



**VISIÓN DE TRADUCTOR, VISIÓN DE CRÍTICO:  
LUIS CERNUDA Y LA POESÍA INGLESA DEL SIGLO XIX**

**Tesis**

que para optar al grado de

**Maestra en Traducción**

Presenta

**Socorro Soberón Chávez**

Asesores

**Dr. James Valender y Dra. Patricia Willson**

México, D.F., mayo de 2013

*A Manolo*

# ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1. Sobre la relación entre crítica y traducción

Capítulo 2. La elección en la traducción poética

Capítulo 3. Las versiones de Cernuda

William Wordsworth, poeta de la realidad

John Keats, poeta de sensaciones

William Blake, poeta místico

Robert Browning, poeta objetivo

Conclusiones

Apéndice. Los poemas y sus traducciones

Bibliografía

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es hacer un estudio de caso que arroje luz sobre la relación entre traducción y crítica; esta relación aúna los estudios de traducción y los estudios literarios<sup>1</sup>. El caso que estudiaré es el de Luis Cernuda, quien tradujo a varios de los autores que analiza en su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*<sup>2</sup>, publicado en 1958 durante su exilio en México.

La crítica de traducción de poesía es usualmente prescriptiva; se dedica a encontrar y hacer ver errores, lecturas equivocadas o malas estrategias, desde el punto de vista del crítico que la hace. El estudio que me propongo hacer en esta tesis, por el contrario, es descriptivo e interpretativo, ya que se ocupará de vincular las estrategias y elecciones de Cernuda en sus traducciones de los poetas ingleses del siglo XIX con la crítica que hace de ellos en *Pensamiento poético*.

El trabajo está dividido en tres capítulos seguidos por las conclusiones y un apéndice. El primer capítulo presenta diversas perspectivas sobre la relación entre traducción y crítica; el segundo se ocupa de las elecciones de traducción y sus posibles causas y repercusiones; el tercero contiene el análisis de las traducciones

---

<sup>1</sup> Patricia Willson, "La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo", *Actas del II coloquio internacional "Escrituras de la traducción hispánica"*, San Carlos de Bariloche, 2010.

<sup>2</sup> *Obras Completas II, Prosa I*, 2ª edición, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, pp. 253 - 463. De ahora en adelante, usaré la abreviatura *OCH*.

que hizo Cernuda de los poetas que estudia en *Pensamiento poético*; finalmente, las conclusiones recogen los puntos en que se puede apreciar cómo se relacionan las decisiones de traductor del poeta español con su trabajo crítico. El apéndice consiste en los poemas originales y las versiones de Cernuda.

### Luis Cernuda, traductor

Las primeras traducciones que Cernuda publicó son las versiones de seis poemas de Paul Éluard, que aparecieron en la revista *Litoral* en junio de 1929. Antes, en una carta a Fernando Villalón con fecha 31 de octubre de 1928<sup>3</sup>, Cernuda menciona la posibilidad de publicar alguna traducción, sin especificar el texto en cuestión. También se piensa que las traducciones inéditas de Gerard de Nerval, dos de ellas terminadas y seis inconclusas, pertenecen a los años 1929 – 1930<sup>4</sup>. Así pues, esta actividad fue parte de la labor del poeta desde temprano en su carrera.

En “Historial de un libro”<sup>5</sup> Cernuda cuenta que después de la muerte de su madre en julio de 1928 decidió solicitar un puesto de lector de español en L'École Normale de Toulouse, no por ser esa una posición lucrativa, sino por ser “una salida primera al mundo y la ocasión de usar una lengua que conocía en teoría, pero no en

---

<sup>3</sup> Luis Cernuda, *Epistolario (1924 – 1963)*, ed. James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003, carta 133.

<sup>4</sup> Todos estos datos están en Luis Cernuda, *Obras Completas I, Poesía Completa*, 5ª edición, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Ediciones Siruela, 2005. De ahora en adelante usaré la abreviatura *OCI*.

<sup>5</sup> Luis Cernuda, “Historial de un libro”, *OCII*, pp. 625 – 661.

la práctica”<sup>6</sup>; a continuación explica la razón de su deseo de conocer Francia: era el país de origen de su abuelo materno. Cernuda, entonces, conocía la lengua francesa desde su infancia; de allí que sus primeras traducciones poéticas conocidas sean las de Éluard, escritas precisamente durante su estancia en Toulouse.

