

El retrato imperfecto: la traducción en la literatura comparada. Análisis, comparación y propuesta de traducción de un poema de Malcom Lowry.

Carlos Warden

Hablar de la traducción por lo general nos refiere a una serie de metáforas del acto mismo de traducir. Las imágenes primeras, antes de la relación de nuestro término con los conceptos de exégesis y hermenéutica, son las más simples de translación, transvase, retrato. Es este último referente el que nos ocupará los próximos minutos, dadas las bondades que presenta al compararse y referirse a la ardua tarea del traductor y también a los problemas que resultan del choque de dos campos semánticos.

El referente lexicográfico de la palabra “retrato” nos permite un acercamiento, aunque no directo, con el concepto de traducción. Un retrato, de acuerdo al diccionario de la RAE, es la representación gráfica de una persona; en el campo de la etimología, obtendremos que “retrato” proviene del latín *Retraere*, que implica regresar a un estado anterior, volver a formar. Este proceso de armado, desarmado y reformulado es el que refiere directamente al acto de traducir, el punto donde se encuentran ambos términos.

En un ensayo sobre las paradojas y las aporías en la traducción, Theo Hermans, menciona brevemente las diversas imágenes o metáforas con las que se ha correspondido históricamente el campo de la traducción:

Lo que permite el proceso de traducción se consigue por medio de un producto, de una traducción final, que de manera ideal, ofrece al usuario una imagen confiable de su texto predecesor, porque mantiene un parecido cercano y pertinente con el primero, que permanece inalcanzable. Aquí es donde encontramos las metáforas de la traducción como parecido, réplica, duplicado, copia, retrato, reflejo, reproducción, imitación, mimesis, imagen a espejo o ventana transparente de cristal.¹

El objetivo de parecerse al original se presenta como inalcanzable; las metáforas que ofrece Hermans comparten esta condición tantálica que también guardan los hijos con los padres, esas figuras a las cuales se diría que nos parecemos, y que sin embargo permanecen en esa “altura” de la que habla Dylan

1 Ofrezco arriba una traducción del texto. Aquí, el original: “The enabling which translation brings about is to be achieved by a product, a finished translation, which is deemed to offer the user a reliable image of its parent text because it bears a close and pertinent resemblance to that which itself remains beyond reach. This is where we encounter the metaphors of translation as likeness, replica, duplicate, copy, portrait, reflection, reproduction, imitation, mimesis, mirror image or transparent pane of glass.” Theo Hermans, “Paradoxes and aporias in translation and translation studies”, p. 10.

Thomas en su villanelle “Do not go gentle..”: “And you, my father, there on your sad hight...”.

Así como esta relación padre-hijo o madre-hija, que ha provocado la digresión íntima anterior, el término “retrato” encierra complejidades desde el punto de vista conceptual. Las comparaciones entre el retrato y la traducción existen, aunque en número discreto, como pude encontrar durante mi investigación, y por lo general sólo se utilizan para referir el acto de representar un referente (un texto o una persona) en otro medio (otra lengua o el lienzo). No obstante, existen algunos usos del proceso propiamente, ya sea del retrato o la traducción, que refieren al otro y que forman un paralelo notable. Shearer West, por ejemplo, considera en el primer capítulo de su libro sobre el retrato, *Portraiture*, tres relaciones fundamentales en la misma definición:

Para tratar de desentrañar las complejidades del retrato, es útil considerar tres factores: primero, que los retratos pueden ser colocados en una continuidad entre la especificidad del parecido y la generalidad del tipo (...) En segundo lugar, que todos los retratos representan un poco del cuerpo y del rostro, por un lado, y del alma, el carácter o las virtudes del modelo, por el otro (...) [Finalmente, que] todos los retratos involucran una serie de negociaciones, por lo general entre el artista y el modelo, aunque en ocasiones también con un mecenas que no está incluido en el retrato mismo.²

West manifiesta dos dicotomías básicas: representar lo individual y lo general, así como el cuerpo (o la forma) y el alma (o el concepto), en el mismo producto. Para lograrlo es que se tiene que entrar en negociaciones, dadas las limitaciones o aspectos incompatibles de los nuevos medios. Aunque la certera definición de West no hace referencia en ningún momento a la traducción, es posible, como traductor, situar la definición en nuestro propio campo de acción. Es de esperarse que un traductor toque alguno de estos puntos al momento de hablar de su oficio, por ejemplo, Umberto Eco, en *Decir casi lo mismo*, toca el tema de la negociación:

Todas las páginas que preceden se han colocado bajo el epígrafe de negociación. El traductor debe negociar con el fantasma de un autor a menudo fallecido, con la presencia vigorosa del texto fuente, con la imagen aún indeterminada del lector para el que se está traduciendo y que el traductor debe *producir*, tal y como todo Autor se construye su Lector Modelo(...) y a veces, como se decía en la introducción, debe negociar también con el editor.³

2 In attempting to unpick the complexities of portraiture, it is useful to consider three factors: first of all, portraits can be placed on a continuum between the specificity of likeness and the generality of type (...) Secondly, all portraits represent something about the body and face, on the one hand, and the soul, character, or virtues of the sitter, on the other (...) All portraits involve a series of negotiations – often between the artist and the sitter, but sometimes there is a patron who is not included in the portrait itself. Shearer West, *Portraiture*, p. 21.

3 Umberto Eco, “Lenguas perfectas, colores imperfectos”, p. 448.

Es en esta negociación en donde el proceso del retrato y la traducción se encuentran, ahí y en el objetivo “inalcanzable” del parecido, la “imperfección” del retrato. Es peculiar que, hablando de retratos, el capítulo que introduce la cita se denomine “Lenguas perfectas, colores imperfectos”.

Las transacciones que se llevan a cabo entre el texto origen y la traducción son motivo de la segunda cuestión de esta participación. La traducción de literatura siempre ha constituido un problema dentro de los estudios literarios dada la posición que tiene de “copia”, o “retrato”. No obstante, es posible aventurar que el primer ejercicio de comparativismo, o incluso de advenimiento de una literatura nacional, fue gracias a la traducción. Basta recordar la tradición literaria latina y las deudas que ésta tiene con la literatura griega para situar en alto escaño la labor del traductor. Leonardo Bruni escribía en el siglo XV:

Aquellos que aprenden a pintar copiando una pintura existente tienen el problema de cómo transferir la forma, la postura, el andar y los contornos de un cuerpo, no como ellos los harían, sino como los hizo alguien más. Ocurre el mismo proceso en la traducción: el traductor se transforma en el autor original con toda su mente, voluntad y alma. Y también tiene el problema de cómo transformar la forma, la postura, el estilo y todas las demás características y cómo expresarlas. El resultado será una traducción magnífica.⁴

Bruni considera el proceso de traducir como el de adquirir estilo, y el español José Xamist apoya su posición, al considerar también que el primer ejercicio de comparativismo surge en la traducción y adaptación latina de los clásicos griegos⁵. Es innegable que para evocar el ejercicio traductológico es necesario pensar en la confrontación, no sólo de dos lenguas, sino de dos culturas y de dos poéticas; que también se necesita evaluar las diferencias, las coincidencias y a partir de dicho análisis e interpretación, se deben tomar las decisiones que llevarán a ganancias o pérdidas en el nuevo texto. (La

4 “Those who learn to paint by trying to copy an existing painting ponder the problem of how to transfer the shape, the stance, the gait, and the contours of the body not as they would make them, but as somebody else did make them. The same process occurs in translation: the translator transforms himself into the original author with all his mind, will, and soul, and he also ponders the problem of how to transform the shape, the stance, the gait, the style, and all the other features, and how to express them. The result will be a wonderful translation.” Leonardo Bruni (Arentino), *De interpretatione recta*, en Lefevre, *Translation – History – Culture*, p.84.

5 “Podríamos preguntarnos en qué medida la literatura latina se independiza de la literatura griega –sobre todo sabiendo que la primera «obra literaria» latina es una traducción de la Odisea y recordando las preocupaciones lingüísticas de Catón el Viejo–; o en qué medida la misma literatura griega es subsidiaria de otras tradiciones semíticas e indoeuropeas. En este sentido, el origen de la Literatura Comparada –como todo origen– pasa por un mutuo consentimiento, y la versatilidad de un análisis depende de su capacidad de constituirse en un hecho determinado.” Federico José Xamist “Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la literatura comparada.”, p. 35.

misma concepción de ganancia y pérdida es debatible, dada la calidad de la traducción como nuevo texto.)

