).

La década de los cuarenta se caracteriza por una interrupción en la producción literaria neerlandesa. Para poder publicar sus textos, los escritores estaban obligados a ser miembros de la cámara de cultura, instancia que, sin duda alguna, tenía entre sus objetivos la censura de todo aquello que pudiera parecer una amenaza para el régimen. Dadas estas condiciones, los textos publicados entre 1940 y 1946 carecen de verdadera relevancia.

Una publicación que tuvo gran importancia durante los primeros años de la década de los cuarenta fue *Criterium*. Dicha revista se fundó en 1940, antes de que los nazis invadieran los Países Bajos, y dejó sus actividades cuando se instauró la *Kultuurkamer* en 1942, sólo para retomarlas en 1945, una vez que la guerra hubo cesado. Meijer menciona que *Criterium* no siguió directrices específicas para la publicación de textos; es decir, a esta revista no se la puede asociar con un movimiento literario específico.

La generación de escritores que dio a conocer su obra tras la restauración de la libertad de publicación se caracteriza, según Meijer, porque “Their starting-point is a realization that life is hopeless and absurd. Moralizing for them becomes pointless [una postura completamente opuesta a la de sus predecesores, es decir, a la generación de la década de los treinta]. They are not interested in psychological analysis but only in representation.”<sup>14</sup> El poeta más destacado de esta época fue Gerrit Achterberg, cuyos trabajos incluyen *Aftvaart (La partida)* y *Einland der Ziel (Isla del alma)*.

### 1.2.2 Los cincuenta, sesenta y setenta

En su ensayo titulado “Dutch Poetry since 1950”, Hugo Brems hace un recuento de los diversos movimientos literarios neerlandeses de la segunda mitad del siglo XX. Comienza en la década de los cincuenta, pues argumenta que el verdadero renacimiento tras el fin de la Segunda Guerra Mundial no ocurre sino hasta el inicio de dicha década, cuando un grupo de artistas daneses, belgas y holandeses se reúnen para formar el movimiento

---

<sup>12</sup> *Ídem.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>14</sup> *Ídem.*

CoBrA, origen de los llamados *Vijftigers*, la Generación de los Cincuenta.

Al definir algunos puntos importantes sobre la esencia del grupo CoBrA<sup>15</sup>, CW van der Watering dice que:

One of the main characteristics of COBRA's experimental painting is spontaneity, in particular, the spontaneous interaction with the material. The painters even distilled their own variant of (political) materialism, namely "a literal materialism [...] in which matter was experienced as an active partner in the creative process."<sup>16</sup>

Si bien CoBrA es un movimiento principalmente de orden plástico, los poetas que más tarde se conocerían como la Generación de los Cincuenta están íntimamente asociados al espíritu del mismo, pues en sus trabajos se observa una constante experimentación con el lenguaje con la finalidad última de descubrir, retratar y resignificar las experiencias vitales. Lo anterior se traduce en el gran énfasis que la nueva generación de escritores pone sobre el proceso de escritura:

... during the creation process experiences are gained. The true experimental poet does not start from a preconceived given that his versification gets into the poem, but he searches in, through and with the language for something he did not yet know. That is why the experimental artist considers the act of creation, the production more important than the product.<sup>17</sup>

El resultado de esta experimentación constante es un tipo de poesía que rompe cualquier vínculo posible con las líneas que siguió la obra de los poetas de las dos décadas anteriores. Así, los *Vijftigers* se separan por completo del racionalismo y se decantan, tal como los artistas de CoBrA, por la espontaneidad y la intuición, generando una obra caracterizada por la concatenación de imágenes apenas pasadas por el tamiz de la mente del poeta. Al respecto, Meijer dice que estos poetas “were no longer interested in the ‘confessional’ poetry of the older generation in which the poet confided the reader his

<sup>15</sup> Este movimiento, que incluía principalmente artistas visuales, pero sin dejar de lado a escritores y poetas, entre ellos Kouwenaar y Lucebert, toma su nombre de las iniciales de las ciudades de las que provenían sus miembros: Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Fue un movimiento de corta duración pues su actividad sólo estuvo latente por tres años, entre 1948 y 1951.

<sup>16</sup> C. W. van der Watering. ‘Bedenkingen bij spontaneiteit. Over Cobra en de experimentele poëzie’ en *De Revisor* 6 (6), 1979, p. 45.

<sup>17</sup> R. L. K. Fokkema. *Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1979, p. 45.

private opinions, his joys and his miseries. Neither did they want to be thinkers or teachers or moralist. Their aim was to represent ‘the reality of this time’<sup>18</sup>.

Un suceso que tiene gran relevancia para la década de los cincuenta, y de particular interés para este trabajo de investigación, es el concurso de poesía al que convoca la Sociedad de Literatura Neerlandesa como parte de la celebración de su 175º aniversario. Al parecer, el tema que los participantes podían abordar en sus creaciones era bastante libre. Sin embargo, “One prescription was stated: ‘a strict form’. The sonnet was chosen.”<sup>19</sup> El número de sonetos que concursaron ascendió a 575.

Hacia finales de la década se llevó a cabo una encuesta sobre poesía que apareció en la publicación llamada *Elseviers Weekblad*. Entre otra información relevante, la encuesta mostró un interés generalizado de los poetas más jóvenes por las formas clásicas y especialmente por el soneto. Estos dos datos son muy reveladores si pensamos en el gran aprecio que las generaciones posteriores tuvieron por esta forma tan clásica y que se refleja en el número de poetas cuya obra se caracteriza por la adherencia a dicha construcción canónica, James S. Holmes entre ellos.

La aparición de la revista *Barbarber*<sup>20</sup> hacia 1958 significó un nuevo cambio de paradigma para la literatura neerlandesa. Si el uso de la imagen como materia prima caracterizó de manera generalizada a la Generación de los Cincuenta, el trabajo de los poetas asociados a *Barbarber* pueden identificarse por una nueva manera de relacionarse con la realidad: el asombro. En este sentido, Brems dice que “they present poetry as information about the unusualness of the usual, they translate the known into the unknown.”<sup>21</sup> Dada esta forma de (re)presentar la realidad de una manera novedosa que permite al espectador resignificarla mediante su re-contextualización, se puede asociar este movimiento literario con el dadaísmo, corriente artística fundada en la desautomatización de la percepción que el espectador tiene del objeto artístico, cuyo resultado final es el asombro y la novedad.

Otro punto que diferencia esta generación de los *Vijftigers* es el uso del sistema lingüístico. La experimentación con el material, es decir, los juegos con lenguaje y la exploración de los límites del mismo, queda atrás para dar paso a un uso mucho más sobrio, simple y directo.

La última década de interés para este estudio es la de los setenta. Acerca de este

<sup>18</sup> Meijer. *Op cit.*, p. 370.

<sup>19</sup> Fokkema. *Op cit.*, p. 66.

<sup>20</sup> *Barbarber* fue una publicación dirigida por J. Bernlef y K. Schippers. En palabras de Brems, era una revista un tanto extraña que inició como una broma para contrarrestar la seriedad que caracterizaba a la literatura del momento.

<sup>21</sup> Hugo Brems. “Dutch Poetry since 1950” en *Dutch Crossing*, 15 (44), 1991, p. 23.



periodo Brems señala que “after 1970 there is no longer any question of movements and groups forming round a programme. There are, of course, still trends and fluctuations linked to the spirit of the times.”<sup>22</sup> Una de esas tendencias fue la neorromantización de la poesía. Se retomaron temas característicos de dicha corriente, entre los que, señala Brems, se encuentran el impulso hacia la muerte, la agonía del tiempo y las carencias humanas.

Los setenta también fueron testigo de una revitalización de las formas clásicas, en especial del soneto. Si bien este fenómeno no tiene una explicación clara, se pueden proponer algunas hipótesis sobre el origen de este retorno. Por un lado, se encuentra el concurso de poesía por el 175º aniversario de la sociedad de literatura, sobre el cual he hablado anteriormente, y que fomentó el uso de una de las formas más canónicas en la historia de la literatura occidental. Por otro lado, deben tenerse en mente las características de la producción poética de los románticos. La mayor parte de la obra de poetas como Shelley, Keats y Wordsworth se apega a formas estrictas. Es cierto que los poetas antes mencionados no sólo escriben sonetos (en realidad son pocos), pero sus poemas siguen patrones métricos, rítmicos y sonoros bien definidos. Es de esperarse, pues, que con los tópicos más representativos del movimiento romántico, también se retomasen algunas de sus características formales.

Otra de las tendencias en lo referente a la temática es la poesía confesional. Brems describe este tipo de poesía como “a rather realistic, anecdotal kind of poetry, putting the poet in the foreground as an articulate individual.”<sup>23</sup> Aunado a ello, y derivado de múltiples ejemplos a lo largo de la historia literaria occidental, es posible decir que este tipo de poesía se puede asociar con escritores cuya producción se vincula a lo gay, dado que les permite explorar y, de cierto modo, exponer su identidad a través de la voz poética. Es en esta tendencia que podría inscribirse *A Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*.

### **1.3 El ambiente gay en Ámsterdam de mediados del siglo XX**

El último punto que abordaré como parte de la contextualización de la obra de James S. Holmes es la situación que caracterizaba la subcultura gay del Ámsterdam del siglo XX. Es importante referir lo antes mencionado dado que el poemario en cuestión se presenta como una guía en la que se recorre una serie de lugares icónicos.

---

<sup>22</sup> *Ídem*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 32.

### 1.3.1 De bares y lugares de encuentro

En su artículo titulado “The Amsterdam Bar Culture and Changing Gay/Lesbian Identities”, Gert Hekma propone los sesenta como el punto de quiebre en lo referente a la proliferación de bares y lugares de encuentro para la comunidad gay y lésbica. Desde los treinta y hasta principios de los sesenta, la ciudad contaba sólo con unos cuantos lugares en los que lesbianas, pero principalmente gays, podían entretenerse.<sup>24</sup> Estos lugares se encontraban localizados en tres distintas áreas de la ciudad, las cuales se distinguían por la clase social que las frecuentaba.

Gert Hekma también señala que los bares no eran exactamente el punto de encuentro para la comunidad gay. En su lugar, esto sucedía en los llamados *tearooms*.<sup>25</sup> También es importante señalar que los bares se inspeccionaban constantemente en búsqueda de actividad ilícita, ya fuese por la venta ilegal de alcohol o para detectar menores de edad, no porque el ingreso a estos lugares estuviese restringido por la mayoría de edad, sino porque la edad legal para mantener relaciones sexuales entre homosexuales era a partir de los 21 años.

Sin embargo, aparentemente las autoridades no necesitaban de estas medidas precautorias, pues los bares se consideraban un espacio importante por la comunidad y, por ende, dentro de ellos se cumplía con las normas, entre las que se encontraba no tener sexo en los baños. Al respecto de este tema Hekma dice que

The bars were not so much places for cruising and picking up sex partners, but protected places to be among like-minded people, among gays and lesbians. They were places where you could be yourself. They resembled in this respect circles of friends which gays and lesbians formed. Sex you would find somewhere else, the best places being the tearooms and the red light district.<sup>26</sup>

Un punto importante que menciona Hekma al respecto de la dinámica de la subcultura gay, que tiene que ver con el desarrollo o la falta de una cultura en torno a los bares, es el espacio en el que tenían lugar los encuentros sexuales. Dadas las condiciones de respeto por el bar como un lugar de convivencia, aunado a la constante interven-

<sup>24</sup> Gert Hekma menciona que la mayoría de estos bares eran administrados por mujeres, casi todas lesbianas, que provenían del mundo de la prostitución.

<sup>25</sup> Término empleado por la comunidad gay para referirse a los baños públicos.

<sup>26</sup> Gert Hekma. “The Amsterdam Bar Culture and Changing Gay/Lesbian Identities”.

ción policiaca, la búsqueda de sexo se desplaza hacia la periferia de los centros de entretenimiento; de ahí que, como lo he citado antes, los *tearooms* y las zonas marginales se vuelvan los lugares de encuentro. Otra de las causas de dicho desplazamiento es el objeto de deseo de las comunidades lésbica y gay. Debido a que “gay men were interested in sailors, soldiers, working-class boys[, and] lesbians in ‘real’ women, ‘femmes’”<sup>27</sup>, el lugar para encontrar un compañero sexual no era precisamente el bar, ni la comunidad misma. De ahí que la búsqueda de sexo se realizara en lugares en los que concurrían los soldados y marineros, y que en general se diera con hombres heterosexuales, algunos con dificultades para conseguir sexo con mujeres.

La ocupación alemana durante la Segunda Guerra Mundial no sólo tuvo efectos prohibitorios en lo que respecta a la literatura, como mencioné en el apartado correspondiente. El régimen nazi estableció una ley que prohibía de manera expresa el contacto sexual entre hombres homosexuales. Tras el final de la guerra, comenzó el movimiento homófilo, que tuvo como resultado la apertura de un sinnúmero de bares entre los que se encontraba el COC (Centro de Cultura y Diversión), el cual se estableció definitivamente en el DOK (*De Odeon Kelder*, El sótano de Odeon, un antiguo teatro) a principios de la década de los cincuenta. La importancia de éste y otros lugares como *De Schakel* radica en el cambio que representaron para la subcultura gay. Se les otorgó un permiso para que pudieran operar hasta altas horas de la madrugada. También se les permitió tocar música, por lo que la naturaleza de los bares cambió. Ya no serían más sólo puntos de convivencia, sino también salones de baile y lugares de encuentro, es decir, ya no era necesario salir del lugar de diversión para conseguir compañeros sexuales, pues esto tenía lugar dentro del salón de baile.

Estas circunstancias significaron un cambio en la concepción de la propia homosexualidad. La femineidad necesaria para seducir hombres heterosexuales en las calles desaparece y da lugar a una virilidad y masculinidad exacerbadas, pues el objetivo es atraer a los pares dentro del grupo y no fuera de éste. Una consecuencia de este cambio en la dinámica social es que las relaciones que sostenían dos hombres pasan de ser meramente sexuales a relaciones que incluían un factor social y afectivo importante.

---

<sup>27</sup> *Ídem*.



## Capítulo 2.

### El extraño caso del Dr. Holmes y Mr. Lowland

En las frases finales de un apartado introductorio que sirve como segundo prefacio a *The Double Labyrinth: Translating Poetry* y titulado “James S. Holmes”, Daniel Weissbort, su editor, declara que, además de haber realizado una encomiable labor como traductólogo, James S. Holmes, Jim, como solían llamarlo sus allegados, y sobrenombre con el que firmaría algunas de sus obras, “was also (also?) a poet of exquisite sensibility and, in his later years, of the frankest self-exposure”<sup>28</sup>. Este es uno de los poquísimos comentarios críticos que se pueden encontrar sobre la obra poética de Holmes. Infortunadamente, y como ya lo he mencionado en diversas ocasiones, la obra del poeta estadounidense-neerlandés ha pasado inadvertida y ha dejado una huella poco más que insignificante en los anales de la literatura en lengua inglesa, por no hablar de los cánones occidental y universal. Solapados, pues, por las hazañas académicas de su autor, u obliterados por su naturaleza tabú, los trabajos del Holmes más creativo merecieron nula atención de aquellos encargados de erigir el canon de las literaturas nacionales y de la literatura occidental en general.

Dada la situación antes expuesta, no es extraño que la información acerca de la obra literaria de Holmes sea también escasa. Más aún, acceder a las obras mismas es prácticamente imposible, pues además de algunos tomos de sus obras tempranas que se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Ámsterdam y una antología de poemas posteriores que de igual manera se enlistan en los catálogos de algunas universidades estadounidenses, alemanas y holandesas, no hay acceso a la mayor parte de su obra poética. Sin embargo, se pueden consultar algunos de sus poemas en la versión electrónica de las revistas en las que aparecieron originalmente, pues algunas de ellas se encuentran en la base de datos de la Sociedad Neerlandesa de Literatura.

Es importante señalar que la obra de Holmes como poeta no es muy extensa. El artículo biográfico de Cora y Syrben Polet incluye un anexo con el listado de los libros

---

<sup>28</sup> Daniel Weissbort. *Translating Poetry: The Double Labyrinth*. London: Macmillan, 1989, p. xxviii.

de la autoría de Holmes editados y publicados hasta 1988. En dicha lista se menciona la existencia de un par de volúmenes firmados por James S. Holmes. En 1978, año de publicación de la primera edición de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, *The Pink Triangle Poets* publicó en Ámsterdam un libro titulado *9 Hidebound Rimes: Poems 1977*, volumen que consta de veinte páginas y que firma Jim Holmes. El segundo libro de la autoría de Holmes es la antología *Early Verse: Selected Poems 1947-1956*, editada y publicada por Aarts en 1985, en la que, tal como el título lo indica, se recogen algunos de los poemas que escribió entre los últimos años de la década del cuarenta y mediados de los cincuenta. Finalmente, en el catálogo Worldcat aparece un tercer volumen firmado por James S. Holmes<sup>29</sup>: *Views on Kent: A Cycle of Four Poems*. Además de incluir algunos poemas de Holmes en seis páginas, de acuerdo con la descripción de esta obra en el catálogo de la biblioteca de la Kent State University, este libro incluye cuatro ilustraciones de Nigel Kent<sup>30</sup>.

Comparado con esta lista, el catálogo de sus traducciones parece mucho más extenso. Además de la traducción de *Awater*, de Martinus Nijhoff, quizá su traducción más sobresaliente, Holmes colaboró con una selección de poemas de Paul Snoek en la antología titulada *A Quarter Century of Poetry from Belgium*, editada por Willem M. Roggerman y publicada en Bruselas en 1970. También destaca su participación en las antologías *Living Space*, de 1979 y publicada en Nueva York, *Nine Dutch Poets*, publicada en San Francisco en 1982, y *Dutch Interior, Postwar Poetry from the Netherlands and Flanders*, Nueva York, 1984. Aunado a las obras antes mencionadas se encuentra su trabajo para diversas revistas en las que constantemente aparecieron sus traducciones del trabajo de poetas contemporáneos y clásicos. Entre estas publicaciones periódicas se encuentran *Delta*, *Calcanet*, *Poetry Quarterly*, *Chelsea Review* y *Atlantic*, entre otras.<sup>31</sup>

Debido a la extensión de estos trabajos y a la importancia que ellos suponen para la literatura neerlandesa fuera del territorio de los Países Bajos, las traducciones de James S. Holmes son de importancia capital no sólo para la preservación de la obra de poetas destacados dentro de un entorno limitado al territorio nacional, sino para su diseminación

<sup>29</sup> Existen dos ediciones de este libro. En la primera de ellas el nombre del autor es James S. Holmes, en tanto que en la segunda el autor aparece como Jim Holmes, el nombre alterno más evidente con el que Holmes firmó algunas de sus obras.

<sup>30</sup> Artista plástico australiano que, después de estudiar arte en la Universidad de Sídney a finales de la década de los cincuenta, emigró a Inglaterra para consolidar su carrera. A principios de la década de los setenta Kent cambió de lugar de residencia. Esta vez hizo de Ámsterdam su hogar. Hacia finales de esa misma década, e influenciado por el trabajo de Tom de Finlandia y la fuerza de la subcultura *leather* amsterdamiana, comenzó a realizar ilustraciones con temas homoeróticos, los cuales firmaba con el pseudónimo James D. Muchas de sus obras estuvieron en exhibición en diversas ocasiones en la Galleria RoB, en Ámsterdam. Un ejemplos de las mismas se encuentra en el anexo 3 de esta tesis. (Información procedente del sitio web de la *Tom of Finland Foundation*, <https://goo.gl/FvAxqs>, consultado el 12 de julio de 2018.)

<sup>31</sup> *Cfr.* Polet Cora y Syrben Polet. *Op. cit.*, p. 167.

hacia otros ámbitos. Es decir, tal como lo señalan algunos críticos, el trabajo de traducción desarrollado por Holmes permitió que se conociese un gran número de escritores neerlandeses del siglo XX. De cierta forma, al traducir a tal diversidad de poetas, Holmes abrió las puertas del mundo para la literatura neerlandesa.

Sin embargo, la honestidad más franca a la que alude Weissbort al describir la producción más tardía de Holmes como una obra *of the frankest self-exposure* puede referirse en realidad a los trabajos realizados por un tal Jacob Lowland, personaje que, además de escribir poesía, se dedicaría a la traducción al inglés de los poemas de algunos escritores neerlandeses contemporáneos.

En una plática impartida en 1984 para el taller de traducción de la Universidad de Iowa durante una de sus múltiples visitas a los Estados Unidos y la cual recopila Weissbort en *The Double Labyrinth: Translating Poetry*, Holmes declara abiertamente que Jacob Lowland es él mismo. No hay, pues, una negativa de su parte a mostrar su identidad; no hay un deseo o urgencia por ocultarse detrás de un pseudónimo para poder publicar sus creaciones. En realidad, Holmes se encontraba en una postura completamente distinta de la que obligó a muchas escritoras durante gran parte de la historia de la literatura a tomar nombres de varones, o de las circunstancias que llevarían a escritores a firmar sus textos con nombres falsos, pues debido a sus condiciones sociopolíticas y culturales no podían, o pueden, exponerse a ser relacionados con sus textos, a pesar de la gran necesidad que sienten de que sus ideas salgan a la luz y se conozcan. En el caso que compete a este trabajo de investigación, el de Jacob Lowland, nos encontramos, pues, frente a un heterónimo como los que empleaba Fernando Pessoa para escribir y firmar sus creaciones.