No era así con el alemán y el inglés, sin embargo. Cernuda explica en “Historial de un libro” que a pesar de sus escasos conocimientos del alemán pudo leer a Hölderlin gracias a Hans Gebser<sup>7</sup>, “poeta alemán que, con la ayuda de un amigo inglés, Roy Winstone, traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación”<sup>8</sup>. Fue en colaboración con Gebser que Cernuda tradujo los dieciocho poemas de Hölderlin que aparecieron en el número 32 de *Cruz y Raya*, en noviembre de 1935. Sobre este trabajo, Cernuda escribe:

pocas veces, excepto en mi traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, he trabajado con fervor y placer igual. Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y la hermosura poética del mismo parecían levantarme hacia lo más alto que pueda ofrecernos la poesía.<sup>9</sup>

Más allá del descubrimiento de Hölderlin y de los errores que él mismo adjudica a su falta de comprensión del alemán, esto indica que las primeras lecturas de Cernuda de poesía alemana en esa lengua fueron ya hechas con ojos de traductor. A

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 633.

<sup>7</sup> Hans Gebser (1905 – 1973), poeta y filósofo, nació en Pozen, Prusia (ahora Polonia). El nazismo lo alejó de Alemania en 1931; viajó primero a Francia y después a Madrid, en donde trabajó en el Ministerio de Educación en tiempos de la Segunda República y pudo publicar su poesía. En 1936 dejó Madrid y vivió en París hasta 1939, cuando se mudó a Suiza definitivamente (Pat Arneson, ed., *Perspectives on Philosophy of Communication*, West Lafayette, Purdue University Press, 2007, pp. 193 – 194)

<sup>8</sup> *OCII*, p. 640. La antología a la que se refiere Cernuda es *Neue Spanische Dichtung*, Berlín, Rabenpresse, 1936.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 641.

esa época pertenece también la traducción de “La rosa”, de Hans Gebser, además de otros dos poemas de Hölderlin, inéditos.

En febrero de 1938 Cernuda viajó a Inglaterra a instancias de Stanley Richardson<sup>10</sup>, y en colaboración con él tradujo dos sonetos de William Wordsworth, que se publicaron en abril del mismo año en el número XVI de *Hora de España*. Igual que al hacer las traducciones de Hölderlin, Cernuda no dominaba el inglés; en una carta a Higinio Capote con fecha 28 de diciembre de 1929, comenta que estudia este idioma y espera llegar a leerlo y hablarlo “como leo y hablo el francés, es decir, bien”<sup>11</sup>, y en la carta del 5 de octubre de 1938 a Edward Sarmiento escribe que habla ya “un poco” el inglés y lee a Blake, Keats y Francis Thompson, quien todavía

---

<sup>10</sup> John Stanley Richardson (1911 – 1941), poeta inglés, cuyo interés en la literatura española contemporánea lo llevó a España en 1935. Allí conoció, entre otros poetas, a Luis Cernuda, con quien entabló una estrecha amistad y quien le dedicó un poema, “Por unos tulipanes amarillos”. En 1938 Richardson invitó a Cernuda a impartir una serie de conferencias en Inglaterra, y después le ayudó a colocarse como tutor en una residencia de niños vascos exiliados; según Rafael Martínez Nadal, la relación entre Cernuda y Richardson se volvió cada vez más difícil durante esos días. Posteriormente, cuando Cernuda comprendió que ya no podría regresar a España, también gracias a Richardson pudo incorporarse como profesor en Cranleigh School, un internado tradicional en Surrey; así comenzó su exilio en Inglaterra, que se prolongaría hasta septiembre de 1947. Desde 1936, Stanley Richardson se involucró con la misión sanitaria Spanish Aid y colaboró como agregado de prensa en la embajada de la República Española en Londres; además, fue miembro activo de la “Arden Society for Artists and Writers Exiled in England”. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial se presentó como voluntario para servir en la marina de guerra. Murió en un bombardeo en Londres mientras gozaba de una licencia de tres días (ver James Valender, “Stanley Richardson and Spain”, *Revista canaria de estudios ingleses* núm 7, Secretariado de publicaciones, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1983; Rafael Martínez Nadal, *Espanoles en la Gran Bretaña: Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Hiperión, Madrid, 1983).