Así, el lugar de la traducción dentro de la literatura comparada es evidente, tal como lo considera Lefevre en su ensayo "Translation and Comparative Literature: The Search for the Center". Los debates acerca de la posición marginal de los estudios sobre traducción dentro de la literatura comparada se extienden prácticamente hasta nuestros días. Si Lefevre considera que la traducción debe estar en el centro de la comparatística, dada su naturaleza sintética, por otra parte Susan Bassnett plantea que los estudios de traducción constituyen un campo en sí mismo.

El campo de la literatura comparada siempre ha considerado a los estudios de traducción como un subcampo, aunque ahora, cuando estos últimos se han establecido firmemente, por su parte, como una disciplina basada en el estudio intercultural, y que ofrecen también una metodología de cierto rigor, en conexión con el trabajo teórico y el descriptivo, ha llegado el momento en que la literatura comparada no parece ser una disciplina en sí misma, sino que parece constituir una rama de alguna otra.⁶

El ataque frontal de Bassnett se da en un momento de gran debate dentro de la literatura comparada, y a pesar de que parece contrariar la posición de Lefevre, la legitima. Para Lefevre, la traducción es indispensable dentro del campo de la comparatística, aún cuando se le haya marginalizado. La organización de los estudios de traducción descrita por Bassnett, en medio de la crisis de la disciplina concentradora, sólo manifiesta la posición de éstos dentro de la literatura comparada: los cambios suceden alrededor de la traducción y la afectan, una vez constituidos. Lefevre dice en su ensayo:

De hecho, podría discutirse que así como se ha dado a los estudios de traducción la libertad de asumir un papel central dentro del contexto más amplio de los estudios literarios (comparativos), los mismos estudios literarios tienen la libertad de asumir el papel de un laboratorio en el que todo tipo de manipulaciones verbales y conceptuales, empaques y construcciones, pueden ser estudiadas, ya que la literatura no funciona como una "escritura secular" en nuestros días, por la obvia razón de que la gente lee menos ahora que hace cien años.⁷

6 "The field of comparative literature has always claimed the studies on translation as a subfield, but now, when the last ones are establishing themselves, for their part, firmly as a discipline based on the intercultural study, offering as well a methodology of a certain rigor, both in connection with the theoretical work and with the descriptive one, the moment has come in which comparative literature has not such an appearance to be a discipline on its own, but rather to constitute a branch of something else." Susan Bassnett en Santiago Venturini, "Comparative Literature and Translation..." p. 133.

7 "In fact, it might be argued that just as translation studies have been freed to assume a more central role within the wider context of (comparative) literary studies, literary studies themselves have been freed to assume the role of a laboratory in which all kinds of verbal and conceptual manipulations, packagings, and constructions, can be studied because literature no longer functions as a "secular scripture" in our day and age, if only for the very obvious reason that far fewer people read it now than a hundred years ago." André Lefevre, "Translation and Comparative Literature: The Search for the Center", p.143.

La idea de transacción, de intercambio, de manipulación, es preeminente en el discurso de Lefevere, y es consistente con la idea de desarmado y reconstrucción que mencionamos al principio. Así, el análisis comparatista abarca los procesos que permiten la toma de decisiones en traducción. La pregunta que surge es ¿qué enfoque comparatista se utiliza al momento de traducir? Tomás Albaladejo, en su ensayo sobre poética y literatura comparada, ofrece una respuesta clara a esta cuestión: “Tanto en un espacio como en otro, la Literatura Comparada mantiene dos principios: la implicación en sus estudios de más de una lengua o de más de una literatura y la inclusión del otro y, por tanto, de las perspectivas de la alteridad (Tötösy de Zepetnek, 1998, 11), principios sobre los que se asientan el análisis y la reflexión comparatistas”.⁸ La traducción cumple ambos parámetros e integra además la comparación y existencia de géneros literarios en otras culturas, los da a conocer y los integra al catálogo de cada nación. Basta recordar la asimilación del soneto durante el renacimiento, o el caso del limerick en América Latina, discutido en esta mesa por Alejandra.

¿Cómo se da el análisis comparativo en la traducción? La pregunta, ya respondida por Albaladejo previamente, puede aclararse con un ejemplo: el poema de Malcom Lowry “Death of a Oaxaquenian”, traducido para Ediciones Era por Rafael Vargas. El proceso toma en cuenta aspectos estilísticos de la obra, así como un análisis de las decisiones de traducción tomadas.

