



## J. Alfred Prufrock y la transformación del canto: traducir un monólogo dramático

Ana Lucía Terán Cornejo<sup>1</sup>

Recibido: 31 de mayo de 2017 / Aceptado: 4 de septiembre de 2017

**Resumen.** El objetivo del presente trabajo es comparar dos traducciones de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” de T.S. Eliot: una por el dramaturgo y poeta Rodolfo Usigli y otra por parte del poeta Hernán Bravo Varela. Si bien ambas versiones se realizan en México, su publicación sucede en distintos momentos históricos. Como monólogo dramático y poema inaugural de Eliot, “Prufrock” ayudó a forjar la sensibilidad moderna en la poesía y supone una complejidad particular. La concatenación de diversas influencias, referencias literarias, figuras retóricas y un estilo conversacional integra una voz poética que comporta un reto traductor nada sencillo. Con el género del monólogo dramático como eje, la aproximación del presente trabajo busca resaltar coincidencias y decisiones de traducción en ambas versiones.

**Palabras clave:** T.S. Eliot, traducción, poesía moderna, monólogo dramático, canto

## J. Alfred Prufrock and The Transformation of Song: Translating a Dramatic Monologue

**Abstract.** The purpose of this paper consists of comparing two translations of T.S. Eliot’s “The Love Song of J. Alfred Prufrock”: the first one by writer Rodolfo Usigli and the second one by contemporary poet Hernán Bravo Varela. Even though both versions were made in Mexico, they were published during different historic moments. Being a dramatic monologue and Eliot’s first published poem, “Prufrock” helped in the process of creating poetry’s modern sensibility and states a very particular complexity. The mixing of influences, literary references, rhetoric figures and conversational style, makes up a complex poetic voice that represents a challenge for translators. With dramatic monologue as the axis of analysis, the approach of this paper is to highlight coincidences and translation decisions in both versions.

**Key words:** T.S. Eliot, translation, modern poetry, dramatic monologue, song

**Cómo citar:** Terán Cornejo, A. L. (2017) J. Alfred Prufrock y la transformación del canto: traducir un monólogo dramático, en *Estudios de Traducción* 7, 77-94.

---

<sup>1</sup> El Colegio de México  
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios  
alteran@colmex.mx

## 1. Introducción

Acercarse a la obra de Thomas Stearns Eliot (1888-1964) es aproximarse a un poeta que definió la ruta de la poesía moderna, una figura clave de la poesía estadounidense del siglo XX. Como exponente vital del Modernismo norteamericano (Hobsbaum 2004: 442-445), se le identifica con una postura estética y sensibilidad anti románticas que condensan la angustia existencial y el desencanto. Diversos estudios críticos, reseñas, biografías y artículos se orientan en esta línea al momento de profundizar en su vida y obra.

Por una parte, en España la obra de T.S. Eliot inspira una intensa labor traductora: entre sus traductores más conocidos encontramos a poetas como Jaime Gil de Biedma, Agustí Bartra y José María Valverde. Por otra, en Colombia, Argentina y México aparecen ediciones de “The Waste Land” con el título de *La tierra baldía*, *La tierra yerma*, *Tierra yerma* y *La tierra agostada*. En México, específicamente, la primera traducción de un texto de Eliot data de la década del cuarenta, por cuenta de la pluma de Rodolfo Usigli (Pacheco 1999). Obras que fungen como antologías de traducciones de poesía en México, como la de *El surco y la brasa* de Ana Luisa Vega y Marco Antonio Montes de Oca y *Traslaciones*, una compilación más reciente de Tedi López Mills, son registros de algunas traducciones de Eliot en México. En ellas figuran nombres cardinales de la traducción y la poesía en México, como Octavio G. Barreda, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Hernández de Campos e Isabel Fraire. En el caso de *Traslaciones*, los traductores de Eliot son poetas de la talla de Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Alberto Blanco.

## 2. Eliot en México

Si bien es posible rastrear la diseminación de la obra de Eliot a través de las traducciones de sus ensayos, su obra poética e incluso de textos posteriores<sup>2</sup> a los paradigmáticos “The Waste Land” y “Four Quartets” (Doce 2010: 89), un acercamiento crítico e historiográfico a las mismas en México y América Latina permanece como un trabajo pendiente. Por el momento, el estudio de revisión bibliográfica que realizan Edward Young y Kay Sibbald en torno de la obra de Eliot y sus traducciones en España, es una base fundamental que es preciso tomar en cuenta.

En México la presencia de Eliot a través de sus traducciones se ha tratado de manera periférica. Un ejemplo es el ensayo “La traición de T.S. Eliot” de José Emilio Pacheco, quien además menciona a Guillermo Sheridan y su tratamiento de la influencia de Eliot en México, así como otro texto de Julio Hubbard donde se establecen paralelos entre el poeta y Ramón López Velarde (1999). En este mismo sentido, un texto contemporáneo interesante resulta *La construcción del poeta moderno: T.S. Eliot y Octavio Paz* de Pedro Serrano. El estudio busca delinear un panorama para visualizar cómo ambos poetas integran el paradigma del poeta moderno en distintas latitudes y tradiciones que poseen vasos comunicantes. El texto no analiza las traducciones de Eliot *per se*, aunque sí registra su publicación en revistas mexicanas.

<sup>2</sup> En su obra posterior a sus poemas más famosos están los textos *Inventos de la liebre de marzo* (Visor, Madrid, 2001, traducción de Dámaso López García) y *El libro de los gatos habilidosos de Possum* (Pre-Textos, Valencia, traducción de Regla Ortiz)

En el marco temporal que va desde la traducción de Rodolfo Usigli en 1943, hasta la más reciente de Hernán Bravo Varela en 2015, existen diversas traducciones. José Emilio Pacheco se dedica a traducir “The Dry Salvages” e “East Coker” para la revista *Letras Libres* y completaría la traducción de *Four Quartets* en 1989. José Luis Rivas y Jaime Augusto Shelley publicaron una traducción de la obra poética completa y un compendio respectivamente. Más recientemente, Hernán Bravo Varela publicó una traducción para una edición conmemorativa de “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. Esta amplia labor traductora hace patente la influencia del poeta en México y, de acuerdo con ello, uno de los objetivos de este trabajo es colaborar con el registro de su presencia. Retomar el tema de sus traducciones y proponer un acercamiento crítico a las mismas quizá contribuya al diálogo en torno de la traducción en México y de la recepción de Thomas Stearns Eliot en el ámbito literario del país.

En consideración de lo anterior, en el presente artículo me acotaré a la comparación del original con dos versiones, una de Rodolfo Usigli y otra de Hernán Bravo Varela. El criterio de selección estriba en que, para el propósito del contraste, utilizar traducciones entre las que media una distancia histórica significativa puede arrojar diferencias y similitudes sugerentes. Previo a la reflexión en torno de los ejes de análisis que rigen la presente comparación, es preciso ahondar en aspectos estilísticos y de contenido en “Prufrock” que son importantes para comprender el proceso de traducción inscrito en cada versión.