<sup>11</sup> *Epistolario*, carta 177.

le resulta “muy difícil”<sup>12</sup>. Así pues, también desde su primer encuentro con la poesía inglesa, Cernuda leía con ojos de traductor.

En julio de 1940 apareció en México la serie “Tres poemas británicos” en el número 10 de la revista *Romance* con tres versiones de Cernuda: “El niño negro”, de William Blake, “Oda al otoño”, de John Keats, y “Ephemera”, de W. B. Yeats; más tarde, aún en Inglaterra<sup>13</sup>, Cernuda comenzó la traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, que se publicó en 1953. Sobre este trabajo, explica en “Historial de un libro” que fue “labor que me iba a enseñar mucho y que emprendí con amor”<sup>14</sup>.

Durante su estancia en Mount Holyoke, Cernuda tradujo seis poemas de Blake y un “Anónimo inglés”, que permanecieron inéditos. Finalmente, ya en México, en 1955, 1956 y 1958 respectivamente, escribió las versiones “La definición de amor”, de Andrew Marvell, “Una *toccat*a de Galuppi”, de Robert Browning, y “Bizancio”, de W. B. Yeats, que se publicaron juntas en *Poesía y Literatura*<sup>15</sup>, acompañadas de una breve presentación.

## Estudios sobre las traducciones de Luis Cernuda

Los estudios dedicados al trabajo de traducción de Cernuda son de tres tipos: algunos enumeran sus traducciones y explican aquellas características que les

---

<sup>12</sup> *Ibid*, carta 284.

<sup>13</sup> En “Historial de un libro”, Cernuda escribe: “comencé la traducción en Londres, creo que hacia 1946” (*OCII*, p. 631).

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 632.

<sup>15</sup> Luis Cernuda, *Poesía y Literatura*, *OCII*, pp. 446 – 665.

parecen más importantes a sus autores, otros son eminentemente prescriptivos, varios de ellos estudian la relación con su obra poética.

Antes de revisar algunos artículos que tratan específicamente esta faceta de la obra de Cernuda es importante conocer el contexto, que estudia Howard T. Young en su artículo "The Generation of 27 as Translators"<sup>16</sup>. El autor explica que su propósito es arrojar luz a la manera en que las literaturas extranjeras entraron a España en los años veinte y treinta, además de ayudar a entender la poesía de los miembros de esta generación; Young hace ver cómo la traducción impacta tanto en el sistema literario cuanto en la poética personal de quienes se dedican a esta labor. Su primer ejemplo, por ser el traductor más prolífico, es el de Luis Cernuda; no sólo hace un recorrido por su producción, sino por las muestras de la influencia de los poetas ingleses en su obra. Young continúa con Jorge Guillén, por ser quien sigue a Cernuda en cantidad de obras traducidas, después de lo cual procede a mencionar brevemente las traducciones de Manuel Altolaguirre, León Felipe, Pedro Salinas, Enrique Díez Canedo y José Moreno Villa.

También a este respecto, Francisco Javier Díez de Revenga publicó la antología *Las traducciones del 27*<sup>17</sup>, en cuyo "Estudio preliminar" describe el trabajo en traducción literaria de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti y su

---

<sup>16</sup> Howard T. Young, "The Generation of 27 as Translators", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, núm. 16, 1991, pp. 45 – 54.

<sup>17</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, ed., *Las traducciones del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

esposa, María Teresa León, y Manuel Altolaguirre. En el apartado dedicado a Cernuda, Díez de Revenga escribe:

Sin duda, la lectura de los trabajos sobre los poetas traducidos ha de ser complemento indispensable para la comprensión de sus versiones, y sobre todo para la valoración de las preferencias del poeta que las provocaron y las hicieron posibles.<sup>18</sup>

El autor procede a ofrecer una breve descripción de cada traducción de Cernuda acompañada de algunas reflexiones escogidas en la obra crítica del poeta español. Estos dos trabajos muestran que, más allá de la influencia de la traducción en cada uno de estos poetas y en la poesía española, esta generación, desde antes de salir al exilio, abrió la tradición hispánica a otros sistemas literarios.