A diferencia de la pseudonimia, fenómeno que implica un ocultamiento de la personalidad de un autor detrás de un nombre falso (por ejemplo, George Eliot, Ellis Bell, entre otros destacados escritores), en la heteronimia ocurre un desdoblamiento del autor en uno o más personajes, cada uno de los cuales posee una personalidad y carácter propios. De esta forma, y en resumidas cuentas, el autor oscila entre una multiplicidad de personas; se desprende de sí mismo y se convierte en otros. Esta transmutación le permite, entonces, adquirir las características de ese otro y con ello adoptar una perspectiva de la realidad distinta de la propia, lo cual lo capacita para escribir como esa otra persona.

Para James S. Holmes, la creación de un heterónimo estuvo directamente relacionada con la libertad escritural que emplear este personaje le otorgó. A este respecto, Holmes comenta lo siguiente:

I've always had the problem, translating from the Dutch, that you feel—even though I don't believe in such things as definitive translation—this translation will probably be the only one ever made of this poem in the near future. So you have an important responsibility to the poet, to the text. [...] It was a very liberating thing for me, therefore, when I was here in Iowa City in '75, as a member of the International Writing Program, and working a lot with the Translation Workshop, that I could make all sorts of crazy experiments, because what I was producing was just part of the workshop and not something for publication, nor with that feeling of responsibility to the poet, that this is probably going to be the only translation of the poem he'll ever see. [...] And actually, since that time, I've been more experimental. In fact, for quite a different reason, I've developed an alter ego who also writes poetry, Jacob Lowland, and Jacob Lowland is a much less moral person than Jim Holmes, or James Holmes. He believes in doing all sorts of crazy things [...] But I want to emphasize that you have to know what is there, in the first place, before you embark on these kinds of experiments.<sup>32</sup>

De esta manera, una moral más relajada y una mayor laxitud en el acercamiento y tratamiento del original, y de la responsabilidad del traductor con su autor hicieron de Jacob Lowland no sólo un traductor mucho más experimental que se tomó libertades que otros no hubieran podido, desde la selección de sus materiales hasta los resultados de sus experimentos, sino un autor de obra propia en la que se refleja una actitud relajada, desenfadada, jocosa, picante e irreverente, actitud que se observa de manera muy clara tanto en su obra traductora como poética.

Al igual que James S. Holmes, Jacob Lowland no posee una obra poética extensa. Ésta se reduce, en realidad a *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*,

---

<sup>32</sup> Daniel Weissbort. *Op. cit.*, p. 58.



sobre el cual abundaré más adelante; a una serie de poemas publicados durante gran parte de la década de los ochenta en diversas revistas, por ejemplo, “Dreamed Biking”, publicado en *Maastaf* en 1982, y a lo que él mismo describe como una épica inacabada: *Billy the Crisco Kid: An Epic for the Eighties*.

Uno de los comentarios críticos más extensos, si no es que el único que existe, acerca de esta última obra lo escribió el propio Lowland para la revista *Maastaf*. En este texto, que apareció en el número 29 de 1981 de la publicación antes mencionada, y que Lowland escribe a manera de introducción para los fragmentos de su épica que se publicaron en ese mismo volumen, el autor describe con detalle el proyecto que tenía en mente al embarcarse en una tarea de tal envergadura como la escritura de una gran épica homosexual para los ochenta.

De acuerdo con Lowland, la idea de escribir esta obra se gesta poco después de terminar *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, poemario que tuvo su origen en la traducción de los trabajos de una serie de poetas neerlandeses dedicados a la escritura del soneto. Tras la culminación de los poemas dedicados a la vida gay y *leather* de la capital neerlandesa, Lowland quería dedicarse a la realización de otros proyectos y cambiaría de dirección. Sin embargo, dice,

I was more hooked than I realized. That fall I started playing around with the ottava rima form, and stanzas began shaping together that more & more obviously belonged in some kind of narrative. On a flight to the superstraightness of Moscow, I was fooling with what I had written, making changes, working out a couple of new stanzas, when suddenly it all jelled: I'd write the story of Billy, a gay boy who sets out to explore the world & the universe.<sup>33</sup>

El proyecto, añade el poeta en esta introducción, incluiría un número considerable de cantos, entre ocho y diez, de una extensión más que profusa: alrededor de cien estrofas en *ottava rima*. Era, pues, un proyecto ambicioso, y Lowland estaba consciente de ello y aceptaba la inminente posibilidad de que no llegaría a culminarlo. De hecho, sólo

---

<sup>33</sup> Jacob Lowland. “Billy and the Banquet: An Episode from an Epic in Progress” en *Maastaf* 29 (1981), pp. 92-99.

completó una mínima parte del gran proyecto que, según él, lo mantendría alejado de las calles por años. En 1980, como explica, Lowland completó el canto inaugural de esta épica: “Billy’s Beginnings”. Al momento de publicar en 1981 en *Maastaf* una serie de estrofas del segundo canto, éste ya estaba casi terminado. De acuerdo con lista de obras proporcionada por los Polet, este canto se publicó en 1982 en Ámsterdam con el título “Billy and the Banquet”. Raymond van der Broek, sin embargo, explica en la introducción a *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* que el autor no llegó a concluirlo. Sobre el resto de la obra sólo queda el esbozo del proyecto.

Lowland también tuvo una pequeña incursión en la escritura de prosa. En octubre de 2008, *The Leatherhistory.eu Foundation* publicó en su sitio web un cuento titulado “A Long Night in Leatherland”, texto que se atribuyó directamente a Jacob Lowland. Esta historia apareció por primera vez en 1985 en una revista titulada *Amsterdam in je kontzak-een homo-stadsgids*. De acuerdo con los datos que proporciona la fundación, esta publicación era una especie de guía de la ciudad “which not only listed everything there was to find in Gay (and Leather) Amsterdam in the 1980s but also made an effort in displaying the colourful diversity of the Dutch capital’s gay scene and explaining where it came from.”<sup>34</sup> No es de extrañar, pues, que la escritura de esta historia se haya encargado a Jacob Lowland, pues su *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, obra que se había publicado por primera vez cerca de siete años antes y cuya segunda edición mostraba una serie de diferencias significativas, parecía encontrarse en completa comunión con el espíritu y la ideología de la revista y con aquello que Lowland lograba representar tanto en sus poemas como en la experimentación de sus traducciones: “masculine men, friendship, sexual freedom, beauty and the possibility to dive downright deep into a horny leather fantasy.”<sup>35</sup> Estos conforman, pues, el corpus temático de la obra de Lowland, el cual logra explorar desde una perspectiva literaria en *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, así como en los poemas que publicó en diversas revistas a lo largo de su carrera.

Es necesario aclarar en este punto que, para efectos de este trabajo de investigación, me referiré en todo momento a James S. Holmes como el autor en *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, a pesar de que el autor de tal obra es indudablemente su heterónimo, Jacob Lowland.

---

<sup>34</sup> Jacob Lowland. “A Long Night in Leatherland”. *The LeatherHistory.eu Foundation*. Octubre de 2008. Sitio web consultado el 10 de agosto de 2018. <http://www.leatherhistory.eu/?p=1163>

<sup>35</sup> *Idem*.

## Capítulo 3.

### Holmes traductólogo: sobre la traducción de poesía

Algunos académicos de los estudios de traducción le han concedido a James S. Holmes el título de padre de la traductología. Su ensayo fundacional “The Name and Nature of Translation Studies”<sup>36</sup> es una pieza clave en el desarrollo de la naciente disciplina a partir de finales de los setenta, pues es la materia prima de lo que más tarde se transformaría en el “mapa de Holmes”, una representación gráfica elaborada por Gideon Toury de la parcelación que Holmes sugirió en dicho texto para este nuevo campo del conocimiento de acuerdo con el enfoque que siguen las diferentes líneas de investigación. Van Leuven-Zwart ratifica el lugar de Holmes en la historia de la traducción al decir en el prefacio a *Translation Studies: the State of the Art: Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies* que Holmes tuvo un papel decisivo en el desarrollo de los estudios de traducción como disciplina.<sup>37</sup>

Además de reflexionar acerca de los estudios de traducción como una rama del conocimiento y tratar de dotarlos de cierto aire de cientificismo que los validara formalmente como disciplina —de ahí las taxonomías conceptuales que propone, tal como lo veremos más adelante con las formas poéticas y su traducción—, Holmes dedicó gran parte de su vida académica a escribir sobre los problemas que implica la traducción en general y, de manera más particular, las vicisitudes que enfrenta el traductor de textos poéticos.

Gran parte de su producción, por lo menos los ensayos más importantes y conocidos, se recogió en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, un volumen dividido en dos partes que contiene, en la primera sección, una serie de artículos en los que Holmes aborda la traducción y sus problemas, y, en la segunda, sus reflexiones sobre la traducción como disciplina. Dada la naturaleza y extensión de este trabajo, me enfocaré en sus ideas contenidas en los ensayos de la primera parte de dicho libro.

<sup>36</sup> Este ensayo se presentó en la sección de traducción del *Third International Congress of Applied Linguistics*, el cual tuvo lugar en Copenhague del 21 al 26 de agosto de 1972. Apareció publicado por primera vez en 1972 en la APPTS del departamento de estudios literarios de la universidad de Ámsterdam y en 1987 se publicó una segunda versión en el *Indian Journal of Applied Linguistics*. Existe una traducción al holandés, la cual fue publicada en 1977 con el título “Wat is vertaalwetenschap”.

<sup>37</sup> Kitty M. van Leuven-Zwart y Ton Naaijken. *Translation Studies: the State of the Art: Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1991, p. 1.

### 3.1 Poema y metapoema: sobre la relación del poema traducido y el texto fuente

Uno de los conceptos más importantes desarrollados por Holmes es el de metapoema. Para elaborar dicho concepto, Holmes se vale de una serie de postulados en torno a la traducción de poesía, al poema traducido y la relación de este último tanto con el poema fuente como con la realidad, desarrollados en “Poem and Metapoem: Poetry from Dutch to English”.<sup>38</sup>

Desde el inicio de dicho ensayo hay algunos puntos importantes que señalar. En primer lugar se encuentra la necesidad de Holmes de establecer una diferencia clara entre la forma de significar de los textos en prosa y los textos poéticos. Los términos que Holmes emplea parecen no ser del todo precisos, en tanto que no va más allá de sólo apuntar generalidades. Al respecto, dice que

when we read prose we have an inclination to expect a single, precise over-all message, unambiguous in meaning, and in trying to grasp that meaning we will strive to attribute to each semantic unit one single significant that seems most obvious or most logical in the context; when we read verse, however, the form itself serves as a signal to us that our minds should remain open to ambiguities at every rank, and even once we have chosen one specific signification of a word, a line, a stanza, or an entire poem as the chief surface signification, we do not reject other possible significations out of hand, but hold them in abeyance, as so many further elements in the highly intricate communication which we expect a poem to be.<sup>39</sup>

El problema principal de esta idea estriba en establecer una división tan tajante entre el texto en prosa y el texto poético. Si bien esta tipología es necesaria para la delimitación de un objeto de estudio, no deja de ser un tanto reduccionista oponerlos de esta manera, es decir, sin definir con mayor profundidad qué tipo de prosa adquiere mayormente tintes denotativos, puesto que no todo texto escrito en prosa, especialmente los textos literarios, es denotativo. En otras palabras, no de todo texto escrito en prosa esperamos un significado univalente, específico, único y unívoco. Del mismo modo,

---

<sup>38</sup> Originalmente, este ensayo fue el texto de una de las conferencias que tuvieron lugar en Amberes entre el 22 y el 24 de abril de 1968 durante el congreso internacional de lingüística aplicada llamado *International Conference on General and Applied Linguistics*. La primera publicación del texto revisado tuvo lugar un año más tarde, también en Amberes, y estuvo a cargo de la revista *Linguística Antverpiensia*. Formó parte del número tres de dicha publicación. En 1970 apareció una traducción al eslovaco en el número cinco la revista *Romboid*, de Bratislava.

<sup>39</sup> James S. Holmes. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 9.

aun entre los poetas contemporáneos, no todos los productos derivados del genio poético se apegan a la descripción propuesta por Holmes. Habrá poemas, en menor número quizá, que sean mayormente denotativos.<sup>40</sup>

A pesar del problema de delimitación que implica el postulado anterior, la idea le permite a Holmes establecer una serie de dificultades que atañen al traductor y, de manera más específica, al traductor de poesía. Dichos problemas derivan de la codificación del significado en el texto, sea poesía o prosa.

Con las ideas de Roman Jakobson como precedente, Holmes dice que “a root problem to all translations is the fact that the semantic field of a Word, the entire complex network of meanings it signifies, never matches exactly the semantic field of anyone Word in any other language.”<sup>41</sup> El problema central de la traducción, es pues, la falta de correspondencia entre las asociaciones que pueden establecerse con una palabra en una lengua dada, y aquellas que pueden establecerse en la lengua meta con la traducción de dicha palabra. En su ensayo titulado “On Linguistic Aspects of Translation”, Jakobson habla de la carga ideológica y cultural contenida en las palabras de una lengua que no necesariamente se traslada en la traducción dado que las palabras de la lengua meta no necesariamente evocan lo mismo.

Este problema se vuelve especialmente significativo al hablar de aquellos textos poéticos de naturaleza más bien connotativa (en realidad la mayoría de ellos). Dado que la palabra poética desencadena una serie de significaciones, los campos semánticos que atrae también se multiplican, en algunos casos de manera exponencial. En el caso de la poesía, la brecha que abre la traducción se expande de manera directamente proporcional a la capacidad que tienen las palabras en el original de asociarse con otros campos. Jirí Levý había observado esta diferencia al hablar de la traducción como un proceso de toma de decisiones. Levý dice que “in prose we are dealing with two groups of paradigms of one member each, standing in a relation of strict one-to-one correspondence, whereas in verse they coalesce into two equivalent paradigms of several member each”<sup>42</sup>. Lo anterior queda más claro con el ejemplo que proporciona. Mientras que en prosa la palabra rusa para *grosella*, *крыжовник*, sólo se traduciría al inglés como *gooseberry*, en poesía esa misma palabra podría traducirse como muchas

---

<sup>40</sup> Los textos de Woolf o Joyce son ejemplos claros de prosa en la que el lenguaje se colma de significado hasta desbordar los límites contextuales y la naturaleza polisémica de las palabras se dispara. Un ejemplo de poesía que ilustra el caso contrario, es decir, de textos que denotan más que connotar, son los poemas de William Carlos Williams.

<sup>41</sup> *Ídem*

<sup>42</sup> Jirí Levý. “Translation as a Decision Process.” en *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000, p. 154.

otras, смородина (literalmente *pasa de Corinto*) o малина (*frambuesa*), por ejemplo. La equivalencia en prosa es de uno a uno, en tanto que en poesía es de uno a un número indefinido.

Es a partir de la problematización de esta correspondencia que Holmes aborda la idea de equivalencia, aunque no es un tema que desarrolle de manera profunda. Sin embargo, me parece importante señalar que para nuestro académico la equivalencia parece darse sólo cuando las posibilidades asociativas, determinadas por la forma en la que se emplea el lenguaje, son unívocas:

the person who sets out to translate verse is faced by a much more complex problem. It is not surprising then, that while the general theorists of translation have tended to define the central problems of translating in terms of arriving at equivalence, those concerned primarily with verse translation are inclined to despair of any such thing.<sup>43</sup>

Holmes descarta de esta forma la posibilidad de que haya equivalencia entre el poema original y el poema traducido, pues el fenómeno es otro. Esta idea apunta de cierta manera hacia la intraducibilidad de la poesía.

Ahora bien, para poder acuñar el concepto de metapoema, Holmes recurre a una idea que ya se había empleado dentro de los estudios literarios: metaliteratura. Este término hace referencia a los textos que “make use of language to communicate something about literature itself”<sup>44</sup>. Ejemplos de éstos son los ensayos críticos o los comentarios exegéticos, las notas al pie y algunos tipos de paratextos (prólogos, prefacios e introducciones entre otros).<sup>45</sup> La novedad en la propuesta de Holmes es la ampliación del alcance del término: “Literary criticism and explication are obvious examples of such meta-literature, but so, too, is literary translation”<sup>46</sup>. Es decir, incluye la traducción como un comentario al texto fuente que lo expande, lo actualiza y revitaliza. La traducción no es, pues, un producto derivado de un original sacro e intocable que perpetua esa posición de subordinación y desvalorización de la cual adolece de manera generalizada.

---

<sup>43</sup> Holmes. *Op. cit.*, p.10

<sup>44</sup> *Ídem*.

<sup>45</sup> Este tópico se abordará más adelante, pues Holmes abunda sobre él en el ensayo titulado “Form of Verse Translation, Translation of Verse Forms”, el cual se comentará en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>46</sup> *Ídem*.

Si bien Holmes no trata de manera directa cuestiones relacionadas con el texto original o fuente, acuñar un término que refiera la traducción de un poema, así como su concepción misma de lo que es la traducción, deja entrever una postura ante el texto original poco reverencial, o al menos que esboza un cambio de paradigma. El hecho de que para Holmes la traducción no está supeditada a un texto fuente, es decir, que no haya una idea de inferioridad detrás de un texto traducido, le permite aproximarse a la traducción (de poesía) con una mirada fresca y renovadora para la época.

Dado que el poema es un producto literario, por extrapolación puede hablarse de metapoésía como un género metaliterario. Al respecto de éste, Holmes dice que “the poem intended as a translation of a poem into another language, which as one type of metaliterature we may call a metapoem, is from this point of view a fundamentally different kind of object from the poem from which it derives”<sup>47</sup>. Así, este concepto está lejos de concebir un poema traducido como sólo un poema traducido. Las implicaciones de emplear el término “metapoema” son mucho más profundas que sólo la traslación de un texto poético a otra lengua.

El prefijo “meta-”, de origen griego, se emplea tanto en el inglés como en el español para denotar un cambio de posición o condición, para señalar una posición posterior (más allá de algo) o para referirse a algo de orden secundario o superior.<sup>48</sup> Al anteponer este prefijo a la palabra “poema” y llegar así al término “metapoema”, puede vislumbrarse al menos un par de formas en la que Holmes concibe el poema traducido: en primer lugar, como un texto que se encuentra más allá del poema original, pero con el cual, sin lugar a dudas, conserva un vínculo inquebrantable, pues supone una especie de reflexión o comentario sobre él mismo; y en segundo lugar, como una mutación del poema original, es decir, el metapoema es de manera simultánea el poema original y algo distinto. Estas dos maneras de mirar el metapoema apuntan hacia una dirección: concebir la traducción como una especie de paratexto en el sentido que Gérard Genette le da al término, es decir, como un comentario que no sólo acompaña al texto, sino que extiende sus límites al tiempo que establece una serie de directrices para su interpretación o que son ya en sí mismos una de sus posibles interpretaciones.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> *Ídem*.

<sup>48</sup> Véase el *Oxford Dictionary of American English* y el *Diccionario Oxford del español*.

<sup>49</sup> *Cfr.* Gérard Genette. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001, pp. 137-166.

En una de las notas de su ensayo, Holmes señala el desconocimiento del uso previo del término “metapoema”. De acuerdo con el hombre detrás del autor de *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, John MacFarlane empleó la palabra con un sentido un tanto distinto: “more or less synonyms with the traditional meaning of ‘imitation’”.<sup>50</sup> Concebir la traducción como imitación es supeditarla, pues, a la existencia de un original, es decir, ponerla en la posición que Holmes trata de evitar. Lo anterior, además, demerita el trabajo que conlleva la traducción, una idea que prevaleció hasta muy recientemente y que le atribuye un papel pasivo, de dependencia y relacionado estrechamente con lo femenino.<sup>51</sup>

La profundidad de dicho concepto, el metapoema, estriba en la relación que éste guarda con el poema y con la realidad. Holmes lo pone en términos de una fórmula casi lógico-matemática:

$$MP : P :: P : R$$

Esta fórmula representa una especie de relación paralela y proporcional entre la realidad y el poema, y el poema y el metapoema. De esta manera, si el poema es un producto textual que presenta una lectura y percepción particular, individual y subjetiva de la realidad, el metapoema guarda la misma relación con el poema. Entonces, el metapoema puede concebirse como un “producto poético” en el que se representa el poema a partir de una lectura e interpretación específicas e irrepetibles debido a la subjetividad del lector-escritor-traductor —i.e. metapoeta— implícita e inherente al proceso de decodificación y análisis.

Al ser el metapoema una especie de comentario acerca del original, la posición del metapoeta es un intersticio entre el poeta y el crítico literario, por lo que se espera que desempeñe una doble función.

Por un lado, el nivel de comprensión y análisis aplicado en la lectura del poema debe realizarse con el nivel de detalle que le permita identificar todas aquellas cualidades y elementos necesarios para la traducción del mismo. Esto implica la aprehensión del texto en tres distintos niveles: lingüístico, literario y socio-cultural, es decir, una comprensión

---

<sup>50</sup> Holmes, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>51</sup> Al respecto, ver el ensayo de Oana-Helena Andone titulado “Gender Issues in Translation”. En él, abunda sobre la concepción de la traducción como una actividad femenina —desde un espectro amplio de lo que esto puede significar— y su “reivindicación” a través de la ideología feminista y las tendencias traductológicas generadas a partir de ésta.



exhaustiva del léxico y las estructuras sintácticas con las que se construye el poema, de la tradición literaria en la cual se inserta y a la cual apela en todo momento, y, por último, del contexto histórico, social y cultural que rodea su factura. La falta de dicho análisis puede conducir a lo que Holmes ha denominado como una traducción mecanicista, en otras palabras, una traducción que carece de toda reflexión, incluso la mínima necesaria, para una traslación satisfactoria. Critic syndrome es el término que el traductor-poeta-traductólogo acuña para referirse a este fenómeno, el cual tiene como resultado una tendencia a la imitación de las características más evidentes de un poema —la sintaxis, la forma, el léxico, por ejemplo— y con ello a la producción de metapoemas que poco, o nada, tienen de la esencia del poema.