### 3. J. Alfred Prufrock: del paseo al purgatorio

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” es el primer poema que Eliot publica y posee un valor inaugural e iniciático para el poeta. En 1915 aparece en la revista *Poetry: A Magazine of Verse* y, posteriormente, en el libro *Prufrock and Other Observations* (1917). Como señala John Berryman en su ensayo de 1960, “El dilema de Prufrock”, es con este poema que la poesía moderna hace su entrada (2015: 35). Sin embargo, además de la función innovadora que se le atribuye al poeta, como bien señalan estudiosos como Peter Ackroyd (1984: 32-33) y Jordi Doce (2010: 45-46, 85-89), en “Prufrock” las principales influencias de Eliot son palpables, visibilizan preocupaciones éticas y estéticas que germinarán de manera posterior en su obra:

Los dos personajes centrales de los primeros poemas maduros de Eliot son el paseante, que recoge la tradición del *flâneur* tan querida por los poetas simbolistas, de Baudelaire en adelante, y que protagoniza piezas justamente célebres como «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» y «Rapsodia en una noche de invierno»; y el insomne, el velador, el hombre embebido en su vigilia y el combate nocturno con sus propios demonios [...] nos interesa menos la sustancia biográfica de tales personajes, su realidad en el día a día del poeta que su función en el intenso drama espiritual que desembocará, años más tarde, en la escritura de *La tierra baldía*. (Doce 2010: 52-53)

En otro tenor, las condiciones de publicación de “Prufrock” se desarrollaron en medio de la convivencia con Ezra Pound en Inglaterra, quien fungió como su mentor. Imbuido en sus proyectos literarios, Pound insistió en la publicación del poema en la revista *Poetry* de Chicago (Ackroyd 1984: 59). Con ello insertaría a “Prufrock” en la discusión de la literatura de vanguardia (Doce 2010: 26). Berryman, por su parte, analiza el poema:

Pero acaso el “Tú” también pueda ser el lector, así aludido, para nuestra sorpresa, en este monólogo dramático; este recurso es francés, parte del aire de elaborada refinación adoptado por Eliot en el poema. Este tono no es original; ha sido tomado del poeta simbolista francés Jules Laforgue (1860-1887) [...] Pero también hay una influencia del drama isabelino, que se observa en el ritmo de su discurso (el poema está escrito en el así llamado *verso libre*, que sólo significa que las leyes a las que obedece son distintas de aquellas de la estrofa tradicional o del verso blanco) [...] (2015: 40).

Esta concatenación de influencias y estilos articulan un poema cuyo estilo coloquial y conversacional se entrelaza con momentos de exaltación lírica y musicalidad cadenciosa. Las rimas y aliteraciones remiten al canto, al tiempo que las imágenes construyen una atmósfera de angustia. Berryman apunta, además, la ironía que implica el título “Love Song”, el inicio de matices románticos y belleza lírica en contraposición con el desarrollo de versos posteriores. Estos elementos juegan con la expectativa de un lector anclado en la tradición romántica (2015: 41). La angustia imbricada con ironía en el uso de formas como el verso libre y referencias de la tradición romántica articulan la imposibilidad de la voz poética para comunicarse con un Otro. El enmascaramiento que Berryman señala le agrega a ese solipsismo que conforma un purgatorio:

El poeta ha asumido la guisa del verso ligero, pero escribe como un profeta, sin el menor indicio de que desee conciliarse con un posible lector. No escribe de manera *directa*. Utiliza la máscara de Prufrock –cuyo destino es como el de aquellos a quienes Dante llamaba *Vigliachi*. Estos pecadores no hicieron ni bien ni mal, de manera que no pueden ser admitidos ni siquiera en el infierno –los condenados sienten una cierta superioridad sobre ellos– y sufren eternamente en lo que se llama el vestíbulo del infierno (2015: 51).

En esta lectura del poema es posible identificar elementos ya mencionados, como la incomunicabilidad con el lector en contraste con el uso del verso libre y el enmascaramiento de la voz poética. En relación con ello, es interesante pensar en la visión general de la música de la poesía en el pensamiento poético de Eliot para entender otros aspectos del poema ya mencionados: la rima y las aliteraciones. Posteriormente, es preciso introducir la reflexión acerca del poema como un monólogo dramático, la voz poética y el canto que anuncia en su título.

### 3.1. Eliot y la musicalidad de la poesía

Como protegido de Pound, quien proponía el verso libre y la postura de renovación estética del *Imaginismo* (Zach 1976:229), sería sencillo pensar que Eliot se decanta por esta forma en un afán de ruptura con una tradición. Además, “The Waste Land” provoca en su momento un gran interés en otros poetas y profesores. En consecuencia, ambos sucesos aportan a la consolidación del verso libre como forma central que se extiende hasta el presente (Baer 2006: 228).

<sup>3</sup> Ensayo compilado y traducido en: Eliot, T.S. *Sobre poesía y poetas*. Traducción de Marcelo Cohen. Barcelona: Icaria 1992.

En su conferencia de 1942, “La música de la poesía”<sup>3</sup>, Eliot relata que el estudio de la métrica nunca fue para él de singular interés. Aunque no desdeña el conocimiento de la misma, hace hincapié en que el entendimiento del sonido de la poesía se trata también de una cuestión de oído y no sólo de la aprehensión de formas abstractas (1992: 24-25). Siguiendo la línea de esta idea, para el poeta la música de la poesía no existe separada del significado y subyace en el habla de su tiempo: “[...] si bien la poesía intenta transmitir algo que está más allá de lo que puede transmitirse en ritmos en prosa, no deja de ser lo que una persona le dice a otra; y esto es igual de cierto si uno la canta, porque cantar es otra forma de hablar” (1992: 26-29).

Por lo tanto, la música de la poesía acepta transformaciones en el tiempo y en los distintos contextos sociales y lingüísticos. Los sistemas métricos, por el contrario, se tornan arcaicos, pues son la abstracción de la música y expresión de una época, no al revés (1992: 33). En concordancia con esta idea de la transformación de la musicalidad de la poesía y la porosidad de los sistemas métricos, es posible aducir que la propuesta estética de Eliot en “Prufrock” depende más de su visión de la poesía como canto, conversación y forma del habla, que de una filiación reverencial al verso libre.

Ahora bien, para Eliot el verso depende del habla mucho más en la poesía dramática que en otras (1992: 31). Así, la musicalidad define la particularidad del verso dramático (1992: 31-32). En “Prufrock” un ritmo marcado y visible es evidente desde el inicio mediante recursos como la rima y aliteración.