“Death of a Oaxaquenian” es una forma poética conocida como *villanelle* e importada de Francia a la Gran Bretaña en el siglo XIX. El género hace referencia a canciones populares cantadas por pastores. Se compone de seis estrofas de métrica regular, la cual puede variar entre el hexasílabo y el endecasílabo – en métrica inglesa, sería entre un trímetro y un pentámetro. Sólo presenta dos rimas consonantes. En el primer terceto aparecen los versos que armaran la letanía, el primero y el tercero, y que se repetirán intercalados a lo largo del poema.

So huge is God's despair
In the wild cactus plain
I heard Him weeping there

8 Tomás Albaladejo, “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poética* 29/2, 2009, p. 254.

La sexta estrofa se constituye por un cuarteto, donde los dos últimos versos son los que aparecieron al final de cada terceto.

Oh vaster than our share
Than deserts of New Spain
So huge is God's despair
I heard him weeping there...

La forma del poema es importante en cuanto a que obtiene un efecto de letanía, obsesivo y solemne, dada la repetición en cada estrofa. Aquí vemos el poema completo:

Death of a Oaxaquenian

So huge is God's despair
In the wild cactus plain
I heard Him weeping there

That I might venture where
The peon had been slain
So huge is God's despair

On the polluted air
Twixt noonday and the rain
I heard Him weeping there

And felt His anguish tear
For refuge in my brain
So huge is God's despair

That it could find a lair
In one so small and vain
I heard Him weeping there

Oh vaster than our share
Than deserts of New Spain
So huge is God's despair
I heard him weeping there...

El ritmo del poema y la rima son consistentes con el tono obsesivo y solemne que se ha descrito anteriormente. El uso del encabalgamiento es escaso -sólo en la segunda estrofa – prácticamente deja intacto el ritmo que se consigue con las repeticiones. El tema del poema, el lamento de Dios, cuestiona la omnipotencia al tiempo que eleva el escenario hasta un nivel similar al del Todopoderoso: el desierto es preponderante a lo largo de la villanelle. Los principales motivos del poema son la pena, en cuyo campo semántico se conjuntan el llanto y la angustia; el desierto, en el que reúnen los cactus, la lluvia y

el mediodía, el aire contaminado, la vastedad; y por último la impotencia, que encierra las ideas de refugio, de pequeñez y vacuidad.

La traducción de Raúl Vargas se presenta a continuación, con la cuál se hará el primer ejercicio de comparación. La idea es situar las decisiones de traducción, las aportaciones y los sacrificios en su trabajo.

La muerte de un oaxaqueño

Trad. Rafael Vargas

Es tan grande la desesperanza de Dios
en la desierta llanura de cactus
que lo escuché llorar allí

de modo que me atreviera a llegar
donde el peón había sido asesinado
tan grande es la desesperanza de Dios

en el aire contaminado
entre el mediodía y la lluvia
lo escuché llorar allí

y sentí Su Angustia
buscando refugio en mi cerebro
es tan grande la desesperanza de Dios

que podría encontrar cobijo
en alguien tan vano y tan pequeño
yo lo escuché llorar allí

oh mucho más vasta que la nuestra
que los desiertos de Nueva España
tan grande es la desesperanza de Dios
que lo escuché llorar allí...

La traducción de Vargas revela una preocupación por el concepto, por utilizar palabras en español cuyo significado refiera a los términos elegidos por Lowry. Así *despair*, es traducido por la palabra *desesperanza*, *polluted* por la opción de *contaminado*, *plain* por *llanura* y *small* por *pequeño*. He elegido estas palabras para hacer notar que la extensión en español se incrementa notablemente, en el menor de los casos por la adición de una sílaba.