Por otro lado, el proceso de traducción requiere que el traductor de poesía desarrolle y emplee su capacidad creativa de la misma forma que un poeta al escribir versos propios. Esto no quiere decir que Holmes crea que sólo los poetas están investidos con la capacidad para producir metapoemas. Sin embargo, sí señala la existencia de ciertos requerimientos: creatividad, conocimiento de la tradición literaria de la lengua de llegada, y yo añadiría de la de partida, así como un manejo sobresaliente de la lengua meta.

Lo anterior tiene una incidencia directa en la forma en la que Holmes percibe el proceso de traducción: “an elaborate process of decision making”<sup>52</sup>, otra idea que retoma del académico checo Jirí Levý. A partir de esta concepción Holmes señala una serie de problemas inherentes a la labor del traductor.

### **3.2 Problemas centrales de la traducción de poesía**

A lo largo de los ensayos recopilados en *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Holmes trata diversos problemas relacionados con la traducción de poesía. Asimismo, se da a la tarea de ejemplificar las soluciones que dio a dichos problemas en casos particulares. A continuación se describen y comentan sucintamente las ideas de Holmes acerca de dichas cuestiones.

Holmes afirma que ninguna traducción es perfecta, lo que desde su perspectiva da legitimidad al viejo dicho italiano “traduttore, traditore”. Dado que traducir implica un proceso de toma de decisiones, cada una de éstas determinará y restringirá las posibilidades

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 11.

y opciones para solucionar aquellas decisiones que están por tomarse. Así, al elegir una u otra opción para traducir tal o cual palabra, frase o estructura sintáctica, el traductor, por un lado, y como ya he señalado con anterioridad, restringe las posibilidades interpretativas del original, al tiempo que abre una gama de nuevas interpretaciones no siempre asociadas con aquellas que dispara la palabra en la lengua fuente o la estructura original; por otro lado, esa decisión afectará de manera directa aquellas que aún deben tomarse. Ahí se encuentra la traición, según Holmes. Una situación similar se suscita al pensar en el modo en el que se traduce poesía escrita en una forma clásica, o por lo menos que sigue patrones métricos y sonoros bien definidos, en especial patrones estrictos de rima. Elegir una medida para los versos determinará de manera tajante el rumbo de otras decisiones, elecciones léxicas y sintácticas, por ejemplo; elegir un patrón de rimas también limita en gran medida el campo de acción del traductor.

Tal como lo menciona Holmes, diversos factores afectan estas decisiones. En primer lugar se encuentra la cercanía de las lenguas. Al respecto Holmes señala que cuanto más cercanas se encuentren las lenguas involucradas en la traducción, tanto mayor será la posibilidad de caer en calcos de estructuras, prestamos léxicos innecesarios o errores de traducción derivados de falsos cognados.

Lo anterior trae a colación dos asuntos importantes. Por un lado, la naturaleza de las lenguas tanto a nivel morfológico como sintáctico y fonológico, y por el otro, el horizonte de expectativas que el género literario, específicamente la poesía, ha creado en la tradición literaria receptora.

Otro de los problemas que Holmes trata de resolver es la arcaización de las traducciones de poesía no contemporánea, especialmente de aquellas caracterizadas por una diferencia lingüística bastante marcada. Este problema deriva de lo que Holmes llama *cross-temporal factor*, y supone no sólo una toma de decisiones con respecto al aspecto lingüístico del poema escrito en otro contexto espacio-temporal sino también su localización literaria y cultural, es decir, la situación de la tradición literaria que lo produjo, así como el contexto sociocultural. Para abordar este punto, Holmes desarrolla el “modelo del proceso metapoético”, un diagrama basado en el modelo básico de la comunicación y en el de traducción propuesto por Nida:

$$\text{PSL} = \rightarrow \text{MP TL}$$

TR

Si bien Holmes no describe el camino que sigue el poema codificado en la lengua fuente (SL) durante el proceso de transferencia hacia la lengua meta (TL), es evidente que está pensando la propuesta del religioso estadounidense. Es decir, el mensaje debe descodificarse hasta su estructura más profunda (*kernel*) para poder ser transferido y recodificado en la lengua meta. Este proceso, de acuerdo con Holmes (y Nida, desde luego) es mucho más complejo que la transferencia de unidades léxicas:

Simultaneously there is a shift from what may be called, in the largest sense, the socio-cultural system within which the poet operated to the socio-cultural system of the metapoet; and on a more restricted level there is a shift from the literary or poetic system within which the poem has its place to the literary system in terms of which the metapoem must find expression.<sup>53</sup>

En otras palabras, además de las cuestiones lingüísticas, el metapoeta debe tomar en cuenta el contexto socio-cultural dentro del cual se inscribe el poema, así como del sistema y tradición literarios que acogerán al metapoema<sup>54</sup>, dado que la traducción implica la existencia de una serie de “incompatibilidades intersistémicas” que deben ser resueltas.

La pregunta que Holmes aborda es cómo se trata el problema de la incompatibilidad tempo-lingüística. Desde su experiencia, Holmes sugiere dos maneras de aproximarse a este tipo de problemática. Por un lado, se encuentra el acercamiento sincrónico, en el cual se elimina toda marca de diferencia lingüística y se trata al poema como se trataría un poema contemporáneo. El riesgo que esta elección, es decir, aproximarse al poema de manera sincrónica, trae consigo es la pérdida de una serie de elementos vitales para el poema, tales como juegos de palabras, imaginaria visual y sonora, por nombrar solamente algunos. Por otro lado, Holmes sugiere la posibilidad de un acercamiento anacrónico, es decir, una traducción que dé cuenta de las diferencias en múltiples niveles que supone la brecha temporal. Al igual que el acercamiento sincrónico, el anacrónico implica una serie de problemas.

Según Holmes, la cuestión lingüística podría resolverse con el empleo de un *cronolecto*,

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>54</sup> Esta idea puede tomarse como ejemplo de los postulados que Holmes expone en sus ensayos y que fueron retomados por la escuela de Tel Aviv, en especial por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, para abundar sobre ellos y así desarrollar una serie de teorías, tal como la de polisistemas.

o *temporal dialect*, en los términos que emplea Holmes. Sin embargo, el uso de una variante lingüística que refleje el arcaísmo de la lengua empleada para la escritura del poema, no supone el éxito absoluto de la propuesta de traducción.

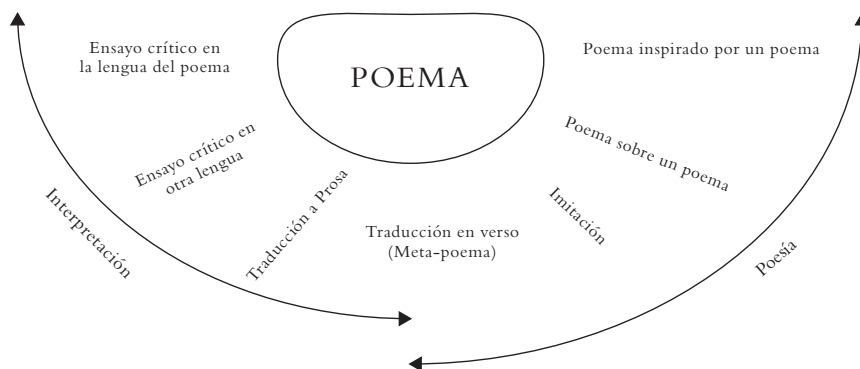
Para hablar de estas dos posturas Holmes emplea los términos *historicizing translation* o *retentive translation* para aquellas traducciones que optan por la arcaización, y *modernizing translation* o *re-creative translation* para aquellas que se dan a la tarea de actualizar el poema. De cierta manera estos términos pueden asociarse con la domesticación y la extranjerización de una traducción, ya que, al respetar las características lingüísticas de la variante en la que se escribió el texto original, el traductor lleva al lector hacia el espacio temporal el poema, en tanto que actualizar dichas características implica llevar el texto hacia el lector.

En realidad lo que sugiere Holmes es que, debido a la complejidad del problema, no hay sólo una manera de lidiar con el *cross-temporal factor*. Para lo que parece haber dos soluciones, arcaizar o actualizar, las posibilidades se multiplican si se piensa en los tres elementos antes mencionados: la lengua, la tradición literaria y el contenido sociocultural. Qué actualizar y qué arcaizar será entonces una decisión del traductor, la cual restringirá las posibilidades para solucionar otros posibles problemas en el proceso de traducción. Dicha decisión se verá reflejada en la forma que se emplee para la creación del metapoema.

### **3.3 Maneras de traducir distintas formas de poesía**

En el ensayo “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms”, James S. Holmes, identifica y organiza distintas formas en las que se puede trasladar la poesía de una lengua a otra, no todas poéticas. Originalmente, este ensayo fue el texto de una de las conferencias que tuvieron lugar en Bratislava entre el 29 y el 30 de mayo de 1968 durante el congreso internacional de traducción llamado *International Conference of Translation as an Art*. La primera publicación del texto revisado tuvo lugar un año más tarde en Avignon como parte del número 15 de la revista *Babel*. En 1970 apareció una traducción al polaco en el número inaugural de la revista *Literatura na świecie*, de Varsovia.

Para la realización de dicha taxonomía, Holmes emplea la figura que se reproduce a continuación y que representa un abanico en cuyo centro se localiza el poema, como eje rector, y las múltiples posibilidades de metapoemas se posicionan alrededor del mismo.



Estas diferentes formas de traducir poesía privilegian ciertos aspectos del texto a traducir y, por ende, los resultados son completamente distintos unos de otros. Así, en los extremos del abanico se encuentran, por un lado, el texto crítico, asociado con el análisis, interpretación y exégesis del poema, y que bajo otra óptica no se consideraría una traducción del mismo. En el otro extremo, tampoco considerados por muchos como traducción, se encuentran aquellos poemas que toman al poema a traducir “sólo” como inspiración, y que estrictamente se consideran como versiones libres.

Si bien todas estas maneras de traducir comparten una característica esencial, en tanto que son actos de interpretación crítica, Holmes apunta que “there are some translations of poetry which differ from all other interpretative forms in that they also have the aim of being acts of poetry”<sup>55</sup>. Dejando de lado las formas meramente interpretativas cuyo propósito es realizar un comentario sobre el poema que establezca directrices sobre la forma en la que debe leerse, Holmes propone una taxonomía en la que los procedimientos traductores se clasifican de manera sistemática en cuatro rubros.

En primera instancia se encuentra la manera mimética. Para representarla gráficamente, Holmes emplea la fórmula  $FP \sim FMP$ <sup>56</sup>. Esta manera de traducir conserva las características formales y de contenido del original, lo que da como resultado un metapoema mucho más cercano a la tradición literaria de partida que a la de llegada, de

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>56</sup> De hecho, para el análisis de cada una de las diversas formas poéticas de traducir poesía, Holmes emplea una fórmula que muestra de manera cuasi gráfica la relación del metapoema con el poema. Para la forma mimética emplea la fórmula  $FP \sim FMP$ , donde FP se refiere a la forma poética del poema y FMP a la forma del metapoema. Para la forma análoga emplea la fórmula  $FP : P_{TSL} :: FMP : P_{TTL}$  donde  $P_{TSL}$  se refiere a la tradición poética donde se inserta el poema, y  $P_{TTL}$  a la tradición literaria que recibirá el metapoema. En el caso de la forma orgánica hay dos fórmulas, una para los contenidos derivados,  $(CP \rightarrow FP) \rightarrow TR FMP \rightarrow CMP$  en la que CP indica el contenido del poema y CMP el contenido del metapoema, y otra para las formas derivadas  $(FP \rightarrow CP) \rightarrow TR CMP \rightarrow FMP$ . La última fórmula que refiere es  $(FP \rightarrow CP) \rightarrow TR CMP \leftarrow FMP$ , la cual refiere las formas diferenciales. Los detalles acerca de cada una de estas cuatro maneras de traducción de poesía se describen a continuación. (*Cfr.* Holmes. *Op. cit.*, pp. 26-27).

la cual sólo conserva hasta cierto punto el nivel léxico. Debido a la distancia mínima entre el poema y el metapoema mimético, este tipo de traducción, en otros términos, podría describirse como extranjerizante. Una traducción, por ejemplo, de un soneto de Shakespeare al español, reproduciría el sistema acentual silábico del inglés tratando de crear pentámetros yámbicos. Asimismo, la disposición estrófica y los patrones de rima de la tradición inglesa se verían reflejados en el metapoema: en lugar de seguir una disposición de dos cuartetos y dos tercetos con un patrón de rima ABBA ABBA CDC DCD, por mencionar el caso más canónico, el metapoema constaría de tres cuartetos y un pareado final con un patrón de rimas ABAB CDCD EFEF GG.

El segundo modo es el analógico. Esta manera de traducir, cuya representación gráfica es  $FP : PTSL : : FMP : PTL$ , se refiere a la búsqueda de una forma en la tradición poética de llegada que tenga el mismo efecto que el poema en la tradición poética de partida. Si regresamos el ejemplo anterior, un traductor que desee producir una forma analógica del soneto de Shakespeare, no intentará escribir pentámetros yámbicos, sino que recurrirá a un metro asociado con el soneto en la tradición española, versos alejandrinos o, de manera más clásica, endecasílabos. Del mismo modo, tanto la disposición estrófica como los patrones de rimas se verán afectados para ajustarse a aquellos dictados por la tradición de llegada.

El tercer procedimiento es lo que Holmes llama forma orgánica, cuya representación es  $(CP \rightarrow FP) \rightarrow TR FMP \rightarrow CMP$  o  $(FP \rightarrow CP) \rightarrow TR CMP \rightarrow FMP$ . Esta manera de traducir poesía, a diferencia de las dos anteriores, no parte de la forma del original, sino de su contenido semántico, es decir, el contenido determinará la forma de la traslación. El traductor traducirá “Allowing it [el contenido semántico] to take its own unique shape”<sup>57</sup>. De ahí que haya decidido llamarle forma orgánica. El metapoema busca pues la forma que más le conviene para expresarse a sí mismo.

La última manera es la externa (*extraneous*). Este no es un modo derivativo, como las anteriores, en las que el referente inmediato ya sea formal, de contenido o de ambos, es el poema. En este caso, ninguno de estos dos elementos se encuentra realmente presente en el metapoema. El metapoeta sólo “usa” el texto fuente como inspiración para la construcción de una expresión poética propia.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

Es importante señalar que, de acuerdo con Holmes, estas formas de traducir poesía no siempre coexisten, es decir, el contexto de producción del metapoema determina de cierta manera si este seguirá una forma mimética, orgánica o externa. Por ejemplo, los traductores recurren con mayor frecuencia a una forma mimética cuando el sistema literario en el que se insertará esa traducción pasa por una crisis o requiere de nuevos modelos que se importaran a través de traducciones.<sup>58</sup> En contraste, la forma externa se empleará cuando el sistema literario y los modelos poéticos se encuentran bien afianzados. Esto no quiere decir que haya periodos en los que se traduce única y exclusivamente de una u otra forma. Ciertamente estas formas siguen tendencias, pero no son mutuamente excluyentes.

A pesar de que a lo largo de estos ensayos teóricos sobre la traducción de poesía Holmes expone una serie de posibles soluciones para los problemas potenciales a los que cualquier traductor suele enfrentarse, nunca adquiere una actitud prescriptivista o doxal. Más que recetar soluciones para casos específicos, lo que hace a lo largo de su exploración teórica es describir problemas generales que surgen en el proceso de traducción y diseccionarlos a la luz de sus propuestas teóricas.

Dada dicha postura, es decir, una posición descriptivista, no es raro encontrar que una de sus ideas más importantes es que los requerimientos para la traducción de un poema no son los mismos que podríamos asociar a la traducción de otro, o incluso del mismo poema por otro traductor o del mismo poema por el mismo traductor en otro tiempo. Para Holmes, pues, cada proyecto de traducción de poesía requiere de un análisis en el que se identifiquen las características lingüísticas, literarias y socioculturales particulares de cada poema necesarias para la adecuada construcción de un metapoema en cualquiera de sus maneras, mimética, analógica, orgánica o externa. No hay, pues, una fórmula mágica que resuelva los problemas inherentes a la traducción de poesía, como no hay tampoco instrucciones que nos digan cómo traducir poesía.

Al ser la traducción de poesía un proceso de toma de decisiones, al igual que toda traducción, lo que se tiene es un abanico de posibilidades que se irá estrechando con cada opción que tomemos. Determinar esas directrices estará, entonces, en las manos del metapoeta y en la manera en la que explote sus capacidades crítica y creativa.

---

<sup>58</sup> Véase la nota 8





## Capítulo 4.

### Análisis de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*

#### 4.1 Sobre el soneto: una larga tradición. Recuento histórico mínimo del soneto en occidente

El hecho de que la obra objeto de este estudio esté compuesta en su totalidad por poemas escritos en una forma tradicional tan específica y canónica como es el soneto hace necesaria una revisión sucinta de dicha forma, lo cual ayudará a elucidar las razones que James S. Holmes pudo haber tenido para seleccionarla como el marco para su producción poética, además de establecer algunas directrices para su traducción. En este sentido, el soneto es uno de esos objetos poéticos que parecen no requerir de una presentación, por muy breve que pudiera ser, pues se encuentra bien arraigado en el imaginario colectivo occidental. Huelga, pues, decir que el soneto es una fórmula poética prescrita de catorce versos con un patrón de rima que varía dependiendo, mayormente, del sistema literario del que se trate.<sup>59</sup>

Tradicionalmente se le ha concedido a Petrarca el honorable título de padre del soneto. Esta forma poética, empero, nace antes de que dicho poeta popularizara la construcción de catorce versos. Tanto los estudios históricos de Efrén Núñez Mata y Michael Spiller sobre el origen y la evolución del soneto, como el artículo de Gert de Jager sobre la generación de los ochenta y el soneto, entre muchos otros estudios que se han realizado sobre el tema, apuntan claramente que éste se origina al menos un siglo antes de que Petrarca fijara los parámetros formales que dicha construcción poética ha observado hasta nuestros días.

Durante las primeras décadas del siglo trece, la corte del emperador Federico II de Sicilia es la cuna del soneto. De acuerdo con el estudio de Spiller, una serie de poetas de la corte de Federico II se dedicaron a la producción de dichos poemas. De este grupo hay un hombre a quien se atribuye la autoría del mayor número de sonetos, además de la creación de la forma: Giacomo da Lentini<sup>60</sup>. Aparentemente la mayoría de los poemas

---

<sup>59</sup> Spiller emplea el término *forma prescrita*, *prescribed form*, para hablar de formas poéticas con medidas y extensiones fijas que el poeta debe tener en cuenta incluso antes de comenzar a escribir. El soneto es un claro ejemplo de ello. (Cfr. Michael Spiller. *The Development of the Sonnet. An Introduction*. New York: Routledge, 2005, p. 2).

<sup>60</sup> Cfr. Spiller, p. 13.

de catorce versos, cada uno de ellos de once sílabas, escritos por da Lentini, y que tratan temas amorosos, guardan una estrecha relación con las canciones provenzales. Es cierto que dichas composiciones no corresponden formalmente del todo con la naciente forma poética, pues eran mucho más largas que sólo catorce versos. Sin embargo, la manera en la que se organizan las estrofas puede ser el origen de la restricción en el número de versos de los que consta el soneto. A pesar de que cada estrofa de las canciones variaba en número de versos entre trece y diecinueve, el ritmo que adquirirían al cantarse derivó en los catorce versos del soneto.<sup>61</sup>

Tras su invención, algunos escritores italianos importantes, Dante y Cavalcanti, entre ellos, cultivaron esta forma poética. No obstante, no es sino hasta un siglo después, con las creaciones de Francesco Petrarca, que el soneto adquiere las características necesarias que, junto con la versatilidad temática de su argumento<sup>62</sup>, harían de él la forma poética más longeva en las tradiciones literarias occidentales.

Las innovaciones petrarquistas están relacionadas básicamente con la distribución de las estrofas. Ya los primeros sonetos presentan una división clara entre el octeto y el sexteto, así como un patrón de rima muy específico ABBAABBA CC DCDC. Si bien el bardo italiano conserva los patrones de rima del octeto original (ABBA ABBA), propone diferentes variaciones para el sexteto. De esta manera, desaparece la rima que formaba el pareado de los versos nueve y diez, y queda conformado de manera más sólida el sexteto final.<sup>63</sup>

Sólo un siglo después de que se introdujeron estos cambios formales en la estructura del soneto comienza su expansión hacia otras tradiciones. En el ámbito de la literatura hispánica, autores como Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, o Juan Boscán adoptan la forma italiana y comienzan con la producción propia de sonetos. El punto álgido de la producción de sonetos no llegaría sino hasta los siglos XVI y XVII con figuras como Garcilaso y Góngora.

En la tradición inglesa, el soneto parece seguir un camino un tanto distinto. Tras los primeros intentos de apropiación de la forma por parte de Sir Thomas Wyatt, quien importó la forma italiana mediante traducciones de los sonetos de Petrarca, el soneto

<sup>61</sup> *Cfr.* Spiller, p. 15.

<sup>62</sup> Al respecto, Núñez Mata dice que el argumento del soneto es “vario: amatorio, heroico, grave, humorístico, fúnebre, alegre, histórico, patriótico, etc.: cuanto cabe en el humano entendimiento. Por eso mismo ha hecho posible su adaptación a todas las escuelas y a todos los temperamentos”. (Efrén Núñez Mata. *Historia y origen del soneto*. México: Ediciones Botas, 1967, p. 7.) El soneto es pues una construcción poética un tanto oximorónica en la que las restricciones formales se conjugan con la libertad temática.