La primera crítica a una traducción de Cernuda es la reseña que hizo Charles David Ley a *Troilo y Crésida*<sup>19</sup>. El autor explica algunos cambios y sus consecuencias; Ley no busca errores, sino que observa las repercusiones de las elecciones de traductor. Por ejemplo, su opinión es que la versión de Cernuda es “más rotundamente la tragedia de Troya que la de Troilo”, debido al uso de versos alejandrinos por el poeta español. Ley concluye así:

El gran espíritu de Cernuda lo clasifica todo y cada página es un puro gozo y un ejemplo de cómo un excelso poeta puede transmitir a su lengua los valores que él ha sabido apreciar en otra literatura. Las fronteras entre la creación y la traducción se pierden y nos quedamos con un libro de magnífica realidad poética entre las manos.

---

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 40.

<sup>19</sup> Ley, Charles David, “Troilo y Crésida”, *Ínsula* (Madrid) núm. 93 (septiembre de 1953), p. 7.

En “Las deudas de Cernuda”<sup>20</sup>, Edward M. Wilson<sup>21</sup> escribe también sobre *Troilo y Crésida*. Según él, más allá de la imposibilidad de “transportarlo todo”, lo que Cernuda fue capaz de hacer “constituye un triunfo”; y continúa:

Si a veces no alcanzó a encontrar equivalencias en agudeza y concreción (...), pudo y consiguió hacer resonar muy de cerca el torrente rítmico y el lenguaje apasionado de los principales personajes del drama, así como las bajas obscenidades de los bellacos.<sup>22</sup>

Wilson observa también que “era imperativo usar verso libre más largo (de 13 o 14 sílabas) para que la traducción fuese fiel”<sup>23</sup>.

El siguiente artículo crítico sobre esta faceta en la obra de Cernuda, según el orden cronológico, es de Bernd Dietz, y está dedicado a sus traducciones de poesía alemana e inglesa<sup>24</sup>. Este es un trabajo prescriptivo; es decir, el autor analiza las versiones de Cernuda y emite juicios sobre lo acertado o desacertado de sus elecciones y los errores de traducción que encuentra. Así, las traducciones de Hölderlin, por quien comienza el análisis, le parecen “decepcionantes”<sup>25</sup>, y su opinión de “El niño negro” no es más favorable. En efecto, según Dietz, “Cernuda trastoca e invierte radicalmente las cualidades formales de la LO [lengua original],

---

<sup>20</sup> Edward M. Wilson, “Las deudas de Cernuda”, *Entre las jarchas y Cernuda*, traducción de Sara Struuk, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 311 – 331.

<sup>21</sup> Según Rafael Martínez Nadal, E. M. Wilson (1906 – 1977), desde 1945 catedrático del departamento de español de King’s College, Londres, era posiblemente “el hispanista más distinguido de Gran Bretaña”. Cernuda solía visitarlo “para consultar con él algunos de los problemas que le planteaba la traducción del *Troilo y Crésida* de Shakespeare; o para oír de los labios del profesor y amigo cómo iban las traducciones que éste había emprendido de algunos poemas cernudianos” (*Espanoles en la Gran Bretaña...*, p. 164).

<sup>22</sup> “Las deudas de Cernuda”, p. 313.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> Bernd Dietz, “Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, 1979, pp. 283 – 299.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 288.

causando un enorme empobrecimiento del poema”<sup>26</sup>. Sobre el resto de las traducciones de Blake, Dietz encuentra que “Podrá Cernuda no estar traduciendo a Blake de la manera más correcta posible, pero no deja de ofrecernos hermosos hallazgos expresivos”<sup>27</sup>. El autor examina el resto de las traducciones y encuentra defectos en todas, incluso en “Oda al otoño”, que le parece “prodigiosa”, y en “Una *tocatta* de Galuppi”, cuya estructura y riqueza fónica elogia<sup>28</sup>.

Francesc Pareceras, en “‘Una *tocatta* de Galuppi’ de Robert Browning en versión de Cernuda”<sup>29</sup>, analiza, entre otras cosas, a la voz poética de la traducción en comparación con la del poema original, siempre con atención al tema musical del poema y a la elección de Cernuda de ajustarse a una estructura métrica. Revisaré varios puntos de este artículo en la sección dedicada al poema; ahora sólo cito su conclusión: “La máscara de la traducción le sirvió para verse fugazmente reflejado en el optimismo poético y vital de Browning”<sup>30</sup>.

En 1997, Emilio Barón editó el libro *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*<sup>31</sup>. El primer artículo de la segunda parte es del editor<sup>32</sup>; Barón hace en este trabajo un recorrido sucinto de las traducciones poéticas de Cernuda, con

---

<sup>26</sup> *Ibid*, 289.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 290.