Los cambios en la sintaxis entre la traducción y el poema son mínimos: añade la conjunción *que* en el tercer verso de la primera estrofa, el cual cambia a lo largo del poema, a veces utilizando la forma

del verso original, a veces añadiendo la conjunción.

que lo escuché llorar allí / I heard Him weeping there

Vargas conserva los tiempos verbales intactos, aún con sacrificio de la naturalidad para el español de México, en donde los tiempos simples son de uso más común que los tiempos perfectos (“Ya te he visto” por “Ya te vi”).

donde el peón había sido asesinado / The peon had been slain

En dos estrofas decide acortar el primer verso, de manera que la división conceptual sea más clara: en la segunda mueve el “where” que termina el verso hacia el principio del segundo verso y en la cuarta estrofa preserva la cláusula principal en el primer verso y la subordinada en el segundo.

y sentí Su Angustia / And felt His anguish tear
buscando refugio en mi cerebro / For refuge in my brain

La frase “so small and vain” es invertida en la traducción: “tan vano y tan pequeño”, que aunque es de notarse, no conlleva ningún efecto en particular. La traducción de Vargas puede considerarse directa, aunque sacrifica la mitad del efecto del poema, que es dada por el ritmo y por la forma. Es discusión antigua la posibilidad de traducir la rima o la métrica de una lengua a otra. En el siglo XVIII decía Jean le Rond d’Alembert, matemático y traductor francés: “Traducir a un poeta en prosa es cambiar un aria medida en un recitativo; traducirlo en verso es cambiar un aria por otra, lo cual sería casi tan bueno, pero no lo mismo. El primero es una copia débil que tiene cierto parecido; lo segundo es una obra sobre el mismo tema, en absoluto una copia”⁹. La traducción de Vargas, aunque conserva la distribución del poema en los versos, no ofrece una posibilidad de rescate de la sonoridad y el ritmo del poema. Habrá entonces que considerar si se convierte en un recitativo o en un aria, según Le Rond.

El proyecto de traducción que surge de la lectura y análisis del poema de Lowry y de la traducción de Vargas tiene como principio preservar el ritmo y el sonido de “Death of a Oaxaquenian”,

⁹ “To translate a poet into prose is to change a measured aria into a recitative; to translate him into verse is to change one aria into another, which may be just as good, but is not the same. The one is a weak copy that exhibits a certain resemblance; the other is a work on the same subject and not a copy at all.” Jean le Rond d’Alembert, “Remarks on the Art of Translating” en Levefre, *Translation – History – Culture*, p.110.

dentro de las posibilidades del proceso. La primera decisión fue conseguir un balance entre el registro del habla del poema de Lowry, cuya selección de vocabulario trasciende el habla coloquial con términos como *despair*, *venture*, *twixt*, y *vaster*, con la posibilidad de acercar el poema al lector mexicano, es decir con la utilización de formas verbales y sintaxis cercana al español de México.

Decidí omitir el artículo en el título “Muerte de un Oaxaqueño” porque posee la calidad sintética de un diario, además de acercarse a la frase original. La primera decisión de traducción relevante fue preservar la rima de los versos que constituyen la letanía, aún cuando los versos intermedios perdieran la cualidad. En vista de que el poema de Lowry termina con monosílabos, decidí que los versos de la traducción terminaran con palabras agudas. De la traducción: “Tan grande es el penar de Dios/ Allí lo oí llorar” conseguí el balance al cambiar el sujeto del verso: “Tan grande es su penar/ Oí a Dios llorar.” Cabe señalar que algunas de las decisiones de traducción cambiaron debido a hallazgos afortunados. La selección de métrica obedeció a la decisión anterior, en donde ambos versos resultaron heptasílabos. Aún así, la métrica no pudo mantenerse de manera estricta, como se verá más adelante. El hallazgo concide con el poema original: Lowry utiliza el trimetro yámbico para su poema, lo que correspondería en nuestra lengua al hexasílabo (dado que termina en monosílabo, se considera una sílaba más, y resulta así un heptasílabo).

Las decisiones de métrica obligaron a buscar palabras cortas en español, con la ventaja de que, aunque algunas palabras resultaban anacronismos, encajaban en el tono elevado del poema de Lowry. Por ejemplo, *pesar*, cuyo uso coloquial es restringido, se relaciona con “*despair*” en ese mismo rubro, del mismo modo que “*osar*” con “*venture*”. La adición de los términos “*bastión*” por “*refuge*” y “*arar*” por “*tear*” se debieron a la búsqueda de la rima principalmente y se sacrifica con esta decisión la coherencia del campo semántico.