<sup>63</sup> Los patrones de rimas preferidos por Petrarca para el sexteto incluían rimas alternas del tipo CDCDCD o CDECDE.

comienza a adquirir un tono más inglés, con lo que se adapta a una forma distinta de organización del discurso. Lo anterior se traduce en un reacomodo de los versos que componen el poema, así como una adaptación a las características prosódicas y acentuales de la lengua y a los parámetros de escansión de la tradición literaria inglesa. Así, la métrica del soneto inglés pasa de un sistema silábico a uno acentual silábico en el que el metro favorecido es el pentámetro yámbico. En cuanto a la adaptación de la forma, la distribución estrófica se acomoda de la siguiente manera: tres cuartetos de rimas alternas y un dístico final. Debido a este cambio mayúsculo, el desarrollo discursivo se torna un tanto más extenso pues se prolonga a lo largo de doce versos en lugar de sólo ocho, como sucede en la tradición hispánica. Por ende, al ser más breve la conclusión adquiere mayor contundencia. Un ejemplo de los primeros sonetos que experimentan con la nueva forma es *Astrophel and Stella*, obra de Sir Philip Sidney. Si se le compara con los primeros conatos de Wyatt puede notarse la diferencia en cuanto a la apropiación de la forma. Sin embargo, ésta no lograría insertarse tan sólidamente en el sistema literario sino hasta finales del siglo XVI y principios del XVII con los sonetos escritos por Shakespeare.<sup>64</sup>

La tradición neerlandesa no escapó al expansionismo del soneto del siglo XVI. Hacia mediados de la década de 1550 se registró el primer soneto escrito en lengua neerlandesa. La autoría de dicho soneto se atribuye a Lucas de Heere y es parte de una serie de poemas titulada *Hof en boomgaard der poë sien (El jardín y el árbol de la poesía)*. Posteriormente autores como Jan van der Noot y Justus de Harduwijn adoptaron la popular forma italiana. Tal como sucedió en el ámbito literario inglés, el soneto no alcanza su madurez en este sistema literario sino hasta el siglo XVII. Los principales autores, cuyos trabajos significan la cimentación del soneto neerlandés, son Roemer Visscher y Pieter Cornelisz Hooft. Sus creaciones, sin embargo, aún muestran una gran influencia italiana e incluso francesa.<sup>65</sup>

#### 4.2 Apunte sobre el renacimiento del soneto en Holanda en el siglo XX

De manera generalizada, desde su inserción en los sistemas literarios occidentales, el soneto ha estado presente a lo largo de la historia de estas tradiciones. Es cierto que ha habido periodos en los que su cultivo se ha visto menguado (el siglo XVIII, por ejemplo), pero nunca se ha olvidado por completo. En los Países Bajos, hacia finales del siglo XIX,

<sup>64</sup> Si bien al soneto en lengua inglesa del periodo isabelino se le conoce también como *Shakespearean sonnet*, no fue William Shakespeare quien empleó por primera vez esta forma tan característica del soneto. El patrón de rima ABAB CDCD EFEF GG y la división estrófica en tres cuartetos y un pareado final se deben a Henry Howard, conde de Surrey.

<sup>65</sup> Cfr. Lode Roose. "Nogmaals Hoofts 'Geswinde grijsart.'" en *Verlagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*. Gent: Sekretariaat der Academie Konigstraat, 1984, pp. 336-337.

hubo un renacimiento del soneto con la llamada generación de los ochenta. De acuerdo con Gert de Jager, hay un vínculo entre las artes visuales y la nueva proliferación de esta forma poética. De hecho, Jager postula que el surgimiento del soneto se debe a un cambio significativo en el medio a través del cual se recibe poesía.<sup>66</sup> Dado que durante los siglos XIV y XV se favorece la lectura de poesía por sobre la recitación, se hace posible el surgimiento y popularización de una forma tan cerebral como el soneto.

Esta misma condición se suscita durante las décadas finales del siglo XIX. La relación entre el arte pictórico y la literatura es, aparentemente, mucho más palpable, circunstancia que permite el renacimiento del soneto. Esto puede extrapolarse a las condiciones en las que se encuentra el sistema literario neerlandés a mediados del siglo XX. Como ya he mencionado con anterioridad, la generación de la posguerra llamada Vijftigers<sup>67</sup> nace en el seno del grupo CoBrA, un grupo de artistas plásticos experimentales. Nuevamente las artes visuales y la literatura estrechan relaciones. El proceso escritural llega a acercarse tanto a los procesos creativos de la plástica que en la poesía de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX se observa un notable privilegio de la imagen por sobre otros elementos poéticos.

La importancia que los poetas y escritores otorgan al elemento visual en conjunto con sucesos puntuales como el concurso organizado por la sociedad neerlandesa de escritores en el que se eligió el soneto como la forma para que los concursantes escribieran sus creaciones<sup>68</sup>, así como el deseo de ruptura con los modelos poéticos imperantes en la poesía de la posguerra, es decir, poesía escrita en verso libre, hacen de la década de los setenta el crisol perfecto para un resurgimiento del soneto como una forma poética productiva. Al ser, pues, una de las formas más cultivadas durante la época y dado que algunos de los autores a los que traduce, Gerrit Konrij, por ejemplo, son también sonetistas, no es extraño, e incluso parece natural, que James S. Holmes eligiera el soneto como el marco para sus creaciones poéticas.

### 4.3 Los sonetos de Holmes

*The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* fue publicado por primera vez en Ámsterdam en junio de 1978 por la editorial C. J. Aarts con un tiraje de 500 copias.

<sup>66</sup> Cfr. Gert de Jager. 'Het geheim van het sonnet. De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literairevorm.' en *Nederlandse Letterkunde* (1), 1996, pp. 345-347.

<sup>67</sup> Si bien el proceso de creación de este grupo se basaba en la experimentación con el lenguaje con el objetivo primordial de producir imágenes sin prestar demasiada atención a los elementos formales del poema, sus ideas sientan las bases que más tarde producirán las condiciones necesarias para el resurgimiento del soneto.

<sup>68</sup> En el capítulo primero de este trabajo he descrito con mayor detalle las condiciones y resultados de dicho concurso.

Éste es el número 048 de una colección de folletos de poesía titulada *Amsterdamse Cahiers*. *De dichter zingt*, de Sjoer Kyyper, *Alpenland*, de Igor Streepjes, y *Onder de lamp*, de Fetze Pijlman, son sólo algunos ejemplos de los poemarios que esta colección incluía. Es importante resaltar que las únicas obras en lengua inglesa, al menos las únicas enlistadas en los paratextos de la publicación o en algunos de los catálogos en páginas web, son *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, el poemario escrito por Jacob Lowland, y *The Comreigh Critter and Other Verse*, de Gerrit Komrij, obra escrita originalmente en neerlandés y traducida al inglés por el propio Jacob Lowland. Este dato revela la importancia y prestigio de los que gozaba este poeta que escribe en una lengua extranjera en el sistema literario neerlandés de finales de los setenta, o por lo menos el lugar privilegiado dentro del grupo de poetas cuyos trabajos publicaba la casa editorial C. J. Aarts.

El poemario se compone de veintitrés sonetos distribuidos en tres secciones: “The Gay Stud's Guide to Amsterdam”, “Other Places, Other Times” y “One Two Many”. De acuerdo con la biografía de James S. Holmes en el portal de The LeatherHistory.eu Foundation, Holmes escribió el primero de los sonetos “on a Sunday morning train ride to Antwerp when Holmes finished translating one by another poet. During the week that followed he wrote 22 other sonnets”<sup>69</sup>. Los ocho sonetos que se encuentran en la primera sección de este poemario, la cual da título al mismo, “The Gay Stud's Stud's Guide to Amsterdam”, son el objeto principal de este trabajo de investigación.

Además de la primera edición de 1978, existen al menos dos ediciones más de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, la primera de las cuales se publicó en 1980. En 1981 se publicó una edición revisada que presenta una serie de diferencias significativas con respecto a la edición de 1978. En primer lugar se encuentran los paratextos. Una de las diferencias más notables se observa en la portada (véase el anexo 1). Esta edición anuncia de manera bastante visible que se trata de la edición de 1981. Este dato se localiza justo debajo del título del volumen en una tipografía del mismo tamaño a la del nombre del autor o el título mismo. De igual manera puede observarse que al nombre del autor, Jacob Lowland, lo acompaña la leyenda *pp*, sobre la que sólo puedo proponer una hipótesis, puesto que ningún crítico ha prestado atención a sus significado. Una de las acepciones que el *Oxford Dictionary* proporciona para dicha leyenda es *per*

---

<sup>69</sup> James S Holmes en The Leatherhistory.eu Foundation. (<http://www.leatherhistory.eu/?p=18>) Consultado en su sitio web el 08 de febrero de 2018.

*procurationem*, una frase en latín que se emplea cuando alguien firma algún documento en nombre de otra persona. Jacob Lowland, pues, firma el poemario en nombre de James Holmes. Esto refuerza la situación de heteronimia descrita en el capítulo 2.

Otro punto importante es la cuarta de forros. Además de los datos que contiene la contraportada de la edición de 1978, esta edición incluye fragmentos de algunas reseñas de publicaciones neerlandesas, estadounidenses e incluso canadienses, en las que la recepción crítica de la obra destaca como principal atractivo el misterio en torno a la identidad del autor, su utilidad como guía turística de la urbe gay y la naturaleza extravagante y provocadora de la poesía de Lowland.

El tercer punto es la inclusión de una lista de abreviaturas. Este último, junto con el hecho de que la obra se haya editado y revisado en al menos un par de ocasiones y que haya recibido reseñas en diversas latitudes, dice mucho de la popularidad de la obra no sólo entre el público holandés, sino fuera de este sistema literario-cultural. Es evidente que la obra salió del nicho familiarizado con estos lugares y por ende hubo una necesidad de aclarar las abreviaturas de los lugares y los nombres a los que éstas refieren.

Otra de las diferencias significativas entre la edición de 1978 y la de 1981 es el contenido de la obra. A partir de una comparación de los índices de las dos ediciones se puede apuntar un cambio en la primera sección del poemario. En la edición de 1978, “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam” tiene ocho sonetos, mientras que la misma sección en la edición de 1981 incluye dos sonetos más, “Sunday at the Spijker: Playing Pool” y “Weaponry at Wells Fargo”.<sup>70</sup> En total la edición de 1981 cuenta con veinticinco sonetos.

Una búsqueda de materiales electrónicos arrojó como resultado un sitio en el que aparece el registro de una tercera edición publicada en 1984. En esta edición, a la cual no tuve acceso directo, pues sólo los datos de publicación se encuentran disponibles, el título cambia radicalmente: *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam: With Twenty-six Sonnets of the Scene*. Es decir, esta edición incluye un soneto más que la de 1981, además de reiterar que los poemas que contiene hablan sobre la escena gay. El número de páginas también cambia de manera significativa. Mientras que las ediciones anteriores tenían entre 30 y 35 páginas, esta edición parece tener 48 páginas, por lo que, además de los 26 sonetos, el glosario y la lista de abreviaturas, debe incluir algún otro material.

---

<sup>70</sup> La información y las imágenes de este texto se encuentran en el catálogo de Boekwinkeltjes.nl consultado en línea el 08 de abril de 2018. <https://bit.ly/2IQE210>

Un último punto que es importante destacar es la presencia de un glosario de términos relacionados con la jerga gay del momento. El glosario es una lista de aproximadamente setenta palabras que Holmes sintió la necesidad de explicar quizá debido a la estrecha apertura de la cultura gay del momento o quizá a la consciencia de que esta obra la leería un público que estaba más allá de los límites del grupo social al que apela de manera más inmediata. De hecho, la portada interior de la edición de 1978 dice claramente “With a Glossary for Use in Schools”. Este subtítulo es una declaración de esa consciencia autoral que le da al lector un atisbo del tono irónico, juguetón e irreverente que caracteriza la obra en su totalidad y sobre el que abundaré más adelante.

#### **4.3.1 Análisis literario de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets***

Un análisis de los elementos formales de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* parece un tanto redundante, dado que apuntar que la obra se compone en su totalidad por sonetos ya proporciona en sí una gran cantidad de información acerca de la forma de estos poemas. Sin embargo, es importante mencionar que no todos ellos siguen directrices homogéneas en cuanto a la composición de sus estrofas. La mayoría de los poemas que conforman la obra siguen una distribución estrófica relacionada mayormente con la tradición neerlandesa, la cual sigue de cerca la tradición italiana. Dicho lo anterior puede observarse que veintiuno de los veintitrés sonetos que conforman *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* cuentan con dos cuartetos y dos tercetos. A continuación, analizaré dos de ellos como un ejemplo de lo que sucede de manera generalizada en el poemario.

En primer lugar, se encuentra “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”, soneto que inaugura la primera sección de la obra:

ARGOS WARMOESSTRAAT: ARGONAUT FLEECE

The night we met in Argos, it was grand,  
I stood there looking stud in all my leather,  
you came in, stared round, got your shit together,  
walked over, dropped down floorwards, kissed my hand,

then moved your head on sideways, glanced up grave,  
and mouthed my fly. You started mouthing faster,  
but stopped to say, “Sir, if you ’ll be my master  
I want to be your everloving slave.”

That was three weeks ago. It seems like years  
we slept together, screwed, and play our games,  
topman and bottom in a rear bed-sitter.

Now you ’ve gone off with Ron; these red-hot flames  
of yours die fast. And leave me with my tears  
(like Weighmood ’s copious, and goddam bitter)<sup>71</sup>.

Aunque gráficamente se puede observar la división en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos, discursivamente este poema puede dividirse sólo en dos partes. Los primeros ocho versos forman así una unidad discursiva, cuya cohesión está dada a partir del marcador *then* con el que comienza el quinto verso, y el cual introduce una serie de acciones vinculadas temporalmente con las descritas en los versos tres y cuatro y que refuerza la idea de una evocación del pasado. A su vez, los dos tercetos pueden considerarse como una unidad temporal separada por una volta en cuyos primeros versos también refiere acciones del pasado, pero desde una perspectiva presente, perspectiva que se esclarece en el verso doce con la presencia de un adverbio de tiempo, *now*.

Esta característica, la conformación de unidades discursivas mediante la fusión de estrofas, puede extrapolarse a otros sonetos: tal es el caso de “Tribal Love”, poema que se encuentra en la última sección de la obra. En este poema la idea de un octeto es mucho más palpable, ya que el último verso del primer cuarteto “concluye” con un verbo, *move*, cuyo complemento preposicional se encuentra en el primer verso de la segunda estrofa:

---

<sup>71</sup> Jacob Lowland. *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*. Amsterdam: C. J. Aarts, 1978, p. 5.



TRIBAL LOVE

How much could I have loved you, if I'd loved  
More constantly. But bars were always calling,  
And what's the use of being there if falling  
Is verboten. Of course we could have moved

To Poland, Iowa, or Timbuctoo.  
But there'd be somewhere, cornfields, streets, or mosques,  
To find temptation in: bars are but husks  
To shape the fantasies of me and you<sup>72</sup>

En esta composición Holmes no sólo une los dos cuartetos para formar un octeto, sino que incluso una parte del primer terceto podría considerarse como integrante de la unidad discursiva conformada por los ocho primeros versos del poema.

and all our brothers of the Hungry Tribe.  
Anyway all this copulating paired  
is doing it the world's way, not our own<sup>73</sup>

Así, Holmes emplea el mismo mecanismo de cohesión que usa para formar el octeto, es decir, el encabalgamiento del último verso de una estrofa con el primero de la siguiente. Este recurso no es una innovación de James S. Holmes. Ya en los sonetos de Shakespeare se puede observar la conformación de unidades discursivas que transgreden los límites de la estrofa. El soneto XXI es un claro ejemplo de ello:

So is it not with me as with that Muse,  
Stirred by a painted beauty to his verse,  
Who heaven itself for ornament doth use,  
And every fair with his fair doth rehearse,

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>73</sup> *Ibid.*

Making a couplement of proud compare  
 With sun and moon, with earth and sea's rich gems;  
 With April's first-born flowers and all things rare  
 That heaven's air in this huge rondure hems.  
 O let me true in love but truly write,  
 And then believe me: my love is as fair  
 As any mother's child, though not so bright  
 As those gold candles fixed in heaven's air:  
     Let them say more that like of hearsay well,  
     I will not praise, that purpose not to sell.<sup>74</sup>

Tal como sucede en “Tribal Love” y “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”, los versos uno a ocho del soneto de Shakespeare conforman una unidad discursiva indivisible gracias al encabalgamiento de los versos cuatro y cinco.

Hay dos poemas de la obra que no se enmarcan dentro del esquema que Holmes explota en prácticamente la totalidad de *The Gay Stud's Guide To Amsterdam and Other Sonnets*: “Fair Play” y “Love Sonnets”, los cuales forman parte de la última sección del poemario, “One Two Many”. Cabe resaltar que estos son el poema que abre la sección y el que la clausura, respectivamente.

Estos dos sonetos se apegan al modelo shakespeariano de composición, por lo que su argumento se desarrolla a lo largo de tres cuartetos y llegan a una especie de conclusión en el pareado final. Sin embargo, la división discursiva no se encuentra determinada por la división estrófica. Tal como sucede en los ejemplos proporcionados con anterioridad, tanto los poemas de Holmes como el de Shakespeare, hay estrofas que se unen para conformar una sola unidad. En el caso de “Fair Play”, los cuartetos conforman un octeto, en tanto que en “Love Sonnets”, el segundo cuarteto se encabalga con el terceto.

Una de las restricciones más significativas que supone la escritura de un soneto en su forma más canónica es el patrón de rima que rige la composición. Es verdad que algunos poetas, sobre todo de la modernidad y posmodernidad, se han dado a la tarea de experimentar con esta forma, lo que algunas veces tiene como resultado innovaciones

<sup>74</sup> William Shakespeare. *Shakespeare's Sonnets*. London: Arden Shakespeare, 1998, p. 153.

en el nivel fónico del poema y con ello un rompimiento de las reglas relacionadas con los patrones de rima. Sin embargo, este recurso sonoro es algo que Holmes observa de manera estricta en la totalidad de sus composiciones. De esta forma, los sonetos que componen *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets* observan un patrón de rima bastante regular en los cuartetos: la mayoría de ellos se apegan a los patrones adoptados por la tradición neerlandesa, que, como ya he apuntado anteriormente, se apegan a los italianos, es decir, ABBA ABBA. Holmes, sin embargo, introduce una variante en casi todos los poemas: no repite las rimas del primer cuarteto en el segundo, por lo que el resultado es un esquema del tipo ABBA CDDC.

Para ilustrar lo anterior puede tomarse prácticamente cualquiera de los sonetos, “De Goede Kant: Sunday”, por ejemplo, poema del cual se reproducen los cuartetos a continuación:

During the week nights here there ´s really not  
enough to justify it ´s being listed:  
only tired queens who get their pronouns twisted.  
On Sunday afternoons, though, man it ´s hot!

The studs and jocks flood in from everywhere  
To stand here looking macho, talk, and touch.  
English and German intermix with Dutch.  
On Sundays this is where it ´s at. Yet where<sup>75</sup>

Una de las excepciones a esta generalización es “DOK: The Worn-Out Blues”:

You stood there looking quizzical in DOK.  
I’d bought another beer at gangster prices  
(wondering how big a cut the mafia slices  
out of the profits), and to disco rock

---

<sup>75</sup> Lowland. *Op cit.*, p 11.

I took a walk around the rear-end block  
Watching the macho dudes come on, the nellies  
Swinging their asses, holding their bellies...  
Till there you were, your eyes fixed on my cock<sup>76</sup>

Como puede observarse, este poema no sigue un patrón de rima como el descrito para el caso de “De Goede Kant: Sunday”. Aquí, además de rimar los versos uno y cuatro, Holmes también rima el cinco y ocho formando un patrón ABBA ACCA. Este mismo fenómeno se repite en “The Man The Boy”, poema que pertenece a la sección titulada “Other Places, Other Times”. Al rimar *boys*, *joyce*, *choice* y *voice*, y dado que *summer* y *bummer* no riman con *pimples* y *dimples*, Holmes repite el patrón que se observa en el ejemplo anterior.

En lo que respecta a los tercetos, los patrones de rima que emplea Holmes son heterogéneos y pueden o no apearse al modelo clásico CDC DCD. En “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”, por ejemplo, el patrón es EFG EFG, en tanto que en “DOK:” es DEF EFD. Otro de los patrones a los que recurre es la rima un verso del primer terceto con uno del segundo y dos rimas pareadas en cada terceto. Este fenómeno sucede por primera vez en la obra en “The Viking: Cuddling”:

I should have listened, though. It´s six hours later  
And still I´ve only jizzed once (in the john  
While you were fixing coffee). “O come on!

Stop all this dazzling Daisy dizziness  
From mouth to mouth and let´s get down to business”  
I cry out. While my joint keeps growing greater.<sup>77</sup>

Dado que en este soneto Holmes rima el verso nueve con el catorce y los versos diez y once, y doce y trece, el patrón es DEE FFD. Al compararlo con “De Goede Kant: Sunday”, poema en el que también rima dos pareados, puede observarse una diferencia clara ya que el patrón es DEE DFF:

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p 7.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 6.