Aunque no se circunscribe a una métrica definida, el efecto del canto se manifiesta desde la primera interpelación de la voz poética a un Tú; su articulación depende de las rimas próximas, visibles de verso a verso. No obstante, aunque la rima es dominante en el poema, éste incorpora pasajes donde la reflexión, la observación del entorno y el dialogismo<sup>4</sup> son centrales. De esta manera, delimitar el Yo que “Prufrock” articula requiere una revisión de la construcción del Yo que propone el monólogo dramático; en concreto en la variante del género que se ubica dentro del marco del modernismo norteamericano, así como profundizar en las implicaciones de estos elementos rítmicos y su incidencia en la voz poética.

### 3.2. El monólogo dramático: el yo y el canto

En su estudio *Dramatic Monologue*, Glennis Byron retoma la paradigmática definición del género de Ina Beth Sessions: “[...] the ‘Perfect’ dramatic monologue which would include seven definite characteristics: ‘speaker, audience, occasion, revelation of character, interplay between speaker and audience, dramatic action, and action which takes place in the present’” (2003: 8)<sup>5</sup>. Con respecto al elemento del *speaker*, que en este trabajo denominaremos *enunciador*, es preciso decir que la relación que el monólogo dramático establece con el lector es compleja, ya que, como

<sup>4</sup> El *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin apunta que, “el dialogismo es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o soliloquio que contiene ‘interpelaciones delibertivas’ sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas, es una especie de ‘sermocinatio’ o sermocinación, destinada a caracterizar a los personajes” (145).

<sup>5</sup> “[...] el monólogo dramático *perfecto* que incluiría siete características definitivas: enunciador, público, momento, revelación de su carácter, juego entre el enunciador y el público, acción dramática y acción que sucede en el presente”. La traducción es mía.

señala Byron, el enunciador se encuentra en la frontera entre una primera persona lírica y la tercera persona propia de la narrativa: “Dramatic monologue feigns because it pretends to be something other than what it is: an invented speaker masquerades in the first person which customarily signifies the poet’s voice” (2003: 25)<sup>6</sup>.

Aunque el uso de la primera persona orienta la lectura hacia un *Yo lírico*, la autora añade que el género posee una serie de elementos que permiten distinguir al poeta del enunciador. En el monólogo dramático, de hecho, es posible sentir la mente controladora del poeta y este control se ejerce desde la forma del poema que alude constantemente a su condición de texto (2003: 14-15).

Escindido entre la voz del poeta y la voz del enunciador, el monólogo dramático supone para el lector una experiencia de contacto con una voz enmascarada. El lector adopta la posición de un observador externo a la experiencia del poema, de la experiencia poética del Yo que integra una conciencia dividida, un doble discurso (2003: 15). En el caso de “Prufrock”, la voz del enunciador en primera persona remite a J. Alfred Prufrock, el personaje que se anuncia desde el título. Sin embargo, las referencias literarias a Hamlet y las figuras eco de la obra de Laforgue dirigen la lectura hacia un objeto textual, hacia la voz autorial de Eliot y una forma poética que se vale de la intertextualidad; es decir, hacia el poema como un objeto textual codificado:

Echoes of the Bible, Hesiod, Dante, Shakespeare, Marvel, Donne and others abound, subverting the sense of any unique or specific character and instead firmly establishing the speaker as a literary construct. The naturalistic sense of a singular character is consequently further undercut in the Modernist monologue by the highly textualized nature of the speaking voice (2003: 114)<sup>7</sup>.

Ahora bien, ya señaladas las características esenciales del monólogo dramático, es preciso señalar que Byron las problematiza y apuntala sus límites y manifestaciones en diversos movimientos literarios. En particular, en el modernismo norteamericano el género busca experimentar con la voz poética y, de hecho, estas voces enunciatoras que plantea tienden a encontrarse aisladas de cualquier comunidad (2003: 115). De acuerdo con los planteamientos de Byron, aunque en “Prufrock” se presenta un Tú desde el primer verso, en realidad se encuentra ausente, ya que el *contexto* es difícil de determinar en el monólogo dramático modernista. En “Prufrock” lo que hay son imágenes de alto contenido metafórico y no un espacio definido. Sin espacio para situar a la voz enunciatora, la posición del Tú también es difusa (2003: 114-115).

Sin embargo, para Eliot la poesía consta de tres voces: “la primera es cuando el poeta se habla a sí mismo; la segunda, cuando el poeta habla a otros, a una audiencia; la tercera, cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso [...]”

<sup>6</sup> “El monólogo dramático finge, pretende ser algo que no es: un enunciador inventado se oculta tras la máscara de la primera persona que, normalmente, significa la voz del poeta”. La traducción es mía.

<sup>7</sup> “Los ecos a la Biblia, Hesiodo, Dante, Shakespeare, Marvel, Donne y otros son numerosos; de esta manera se subvierte toda sensación de un personaje único y específico, a la vez que se afirma al enunciador como un constructo literario. En consecuencia, en el monólogo dramático modernista el sentido natural de un personaje singular se fragmenta aún más mediante la naturaleza altamente textualizada de la voz enunciatora”. La traducción es mía.

Es la segunda voz, la del poeta hablando con otros, la que domina en el monólogo dramático” (1992: 95, 102). Por ende, aunque la carga metafórica y el enmascaramiento del Yo tornen difusos el contexto y, por lo tanto, el Tú, “El mero hecho de que asuma un papel, de que hable a través de una máscara implica la presencia de un público: ¿qué sentido tiene ponerse un disfraz para hablar con uno mismo? [...] Pues ¿qué sentido tiene una historia sin audiencia, un sermón sin congregación?” (1992: 102-103). Más allá de llamar la atención sobre su condición de texto, aquí el enmascaramiento del Yo fungiría para alejarse del lector y hablarle desde una posición favorable, anclada en el artificio. Un sermón, una historia, son actos comunicativos unilaterales, donde no se cede la voz al interlocutor, a diferencia de los diálogos o las conversaciones. Los planteamientos de Byron y Eliot concuerdan en esa textualidad que disocia al Yo e interpela al Tú y a un lector de manera particular. Más que difuminar la importancia y presencia de un Tú, esto evidencia su relevancia cardinal en el acto comunicativo del monólogo dramático.

En conjunto, Byron apunta que la yuxtaposición de rimas irónicas y la variación en la extensión de los versos son recursos a través de los cuales Eliot hace presente su voz (2003:114). Es preciso detenerse en este argumento para indagar en lo que la autora apunta como una yuxtaposición de rimas irónicas. De acuerdo con Helena Beristáin, la ironía es una “figura de pensamiento porque afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (1985: 271). Por su parte, la rima se define como

[...] la repetición significativa de fonemas que se produce sobre todo cuando el discurso adopta la forma de un molde métrico-rítmico; es decir, la recurrencia periódica de fonemas equivalentes en posiciones que se corresponden y que son puestos en evidencia por las asimetrías [...] La rima cumple la función de organizar el discurso—pues construye un marco revelador de relaciones constitutivas del sistema donde ellas mismas se manifiestan—y cumple también una función estética y una función icónica (1985: 427-428).