Las referencias al desierto representaron una labor ardua y son las que presentan más pérdida. El “*wild cactus plain*” de Lowry se transformó en “*el desierto atroz*”. Tomé en cuenta que la referencia directa al hablar de desierto son las plantas desérticas, y que cubriría la imagen que Lowry representaba

en su poema. Más adelante los “deserts of New Spain” se transforman en “el arenal/de Nueva España” en donde también cambio la posición del verso para privilegiar, con un encabalgamiento, la rima. Aquí el resultado final:

Muerte de un oaxaqueño
Trad. Carlos Warden

Tan grande es Su pesar
En el desierto atroz
Oí a Dios llorar

Que osara yo mirar
Donde mataron al peón
Tan grande es Su pesar

En el sucio respirar
Entre la lluvia y el sol
Oí a Dios llorar

Sentí Su angustia arar
Mi mente por bastión
Tan grande es su pesar

Que fue a buscar lugar
En mí tan vano y menor
Oí a Dios llorar

Ay más que el arenal
de Nueva España o mi ración
Tan grande es Su pesar
Que oí a Dios llorar...

Las decisiones de traducción permitieron que algunas expresiones se acercaran al español de México, a costa de sacrificar los tiempos verbales del original, como en el caso de “where/ the peon had been slain” por “donde mataron al peón”. Al igual que Rafael Vargas, no incluí puntuación en el poema; a diferencia de él, decidí dejar las versales para preservar la forma del poema y crear una sensación de extrañeza o distancia en el lector. Finalmente, el poema versa sobre un acontecimiento de nuestra nación en ojos de un extranjero.

En cuanto a las pérdidas y las ganancias de las transacciones entre el poema de Lowry y mi traducción, puedo citar a un buen colega, Gabriel Astey, quien dice que “no hay musa para la traducción”. Las pérdidas, espero que no cuantiosas, creo que se compensan con la preservación del sonido y el ritmo, lo que acerca al lector al efecto sonoro del poema de Lowry. Las imágenes

permanecen, tal vez más tenues, tal vez sin la definición del modelo, pero con los toques precisos para poder conservar el nombre del autor.

La traducción en conclusión puede definirse como retrato en tres procesos básicos: el de comprender el original, el de recrearlo en un nuevo producto y en el de tomar una serie de decisiones para dar al espectador (lector) una o varias ideas de aquel que posa (o se lee). Finalmente el artista, en el caso del retrato *per se*, y el traductor llevan a cabo una serie de acciones para alcanzar un objetivo cuya principal característica será el concepto de límite, tal como se da en la paradoja de Aquiles y la tortuga, o en el final magnífico de la novela más conocida de Fitzgerald:

I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this lawn and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.¹⁰

10 Pensé en la emoción de Gatsby cuando por primera vez atisbó la luz verde al final del muelle de la casa de Daisy. Había recorrido ya un largo trecho hasta este prado y su sueño debe haberse visto tan cercano que habría sido muy difícil no poder alcanzarlo. No sabía que había ya lo había dejado atrás, en algún sitio en la vasta oscuridad más allá de la ciudad, donde los oscuros campos de la república se extienden bajo la noche. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, p. 178.

Bibliografía

Albaladejo, Tomás , “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”. *Acta Poética* 29/2, 2009, p. 254.

Eco, Umberto, “Lenguas perfectas, colores imperfectos”, *Decir casi lo mismo*. México D.F., Random House Mondadori, 2008, p. 448.

Fitzgerald, Scott, *The Great Gatsby*. New York, Penguin, 2003. p. 178.

Hermans, Theo, “Paradoxes and aporias in translation and translation studies”, *Translation Studies. Perspectives on an emerging discipline*. Ed. Alessandra Riccardi, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 10.

Lefevere, André, "Translation and Comparative Literature: The Search for the Center". Quebec México D.F., TTR: traduction, terminologie, rédaction, Volume 4, No1, 1st Semester, 1991 p.143.

_____, *Translation – History – Culture*. London, Routledge, 1994, p.84.

Lowry, Malcom, “Death of a Oaxaquenian”, *Un trueno sobre el popocatepetl. Selected Poems*. Trad. Raúl Vargas, México D.F., Ediciones Era, 2001.

Venturini, Santiago, “Comparative Literature and Translation...” *425oF, No.4, 2011*, p. 133.

West, Shearer, *Portraiture*. Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 21.

Xamist, Federico José, “Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la literatura comparada.” Barcelona, *425oF, No.5, 2011*, p. 35.