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 292.

<sup>29</sup> Francesc Parcerisas, “‘Una *tocatta* de Galuppi’ de Robert Browning en versión de Cernuda”, *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902 – 1963)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 76 – 84.

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>31</sup> Emilio Barón, ed. *Traducir poesía, Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, 1997.

<sup>32</sup> Emilio Barón, “Cernuda, traductor. (Sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)”, *Traducir poesía, Luis Cernuda traductor*, pp. 103 – 105.

algunos comentarios de interés. Uno de ellos ocurre al estudiar las traducciones de

Paul Éluard; en palabras de Barón:

Cernuda presta su inconfundible estilo a las versiones que realiza de otros autores; de modo que, de no saber que se trata de una traducción de un poema ajeno, el lector cernudiano podría tomar esta versión por un poema del propio Cernuda.

Más adelante, continúa: “cabe destacar otro rasgo característico de Cernuda como traductor: enfrentado a la necesidad de sacrificar algún elemento, nuestro poeta opta siempre por supeditar todo al sentido”<sup>33</sup>.

En el mismo libro aparecen tres artículos más sobre las traducciones de Cernuda. El primero, “Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770 – 1843)”<sup>34</sup>, de Neil McLaren, estudia la posible influencia de la poesía de Hölderlin en Cernuda y hace algunos comentarios sobre tres de las versiones del poeta español. El segundo de ellos, de Cynthia Bitter, tiene por título “Poets Translating Poets: Cernuda’s Translation of Yeats’s *Bizantium*”<sup>35</sup>. En este trabajo, la autora sostiene que en toda traducción hay pérdidas; en su artículo, Barón anticipa que Bitter señala los errores en los que incurrió Cernuda, pero ella prefiere considerarlos cambios necesarios o sacrificios. Bitter concluye que “En ocasiones, la traducción de Cernuda de “Bizancio” es menos exacta en cuanto a sentido, pero en lo que

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 104.

<sup>34</sup> *Traducir poesía*, pp. 107 – 116.

<sup>35</sup> *Traducir poesía*, pp. 117 – 127.

Cernuda se distingue es en sonido y ritmo”<sup>36</sup>; hay que notar que esta aseveración contradice la opinión de Barón.

El tercero de los artículos de este libro, “Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*”<sup>37</sup> es de Francisco López Quintana, quien recurre a la traducción de Luis Astrana Marín como punto de comparación. El autor trabaja desde tres puntos de vista: comunicativo, pragmático y semiótico, y concluye que la versión de Cernuda “debe valorarse positivamente en lo que es propiamente el ámbito artístico (...) a pesar de las deficiencias encontradas”<sup>38</sup>.

Más adelante, en 2002, año del centenario del natalicio de Cernuda, Renata Londero publicó “Cernuda e Robert Browning: ‘Una *toccata* de Galuppi”<sup>39</sup>. En este artículo, Londero compara el estilo del monólogo dramático de Cernuda con el de Browning, observando cómo el poeta español utiliza muchos de los recursos que utiliza el inglés, y recurre para esto al estudio de las decisiones de traductor. Si bien encuentra algún error, su trabajo es más descriptivo que prescriptivo.

Del mismo año, 2002, es el último trabajo que voy a revisar. Jordi Doce<sup>40</sup>, en “Luis Cernuda, traductor: una aproximación”, estudia las traducciones de Cernuda “como una faceta más de su labor crítica”; esto quiere decir que, desde la

---

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 123.

<sup>37</sup> *Traducir poesía*, pp. 129 – 147.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 147.

<sup>39</sup> Renata Londero, “Cernuda e Robert Browning: ‘Una *toccata* de Galuppi””, *I mondi di Luis Cernuda*, ed. Renata Londero, 2002, Udine. Forum, pp. 135 – 150.