Como organizadora del discurso, la rima en “Prufrock” cumple la función de apelar al oído que reconoce una cadencia repetitiva. Asimismo, como repetición que va más allá de una distribución armónica o estética de los fonemas, el poema crea una sonoridad asfixiante y remite a una voz enredada en su propio canto. Ahora bien, si la rima y el canto de amor son elementos asociados a una forma más bien lírica, a una sensibilidad preciosista, de búsqueda de simetría y armonía, en Eliot las imágenes y el léxico presentan una temática que se distancia de dichos fines estéticos: nombrar al poema como una canción tiene ya un sentido irónico desde el inicio.

#### 4. Las versiones

Una obra inaugural del interés por la poesía norteamericana del siglo XX es la antología de Salvador Novo *La poesía norteamericana moderna*. Aunque Eliot no figura en esta edición, el interés por las nuevas formas poéticas ya se hacía presente en el año de 1924 (Stanton 1998: 152). Octavio Paz señala, durante una entrevista, que

la revista *Contemporáneos* es la primera del mundo donde se publica un poema traducido de Eliot, “The Wasteland” (1973: 17). En conjunción, Guillermo Schmidhuber de la Mora (1943), dramaturgo e investigador mexicano, en su ensayo, “Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo” recupera a Paz durante una entrevista con Emir Rodríguez Monegal para la revista *Plural*:

Sin embargo, hacia 1920 se inicia en México un interés por la poesía norteamericana. No creo que existiese algo semejante en el resto de nuestros países. Salvador Novo publicó en esos años una *Antología de la joven poesía norteamericana*. En la década siguiente, a partir de la traducción de Ángel Flores de *The Wasteland*, comienza la boga de Eliot en español [...] Y hay una muy buena de Rodolfo Usigli de *The Lovesong of Alfred J. Prufrock*... Es una traducción memorable, producto de una afinidad. No porque Usigli se pareciera a Eliot sino a Prufrock (1973: 17)<sup>8</sup>.

Publicada en la revista *El hijo pródigo* en 1943, la traducción de Usigli revela una afinidad creativa y una empatía con la voz poética de Eliot, ya sea con su figura autoral o con J. Alfred Prufrock. Rodolfo Usigli figura como uno de los dramaturgos más importantes del teatro mexicano. El *Diccionario de escritores mexicanos* (1967) señala que, aunque se inicia en las letras dentro del grupo de *Contemporáneos*, siguió su propio camino (393). “Poeta adicto a Eliot, de sencillas confesiones amorosas, autor de una sola novela, ensayista, crítico brillante, [...] con un profundo conocimiento del teatro extranjero” tiene una obra traductora que comprende a Bernard Shaw, Glasworthy, Behrman, Rice, Anderson (393). Si bien se le recuerda principalmente por obras como *El gesticulador* (1947), Rodolfo Usigli también posee obra poética; en concreto, publica dos antologías: *Conversación desesperada* (1938) y *Sonetos del tiempo y de la muerte* (1954).

La versión de “Prufrock” de Usigli se recupera en *El surco y la brasa* (1974: 87) y se reimprime en 2015. Esta reimpresión es central, ya que consiste en un libro que integra la retraducción de Hernán Bravo Varela. Este reciente traductor de Eliot dispone un breve prólogo crítico del poema, su versión, el ensayo crítico de John Berryman traducido al español y, por último, la versión de Usigli, en ese orden. Poeta nacido en 1979, Bravo Varela ya posee una trayectoria reconocida como poeta, ensayista y traductor<sup>9</sup>. Como bien lo anuncia la solapa del libro, la retraducción forma parte de una celebración al centenario de la publicación de “Prufrock” en 1915. Estos elementos paratextuales otorgan una pauta de lectura y presentan una intención de dar a conocer el poema como parte fundamental de la obra de T.S. Eliot.

Más que estudiar al poeta, tanto el prólogo como el ensayo de Berryman se dedican a indagar en el poema como objeto, como inauguración de la poesía *moderna*. Asimismo, es perceptible una distancia histórica con el texto, una conciencia de lo que implica la traducción de un poema emblemático como “Prufrock”; los elementos paratextuales conforman un apoyo para entender las decisiones de traducción de un poema de sentidos crípticos. El orden de los textos en la edición es significativo; al situar el prólogo y la versión de Bravo Varela al inicio, se establece un orden cro-

<sup>8</sup> «Cuatro o cinco puntos cardinales», entrevista de Octavio Paz por Emir Rodríguez Monegal, en *Plural*, n.º 18, marzo 1973, pp. 17-20.

<sup>9</sup> *Enciclopedia de la Literatura en México*. Consultado en: <http://www.elem.mx/autor/datos/2008>



nológico que va del presente al pasado. De igual manera, es perceptible una búsqueda de prestigio para la versión de Bravo Varela y una noción de ética y responsabilidad traductorales implicadas en la misma. La presentación de una versión anterior por parte de un escritor consagrado como Usigli, afirma a la nueva versión como su heredera y sucesora directa. Así, entre ambas versiones se establece una relación de apoyo a la vez que de distancia. Asimismo, el formato bilingüe de la versión de Bravo Varela abre la puerta para que el lector realice sus propios juicios.

Tomando en cuenta lo anterior, la práctica traductora de Rodolfo Usigli se presenta como una actividad anclada en una vida cultural y una atmósfera editorial específica; las revistas culturales en boga, la búsqueda por lo universal y el diálogo con lo extranjero, rodean su traducción. En el caso de Bravo Varela la traducción se manifiesta como un trabajo crítico, un homenaje dentro del acervo del canon, donde el traductor se presenta con cautela y conocimiento del autor, antes de plantear su retraducción.

## 5. Las unidades

Si se retoman los puntos de análisis ya mencionados, el uso irónico de la rima, la articulación de un enunciador que enmascara y disocia la voz del poeta, el dialogismo, así como las imágenes de carga metafórica que sitúan al enunciador en un espacio elusivo (Byron 2003: 114), son los elementos a observar en las dos traducciones del poema. De acuerdo con la clasificación de Helena Beristáin (1989: 78), para analizar la traducción de estos elementos composicionales será preciso, por una parte, analizar la traducción en el plano de la expresión, en concreto el nivel morfosintáctico; por otra parte, el plano del contenido, es decir tanto el nivel léxico-semántico como el lógico (1989: 78).

En este sentido, la selección de las unidades de traducción para el análisis responde al criterio de los aspectos ya mencionados: rima, dialogismo, presencia del Yo, metáforas visuales, alusiones a un espacio y referencias literarias. De acuerdo con ello, tanto la estrofa inicial (I) como la final (XXI) forman parte de las unidades de análisis, ya que no sólo inician y concluyen el poema, sino que el Yo incluye al Tú, a diferencia de otros momentos del poema. La numeración de estrofas y versos responde a un criterio propio, respetando los espacios en blanco que el original sitúa entre estrofa y estrofa. Esto con el objetivo de facilitar la ubicación de cada unidad y verso para efectos del análisis.