Can you be? It's already after six,  
And not a sign. I guess I'll have to phone.  
You answer: "I can't come; I'm home alone,

And there is a giant leak I have to fix."  
Then a laughter in the background. I hang up quick:  
The leak you're fixing is in some dude's dick!<sup>78</sup>

En relación con el recurso sonoro sobre el que he abundado hasta ahora, es decir, la rima, es importante mencionar que en muchos de los casos Holmes recurre a una serie de las llamadas "rimas fáciles". Gerundios, sustantivos formados a partir de sufijación y pronombres son algunas de las clases de palabras de las que echa mano para producir el efecto sonoro. En el fragmento antes citado de "The Viking: Cuddling", por ejemplo, la rima de uno de los pareados es *dizziness* y *business*. En ese mismo fragmento otra de las rimas se da a partir de la forma comparativa de un adverbio y un adjetivo, *later* y *greater*. Otro aspecto destacable es el hecho de que, a pesar de la fuerza de las rimas elegidas por Holmes, en la mayoría de los sonetos el encabalgamiento sistemático de los versos hace que estas se suavicen y no haya un efecto cacofónico.

Algunos de los recursos retóricos y estilísticos importantes a los que Holmes recurre, aunque en menor medida, son el asíndeton, los paralelismos sintácticos, y las aliteraciones. Para ejemplificar el primero de los antes mencionados, el asíndeton, tomaré un fragmento de "Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced":

You came in, stared round, got your shit together,  
walked over, dropped down floorwards, kissed my hand,  
  
then moved your head on sideways, glanced up grave,  
and mouthed my fly. You started mouthing faster<sup>79</sup>

Como puede observarse, tanto el verso tres como el cuatro forman una cadena de

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p 11.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 5.

acciones unidas mediante solo la puntuación. Dicha concatenación continúa en los versos cinco y seis. Sin embargo, para este momento Holmes relaciona estos versos con los dos anteriores mediante las palabras *then* y *and*. Estas, en especial el copulativo *and*, parecen indicar la llegada de la acumulación a su clímax. “And mouthed my fly”.

En lo referente a las aliteraciones, los ejemplos de este recurso no son abundantes. Sin embargo, hay dos versos de “The Viking: Cuddling” que ilustran de manera perfecta el uso de la aliteración:

You put the pudding to a hasty proof...  
Stop all this dazzling Daisy dizziness<sup>80</sup>

En ambos casos la aliteración se encuentra en tres palabras *put*, *pudding*, *proof* y *dazzling*, Daisy y dizziness, por lo que la armonía de los sonidos deriva en una musicalidad evidente que, como en el caso del segundo ejemplo, puede llegar a marear.

#### 4.3.2 Sobre la transtextualidad en *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*

Un aspecto importante de esta obra de Holmes es la relación que algunos de los poemas guardan con la tradición literaria occidental en general, y con la inglesa de manera particular. Esta relación es lo que en *Palimpsestes* Gérard Genette llama transtextualidad. El objeto de este análisis no es abundar sobre las ideas del teórico francés acerca este fenómeno literario, pero parece necesario un recuento sucinto de las mismas puesto que los sonetos de Holmes se alinean con diversas categorías de las propuestas por Genette en su taxonomía.

La idea de intertextualidad no es una propuesta originalmente desarrollada por Genette. El filósofo francés mismo reconoce la anterioridad de los estudios de Kristeva y Bajtin sobre este tema. Sin embargo, la taxonomía que él propone parece adecuarse a los propósitos de este análisis dada su claridad y nivel de detalle.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p 6.

<sup>81</sup> Genette distingue, pues, una supracategoría llamada transtextualidad para referirse a las relaciones subsistentes entre una obra y otras creaciones artísticas. Dentro de esta identifica cinco subcategorías que usa para describir las distintas formas en las que se relacionan las obras en cuestión: intertextualidad (establece una relación a partir de la mención o cita de una obra), paratextualidad (la relación se da a partir del espacio compartido con el texto), metatextualidad (comentarios críticos o exegéticos de un texto), hipertextualidad (relaciones de derivación) architextualidad (relaciones genéricas). *Cfr.* Gérard Genette. *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 10-17.

En general, las referencias transtextuales en la obra de Holmes se pueden identificar como intertextuales; por ejemplo, el título del primer soneto, “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”, hace una alusión directa al mito del vellocino de oro y a *La Odisea*, entre otras obras. Hay también ejemplos de hipertextualidad en “Tribal Love” y en “Spilt Seed”, poemas pertenecientes a “One Two Many”, tercera sección del poemario. A continuación, se reproduce la primera estrofa de cada soneto:

TRIBAL LOVE

How much could I have loved you, if I'd loved  
More constantly. But bars were always calling,  
And what's the use of being there if falling  
Is *verboten*. Of course we could have moved<sup>82</sup>

SPILT SEED

When I consider how my seed is spent  
On far too many fellows, plus some women,  
In buns and cunts as tight as a persimmon,  
In hands, in mouths, excited by a scent,<sup>83</sup>

La hipertextualidad se observa en el primer verso de cada poema. El primero de ellos hace referencia al soneto de Elizabeth Barret Browning titulado “How do I love thee?”, en tanto que el segundo se refiere al soneto de John Milton “When I consider how my light is spent”. Si bien existe una alusión a estos poemas (casi una cita, de hecho), Holmes no reproduce de manera fiel los primeros versos de los sonetos ajenos, sino que incorpora variaciones para apropiarse de ellos y crear un texto propio derivado de aquellos, un *hipotexto*. En el caso del soneto de Barret Browning, cambia el modo verbal para establecer un caso hipotético. Además, cambia también la pregunta original, la cual preguntaba por una manera, *how*, a una pregunta de cantidad, *how much*. La

<sup>82</sup> Lowland. Op. cit., p. 26.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 23.

apropiación del texto de Milton es mucho más sutil, pero no menos sustancial: solo cambia la palabra *light* del original por *seed*.

Estas referencias a toda la tradición del soneto en la literatura universal, junto con las referencias a poetas específicos y la manera con la que construye esta obra, demuestran que Holmes no sólo se apropia de una forma poética en boga, sino que se alimenta de diversas tradiciones literarias para generar una obra en la que se transgreden sus límites. Hace suya, así, la forma más canónica de poesía y la emplea para exponer de manera irreverente un tema que en definitiva se encontraba, y quizá se sigue encontrando, en la periferia de nuestros sistemas culturales.

#### **4.4 *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*: análisis del contenido**

Ya antes he apuntado que los sonetos de Holmes son transgresores de la tradición. Esta cualidad se da en varios sentidos: la apropiación de la forma para adaptarla a un discurso personal, el uso de ciertos recursos sonoros con resultados humorísticos, pero, sobre todo, por la abierta exploración de la identidad y las prácticas homosexuales de una época y un lugar específicos.

##### **4.4.1 La identidad homosexual: conformación de una voz poética**

Ya diversos poetas habían empleado el soneto para hablar de la homosexualidad. Un número considerable de los sonetos de Shakespeare se distinguen por su contenido homoerótico; algunos sonetos de Sor Juana se han apuntado como poesía lésbica; un último ejemplo es la colección de sonetos que se ha incluido en la autobiografía de Salvador Novo, *La Estatua de Sal*. El soneto VI de la colección antes mencionada dice:

Yo te aguardé esta noche con el ansia  
de mirarte llegar, y de que luego  
escucharas impávido mi ruego  
y me dieras tu fuerza y tu fragancia.

Pero quisiste darte la elegancia  
de no venir, de desdeñar mi fuego,  
sin saber que recibo por entrego  
leche de muchos toros en mi estancia.



Yo pensaba quererte en exclusiva;  
gemir y sollozar bajo tu fuate,  
brindarte mis pasiones rediviva.

Y a casa regresé —con tu billete—,  
luego que una salubre lavativa  
a los hijos ahogó de otro cadete.<sup>84</sup>

De los diecinueve sonetos de Novo, éste es el que mejor ilustra la apertura, irreverencia y jocosidad, características que se encuentran presentes de manera sistemática a lo largo de las composiciones de Holmes. A diferencia del resto de la obra del escritor mexicano, los poemas de Holmes parecen aún más explícitos, pues la voz poética no tiene reparos en abundar sobre las descripciones y proporcionar hasta los más mínimos detalles de sus prácticas y preferencias. “Orgy” es un buen ejemplo de ello:

So there we were, busy at it again:  
the whole damn commune making out together.  
Maybe it was the crazy April weather,  
maybe that funky kid that Jack brought in.

Anyway, Will and Mae were on the bed;  
Joe, Jeanne, and Mary three-ing on the floor;  
Jack screwing Johnny, Johnny screaming “more”;  
Gert in the corner giving Harry head.

That left the kid for me. We took one look  
and headed for the stairwell and the dungeon.  
He saw the toys, said “Throw me the whole book,”  
and climbed up on the rack. I did. Okay, I guess,  
the frantic action, plus the final plunge in.  
But all I wanted really was to kiss.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Salvador Novo. *La estatua de sal*. México: FCE, 2007, p. 128.

<sup>85</sup> Holmes. Op. cit., p. 27.

A pesar de la claridad antes ejemplificada, en ocasiones, las menores de ellas, estas descripciones se encuentran veladas por la jerga, las metáforas y los símiles que Holmes emplea para referirlas, el mismo efecto que tienen en el soneto de Novo citado anteriormente. Un ejemplo claro de ello es la segunda estrofa de “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”:

then moved your head on sideways, glanced up grave,  
and mouthed my fly. You started mouthing faster,  
but stop to say, “Sir, if you’ll be my master  
I want to be your everloving slave.”<sup>86</sup>

“Mouthed my fly” es el *recurso* que Holmes usa para (de)velar y restar obviedad a un acto cuasi pornográfico. Es cierto que para un miembro de la comunidad a la cual Holmes apela de manera directa, es decir, la comunidad gay de los setenta de habla inglesa que tuvo acceso a sus sonetos, estos “velos” serían lo suficientemente transparentes para hacerlos testigos de aquello que sucede tras de los mismos. Me atrevería a decir que esta afirmación puede extenderse incluso a cualquier lector, especialmente si se piensa en el glosario de “términos” incluido al final de la obra. Dada la exposición que la subcultura gay tiene en nuestras sociedades urbanas contemporáneas y la información cada vez más profunda y extensa a la que se puede tener acceso, esos velos se han vuelto más finos, casi transparentes, lo que ha hecho que *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets* se perciba como una obra incluso más gráfica de lo que pudo haber sido en su momento para un público lector poco familiarizado con la comunidad gay, o, más bien, ajeno a la misma. Dicho lo anterior, no hay duda, pues, de que “mouthed my fly” se refiere a una felación o que el último verso de “DOK: The Worn-Out Blues”, “From here on out you’ll have to use your hand”<sup>87</sup>, se refiere a masturbarse.

En lo referente a la identidad sexual de la voz poética, desde el primer soneto ésta se posiciona claramente en uno de los estratos de la compleja cultura gay del Ámsterdam de los setenta: el grupo *leather*. La clave de esta aseveración se encuentra en “Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced”: “I stood there looking stud in all my *leather*”<sup>88</sup>.

A partir de este verso puede decirse que hay una autoidentificación de la voz poética

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 5.

no sólo como un miembro de la subcultura *leather*, de la cual parece haberse apropiado por completo pues llama a su atuendo *MY leather*, sino con las características asociadas a la palabra *stud*: virilidad, sexualidad desbordada e hipermasculinidad, tal como una de las ilustraciones de Tom de Finlandia<sup>89</sup> (véase anexo 2). Aunado a lo anterior se encuentra la idea de una postura de amo dentro de una relación sadomasoquista sugerida por la voz de un amante que la voz poética cita en los últimos versos del segundo cuarteto:

Sir, if you'll be my master  
I want to be your everloving slave<sup>90</sup>.

Esta clara identificación inicial no aparece en ningún otro poema de la colección, es decir, la voz poética no vuelve a referirse a sí misma como un miembro de la comunidad *leather*. No obstante, su identidad homosexual nunca se pone en duda; de hecho, la reafirmación de la misma se da a lo largo del poemario entero a través del recuento de sus experiencias y de la exposición de sus sentimientos, ideas y pensamientos. Tómese por ejemplo “The Man The Boy”:

I went to Willemstad to see the boys.  
I mean the new ones just turned ripe this summer  
and hot to trot. The trip though was a bummer:  
all of my hopes of hot erotic joys  
  
smashed into bits. Not that there was no choice,  
but ugly bodies, faces full of pimples  
instead of rounded asses with sweet dimples  
to put the make on. Then I heard your voice.

---

<sup>89</sup> Tom de Finlandia, Touko Laaksonen (1920-1991), fue un artista plástico, cuya obra consiste en dibujos en tinta, lápiz y pastel con temas homoeróticos que han dado lugar a la imaginería más icónica de la comunidad gay de la segunda mitad del siglo XX: oficiales de policía, guardabosques, leñadores y obreros con cuerpos musculados, miembros descomunales y nalgas perfectas. Hacia finales de la década de los treinta, Laaksonen comenzó sus estudios en publicidad en el departamento de arte de una universidad de Helsinki, pero no sería sino hasta finales de los cincuenta que sus creaciones se darían a conocer. La portada de la edición de primavera de 1959 de la revista *Physique Pictorial* estuvo a cargo de Laaksonen. Esta mostraba uno de sus temas clásicos: un leñador. La primera exhibición de su obra tuvo lugar en Alemania a principios de los setenta. Pasarían cinco años antes de que se organizara una segunda exposición, esta vez en Los Ángeles, Estados Unidos. En 1988 se le diagnosticó enfisema. Esta enfermedad afectó de manera significativa su trabajo como artista plástico, pues los efectos de la misma, aunados a los de sus medicamentos, le restaron precisión motriz. De ahí que haya cambiado los materiales que empleaba para sus creaciones. En lugar de tinta y lápiz, los cuales le permitían un gran nivel de detalle, comenzó a dibujar con pastel. Murió el 7 de noviembre de 1991 debido a un ataque provocado por el enfisema.

<sup>90</sup> *Ídem*.

It wasn't psalms you sang, but disco tunes.  
It was as if you sang them all for me.  
You looked, you passed me by. You gave me courage

to start a conversation casually about  
the weather. When, across the dunes,  
a girl comes. Girl! You've got a girl! At your age!<sup>91</sup>

Su orientación sexual y su preferencia por los chicos, *boys*, la cual también es evocada en “Orgy”, puede leerse en el primer verso: “I went [...] to see the boys”.

A pesar de la constante reafirmación de una identidad claramente gay, hay un par de momentos en el poemario en los que la voz poética parece sugerir que también se relaciona con mujeres. En “Spilt Seed” dice:

When I consider how my seed is spilt  
On far too many fellows, plus some women,  
In buns and cunts as tight as a persimmon  
In hands, in mouths, excited by scent,<sup>92</sup>

Al expresar en los primeros dos versos del cuarteto antes citado que derrama “su semilla sobre demasiados hombres, y algunas mujeres”, la voz poética refiere las relaciones carnales que, aunque en menor medida, sostiene con mujeres. Esta idea se ve reforzada por un par de versos de “Back in America: Lonely at the Tubs” en los que la voz poética trae a la memoria recuerdos de su juventud en el hogar materno:

I fall asleep and dream you're here beside me  
instead of back there on the farm and hitched  
to Mary Ann. Remember when we two  
made her together? God, How much she bitched[...]<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 18.

Esta situación de aparente bisexualidad circunstancial, parece ser válida no sólo para la voz poética sino para algunos de sus amantes. En los últimos versos de “The Man the Boy”, poema anteriormente citado, la voz poética refiere una escena de seducción por parte de un hombre que además tiene una novia. Algo similar sucede en “Southward”, soneto en el que se refiere una escena de la cual el yo poético sólo es un espectador: un auto, dos hombres, una mujer. Esta situación le lleva a concluir que:

Maybe you're married! O, I know that's human;  
you could have told me though. Until the rain passed  
(near Roosendaal) I wept for a love that lingers.

La presencia de estas prácticas dentro del poemario parece tener relación directa con las dinámicas sociales prevalentes en ese momento dentro de la comunidad homosexual, ya que da cuenta de la forma intrincada y compleja en la que se manifiestan las relaciones entre hombres. Ya en el apartado correspondiente he descrito la forma en la que se daba el contacto entre hombres, que no necesariamente se identificaban a sí mismos como homosexuales. Esto se acercaría a lo que hoy describimos como hombres que tiene sexo con hombres. Dado que es algo que sucede de manera cotidiana, no es de extrañar la naturalidad con la que se trata el tema.

Es necesario apuntar que el hecho de que Holmes haya elegido una forma tan canónica de poesía, es decir, el soneto, para hablar de manera tan gráfica de temas que incluso hoy pueden ser difíciles o incluso tabú tiene dos efectos. Por un lado, subvierte la tradicionalidad de esa forma, le resta solemnidad, le otorga cierta comicidad. Por otro lado, la canonicidad de la forma tiene un efecto ennoblecedor sobre el tema. El resultado de la tensión entre irreverencia y solemnidad es el humorismo y la jocosidad característicos de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*.

#### **4.4.2 La urbe, el amor**

Además de la identidad homosexual como eje rector del poemario, hay otros dos tópicos que se exploran en los sonetos de Holmes. En primer lugar se encuentra la urbe. Al

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 16.

ser el poemario una guía de *Ámsterdam* es de esperar que la ciudad tenga un papel preponderante en los sonetos; es, de hecho, el tema central de la primera sección. Desde el título de la misma, “*The Gay Stud’s Guide to Amsterdam*”, y de la obra en su totalidad, se anuncia un recorrido a lo largo de la ciudad y de los lugares más icónicos para la cultura homosexual de aquel momento. Así los títulos de los primeros ocho sonetos de esta obra de Holmes refieren los nombres de bares, centros nocturnos, parques y lugares de encuentro importantes: Argos, DOK, el Tiki, el parque Vondel. Todos estos lugares son el escenario para las aventuras y desventuras amorosas de una voz poética, jocosa, hilarante, irreverente y picante, que cuestiona la concepción tradicional de la pareja y el amor como instituciones monógamas, binarias y heteronormadas. En “*Tribal Love*” dice:

How much I could have loved you, if I’d loved  
more constantly. But bars were always calling,  
and what’s the use of being there if falling  
is verboten. Of course we could have moved

to Poland, Iowa, or Timbuctoo.  
But there’d be somewhere, cornfields, streets, or mosques,  
To find temptation in: bars are but husks  
To shape the fantasies of me and you

And all our brothers of the Hungry Tribe.  
Anyway all this copulating paired  
is doing it the world’s way, not our own.

Sometimes it’s hot just trying to describe  
how it could be when everybody shared  
his love with everybody... and his cum.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 26.

De esta manera, la voz poética pone de manifiesto una inclinación hacia relaciones que no siguen los modelos socialmente establecidos desde el binarismo heterosexual. Incluso llega a expresar una aparente negativa a la vida en pareja y al amor en favor de vínculos afectivos menos formales y del poliamor. Así, la voz poética *padece* una serie de relaciones efímeras que se suceden unas a otras de manera oscilante entre el espacio público, parques, clubes nocturnos, *tearooms* (o baños públicos), y el espacio privado, la cama propia.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Al respecto de este tema, existe una serie de estudios en los que se establece la importancia de la urbe para la conformación de la identidad homosexual. En el artículo titulado “Sexuality and Urban Space”, Lawrence Knopp señala que la intrincada naturaleza cultural de las grandes ciudades está íntimamente relacionada con una diversidad y libertad sexual que no tienen lugar fuera de éstas. Asimismo, apunta que la esfera pública se constituye como el espacio en el que se conforma y ejerce —*performs*— la individualidad. Esta performática tiene como resultado una serie de códigos que permiten relacionarse con el otro en múltiples niveles. En el caso de la comunidad homosexual estos códigos se materializan claramente en prácticas que tiene como principal objetivo establecer contacto sexual, el cruising, por ejemplo. *Cfr.* Lawrence Knopp. “Sexuality and Urban Space” en Mapping Desire. Geographies of Sexuality. London: Routledge, 2004, pp. 136-149.





## Capítulo 5.

### “La guía de Ámsterdam para el macho gay”: una propuesta de traducción

Para Holmes, como he expuesto en el apartado correspondiente, la traducción de poesía implica la búsqueda, o quizá el hallazgo, de una forma adecuada para la creación del metapoema. Esa forma poética de la lengua meta, que puede o no coincidir con la forma del poema en la lengua original, deriva de un análisis exhaustivo del poema, de la apropiación del mismo por parte del traductor y de la re-producción de un efecto similar al que el poema en la lengua origen tiene en el público original. Dicha forma determina, pues, diversos elementos de la traducción: la métrica, los patrones sonoros, la adición o sustracción de componentes, e incluso cambios en su contenido.

Holmes aplicó dicho postulado a su labor traductora (¿o quizá lo derivó de la misma?) con resultados que le valieron el reconocimiento de la crítica y que tuvieron un impacto importante para la literatura neerlandesa. Dejar que el poema encuentre su camino hacia la lengua meta y que él mismo descubra su forma de expresión parece, pues, un procedimiento seductor para la obtención de resultados óptimos desde la perspectiva del traductor de poesía, es decir, un metapoema que, aunque caduque pronto, podrá leerse en la lengua meta como una obra por derecho propio.

Este postulado fue el eje rector de mi propuesta de traducción, aunque con una salvedad. Si bien mi labor principal fue buscar la mejor forma para el metapoema, restringí mi abanico de posibilidades a la forma del soneto en español. Esta decisión, tal como lo explica Jirí Levý al concebir la traducción como un proceso de toma de decisiones, determinó muchos de los criterios que condujeron la traducción de “La guía de Ámsterdam para el macho gay”. A continuación, comentaré de manera breve las directrices generales que sigue el proyecto de traducción como una unidad, y, de manera particular, aquellas que dieron forma a la traducción de cada uno de los sonetos que conforman dicho proyecto.