<sup>40</sup> Jordi Doce, “Luis Cernuda traductor: una aproximación”, *Entre la realidad y el deseo, Luis Cernuda 1902 – 1963*, ed. James Valender, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 405 – 418.

perspectiva de la crítica literaria y no la de los estudios de traducción, hay una coincidencia con este trabajo. Es importante notar, sin embargo, que su análisis no establece la manera en que se relacionan estas labores, crítica y traducción, sino la influencia que ambas tienen en su labor poética. Su comentario general sobre las traducciones de Cernuda es que “el concepto de traducción que se deriva de las mismas, con variaciones, es resueltamente moderno y huye del servilismo y la chata literalidad”<sup>41</sup>. Para Doce, el trabajo traductor de Cernuda “tiene una doble dimensión: por un lado, constituye un corpus que informa y alecciona; por otro, es un arduo aprendizaje que viene a satisfacer sus crecientes exigencias literarias, que en su caso también son exigencias de orden espiritual”<sup>42</sup>. Respecto a las versiones de poesía inglesa, Doce se detiene en dos de los poemas que conciernen a este trabajo: “Una *toccat*a de Galuppi” y “Oda al otoño”; además, hace algunas consideraciones generales sobre las traducciones de Blake y Wordsworth. Trataré los puntos específicos de su análisis al estudiar estas versiones.

### Luis Cernuda, crítico

Además de múltiples artículos, Cernuda escribió cuatro libros dedicados a la crítica literaria: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, *Poesía y Literatura*, *Poesía y Literatura II* y *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*; este trabajo utiliza principalmente los estudios que forman el último de estos textos.

---

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 406.

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 408.

Luis Maristany hace notar en “El ensayo literario de Luis Cernuda”<sup>43</sup> que la obra crítica de Cernuda se remonta a la década de los veinte, aunque el poeta decidió eliminar sus estudios anteriores a 1940, el mismo año en que se adentró en el estudio de la literatura inglesa. Según Maristany, la reflexión crítica y la labor poética de Cernuda son inseparables desde sus inicios; en sus palabras, “una y otra actividad fueron en Cernuda connaturales e imprescindibles”<sup>44</sup>; más adelante, escribe: “para él, la crítica debe surgir, y es consecuencia, del *uso* de la poesía”<sup>45</sup>. Maristany establece en efecto la relación entre la producción poética de Cernuda y sus trabajos críticos en las distintas etapas de su vida.

Por su parte, Antonio Carreira, en “Luis Cernuda, crítico”<sup>46</sup>, observa que las conclusiones de los diversos textos que estudian su crítica son similares; en sus palabras, coinciden en que “Cernuda, aunque inteligente, era contradictorio, caprichoso, maldiciente, hablaba siempre desde su peculiar perspectiva de poeta, y, en resumen, no pretendía objetividad alguna”<sup>47</sup>. Más adelante, observa que hay que admitir que Cernuda nunca fue objetivo, y agrega: “incluso que una crítica así pacata y despersonalizada le habría parecido una pérdida de tiempo”<sup>48</sup>. Además de ofrecer estas opiniones, Carreira divide en tres apartados la obra crítica de

---

<sup>43</sup> *OCH*, pp. 17 – 63.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 18.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 19.

<sup>46</sup> Antonio Carreira, “Luis Cernuda, crítico”, en James Valender ed., *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902 – 1963*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 421 – 433.

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 421.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 422.

Cernuda: “el primero, relativo a literatura anglosajona, alemana y francesa sobre todo; el segundo, que enfoca la literatura española desde Jorge Manrique al siglo XX; y el tercero, centrado en su propia producción poética”<sup>49</sup>.

Carreira observa que deja *Pensamiento poético* al margen de su estudio y se limita a escribir lo que para Gabriel Zaid es un “libro decoroso y aburrido, dentro de la mejor tradición académica”<sup>50</sup>. Por su parte, Maristany explica que, en comparación con los otros libros de crítica de Cernuda, este libro fue “concebido según un propósito mucho más modesto de base informativa”. Salvador Elizondo, sin embargo, en “Cernuda y la poesía inglesa”<sup>51</sup>, comienza por explicar el gran valor de este libro, por ser, en sus palabras, “uno de los poquísimos testimonios en castellano sobre poesía inglesa”, ya que ésta “a pesar de su gran importancia ha permanecido fuera del interés de los lectores de España y de Hispanoamérica”. Más adelante se pregunta cuál es el sentido de “ese juego revelador de las influencias”, y responde que “esta búsqueda pone de manifiesto esencialmente el proceso de *elaboración* de la poesía” y “lleva más allá del lenguaje poético que no es sino el fenómeno de la poesía, lleva propiamente al pensamiento poético que es el germen de ese lenguaje que ha de ser concretado en el poema”<sup>52</sup>. Por lo tanto, prosigue, ya que el trabajo de Cernuda es una búsqueda de este tipo,

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 422.