### 5.1. Análisis

La primera unidad, situada en la primera estrofa, inicia con la interpelación al Tú, procede a numerar una serie de características que construyen un espacio urbano y decadente, y termina con otra interpelación. Las rimas que establece están ancladas en la última unidad léxica del verso:

	T.S. Eliot	Rodolfo Usigli	Hernán Bravo Varela
	I	I	I
1	Let us go then, you and I,	1 Vayamos pues, tú y yo,	1 Hora de irnos, tú y yo,
2	When the evening is spread out [against the sky	2 cuando la tarde se haya tendido [contra el cielo	2 pues la tarde se tiende contra el
3	Like a patient etherized upon a table;	3 como un paciente eterizado sobre	3 como un anestesiado en una
4	Let us go, through certain half- [deserted streets,	4 vayámonos a través de ciertas [calles semidesiertas,	4 Hora de irnos por calles más o
5	The muttering retreats	5 murmurantes asilos	5 murmurantes refugios
6	Of restless nights in one-night cheap [hotels	6 de inquietas noches en hoteles [baratos de una noche	6 de noches ajetreadas en hoteles
7	And sawdust restaurants with oyster- [shells:	7 y restoranes con serrín y ostras;	7 y fondas de aserrín y conchas de
8	Streets that follow like a tedious [argument	8 calles que siguen como una [discusión tediosa	8 calles que se prolongan como un
9	Of insidious intent	9 de intención insidiosa	9 debate con perversas intenciones
10	To lead you to an overwhelming [question...	10 para llevarte a una cuestión [abrumadora...	10 para llevarte a algún dilema
11	Oh, do not ask, "What is it?"	11 Oh, no preguntes, "¿Qué es?"	11 Por favor, no preguntes: "¿Qué
12	Let us go and make our visit.	12 Vayámonos a hacer nuestra visita.	12 Hora de ir a nuestro [compromiso.

Es posible decir que tanto su versión como la de Usigli emulan la disposición de los versos y el encabalgamiento. No obstante, Usigli compensa la rima a través de la aliteración<sup>10</sup>. Por ejemplo, en los versos 3 y 4 la aliteración de los sonidos vocálicos de *a* funcionan como rima asonante: “como un paciente eterizado sobre una mesa; / vayámonos a través de ciertas calles semidesiertas” (2015: 55). Recordemos que en la rima asonante la homofonía se da sólo entre las vocales, a partir de la tónica (Beristáin 1985: 427). Bravo Varela, en cambio, prescinde de la aliteración y de la rima asonante. En términos de ritmo, el único recurso del que se vale en esta estrofa es de la anáfora<sup>11</sup> al repetir “Hora de” al inicio de los versos 1, 4 y 12. Usigli también se vale de la anáfora en el verso 6 con la palabra “noche” y al inicio de los versos 1, 4 y 12 con “Vayamos” / “Vayámonos”.

En cuanto al dialogismo y la presencia del Yo, es pertinente señalar que éste es uno de los pasajes con menor carga dialógica, ya que hay poca reflexión interior; ello en el sentido de que son la interpelación y la descripción las que priman en esta primera unidad. La presencia del Yo, no obstante, es palpable en la auto referencia-

<sup>10</sup> Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas: ‘Ya se oyen los clarines clarines’ (DARÍO); ‘el sabido sabor de la saliva’ (VILLAUURUTIA)’ (Beristáin 1989: 37).

<sup>11</sup> Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras” (Beristáin 1985: 50).

lidad, en el uso del pronombre de primera persona del plural. Esta presencia, sin embargo, tiene un devenir distinto en la versión de Usigli que en la de Varela.

En la traducción de Bravo Varela, el uso del “pues” en el segundo verso indica una relación de causalidad entre la invitación del enunciador al Tú de partir y la imagen de la noche tendida: “Hora de irnos, tú y yo, / pues la tarde se tiende contra el cielo [...]” (2015: 17). Al final del verso, además, Bravo Varela utiliza punto donde Eliot y Usigli utilizan un punto y coma, lo que además enfatiza un sentido categórico en los primeros versos. De igual manera, un “Por favor, no preguntes / Hora de ir a nuestro compromiso” (2015: 17) en el verso 11 otorga un tono más categórico que el “Oh, no preguntes [...] / Vayámonos a hacer nuestra visita” (2015: 55) de Usigli, el cual se lee acompañado de una interjección asociada con una emotividad, una exaltación lírica. Por ende, es posible decir que el Yo en este pasaje presenta un tono categórico, más insistente que el de Usigli.

Ahora bien, en el plano del contenido las formas verbales elegidas por Usigli y Varela distan desde el primer verso. La forma “Vayamos” que Usigli elige, a diferencia de un “Hora de irnos”, además de resultar más sintético, alude a un lugar que es destino. “Hora de irnos” centra la atención en el momento presente, en el acto de marcharse. La diferencia estriba en que la forma que Bravo Varela utiliza es una frase nominal donde el verbo *irnos* califica a *hora* y la de Usigli una forma verbal subjuntiva de presente. La forma verbal, a diferencia de la frase nominal, implica mayor agentividad por parte del enunciador; la frase nominal, en contraste, torna en tópico ese momento de partir, dándole más importancia a un *aquí* del que el enunciador busca marcharse. Además, si bien ambas formas pueden leerse como imperativos, “Hora de irnos” resulta más categórico.

Las elecciones léxicas también presentan contrastes sugerentes. En esta unidad, Eliot se vale de palabras compuestas, un recurso lingüístico común en habla inglesa. La tendencia en Usigli es conservarlas en la medida de lo posible, lo que prolonga sus versos. Por ejemplo, “half-deserted streets” se traduce como “calles semi-desiertas”; “one-night cheap hotels” se traduce como “hoteles baratos de una noche”. La tendencia de Bravo Varela es no conservarlas y condensar en una sola palabra este tipo de elecciones léxicas. Con base en ello, sería posible entender la traducción de Usigli como extranjerizante, mientras que la de Bravo Varela tiende a domesticar. El uso de la palabra “fonda” en lugar de “restorán” le otorga un matiz más amplio y con tintes regionales. Esta elección deja entrever una intención de acercar al lector latinoamericano al universo de Eliot.

Esta tendencia de Bravo Varela de acercar el poema de Eliot a las estructuras del español, contrasta con algunas elecciones léxicas que, de acuerdo con la perspectiva aquí expuesta, elevan el registro: “a tedious argument” torna en “árido debate”. La sensación de hastío que Eliot busca otorgar a ese paisaje urbano mediante un tono conversacional se transforma en una imagen donde la discusión es de índole intelectual, una situación que refiere a un escenario no necesariamente anclado en lo cotidiano. De igual manera, una “overwhelming question” se transforma en “un dilema abrumador”, lo que también transporta al lector a otro campo semántico. Para cerrar la estrofa, Bravo Varela elige “compromiso” para “visit”, que también eleva el registro. El acercamiento, la familiaridad que consigue termina por resultar en un registro acartonado que se aleja de la fluidez conversacional del original.