## 5.1 Traducir sonetos: sobre la forma

Dejando a un lado el título de la obra, la primera vicisitud a la que me he enfrentado en la traducción de “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam” se encuentra en la forma poética misma. Siguiendo la lógica de las ideas holmesianas expuestas en los primeros párrafos de este capítulo, la existencia de formas poéticas hermanas en las tradiciones neerlandesa, inglesa e hispanoamericana no tiene como implicación generalizada la correspondencia de las mismas. Es decir, traducir un soneto de una de las lenguas antes mencionadas, o de cualquier otra en cuya tradición literaria se haya erigido el soneto como una forma canónica, no tiene como resultado ineludible un metasoneto<sup>97</sup>, es decir, un soneto en la lengua de llegada con todas y cada una de las características de la tradición literaria de esa lengua específica.

De acuerdo con Holmes, el poema, en este caso particular el soneto, tomará la forma que mejor se le ajuste en la lengua meta. Es importante recordar en este punto que para Holmes el abanico de posibilidades de la traducción de poesía abarca dos grandes rubros, cada uno de los cuales está conformado por diversas subcategorías.

El primero de estos rubros considera cualquier comentario sobre el poema como una traducción del mismo<sup>98</sup>. Concebido así, y de la misma forma en la que Holmes consideraría una traducción cualquier comentario crítico, ya sea que este haya sido escrito en la lengua en la que se encuentra el poema original o en una lengua distinta a aquella, el análisis de *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, ofrece en sí una traducción de este poemario, dado que es una interpretación del mismo.

Por otro lado, el segundo rubro de categorías de traducción describe aquellas maneras de traducir que tienen por objetivo producir un poema en la lengua meta, o metapoemas. Estas formas pueden o no tratar de reproducir las características del poema original en su totalidad, es decir, tanto su forma como su contenido, o descartarlas de manera categórica y enfocarse en la creación de un metapoema completamente nuevo, en el caso más extremo, apenas inspirado en el original<sup>99</sup>. Si bien la idea original de mi proyecto de traducción era encontrar la categoría que me permitiera elaborar una propuesta de traducción de “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam” siguiendo el

<sup>97</sup> Esta palabra no aparece en ninguno de los tratados escritos por Holmes. Sin embargo, he decidido apropiarme del mecanismo neológico de Holmes para aplicarlo al soneto traducido y crear un término que me ayude a describir en una sola voz el soneto en lengua meta.

<sup>98</sup> Considerar estos comentarios como una traducción se encuentra directamente relacionado con la idea de la traducción como una interpretación del texto original.

<sup>99</sup> Para una descripción y comentarios más completos sobre estas categorías de traducción véase el capítulo 3 del presente trabajo, en la que incluso se encuentra una reproducción del gráfico elaborado por Holmes en el que se puede observar la relación que los distintos modos de traducir poesía guardan con el poema original.

postulado holmesiano de la forma adecuada, el ejercicio de traducción que he realizado me ha permitido detectar espacios “intercategoricos” no descritos en la taxonomía holmesiana. Dichos espacios, sin embargo, están sugeridos por la representación gráfica de la misma, pues el abanico de Holmes muestra un *continuum* que va desde la traducción intralingüística ofrecida por el comentario crítico, hasta la versión del poema solamente inspirada por el original. Es en uno de estos espacios que puede insertarse “La guía de Ámsterdam para el macho gay”, puesto que posee características de lo que Holmes llama formas derivadas de la forma, al tiempo que he tratado de acoplar los sonetos a una manera de traducir que Holmes llamaría orgánica.

A pesar del objetivo primordial de este ejercicio de traducción, es decir, de pensar el poema como un ente capaz de encontrar su forma en la lengua meta, la decisión más importante que he debido tomar de manera consciente es la elección de una forma correspondiente en español, es decir, de restringir las posibilidades de traducción a solamente el mismo tipo de poema; en otras palabras, la producción de metasonetos. Esta decisión no responde del todo a la mera existencia de la misma forma poética en las dos lenguas de trabajo. Digo no del todo, puesto que de cierta manera esta presencia ha influenciado, aunque sea en una mínima parte, la elección. Sin embargo, el peso de la misma recae en la canonicidad de la forma en ambas lenguas.

Ya al inicio del capítulo cuarto he expuesto la importancia que ha tenido el soneto tanto para la tradición hispanoamericana como para la inglesa, así como su consolidación y canonicidad en ambos sistemas literarios. Asimismo, en el apartado correspondiente al análisis de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, he expuesto una de las características principales de los sonetos de Holmes: la irreverencia que permea la obra en su totalidad, lo cual tiene como uno de los resultados más evidentes la subversión de la forma poética. La decisión deriva, pues, de la idea de crear metasonetos que, al igual que los sonetos de Holmes, de alguna manera subviertan la forma poética en español, que la empleen de manera irreverente, que en uno u otro sentido desdigan su canonicidad y con ello la resignifiquen.<sup>100</sup>

Como he dicho anteriormente, esta decisión conlleva una serie de restricciones inherentes a la forma seleccionada. En primer lugar, se encuentran las características

---

<sup>100</sup> En este punto puede establecerse otro vínculo con las teorías del traductólogo norteamericano. Como he expuesto en el capítulo 3 al abordar las ideas del Holmes sobre el *cross temporal factor*, de manera ideal, una traducción lleva implícita cierta adecuación a las condiciones socio-literarias de la lengua meta. En ese sentido, y a pesar de que “La guía de Ámsterdam para el macho gay” no ofrece una traducción completamente despojada de marcas socioculturales del original, se han incorporado una serie de elementos que hacen de mi propuesta una traducción que ha considerado el factor socio-literario para revitalizar los poemas de Lowland de tal manera que sean significativos en un nuevo contexto.

relacionadas con la métrica y la prosodia. Dado que la métrica española tiene como base un sistema de escansión acentual-silábico, el cambio más natural en la métrica fue dejar de lado la versificación tradicional del inglés basada en pies, y cuya expresión más tradicional es el pentámetro yámbico. Si bien es posible la escritura de versos en español basados en el sistema de pies, debido a los objetivos de este proyecto, traducir “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam” a partir de la elaboración de pentámetros yámbicos españoles no fue una opción viable, no por las dificultades que esta opción pudiese implicar, sino debido a las formas de creación más canónicas en la lengua meta, que derivan de la naturaleza de las palabras del español.

Dicho lo anterior, y pensando en la canonicidad del soneto, la métrica elegida para la traducción de los ocho sonetos que componen el presente trabajo fueron dos de las medidas más usadas a lo largo de la historia literaria hispanoamericana para la composición de este tipo de poemas: versos endecasílabos y versos alejandrinos. La razón para elegir dos tipos de versos estuvo determinada, como lo he expuesto al inicio de este capítulo, por una idea de experimentación directamente vinculada con el postulado de la organicidad de la traducción propuesto por Holmes. A pesar de que determinar *a priori* la medida de los versos implica la imposición de límites para la exploración poética, pensar en dos opciones deja suficiente lugar para que el poema fluya a través de estas formas y encuentre su mejor manera de expresión.

Como es de esperarse, cada una de estas medidas tiene ventajas y desventajas. En primer lugar, se encuentra la capacidad de cada medida para contener información. Al tener menos sílabas, los metasonetos compuestos en endecasílabos, por lo general, “sufren” de una pérdida de información. Dicha pérdida puede ir desde un adjetivo que se omite en la traducción o un par de estructuras paralelas que se simplifican hasta la metonimización de ciertos versos, es decir, de sugerir la existencia de mayor información que la contenida en el verso en cuestión. Tomemos como ejemplo las primeras dos estrofas de “Argos *Warmoesstraat*: argonauta trasquilado”, los cuales ilustran de manera perfecta los fenómenos descritos en las líneas previas:

The night we met in Argos, it was grand,  
 I stood there looking stud in all my leather,  
 You came in, stared round, got your shit together,  
 Walked over, dropped down floorwards, kissed my hand,

Then moved your head on sideways, glanced up grave,  
 And mouthed my fly. You started mouthing faster,  
 But stopped to say, "Sir, if you'll be my master  
 I want to be your everloving slave."

Fue grandiosa, toda esa noche en Argos:  
 parecía un semental vestido en cuero,  
 tú entraste, me miraste por un tiempo,  
 y te hincaste para besar mi mano,

moviste la cabeza hacia ambos lados,  
 y volteaste hacia arriba gravemente;  
 me chupaste la verga velozmente;  
 dijiste: "¿Señor, quiere ser mi amo?"

La simplificación de estructuras puede observarse en el tercer verso del segundo cuarteto, el cual corresponde al segundo verso del segundo cuarteto del original. Mientras que en "Argos Warmoesstraat: Argonaut fleeced" dos formas del verbo *mouth* aparecen en el mismo verso, *mouthed* y *mouthing*, en el soneto en español la palabra empleada para traducir dicho verbo sólo aparece una vez: "lamiste mi bragueta". Algo similar sucede con los dos versos finales de la primera estrofa. La triada de verbos que componen cada uno, *came*, *stared*, *got* y *walked*, *dropped*, *kissed*, se vuelven diadas: *entraste* y *miraste*, e *hincaste* y *besar*.

En lo que respecta al proceso metonímico de condensación de información, el ejemplo lo proporciona el último verso de los cuartetos: "Dijiste: '¿Señor, quiere ser mi amo?'". En este endecasílabo, a través de la mención de un *amo*, "personaje" que se correspondería con la voz poética y al cual su interlocutor se refiere como "Señor", se infiere la presencia de su contraparte, un esclavo, o al menos una persona cuya postura sea de sumisión ante el yo lírico encargado de expresar el poema. Esta situación, solo sugerida en la traducción, se encuentra de manera explícita en los últimos dos versos del segundo cuarteto del poema original:

Then moved your head on sideways, glanced up grave,  
 And mouthed my fly. You started mouthing faster,  
 But stopped to say, "Sir, if you'll be my master  
 I want to be your everloving slave."

Así, lo que en el poema original es un todo, el binomio completo conformado por un amo y un esclavo, en la traducción pasa como una de las partes de esa unidad y solamente deja sugerida la existencia del segundo elemento.

Por último, se encuentra la omisión de elementos sintácticos en los versos de la traducción. El ejemplo más claro de ello lo proporciona el segundo verso de la primera estrofa. En “Parecía un semental vestido de cuero” no se encuentran las primeras palabras que conforman el verso original “I stood there”. Es posible que esta omisión reste exactitud a la imagen creada en el metasoneto, pues las tres palabras faltantes indican la postura de la voz poética en el recuerdo evocado a lo largo de estos versos. La esencia del mismo, empero, se encuentra reflejado en la traducción, especialmente para aquellos lectores familiarizados con la imaginería que inspira e influencia este tipo de trabajos de Holmes, específicamente los dibujos de Tom de Finlandia, así como la obra pictórica de Nigel Kent (véase anexos 2 y 3).

Lo que sucede en los poemas compuestos en versos alejandrinos es un tanto distinto. La posibilidad de extender el verso por tres sílabas implica mayor espacio y por ende la inclusión de mayor información y detalles en cada verso, lo que de cierta manera hace de esta versión de los sonetos traducciones más apegadas al original en términos de contenido. Como resultado de esta suerte de literalidad, las imágenes creadas por los alejandrinos son mucho más cercanas a aquellas creadas por los pentámetros yámbicos en inglés. Tomaré como ejemplo las mismas dos estrofas de “Argos *Warmoesstraat*: argonauta trasquilado”:

The night we met in Argos, it was grand,  
I stood there looking stud in all my leather,  
You came in, stared round, got your shit together,  
Walked over, dropped down floorwards, kissed my hand,

Then moved your head on sideways, glanced up grave,  
And mouthed my fly. You started mouthing faster,  
But stopped to say, “Sir, if you’ll be my master  
I want to be your everloving slave.”

Fue grandiosa, la noche que te conocí en Argos:  
Lucía como un semental vestido de cuero,  
tú entraste, echaste un vistazo y te armaste de huevos.  
Te acercaste, te hincaste y me besaste la mano,

moviste la cabeza, me viste gravemente,  
pusiste tu boca en mi bragueta por un rato.  
Te detuviste y dijiste: “Si usted es mi amo,  
yo seré por siempre su amante y más fiel sirviente

Desde el verso que abre el poema, la imagen creada es distinta. En ambas traducciones, endecasílabos y alejandrinos, hay un cambio. Sin embargo, el cambio en el endecasílabo es mayúsculo, puesto que “the night we met” se ha transformado en “toda esa noche”. El alejandrino mantiene el cambio tan discreto como fue posible. De esta forma, la traducción de ese verso en alejandrinos tiene como resultado “la noche en que te conocí”. En esa misma tónica se encuentra el verso final. Como he comentado algunas líneas más arriba, en la traducción en endecasílabos hay una compactación de tres verbos en tan solo un par. El alejandrino permite conservar la triada de versos y con ello permite articular de manera más natural el flujo de acciones descritas en este pasaje del poema.

Por último, comentaré los versos finales de la segunda estrofa de este mismo soneto. Como he apuntado anteriormente, en el original, la voz poética reproduce un recuerdo y cita las palabras que su interlocutor le dirigió en aquel momento, “Sir, if you´ll be my master / I want to be your everloving slave.” También he mencionado ya que dicha oración se caracteriza por la presencia de dos elementos: el esclavo y el amo, sólo uno de los cuales se ha traducido en la versión de endecasílabos, el amo. A diferencia del poema en versos de once sílabas, las catorce sílabas del alejandrino permiten conservar esos dos elementos:

“Sir, if you´ll be my master  
I want to be your everloving slave.”

“Si usted es mi amo,  
yo seré por siempre su amante y más fiel sirviente”.

Conservar, pues, los dos componentes de este verso tiene como resultado una imagen más explícita y menos sugerida que se aproxima mucho más al original que aquella producida por los endecasílabos.

A partir del comentario que hasta ahora he elaborado, pareciera que la traducción de “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam” en versos alejandrinos tiene muchas más ventajas que el empleo de endecasílabos, pues al ser un verso que puede reproducir mayor información debido al espacio que ofrece, las imágenes generadas y el nivel de detalle parece ser más profundo y cercano al original. Esto, sin embargo, no descalifica de ninguna manera la otra traducción.

Elaborar versos endecasílabos tiene algunas cualidades que los alejandrinos parecen tener en menor grado. En primer lugar, puedo mencionar la fluidez de los versos. Si bien el alejandrino se distingue por la presencia de una cesura entre la séptima y la octava

silabas, característica que acelera el ritmo y la cadencia de los versos, y del poema en general, esta pausa en mitad de los versos ha sido difícil de conservar en todos los sonetos que he traducido para este trabajo, especialmente si se tiene en consideración que los pentámetros yámbicos carecen de dicho rompimiento recurrente. Aunado a lo anterior, y tal como he apuntado en la sección correspondiente del análisis textual del poemario, se encuentra uno de los recursos que Holmes emplea de manera sistemática a lo largo de estos poemas, es decir, el encabalgamiento. Dado el alargamiento de los versos, el ritmo de lo metasonetos compuestos en alejandrinos se ralentiza, lo que cambia la percepción general del poema y se refleja tanto en su tono como en su registro, ya que le resta en cierto grado el aire lúdico que poseen los sonetos originales. Lo anterior puede ilustrarse con el segundo cuarteto de “El Viking: arrumacos”, poema en el que el encabalgamiento va desde la última parte del segundo verso y hasta el inicio del cuarto.

You put the pudding to a hasty proof:  
wrapping your arms around me, you start kissing  
as if you´d just found out what man´s been missing  
since Paradise. You knock my breath out. Ooof!

Rápidamente pones a prueba ese puchero:  
me envuelves en tus brazos, comienza el besuqueo  
como si acabases de hallar de qué nos perdemos  
desde el paraíso. ¡Ay! Me quitas el aliento.

Como he descrito antes, la fusión de los tres versos tiene como resultado final una estrofa un tanto lenta y que se aviene a la suspensión del aliento que afecta al yo lírico.

Esta situación no se replica en la traducción en endecasílabos a pesar de que el encabalgamiento parece más extenso pues el segundo verso no está dividido por una pausa, sino que se ha articulado a partir de una coordinación:

You put the pudding to a hasty proof:  
wrapping your arms around me, you start kissing  
as if you´d just found out what man´s been missing  
since Paradise. You knock my breath out. Ooof!

Veloz pones a prueba ese puchero:  
me abrazas y comienzas con los besos  
como si hallases lo que nos perdemos  
desde el Edén. ¡Me quitas el aliento!

Si bien en esta versión, el ritmo llega a ser más lento debido a la fusión y acumulación de los versos por el encabalgamiento, éste no llega a ser tan lento como en los alejandrinos. De esta manera, se replica el tono juguetón y relajado del original.



Otro de los aspectos importantes por destacar que están predeterminados por la elección del soneto como la forma elegida para la traducción es el patrón de rimas. En el cuarto capítulo de este trabajo, he descrito de manera detallada los patrones empleados por Holmes para la construcción de sus sonetos. Como lo he señalado, en general Holmes emplea de manera sistemática un patrón de rima para los cuartetos, rimas abrazadas del tipo ABBA, mientras que en los tercetos no hay una constante, es decir, la estructura de las rimas de los tercetos varía de un soneto a otro. Para dar cuenta de esta constante en la estructuración de los patrones de rima basta realizar un análisis comparativo de manera superficial de los ocho sonetos que componen “The Gay Stud’s Guide to Amsterdam”. Es notorio que Holmes emplea el patrón de rimas tradicional italiano con pocas variantes, básicamente la repetición en el segundo cuarteto de alguna de las rimas que emplea para la construcción de la primera estrofa. Por ejemplo, mientras que en seis de los sonetos el patrón de los cuartetos es ABBA CDDC, en “DOK: The Worn Out Blues” la rima es del tipo ABBA ACCA. El único soneto que escapa a esta sistematización es “Argos Heintjeshoeksteeg: Pat’s Tits” en el que sólo dos versos de la segunda estrofa riman:

the twisting and the bitings. After that a whiff  
of poppers and they’re hot for sticking  
or else their ear of corn is ripe for picking  
(as Billy used to say). But not you Pat.

Es importante señalar este último punto dado que parece ser una forma más de subversión del canon que pone especial énfasis en cierta información a través de la ruptura de las expectativas que se crean en el lector. En otras palabras, la sistematización de los elementos sonoros en el original crea una restricción bastante marcada, es decir, es notorio que los patrones de rima son constantes a lo largo del poemario. Dicha característica no puede ni debería pasarse por alto. Sin embargo, y a pesar de que dicho rasgo distintivo se conservó en algunos de los metasonetos, dado el acercamiento que se tuvo para la traducción de esta obra de Holmes (la organicidad del poema, reitero), ninguna de las dos traducciones ha tenido como objetivo primordial conservar la sistematicidad en el uso recurrente de los patrones de rima. No obstante, el esfuerzo se encaminó a la creación de metasonetos, tanto alejandrinos como endecasílabos, que tuvieran como base alguno

de los patrones canónicos, ya fuese de la tradición hispánica, con rimas abrazadas como las que empleó Holmes, o de la tradición anglosajona, pero sin dejar de permitirse esquemas más experimentales como la inclusión de pareados o cuartetos monorrimos.

Un ejemplo de los metasonetos en los que los dos cuartetos tienen un patrón de rimas abrazadas es “El Tiki: sueños de amo”. A continuación, cito solamente la versión en endecasílabos, ya que la traducción en alejandrinos sigue las mismas rimas:

TIKI: MASTER DREAMS

You come up at the Tiki; when you speak  
 It´s to say who you are and ask a whiff  
 of poppers. Passions socks you as you sniff.  
 The third Dutch guy call Rob I´ve met this week.  
 You dream of dominating, and but good:  
 Stringing dudes up to the rafters, racking them,  
 Tying their balls off tight so they can´t cum.  
 The whippings then, plus plenitude of blood.

EL TIKI: SUEÑOS DE AMO

Te apareces en este bar; nos hablas,  
 dices tu nombre y pides un jalón:  
 inhalas y te inunda la pasión.  
 Eres el tercer Rob de la semana.  
 Sueñas con ser un macho dominante,  
 encadenar señores a una puerta,  
 atar sus bolas y que no se vengan;  
 con fuetazos y con chorros de sangre

La cercanía de las rimas en este tipo de patrón hace que éstas sean mucho más marcadas y que la sonoridad, musicalidad y cadencia que deriva de ellas se tornen más evidentes. Dicho efecto es más notorio en un par de casos en los que el soneto se construyó a partir de un esquema experimental. En estos poemas, la misma rima se repite a lo largo de cada uno de los cuartetos. El poema se titula “El Viking: arrumacos”:

It´s two o´clock A.M. My mind´s a muddle  
 from smoking, drinking too much Heineken  
 and summer. “You´re the one I´ve been  
 looking for,” you say, “but I only cuddle.”

Son las dos. Mi cabeza hecha pedazos  
 de fumar, de cerveza y de verano.  
 “Tú eres el hombre que he estado buscando”  
 me dices, “pero yo, puro arrumaco”.

You put the pudding to a hasty proof:  
 wrapping your arms around me, you start kissing  
 as if you´d just found out what man´s been missing  
 since Paradise. You knock my breath out. Ooof!

Veloz pones a prueba ese puchero:  
 me abrazas y comienzas con los besos  
 como si hallases lo que nos perdemos  
 desde el Edén. ¡Me quitas el aliento!

Al seguir este esquema, es decir AAAA BBBB, las estrofas parecen adquirir mayor cohesión y su naturaleza lúdica se torna más palpable. Este efecto es comparable al del soneto titulado “Aunque eres (Teresilla) tan muchacha”<sup>101</sup> de Sor Juana, en el que la composición del poema se da a partir de cuatro rimas muy parecidas para todos los verso, “acha”, “acho”, “ucha” y “echa”.

Con relación al criterio empleado para determinar cuál sería el patrón adecuado para cada poema, puedo decir que no hubo lineamientos específicos, inflexibles e inamovibles que establecieran las directrices para preferir uno sobre el otro. Al igual que con otros elementos, el análisis de cada poema determinó lo más conveniente para ese caso específico.

Un punto vinculado con el sistema de rimas y que de cierta manera derivó de este mismo, fue la selección del tipo que se emplearía para la traducción de cada poema. Como es bien sabido, hay dos tipos de rimas en la lengua española, las cuales derivan directamente de la prosodia y naturaleza sonora de las palabras de esta lengua. Por un lado, tenemos las asonantes, en las que sólo hay una coincidencia de las vocales que componen las sílabas involucradas en la rima. Al no haber una correspondencia sonora total, éstas tienden a ser menos obvias y el efecto sonoro que generan es sutil y melifluido. El patrón de varios de los metasonetos de este trabajo de investigación se compuso a partir de la asonancia. Un ejemplo de ello es “Encuentro en el centro”, el cual, dicho sea de paso, tiene una distribución estrófica típica de los sonetos shakespearianos, es decir tres cuartetos y un pareado final:

---

<sup>101</sup> Aunque eres (Teresilla) tan Muchacha, /le das que hacer al pobre de Camacho, /porque dará tu disimulo un Chacho, /a aquel que se pintase más sin Tacha./De los empleos que tu Amor Despacha, /anda el triste cargado como un Macho /y tienen tan crecido ya el Penacho, /que ya no puede entrar, sino se Agacha. /Estás ha hacerle burlas ya tan Duchas, /y a salir de ellas bien estás tan Hecha, /que, de lo que tu vientre Desembucha/ sabes darle a entender, cuando Sospecha, /que has hecho, por hacer su hacienda Mucha, /de ajena siembra suya la Cosecha.

## DOWNTOWN ENCOUNTER

Nobody much in here today but me.  
I sit back in the lefthand corner nook  
reading the paper, then a dirty book.  
I used to come with Christopher. Where is he

now? Off to France, Spain, Portugal, Tangier  
doing comparative research re size.  
He hopes when he gets back he will be wise.  
But me, I´m learning too, by staying here.

For instance: you cruise in. One look; you come  
over to me: "Hey baby, let´s go fuck!"  
But I can´t answer, sit there looking dumb.

You´re beautiful enough, Catullus knows.  
What can I say though? Isn´t it my luck  
that such things happen while I´ve got a dose.

## ENCUENTRO EN EL CENTRO

Estoy solo. Hoy aquí no hay muchos más.  
En un rincón de aquel lugar me encuentro;  
leyendo noticias o un libro viejo.  
Solía venir con Chris. ¿En dónde está?

¿En Tánger, Francia, España o Portugal?  
Estudia los tamaños comparados;  
espera que al volver sea algo más sabio.  
También se aprende quedándose acá.

Miradas al ligar son un ejemplo.  
Vienes, me dices "¿quieres que cojamos?"-  
No puedo responder, sigo sentado.  
Catulo sabe bien que eres muy bello.

¿Y qué decir? No es muy afortunado  
que esto me pase cuando estoy dopado.

El hecho de que algunas de las rimas de este soneto sean asonantes hace que el oído las perciba sin que el cerebro las registre como tales. Este es el caso del tercer cuarteto, estrofa en la que a simple vista "ejemplo" y "bello", y "cojamos" y "sentado" parecen no tener ningún vínculo sonoro. Esto se debe a que, además de ser asonantes, las rimas también son femeninas, por lo que suavizan el efecto.

En ese mismo poema, también se encuentra un ejemplo de rimas asonantes masculinas. Estas tienen un efecto contrario al resultado anteriormente explicado. Si bien la coincidencia de sonidos no es del todo perfecta, pensemos en "más", "Portugal", "estará" y "acá", el hecho de que el verso concluya con una sílaba tónica enfatiza la vocal final, dándoles a las terminaciones un efecto muy parecido al de una rima consonante.

El segundo tipo de rimas es el consonante, es decir, los sonidos de la última palabra de los versos se corresponden de manera total. En el caso de las traducciones de estos

sonetos sólo en algunos versos se recurrió a dicho tipo de recurso sonoro, dado que la fuerza del mismo puede llegar a tener un efecto cacofónico. Uno de los ejemplos que ilustran la situación antes mencionada se encuentra en la segunda estrofa de “Argos Heintjeshoeksteeg: las tetas de Pat”:

the twisting and the bitings. After that a whiff	les dan mordiscos. Después de inhalar,
of poppers and they´re hot for sticking	están listos para una ponchadura
or else their ear of corn is ripe for picking	pues su mazorca ya se puso dura
(as Billy used to say). But not you Pat.	(como decía Billy). No tú, Pat.

Si bien la consonancia de “ponchadura” y “dura”, podría tener un efecto demasiado fuerte e incluso poco agradable para el oído, el encabalgamiento de los versos disminuye la cercanía de los sonidos y con ello del efecto sonoro general. Otro ejemplo de este tipo de rimas se encuentra en “Argos *Warmoesstraat*: argonauta trasquilado”:

Then moved your head on sideways, glanced up grave,	moviste la cabeza hacia ambos lados
And mouthed my fly. You started mouthing faster,	y volteaste hacia arriba gravemente;
But stopped to say, “Sir, if you´ll be my master	me chupaste la verga velozmente
I want to be your everloving slave.”	Dijiste: “¿Señor, quiere ser mi amo?”

Sin embargo, el efecto de estas rimas es completamente distinto al de “Argos Heintjeshoeksteeg: las tetas de Pat”, ya que los sonidos se sienten más cercanos y, por ende, más fuertes y menos agradables. Aunado a lo anterior, debe reconocerse que dicho efecto cacofónico puede deberse al hecho de que estas rimas se construyeron a partir de adverbios derivados de verbos por sufijación. Estas rimas son, pues, rimas fáciles dado que la coincidencia sonora sucede toda vez que se han formado los adverbios con el sufijo “-mente”.

El último punto a discurrir está relacionado tanto con el contenido como con la jerga empleada por Holmes en la escritura de sus sonetos. En los apartados correspondientes a la contextualización de la obra y al análisis textual he sugerido de manera breve que la obra de Holmes refleja de uno u otro modo las condiciones socioculturales de un grupo minoritario en un momento histórico determinado; es un reflejo de la dinámica

bajo la cual sus miembros se relacionaban, de sus prácticas y hábitos. No deja de ser, a la vez, un recuento de experiencias personales que dan cuenta del vínculo inquebrantable entre la gran urbe y la búsqueda del individuo no sólo de su lugar en la sociedad, sino de los medios de expresión tanto de su sexualidad como de su personalidad, preferencias y sentimientos.

Dicho lo anterior, fue necesario buscar el medio a través del cual la experiencia individual y el reflejo colectivo pudieran permear los metapoemas, sin dejar de vincularse con el momento espacio-temporal al que refieren los sonetos originales. Regreso aquí a la idea de intersticio y de la capacidad de la traducción para apuntar en dos diferentes direcciones. Por un lado, hacia el entorno descrito por Holmes, lo que se logró mediante la conservación de las referencias geográficas, es decir, los nombres de los bares, clubes y lugares de encuentro más icónicos descritos en los poemas y que le dan la cualidad de guía de la ciudad. Por el otro, la dirección hacia la que apunta “La guía de Ámsterdam para el mayate”, es decir, la cultura meta; apelar, pues, al lector y crear metapoemas que no sólo sean divertidos o entretenidos, sino principalmente significativos y con los que pueda sentirse identificado a partir de la coincidencia de experiencias personales, se logró con base en mecanismos léxicos. Esto quiere decir que mediante el uso de cierta jerga se logra formular imágenes familiares para el lector, con lo que se personaliza la experiencia de lectura, lo que da lugar a la apropiación del texto. Un ejemplo de ello es el título de la sección del poemario que he traducido: “La guía de Ámsterdam para el mayate”. A pesar de que el nombre Ámsterdam nos sea familiar, quizá desconozcamos de manera generalizada lo que verdaderamente hay en esa metrópoli. Sin embargo, la presencia de una palabra familiar permite establecer el vínculo con lo desconocido que necesitamos para apropiarnos del texto.

De manera general, el ejercicio de traducción que he realizado, y cuyos resultados se presentan a continuación, tienen como premisa principal dos de las ideas que sostenía firmemente el creador del poemario. En primer lugar, se sostiene la idea de que cada poema debe encontrar su forma de expresión por sí mismo, lo cual resulta en un metapoema más libre y orgánico y en una postura un tanto irreverente hacia el poema original. En segundo lugar, se encuentra la significación o relevancia que el mismo debe tener para el público al que está dirigido, lo que genera una cierta caducidad del metapoema y su necesaria y pronta retraducción.

# LA GUÍA DE AMSTERDAM PARA EL MACHO GAY

**ARGOS WARMOESSTRAAT: ARGONAUT FLEECE**

The night we met in Argos, it was grand,  
I stood there looking stud in all my leather,  
You came in, stared round, got your shit together,  
Walked over, dropped down floorwards, kissed my hand,

Then moved your head on sideways, glanced up grave,  
And mouthed my fly. You started mouthing faster,  
But stopped to say, "Sir, if you'll be my master  
I want to be your everloving slave."

That was three weeks ago. It seems like years  
We slept together, screwed, and play our games,  
Topman and bottom in a rear bed-sitter

Now you've gone off with Ron; these red-hot flames  
Of yours die fast. And leave me with my tears  
(like Weighmood's copious, and goddam bitter).



## ARGOS WARMOESSTRAAT: ARGONAUTA TRASQUILADO

Fue grandiosa, toda esa noche en Argos:  
parecía un semental vestido en cuero,  
tú entraste, me miraste por un tiempo,  
y te hincaste para besar mi mano,

moviste la cabeza hacia ambos lados,  
y volteaste hacia arriba gravemente;  
me chupaste la verga velozmente;  
dijiste: “¿Señor, quiere ser mi amo?”

Hace semanas, mas parecen años,  
que dormimos, cogimos; de ese juego  
del activo y pasivo en nuestra cama.

Pero con Ron te fuiste ya: tu fuego  
pronto se apaga. Me has dejado en llanto  
(como Weighmood, con el alma amargada).

Fue grandiosa, la noche que te conocí en Argos:  
lucía como un semental vestido de cuero,  
tú entraste, echaste un vistazo y te armaste de huevos.  
Te acercaste, te hincaste y me besaste la mano;

moviste la cabeza, me viste gravemente,  
pusiste tu boca en mi bragueta por un rato.  
te detuviste y dijiste: “Si usted es mi amo,  
yo seré por siempre su amante y más fiel sirviente”.

Hace sólo tres semanas, que parecen años,  
que dormimos juntos y cogimos, y del juego  
del activo y el pasivo sobre nuestra cama.

Ahora te fuiste con Ron y pronto tu fuego  
se apaga. Me dejaste en un hondo mar de llanto  
(como el copioso Weighmood con el alma amargada).

### THE VIKING: CUDDLING

It's two o'clock A.M. My mind's a muddle  
from smoking, drinking too much Heineken  
and summer. "You're the one I've been  
looking for," you say, "but I only cuddle."

You put the pudding to a hasty proof:  
wrapping your arms around me, you start kissing  
as if you'd just found out what man's been missing  
since Paradise. You knock my breath out. Ooof!

I should have listened, though. It's six hours later  
And still I've only jizzed once (in the john  
While you were fixing coffee). "o come on!

Stop all this dazzling Daisy dizziness  
From mouth to mouth and let's get down to business"  
I cry out. While my joint keeps growing greater.

## EL VIKING: ARRUMACOS

Son las dos. Mi cabeza hecha pedazos  
de fumar, de cerveza y de verano.  
“Tú eres el hombre que he estado buscando”,  
me dices, “pero yo, puro arrumaco”.

Veloz pones a prueba ese puchero:  
me abrazas y comienzas con los besos  
como si hallases lo que nos perdemos  
desde el Edén. ¡Me quitas el aliento!

Debí saber. Seis horas han pasado:  
sólo una vez me vine (fue en el baño  
mientras hacías el café.) “¿Qué pedo?

Deja los rodeos, mariposón,  
y directo pasemos a la acción”,  
te grito. Mi ingle sigue en crecimiento.

Son las dos en punto: mi cabeza hecha pedazos  
por tanto cigarro, cerveza y sol de verano.  
Me dices: “Tú eres el hombre que he estado buscando,  
pero te advierto que conmigo es puro arrumaco”.

Rápidamente pones a prueba ese puchero:  
me envuelves en tus brazos, comienza el besuqueo  
como si acabases de hallar de qué nos perdemos  
desde el paraíso. ¡Ay! Me quitas el aliento.

Debí haberte escuchado. Seis horas han pasado  
y tan sólo me he venido una vez (en el baño,  
mientras preparabas un cafécito). “¿Qué pedo?

Ya deja de darte tu taco, mariposón  
picaflor, y pasémonos directo a la acción”,  
te grito y mi entrepierna aún sigue en crecimiento.

**DOK: THE WORN-OUT BLUES**

You stood there looking quizzical in DOK.  
I'd bought another beer at gangster prices  
(wondering how big a cut the mafia slices  
out of the profits), and to disco rock

I took a walk around the rear-end block  
Watching the macho dudes come on, the nellies  
Swinging their asses, holding their bellies...  
Till there you were, your eyes fixed on my cock

That's the beginning. Where, though, is the end?  
I've screwed you five times, and you still want more,  
Sucking my drooping dong to get it up.

I've had enough. Just lead me to the door.  
What do you want to do? Win the World Cup?  
From here on out you'll have to use your hand.

## DOK: EL BLUES EXTENUADO

Como burlón estabas en el DOK;  
a precio de oro me compré una caña  
(pensaba en qué tan grande es la tajada  
que se lleva la mafia). Con un rock,

viendo mayates, y también jotitos,  
mover sus culos y sumir la panza;  
di un paseo por la esquina de la cuadra,  
entonces vi tus ojos en mi pito.

Así empezó esto. ¿Cómo acabará?  
Te di cinco veces; querías más.  
Me la mamaste hasta ponerla tiesa.  
¡Fue suficiente! Llévame a la puerta.

¿Qué es lo que quieres? ¿Ganar el mundial?  
Desde hoy tendrá tu mano que ayudar.

Te vi parado en DOK, luciendo muy socarrón.  
A precio de pandillero me compré otro pisto  
(pensaba en qué tan grande puede ser la porción  
para la mafia) y al ritmo de música disco

me di una putivuleta hasta llegar a la esquina,  
viendo a los mayates y también a las jotitos  
contonear sus culitos y apretar la barriga;  
y ahí estabas, con tu mirada fija en mi pito.

Así comenzó todo. ¿Cómo terminará?  
Te cogí cinco veces, pero aún quieres más.  
Me mamaste la verga para ponerla tiesa.  
¡Ya tuve suficiente! Llévame hasta la puerta.

¿Qué es lo que quieres? ¿Ganar el mundial de fútbol?  
Pues desde hoy tu mano tendrá que hacerte el favor

**ARGOS HEINTJESHOEKSTEEG: PAT'S TITS**

Three quarters of the studs I know are freaks  
for tits: you start with some spit to rub in  
until the button swells into a nubbin,  
then slowly move on to the squeezes, tweaks

the twisting and the bitings. After that a whiff  
of poppers and they're hot for sticking  
or else their ear of corn is ripe for picking  
(as Billy used to say). But not you Pat.

I've pinched and chewed now for what seems like years,  
Yet you just stand there, face all wreathed in smiles,  
And still your ass asleep, your Etna dormant.

While your eruption (whispers my informant)  
Can be colossal, visible for miles.  
Frustration In profusion. Almost tears.

## ARGOS HEINTJESHOEKSTEEG: LAS TETAS DE PAT

Casi todos los machos están locos  
por las tetas: las frotan con su baba  
hasta que el botoncito se les para;  
las aprietan y pinchan poco a poco,

les dan mordiscos. Luego de inhalar  
están listos para una ponchadura  
pues su mazorca ya se puso dura  
(como decía Billy). No tú, Pat.

Te pellizco y te muerdo por un rato:  
te quedas parado con tu sonrisa,  
tu culo y tu volcán siguen durmientes,

mientras que tu erupción (dicen mis fuentes)  
se puede ver desde la lejanía.  
Profusa frustración, es casi llanto.

Casi todos los hombres que conozco están locos  
por las tetas: comienzan frotándolas con baba  
hasta que el botón se vuelve una protuberancia;  
entonces las aprietan y pellizcan de a poco,

las jalen y las muerden. Tras poppers inhalar  
se ponen muy calientes para una ponchadura,  
pues su tierna mazorca ahora ya está muy madura  
(como diría el viejo Billy). Pero tú no, Pat.

Te he pellizcado y mordido por un largo rato,  
pero sólo sigues de pie con tu gran sonrisa,  
con tu culo en reposo, con tu Etna durmiente

mientras que tu erupción (me han informado mis fuentes)  
es colosal, pues se ve desde la lejanía:  
la frustración fluye en profusión, es casi llanto.

### DOWNTOWN ENCOUNTER

Nobody much in here today but me.  
I sit back in the lefthand corner nook  
reading the paper, then a dirty book.  
I used to come with Christopher. Where is he

now? Off to France, Spain, Portugal, Tangier  
doing comparative research re size.  
He hopes when he gets back he will be wise.  
But me, I´m learning too, by staying here.

For instance: you cruise in. One look; you come  
over to me: “Hey baby, let´s go fuck!”  
But I can´t answer, sit there looking dumb.

You´re beautiful enough, Catullus knows.  
What can I say though? Isn´t it my luck  
that such things happen while I´ve got a dose.



## ENCUENTRO EN EL CENTRO

Estoy solo. Hoy aquí no hay muchos más.  
En un rincón de aquel lugar me encuentro;  
leyendo noticias o un libro viejo.  
Solía venir con Chris. ¿En dónde está?

¿En Tánger, Francia, España o Portugal?  
Estudia los tamaños comparados;  
espera que al volver sea algo más sabio.  
También se aprende quedándose acá.

Miradas al ligar son un ejemplo.  
Vienes, me dices “¿quieres que cojamos?”;  
no puedo responder, sigo sentado.  
Catulo sabe bien que eres muy bello.

¿Y qué decir? No es muy afortunado  
que esto me pase cuando estoy dopado.

Estoy solo. Aquí hoy no se aparecen muchos más.  
Me siento en el rincón izquierdo de aquella esquina:  
leo el periódico y después una sucia revista.  
Solía venir con Christopher. ¿Dónde estará?

Quizá está en Francia, Tánger, España o Portugal  
haciendo estudios comparativos del tamaño;  
espera que al regresar tenga ya un doctorado.  
Pero yo... también aprendo quedándome acá.

A ti te conocí haciendo cruising, por ejemplo.  
Me miraste, te acercaste y dijiste “¡Cojamos!”.  
Pero no puedo responder y sigo sentado.  
Catulo sabe perfectamente que eres bello.

¿Qué puedo yo decir? No parece afortunado  
que estas cosas me pasen cuando estoy tan dopado.

**VONDEL PARK: NEW GENERATION**

North Africans for sex are not my glass  
of beer: rubbing their pants (“I’m in the mood”)  
they circle round you, ask “How is it? Good?”,  
they move in, run a hand across your ass,

and question with their eyes. If you agree  
it’s in the bushes, pants down, in, one, two,  
three, BINGO... and it’s over. Leaving you  
thinking: That’s not the way it ought to be.

But this one is different. He can’t be twenty.  
Where he’s from, Allah knows, but Amsterdam  
Is where he’s been brought up, and God it shows!

Hardly inside the bushes when I am  
Groped and then given everything that goes.  
And coming from a Mokumer that’s plenty.

## VONDEL PARK: LA NUEVA GENERACIÓN

Pues, no son sexos de mi devoción  
los africanos; dicen “¿cómo estás?”,  
se acercan y te agarran por detrás,  
se soban el paquete (“estoy de humor”):

te invitan con los ojos, y si aceptas,  
se arma en el matorral: fuera calzón,  
un, dos, tres... ¡Lotería! Y se acabó:  
se queda uno pensando “no es manera”.

Él es distinto, pues no llega a veinte.  
De dónde es, lo sabe Alá; quizá  
de Ámsterdam, y por Dios que es evidente.

Apenas nos encubre el matorral  
me manosea y todo lo demás,  
para ser Mokumer, es suficiente.

Para el sexo los africanos lo mío no son:  
te rodean y te preguntan, “¿Qué tal? ¿Cómo estás?”;  
se acercan, con las manos te acarician atrás,  
se agarran el paquete (diciendo “Estoy de humor”),

lanzan una mirada invitadora. Si aceptas,  
todo pasa en el matorral. Fuera el pantalón,  
y adentro van. Uno, dos, tres... ¡Listo! Se acabó,  
y te dejan pensando que ésa no es la manera.

Pero este es diferente, pues no llega ni a veinte.  
¿De dónde es? Alá sabrá, pero seguramente  
creció en Ámsterdam, y por Dios, sí que es evidente.

Poco después de meternos en el matorral  
Me manosean y me dan todo lo demás.  
Y al ser un Mokumer, eso es más que suficiente.

**DE GOEDE KANT: SUNDAY**

During the week nights here there's really not  
enough to justify it's being listed:  
only tired queens who get their pronouns twisted.  
On Sunday afternoons, though, man it's hot!