En la segunda unidad, la carga dialógica es más evidente. El enunciador reflexiona acerca de su vida y experiencia con un tinte emotivo de hartazgo. Esa

reflexión interior y la sensación de hartazgo y rutina se ven potenciadas tanto por la aliteración como por la rima asonante de elementos léxicos al final del verso, como “afternoons”, “spoons”, “room”, “presume”. Asimismo, la aliteración mediante la repetición de palabras como “known” y “dying” ayudan a este efecto retórico de jugueteo y angustia que rodean la reflexión. A través del recurso de la numeración, el enunciador presenta una reflexión, más que un diálogo interior.

	T.S. Eliot	Rodolfo Usigli	Hernán Bravo Varela
	VII	VII	VII
55	For I have known them all already, [known them all:-	55 Porque ya las he conocido a todas [ellas, a todas ellas:	55 Pues las conozco todas, las [conozco:
56	Have known the evenings, mornings, [afternoons,	56 he conocido las noches, las [mañanas, las tardes,	56 ya conozco las noches, las [mañanas, las tardes;
57	I have measured out my life with coffee [spoons;	57 he medido mi vida con cucharillas [de café;	57 he medido mi vida a cucharadas.
58	I know the voices dying with a dying [fall	58 conozco las voces que mueren en [un disminuyendo	58 Yo conozco las voces que [fallecen de una
59	Beneath the music from a farther room.	59 al fondo de la música en un cuarto	59 mortal caída,
60	So how should I presume?	[alejado. 60 Así, ¿cómo podría yo atreverme?	60 debajo de la música del cuarto [más distante. 70 ¿Cómo podría dar nada por sentado?

Ahora bien, tanto Usigli como Bravo Varela procuran la repetición de elementos léxicos para emular la aliteración. Sin embargo, sólo la versión de Bravo Varela logra una eufonía y una rima asonante casi imperceptible debido a su ubicación en versos un tanto alejados el uno del otro. El verso 56 guarda cierta rima con el verso 60, sobre todo entre palabras como “tardes” y “distante”. No obstante, el sentido de ostracismo, del individuo atrapado en su propia cotidianeidad asfixiante, se pierde en ambas versiones. Aunque la de Bravo Varela conserva un tono conversacional y su registro no sube más de lo necesario, la supresión de “coffee spoons” por “cucharadas” difumina la atmósfera urbana y un elemento simbólico importante. Asimismo, ni Usigli ni Varela logran la sensación de paradoja contenida en el verso 58: “I know the voices dying with a dying fall” (2015: 20). La solución de Bravo Varela pierde la polisemia de “dying fall” y limita la lectura a una sola posibilidad, dejando de lado el sentido de otoño y todas las connotaciones metafóricas que implica. Usigli opta por una metáfora de tipo musical con “diminuyendo”, lo que también orienta la lectura en una sola dirección.

El mismo conflicto sucede con el final de la estrofa, ya que la polisemia de “presume” orienta la lectura en diversas direcciones: un individuo que asume y un individuo que se atreve. No obstante, y teniendo en cuenta el devenir de J. Alfred Prufrock como alguien que fracasa en el momento de interactuar con su entorno, con un Otro y con los Otros, una acción de tipo reflexiva y cerebral como “dar algo por sentado” (solución de Bravo Varela) resulta poco consistente con el trasfondo del personaje. En ese sentido, la solución de Usigli es más coherente con las frustraciones de Prufrock. Embebido en sus meditaciones y vagabundeos, Prufrock lo que hace es *suponer* cosas, *darlas por sentado*. Su frustración consiste en no atreverse a actuar, en no ser capaz de modificar y tener incidencia alguna en su entorno.

En la tercera unidad, la carga dialógica se sostiene. La reflexión interior del enunciador se presenta y el acto de cuestionarse a sí mismo se torna central.

	T.S. Eliot	Rodolfo Usigli	Hernán Bravo Varela
	XII	XII	XII
85	And the afternoon, the evening, sleeps [so peacefully!	85 ¡Y la tarde, la noche, duerme tan [apacible!	85 Y la tarde, el crepúsculo, ¡duerme
86	Smoothed by long fingers,	86 Alisada por largos dedos,	[tan apacible!
87	Asleep... tired... or it malingers,	87 dormida... fatigada...o bien, se hace	86 Acariciada por
88	Stretched on the floor, here beside you [and me.	[la enferma	esbeltos dedos,
89	Should I, after tea and cakes and ices,	88 extendida en el suelo, aquí junto a ti y	87 dormida... fatigada...
90	Have the strength to force the moment [to its crisis?	[a mí.	fingiendo
91	But though I have wept and fasted,	89 ¿Tendría yo, después del té y los	[estar enferma,
92	wept	[pasteles y helados,	88 estirada en el piso,
93	and prayed,	90 la fuerza de forzar el momento a su	junto a ti y junto
	Though I have seen my head (grown	[crisis?	[a mí.
94	[slightly bad)	91 Pero aunque he llorado y ayunado,	89 ¿Podría—tras el té, los
95	brought in upon a platter,	[llorado y orado,	pasteles y
	I am no prophet—and here's no great	92 aunque he visto mi cabeza (ya	[helados—
96	[matter;	[levemente calva)	90 tener la fortaleza de
	I have seen the moment of my	93 traída en una charola,	orillar el
97	[greatness flicker,	94 no soy profeta—y esto no importa	[momento hasta
	And I have seen the eternal Footman	[mucho;	su crisis?
98	[hold my coat,	95 he visto parpadear el momento de mi	91 Aunque lloré en
99	and snicker,	[grandeza	ayunas, aunque
	And in short, I was afraid.	96 y he visto al eterno lacayo recibir mi	[lloré y recé,
		[abrigo y	92 aunque vi mi cabeza
		97 sonreír estúpidamente,	(un poco
		98 y en suma, tuve miedo.	[(calva) puesta en
			una charola,
			93 no soy ningún profeta,
			y no tiene
			[importancia;
			94 he visto mi momento
			de gloria
			[disiparse,
			95 al eterno Lacayo que
			sostenía mi
			[abrigo entre risitas
			96 y, en resumidas
			cuentas, tuve
			[miedo.

El reconocimiento de su imposibilidad para interactuar con el mundo se enfatiza gracias a versos de exaltación lírica (verso 85), la pregunta central (vv. 88-89), el reconocimiento de su futilidad (vv. 90-96) y el reconocerse como un ser que envejece, un ser mortal (vv. 94-97). En cuanto a las traducciones, ambas se apegan a la sintaxis del original y respetan el encabalgamiento. Las elecciones léxicas tampoco se alejan del original ni entre sí. No obstante, algunas formas verbales son distintas en Usigli y en Bravo Varela.