The stud's and jocks flood in from everywhere  
To stand here looking macho, talk, and touch.  
English and German intermix with Dutch.  
On Sundays this is where it's at. Yet where

Can you be? It's already after six,  
And not a sign. I guess I'll have to phone.  
You answer: "I can't come; I'm home alone,

And there is a giant leak I have to fix."  
Then a laughter in the background. I hang up quick:  
The leak you're fixing is in some dude's dick!

## UN BUEN LUGAR: DOMINGO

Hasta el viernes la acción no es suficiente  
para que pueda entrar en nuestra lista:  
tan sólo hay viejas divas confundidas.  
¡Pero en domingo esto se pone ardiente!

Musculosos no dejan de llegar:  
charlan parados, se hacen los muy machos:  
ingleses y alemanes coordinados.  
¡En domingo se vuelve éste el lugar!

¿Dónde estarás? Ya son casi las siete  
Ni una señal. Tendré, pues, que llamarte.  
Contestas. “No llegué. Estoy solo en casa.

Debo arreglar una filtración grande.”  
Oigo una risa y cuelgo de volada:  
¡esa fuga que tapas es un pene!

Entre semana aquí nunca hay acción suficiente que jus-  
tifique su inclusión en tan larga lista:  
tan sólo hay viejas divas que suenan confundidas.  
¡Pero el domingo en la tarde esto se pone ardiente!

Machos y musculocas no dejan de llegar;  
posan, hablan, y te tocan: parecen muy machos.  
Ingleses, alemanes y holandeses mezclados.  
¡Pero el domingo en la tarde éste sí es el lugar!

¿Dónde diablos estarás? Ya son casi las siete  
y no das señal de vida. Tendré que llamarte.  
Contestas: “No podré llegar. Estoy solo en casa

y tengo que reparar una fuga gigante”.  
Oigo una risa y pronto termino la llamada:  
¡La fuga que tienes que tapar está en un pene!

**TIKI: MASTER DREAMS**

You come up at the Tiki; when you speak  
It's to say who you are and ask a whiff  
of poppers. Passions socks you as you sniff.  
The third Dutch guy call Rob I've met this week.

You dream of dominating, and but good:  
Stringing dudes up to the rafters, racking them,  
Tying their balls off tight so they can't cum.  
The whippings then, plus plenitude of blood.

Not quite my type. But still I take you home.  
And so to bed. Surprise! You turn your back  
And softly say, "Sir, give it to me fast!"

I plunge my stinger in your honeycomb.  
It must be better than your dreams of rack-  
and-blood: three thrusts, and then you blast and blast.

## EL TIKI: SUEÑOS DE AMO

Te apareces en este bar; nos hablas,  
dices tu nombre y pides un jalón:  
inhalas y te inunda la pasión.  
Eres el tercer Rob de la semana.

Sueñas con ser un macho dominante,  
encadenar señores a una puerta,  
atar sus bolas y que no se vengan;  
con fuetazos y con chorros de sangre.

No eres mi tipo, mas te llevo a casa,  
y a la cama. ¡Me asombro! ¡Das la espalda!  
“Deme duro”, pides con suavidad.

Inserto mi agujón en tu panal.  
Mejor que tu deseo de amarrar:  
tres estocadas y estallas y estallas.

Te apareces dentro del Tiki y cuando nos hablas  
es para decir tu nombre y pedir un jalón  
de popper. Al inhalar te inunda la pasión.  
Eres el tercer Rob que conozco esta semana.

Sueñas con llegar a ser un macho dominante,  
torturar hombres, amarrarlos a una vigueta,  
atar fuerte sus bolas para que no se vengan.  
Luego los fuetazos y cantidades de sangre.

Tú no eres mi tipo, pero te llevo a mi casa;  
luego a la cama. ¡Qué sorpresa! Me das la espalda:  
“Deme duro y tupido,” pides con suavidad.

Dejo ir mi agujón hasta el fondo de tu panal.  
Es mejor que tus deseos de sangre y de empotrar:  
tres estocadas y entonces estallas y estallas.





## Comentario final

La traducción de poesía no es una empresa fácil; incluso se la ha llamado imposible. Esta dificultad se pone de manifiesto especialmente cuando se apuesta por propuestas a las que, a pesar de darles ciertas libertades, se las ha limitado imponiéndoles una forma específica con una larga tradición dentro de diversos sistemas literarios y que por tanto se ha erigido como uno de los pilares del canon poético occidental.

Más allá de señalar las dificultades particulares a las que puede enfrentarse el traductor que emprende este tipo de tareas (llámense problemas de orden morfosintáctico, léxico-semántico o pragmático), parte de las reflexiones finales a las que ha conducido la realización de un trabajo como el presente —el cual no sólo indaga sobre las ideas de un afamado académico de los estudios de traducción, sino que ha tenido por objetivo principal ofrecer una propuesta de traducción de un fragmento minúsculo de su obra poética— gira en torno a dos problemas principalmente. Por un lado, se encuentra un tema sobre el que se ha discurrido ampliamente a lo largo de la historia de la humanidad y al que se le puso especial atención durante una parte considerable del siglo XX, es decir, la labor del traductor como un proceso de toma de decisiones. Por el otro, se tiene la existencia de una forma adecuada para el poema traducido, a la cual sólo se accede a través de la libertad concedida al texto para su traducción.

Con respecto al primer tópico, derivado de las ideas expuestas por Holmes en sus ensayos, las cuales devienen directamente del pensamiento de Jirí Levý, debo apuntar que decidir es una actividad inmanente a la figura del traductor. La toma de decisiones es, pues, un proceso ineludible. Desde la selección de los textos hasta la elección de las palabras con las que finaliza, nuestras propuestas son decisiones que el traductor habrá de tomar de manera en mayor o menor medida responsable.

Por otro lado, pero estrechamente vinculado a este proceso inseparable de la traducción, se encuentra la posibilidad que tiene un poema de encontrar una forma adecuada de expresión en la lengua meta. Desde esta postura, pareciera, pues, que el traductor es únicamente un médium a través del cual el poema original busca y encuentra su materialización en la lengua meta. Pese a la libertad que pueda otorgarse a tal o cual poema para reconstruirse a sí mismo en otra lengua, este siempre se encuentra limitado por la subjetividad de su traductor, por la interpretación que pueda darle, así

como por su poética personal, o al menos por su idea de qué es lo literario, qué hace de un texto un poema, qué es la poesía; en pocas palabras, su idea de lo poético. Este es el eje en el que las dos cuestiones que he mencionado convergen, puesto que la dimensión más subjetiva de la labor traductora se reflejará en la concatenación de decisiones que hacen un metapoema.

En lo referente a los aportes que este trabajo ha tenido, en primer lugar, y como objetivo principal del mismo, se propone la traducción de materiales que por diversos motivos y hasta este momento habían escapado al corpus que constituyen las traducciones del inglés al español.

De manera subsidiaria, este estudio inaugura también los estudios sobre una figura cuyos trabajos en dos importantes áreas, la traducción y la creación literaria, han recibido poca atención por parte de académicos, críticos y expertos en dichos campos, a pesar de haber sido una pieza clave para el establecimiento formal de una disciplina.

No se podrían establecer más que hipótesis acerca de las razones por las que la poesía de Holmes ha recibido tan poca atención de la crítica. Como mencioné al inicio de este trabajo, una de ellas puede ser la creencia en una falta de valor estético y literario. Sin embargo, el análisis minucioso de los sonetos requerido para su traducción, así como el estudio para la contextualización de la obra, han logrado señalar una serie de características y elementos que demuestran, más allá del simple interés personal, el valor y la relevancia que posee *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, y con ello hacen de este poemario una obra a la que merece la pena prestar atención, traducir y difundir. Del mismo modo, dicha indagación ha permitido la creación de una red compleja alrededor de la figura de James S. Holmes. Artistas plásticos, escritores y académicos se vinculan a ella por intereses profesionales, personales y estéticos.

Por otra parte, el presente trabajo abre la posibilidad de investigaciones futuras en torno a la figura de James S. Holmes como traductor y como poeta. En primer lugar, el corpus de sus traducciones del neerlandés al inglés es lo suficientemente copioso e importante para el sistema literario neerlandés como para realizar un estudio profundo sobre el papel que desempeñó como traductor y así abundar sobre la manera en la que esta labor lo habilitó para poder reflexionar sobre diversos temas relacionados con los nacientes estudios de traducción. En segunda instancia, al contextualizar de la mejor manera posible *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*, se han establecidos

vasos comunicantes entre la obra poética de James S. Holmes, ya sea por las relaciones intertextuales que este guarda con la obra de otros escritores, o por diversas coincidencias que permiten establecer paralelismos con poetas de diversas épocas y culturas literarias. De igual forma, y aunque es un tema sobre el cual en esta tesis sólo haya hablado de manera tangencial, el breve análisis que he esbozado sobre la conformación de la identidad de una voz poética claramente homosexual masculina y su relación con las geografías urbanas, específicamente aquellas que se conformaron en la capital holandesa hacia mediados del siglo XX, podría servir como punto de partida para estudios en los que se indague de manera mucho más profunda la relevancia que tiene un acercamiento integral al autor desde la perspectiva de género y la teoría queer y sus repercusiones en la traducción de su obra.

De manera personal, la elaboración de este trabajo de tesis me ha permitido observar de manera más clara los lazos existentes entre mi práctica traductora y el bagaje teórico adquirido a lo largo del tiempo que he estado en contacto con los estudios de traducción. Estudiar a un intelectual cuyas ideas y propuestas derivan directamente de su trabajo como traductor, y quien constantemente señala y enfatiza esa relación, arrojó luz sobre la forma en la que se vinculan ambas caras de nuestra labor. De la misma forma, el contacto con las ideas que rigen las diversas vertientes que conforman los estudios de traducción ha ampliado mi perspectiva de los mismos, lo que ha enriquecido mi entendimiento el ejercicio de la traducción.

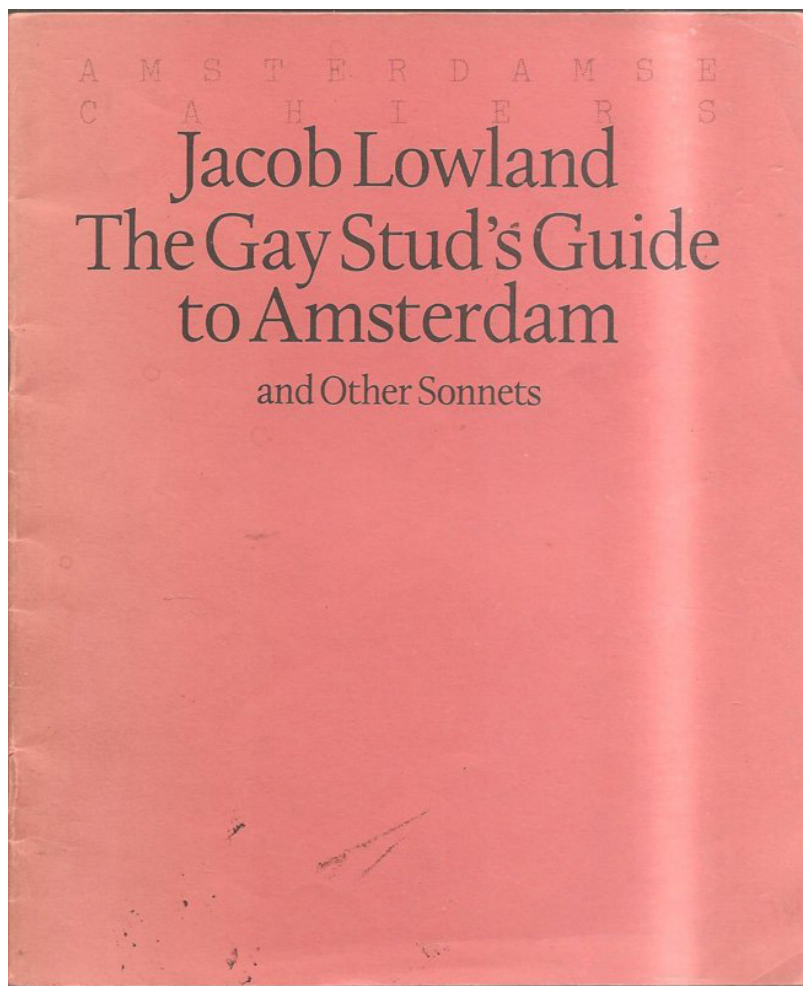
## Bibliografía

- Adone, Oana-Helena. “Gender Issues in Translation” en *Perspectives* 10 (2), 2002, pp. 135-150.
- Brems, Hugo. “Dutch Poetry since 1950” en *Dutch Crossings. Journal of Low Countries Studies* 15 (44), 1991, pp. 18-44.
- De Jager, Gert. ‘Het geheim van het sonnet. De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm.’ en *Nederlandse Letterkunde* (1), 1996, pp. 345-347.
- Fokkema, R. L. K. *Het Komplot Der Vijftigers. Een Literair-Historische Documentaire*. Amsterdam: De Beziege Bij, 1979.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- —————. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Harvey, Keith. “Translating Camp Talk.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000, pp. 446-467.
- Hekma, Gert. “The Amsterdam Bar Culture and Changing Gay/Lesbian Identities.” N.p., n.d..
- Holmes, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Holmes, James S. *The Nature of Translation / Essays on the Theory and Practice of Literary Translations*. The Hague: Slovak Academy of Science, 1970.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000, pp. 113-118.
- Knopp, Lawrence. “Sexuality and Urban Space” en *Mapping Desire. Geographies of Sexuality*. London: Routledge, 2004, pp. 136-149.
- Levý, Jirí. “Translation as a Decision Process.” *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000, pp. 148-159.
- Lowland, Jacob. *The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets : With a Glossary for Use in Schools*. Amsterdam: Aarts, 1978.
- Meijer, Reinder P. *Literature of the Low Countries. A Short History of Literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/ Boston: Martinus Nijhoff, 1978.
- Möhlmann, Thomas. “Awater in the UK.” N.p., n.d.
- Nuñez Mata, Efrén. *Historia y origen del soneto*. México: Ediciones Botas, 1967.

- Novo, Salvador. *La estatua de sal*. México: FCE, 2007.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Polet, Sybren y Cora Polet. “James Stratton Holmes.” *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkund*, 1988, pp. 163–167.
- Roose, Lode. “Nogmaals Hoofts ‘Geswinde grijsart..’“ *en Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*. Gent: Sekretariaat der Academie Konigstraat, 1984, pp. 336–337.
- Shakespeare, William. *Shakespeare’s Sonnets*. London: Arden Shakespeare, 1998.
- Spiller, Michael R. G. *The Development of the Sonnet. An Introduction*. New York: Routledge, 2005.
- Spurlin, William J. “Queering Translation.” *A Companion to Translation Studies*. Ed. Sandra y Catherin Porter Bermann. Oxford: Wiley Blackwell, 2014, pp. 298–309.
- Van der Watering, C. W. “Bedenkingen Bij Spontaneïteit. Over Cobra En de Experimentele Poëzie.” *de Revisor* 6 (6), 1979, pp. 45–55.
- Van Leuven-Zwart, Kitty. *Translation Studies: The State of the Art: Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1991.
- Weissbort, Daniel. *Translating Poetry: The Double Labyrinth*. London: Macmillan, 1989.
- “James S Holmes.” *The Leatherhistory.eu Foundation*. N.p., n.d. Web. 8 Feb. 2018.

## ANEXO 1

Las siguientes fotografías corresponden a la primera de forros de la primera edición de *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*. Las tres imágenes subsecuentes corresponden a la primera de forros, el índice y la cuarta de forros de la edición de 1981.



A M S T E R D A M S E  
C A N A L S

Jacob Lowland pp  
The Gay Stud's Guide  
to Amsterdam  
and Other Sonnets  
1981 Edition

## Contents

### Key to Abbreviations 4

#### *The Gay Stud's Guide to Amsterdam*

- Argos Warmoesstraat: Argonaut Fleeced 5
- The Viking: Cuddling 6
- DOK: The Worn-Out Blues 7
- Argos Heintje Hoekssteeg: Pat's Tits 8
- Downtown Encounter 9
- Vondel Park: New Generation 10
- De Goede Kant: Sunday 11
- Tiki: Master Dreams 12
- Sunday at the Spijker: Playing Pool 13
- Weaponry at Wells Fargo 14

#### *Other Places, Other Times*

- Vacation Cottage: The Veluwe 15
- The Man The Boy 16
- Southward 17
- Looking for You 18
- Back in America: Lonely at the Tubs 19
- Thirties Nostalgia I 20
- Thirties Nostalgia II 21

#### *One Two Many*

- Fair Play 22
- Spilt Seed 23
- Faithful While You're Gone 24
- When We Are Sixty 25
- Tribal Love 26
- Orgy 27
- Lament without Tears 28
- Love Sonnets 29

### Glossary for Use in Schools 30



Jacob Lowland pp is rumored by some to be the pen name of an American poet who moved to the Netherlands to enjoy the gay life and learn how to write sonnets. Others maintain it is a pseudonym of Jaap van de Uysterwaarde, a Dutch poet who never quite made the experimental movement of the 1950s. Whoever he is, he is now obviously at home in the sonnet tradition both classic English and contemporary Dutch, and would appear to know more than a little of the gay scene in Amsterdam and elsewhere.

Replete with wit, misery, and slightly romantic melancholy, *The Gay Stud's Guide to Amsterdam* includes a guided tour of the Dutch capital's gayer action spots.

' . . . no-holds-barred up-front gay erotic verse . . . lively and very enjoyable . . . a book of sonnets, accomplished in their casual tone and easygoing rhymes . . . essential for any collection of gay poetry.' Ian Young in *The Body Politic* (Toronto)

'The poems are all . . . amiable, accessible, and spoken, and . . . one can be assured of coming across every whimsically erotic event I can imagine being generated by our international gay life.' Rudy Kikel in *The Boston Gay Review*

' . . . outrageous . . .' Chuck Peterbilt in *Male Erotic Art* (Amsterdam and New York)

'Viezerik!' Call-in listener to VPRO Radio

'Utrecht isn't ready for Jacob Lowland.' Arjaan van Nimwegen of *Utrechts Nieuwsblad*

'Niet te benaderen is De Meester.' Theodor Holman in *Propria Cures* (Amsterdam)

'Censored' Radio Nederland International Service

ISBN 90 6187 048 8 Amsterdamse Cahiers 048

Imágenes tomadas de los siguientes sitios web el 3 de abril de 2018:

<https://www.boekwinkeltjes.nl/b/174555197/The-Gay-Studs-Guide-to/> y

<https://www.deterechtekronkel.nl/a-50490400/poezie/lowland-jacob-the-gay-stud-s-guide-to-amsterdam/>

## ANEXO 2

La siguiente imagen es una muestra de los personajes que Tom de Finlandia solía retratar en sus dibujos y pasteles.



Imagen tomada del sitio web <http://moiqut.com/wp-content/uploads/2017/11/Tom-of-Finland.jpg> el 03 de septiembre de 2018.

## ANEXO 3

La siguiente fotografía es una muestra de las obras homoeróticas que creo el artista australiano Nigel Kent.

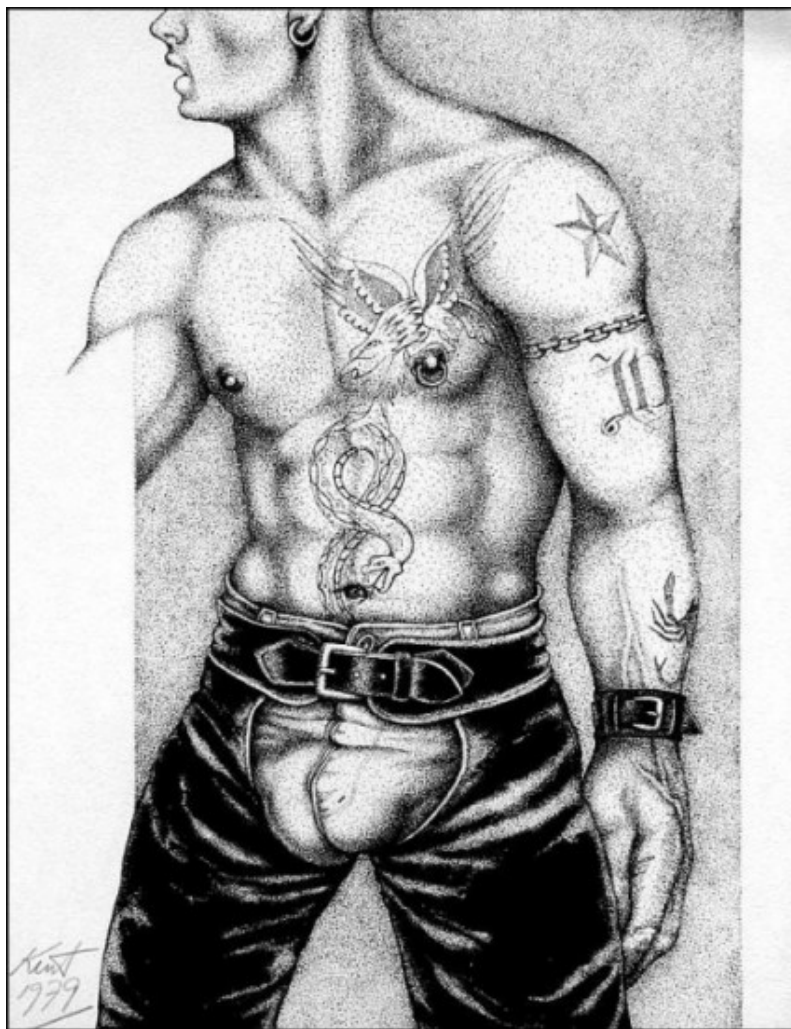


Imagen tomada del sitio web <https://www.blogartesvisuales.net/general/juegos-masculinos/> el 26 de septiembre de 2018.