El uso del tiempo compuesto *he llorado*, *he visto* (vv. 91, 92, 95, 96) articula un tono que remite a la experiencia. Como tiempo perfecto, en específico antepresente, transmite una cualidad reciente y testimonial en dichas acciones. El uso de este tiempo compuesto es más moderado en Bravo Varela, lo que resulta en mayor fluidez en el desarrollo de la estrofa. En contraste, en Usigli algunos conectores y formas sintácticas se apegan al original, pero le restan fluidez en español.

En la cuarta unidad, el enunciador se aproxima a un momento de *anagnórisis*<sup>12</sup>. Mediante el recurso del dialogismo enuncia el reconocimiento de su futilidad que, a su vez, se articula mediante la referencia al personaje de Hamlet. J. Alfred Prufrock se reconoce personaje secundario y desechable para el centro del drama de *Hamlet*. Sin embargo, a diferencia de la función tradicional de la *anagnórisis*, aquí no se presenta un giro en la trama ni un cambio en el devenir del enunciador. El devenir de J. Alfred Prufrock se anticipa desde los primeros versos del poema, de modo que el reconocimiento no es súbito; reconocerse a sí mismo mediante la referencia a Hamlet inserta en la tradición literaria universal el conflicto interior del enunciador.

	T.S. Eliot	Rodolfo Usigli	Hernán Bravo Varela
	XVI	XVI	XVI
128	No! I am not Prince Hamlet, nor [was meant to be;	128 ¡No! No soy el príncipe Hamlet [ni nací para serlo;	128 ¡No! Yo no soy ni estaba [destinado a ser Hamlet;
129	Am an attendant lord, one that will [do	129 soy un señor cortesano, uno [que servirá	129 soy de la comitiva, uno que [basta y sobra
130	To swell a progress, start a scene or [two,	130 para llenar una pausa, iniciar [una escena o dos,	130 para engordar la trama, [arrancar una escena o
131	Advise the prince; no doubt, an easy [tool,	131 aconsejar al príncipe; sin duda [un instrumento fácil,	131 tal vez dos, 132 aconsejar al príncipe; un [títere a la mano,
132	Deferential, glad to be of use,	132 deferente, contento de servir,	133 sin duda, comedido, dichoso [de ser útil,
133	Politic, cautious, and meticulous;	133 político, cauteloso y [meticuloso;	134 diplomático, cauto, escrupuloso;
134	Full of high sentence, but a bit [obtuse;	134 lleno de altos conceptos pero [un poquito obtuso;	135 lleno de grandes frases, aunque [algo testarudo;
135	At times, indeed, almost ridiculous–	135 a veces, a la verdad, casi [ridículo–	136 a veces, en verdad, casi ridículo
136	Almost, at times, the Fool.	136 Casi, a veces, el Bufón.	137 y casi, por momentos, el Bufón.

La ironía de este pasaje estriba en que el reconocimiento pleno de uno mismo no conduce a J. Alfred Prufrock, como se verá hacia el final, hacia ningún lado.

En términos de ritmo, la rima al final de los versos es constante. La repetición de sonidos vocálicos en “do”, “two”, “tool”, “use”, “meticulous”, “obtuse”, “ridiculous” y “Fool” (vv. 129-136) genera una rima asonante que enfatiza un tono juguetón en contraste con la temática de angustia existencial que el pasaje trata. En ambas versiones es evidente que una preocupación por las rimas asonantes y las aliteraciones queda en segundo plano. Son visibles, además, las tendencias antes descritas: la versión de Usigli se orienta a una proximidad con el original, mientras que la de Bravo Varela se permite más libertades.

Las elecciones léxicas no elevan ni se mueven en un registro más bajo. Sin embargo, la versión de Bravo Varela resulta más económica al evitar las construcciones en futuro simple que Usigli utiliza, como “soy un señor cortesano, uno que servirá [...]” (vv. 129). Asimismo, Bravo Varela se vale de imágenes que sintetizan algunas ideas presentes en el original, como “easy tool” (vv. 131), que traduce por

<sup>12</sup> Proceso retórico –considerado de gran importancia– que conduce a un momento en que la repentina recepción de información origina el súbito reconocimiento de un personaje, de un objeto o un hecho, por parte de otro personaje, o por parte del público [...] El reconocimiento provoca un cambio en el curso de la acción, pues modifica la orientación lógica de las secuencias; hace que el proceso de deterioro de la suerte de un personaje se convierta en proceso de mejoramiento o a la inversa” (Beristáin 1985: 52).

“un títere a la mano” (vv. 132). De alguna forma, este tipo de imágenes se aproximan a lo idiomático en español.

Ahora bien, en la última unidad, el enunciador vuelve a la primera persona del plural. La presencia del Tú retorna al poema. Si bien en estrofas anteriores se alude a un Tú (verso 88), el *nosotros* se vuelve el centro de la última estrofa.

	T.S. Eliot	Rodolfo Usigli	Hernán Bravo Varela
	XXI	XXI	XXI
148	We have lingered in the chambers of [the sea	148 Nos hemos quedado en las [cámaras del mar	148 En los cuartos del mar [permanecemos
149	By sea-girls wreathed with seaweed [red and brown	149 al lado de muchachas marinas [coronadas de algas	149 con muchachas del mar [ceñidas de algas rojas
150	Till human voices wake us, and we [drown.	150 marinas rojas y cafés 151 hasta que nos despiertan voces [humanas y	150 y cafés 151 hasta que nos despiertan unas [voces humanas
		151 nos ahogamos.	152 y, entonces, nos ahogamos.

La rima final de la estrofa entre “brown” y “drown” es de suma importancia, ya que es el compás final, la culminación de un cantar que gira sobre sí mismo. Ambas versiones prescinden de este elemento rítmico y musical, aunque existen otras diferencias en las formas verbales. Una vez más, Usigli utiliza un tiempo perfecto, el antepresente “Nos hemos quedado” (vv. 148), a la vez que no duda en repetir la palabra “marinas” (vv. 149-150). La disposición de sus versos se extiende, a diferencia de la de Bravo Varela que sintetiza con el uso de formas verbales en presente: “En los cuartos del mar permanecemos” (vv. 148).

Esta estrofa condensa el conflicto que el enunciador desarrolla desde el inicio del poema. La relación con el Tú como Otro inalcanzable y como desdoblamiento de sí mismo, la atmósfera opresiva, la inutilidad de la palabra, el canto de las sirenas, sintetizan el destino del enunciador. En su realidad prima la incomunicación y un despertar significa desaparecer. En suma, el uso de la rima remite a un cantar juguetón, a un disfrute lírico, mientras que el tema que se trata mediante una voz enmascarada es la futilidad, la mediocridad y el aislamiento del individuo moderno.

## 6. Conclusiones

Si se piensa en la trayectoria de Rodolfo Usigli como poeta y dramaturgo, en su conocimiento del teatro extranjero, es posible comprender esta tendencia de fidelidad al poema de Eliot. Además, el momento histórico de la publicación de su traducción es uno muy particular en la historia cultural mexicana. La difusión de revistas literarias, la formación de gremios, la mirada a lo extranjero, posibilitaron una práctica traductora que surge de la afinidad y la intuición; un ímpetu por compartir formas que resultaban novedosas, maneras extranjeras de hacer poesía. Pese al oficio de Rodolfo Usigli como dramaturgo, es arriesgado proponer una lectura de su traducción desde esta faceta de su carrera literaria. Asimismo, el contraste con la versión de Bravo Varela revela soluciones acertadas en términos de ritmo y elecciones léxicas, aunque también una fidelidad que, en ocasiones, entorpece la sintaxis

del español y un desarrollo fluido de estrofas completas. No obstante, el ritmo es un elemento primordial que la versión de Usigli procura.

En el caso de Hernán Bravo Varela, en ocasiones se distancia de la versión de Usigli. Por momentos, sus elecciones léxicas e imágenes resultan afortunadas. Sin embargo, en algunos versos sus soluciones remiten a campos semánticos alejados del original y la polisemia de algunas formas se limita a una sola posibilidad de lectura. Aun así, es evidente la economía y el trabajo existente tras el texto, la intención de acercar “Prufrock” al español, de plantear un enunciador que suene consistente. La importancia de economizar en el uso del lenguaje y evitar formas verbales compuestas que otorguen poca naturalidad es visible, aunque la ausencia de preocupación en torno del ritmo, rimas y aliteraciones es poco favorable para un poema como “The Lovesong of J. Alfred Prufrock”. Un poema donde la musicalidad condensa la ironía de una voz que vagabundea en aislamiento, en el perpetuo reconocimiento de sí mismo.

Las formas en las que un dramaturgo traductor y un poeta traductor difieren en su práctica y en el desarrollo de voces poéticas, es una posible veta de análisis para reflexiones futuras. Para elucidar si las diferencias en la versión de Usigli y Bravo Varela responden a sus oficios literarios, sería necesario un análisis de mayor extensión y profundidad. Por lo pronto, es posible concluir que la versión de Usigli busca recrear un J. Alfred Prufrock cuyo tono resulta extranjerizante con respecto de la lengua española, mientras que la voz del J. Alfred Prufrock en Bravo Varela resulta cercana al tono de la lengua, aunque revestida de cierta textura añeja en detrimento de un tono conversacional. En lo sucesivo, las traducciones de “The Lovesong of J. Alfred Prufrock” de T.S. Eliot en México quizá sigan rumbos distintos. La certeza estriba en que su legado en la configuración de una voz poética moderna aún posee resonancia en el contexto literario mexicano. Una edición conmemorativa lo comprueba, así como las diversas traducciones existentes. Resta como labor pendiente una versión de “Prufrock” donde su música laberíntica resuene en español, así como un registro exhaustivo de sus traducciones en el ámbito literario mexicano.

## Referencias bibliográficas

- Ackroyd, P., *T.S. Eliot*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica 1992.
- Baer, W., *Writing Metrical Poetry. Contemporary Lessons for Mastering Traditional Forms*. Cincinnati, Ohio: Writer’s Digest Books 2006.
- Beristáin, H., *Diccionario de retórica y poética*. México, D.F.: Porrúa, Universidad Nacional Autónoma de México 1985.
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1989.
- Berryman, J., «El dilema de Prufrock», en: Alvarado, R. (ed.), *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2015, 35-52.
- Bravo Varela, H., «De la cobardía considerada como una de las Bellas Artes», en: Alvarado, R. (ed.), *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2015, 7-12.
- «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», en: Alvarado, R. (ed.), *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2015, 16-31.



- Byron, G., *Dramatic Monologue*. New Feter Lane, London: Routledge 2003.
- Doce, J., *La ciudad consciente. Ensayos sobre T.S. Eliot y W.H. Auden*. Madrid: Vaso Roto Ediciones 2010.
- Eliot, T.S., «The Love Song of J. Alfred Prufrock», *Poetry* N°3 (1915), 130-135.
- «La música de la poesía», en: *Sobre poesía y poetas*, Barcelona: Icaria, 1992, 23-37.
- , «Reflexiones sobre el *vers libre*», en: *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza 1967, 243, 252.
- , *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*. Madrid: Pre-Textos 2001.
- , *Inventos de la liebre de marzo*. Madrid: Visor 2001.
- , *Poesía Completa: 1909-1962*. México, D.F: Universidad Autónoma Metropolitana 1990.
- , *La Canción De Amor De J. Alfred Prufrock. Los Hombres Huecos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana 1996.
- Enciclopedia de la Literatura en México*. Disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/2008>, [Último acceso 03/04/2017]
- Hobsbaum, P. «T.S. Eliot», en: Parini, J. (ed.), *The Oxford Encyclopedia of American Literature*. New York, N.Y: Oxford UP 2004, 442-445.
- López Mills, T., *Traslaciones: poetas traductores 1939-1959*. 1a ed. México, D. F: Fondo de Cultura Económica 2011.
- Montes De Oca, M. A., *El surco y la brasa: Traductores Mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica 1974.
- Novo, S., *La poesía norteamericana moderna*. México D.F.: El Universal Ilustrado 1924.
- Ocampo de Gómez, A. M., *Diccionario de escritores mexicanos*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México 1967, 393.
- Pacheco, J. E., «La traición de T.S. Eliot», *Letras Libres* (1999). Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/la-traicion-ts-eliot> [Último acceso 22/05/2017]
- , (2014). «East Coker» Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/east-coker> [Último acceso 30/04/2017]
- , (2011). «The Dry Salvages» Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/dry-salvages> [Último acceso 30/04/2017]
- Rodríguez Monegal, E., «Cuatro o cinco puntos cardinales», *Plural* n.º 18 (1973), 17-20.
- Schmidhuber de la Mora, G., «Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo», Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo\\_usigli/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/rodolfo_usigli/) [Último acceso: 03/04/2017]
- Serrano, P., *La construcción del poeta moderno: T.S. Eliot y Octavio Paz*. México, D.F.: CONACULTA 2011.
- Sessions, I. B., «The Dramatic Monologue », *Modern Language Association* N°2 (1947), 503-516.
- Sibbald, K., Young Howard. *T.S. Eliot and Hispanic Modernity, 1924-1993*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1994.
- Stanton, A., «Salvador Novo y la poesía moderna», en: *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México D.F.: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica 1998, 148-176.

Usigli, R., «El canto de amor de J. Alfred Prufrock», en: Alvarado, R. (ed.), *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2015, 55-62.

Zach, N., «Imagism and Vorticism», en: Bradbury, M., *Modernism 1890-1930*. Middlesex, England: Penguin Books 1976, 229.