<sup>50</sup> Carreira cita el artículo “Cernuda crítico” de este autor en James Valender ed., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 215.

<sup>51</sup> Salvador Elizondo, “Cernuda y la poesía inglesa”, *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, pp. 103 – 107.

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 104.

podría decirse que el *Pensamiento Poético en la lírica Inglesa* viene a ser, después de todo, la meditación de un poeta acerca del oficio de poeta y no sólo acerca de una poesía determinada. Cernuda no podría encontrarse con “la otra poesía” sino a través de la suya. Esto es particularmente evidente en el tono en el que está escrita la investigación.<sup>53</sup>

En efecto, Cernuda comienza así el prefacio:

El tema de este libro no es propiamente la poesía inglesa, sino, como su título indica, las ideas que acerca de la poesía expusieron los poetas ingleses (...) A los poetas ingleses les ha interesado siempre, acaso más que a los de otros países, reflexionar sobre las cuestiones concernientes a la esencia misma del arte que practicaban y, por lo tanto, sus reflexiones son consecuencia del uso de la poesía.<sup>54</sup>

Es importante notar que, a pesar de que Cernuda escribió *Pensamiento poético* en 1958, desde sus primeras lecturas de poesía inglesa le intrigó lo que después trata en este libro, según explica en “Historial de un libro”:

Me interesaba ya el camino que habían seguido los poetas ingleses para llegar a esos poemas que iba conociendo, así como lo que pensaron acerca de la poesía y las cuestiones concernientes a ella.<sup>55</sup>

Las observaciones que Luis Cernuda vierte en *Pensamiento poético* servirán para caracterizar su mirada de crítico. Así pues en este trabajo me propongo investigar las estrategias de traducción de Cernuda en las versiones de los poetas que estudia en este libro y examinar si son conducentes a conservar aquello que encuentra significativo en su pensamiento.

---

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> *OCH*, p. 255.

<sup>55</sup> *OCH*, p. 647.

## Capítulo I

### SOBRE LA RELACIÓN ENTRE CRÍTICA Y TRADUCCIÓN

La relación entre crítica y traducción no sólo se ha estudiado en el ámbito de los estudios de traducción; también se refieren a ella teóricos de la literatura, poetas, lingüistas. Este capítulo está dedicado a hacer una exposición de las miradas críticas y teóricas de Gérard Genette, James Holmes, Octavio Paz, Haroldo de Campos, André Lefevere y Antoine Berman, quienes indagan la índole de esta relación desde sus distintas perspectivas. A partir de estas observaciones estudiaré las traducciones que hizo Luis Cernuda de William Blake, William Wordsworth, John Keats y Robert Browning y las pondré en relación con el análisis que ofrece de estos poetas en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*.

#### Hipertexto / metatexto

En *Palimpsestos*<sup>56</sup>, Gérard Genette establece cinco tipos de *transtextualidad*, es decir, de relaciones (ocultas o manifiestas) de un texto con otros: *intertextualidad*, definida como la relación de copresencia entre dos o más textos (cita, alusión, plagio); *paratextualidad*, representada por título, intertítulo, prefacio, epílogo,

---

<sup>56</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

notas al margen, al pie, epígrafes, ilustraciones; *metatextualidad*, la relación crítica, en la que un texto habla de otro; *hipertextualidad*, la relación entre un texto A (hipertexto) y un texto anterior B (hipotexto), en la que B se inserta de manera diferente al comentario; y *architextualidad*, relación muda, de tipo abstracto: los tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios... Hay que notar además que, según él, estas relaciones se intersectan; por ejemplo, dice, “el hipertexto tiene a menudo función de comentario”<sup>57</sup>.

En este sentido, la traducción es una relación hipertextual, producto de una transposición o transformación formal de tipo lingüístico; según Genette, es “la forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida”<sup>58</sup>. Sobre la traducción de poesía, cita a Maurice Blanchot<sup>59</sup>: “La obra poética tiene una significación cuya estructura es original e irreductible (...) El primer carácter de la significación poética es que está ligada, sin cambio posible, al lenguaje que la manifiesta”<sup>60</sup>. Para él, el umbral de la intraducibilidad no coincide con el que separa prosa de poesía, sino con el que se establecería, si existe, “entre el lenguaje ‘práctico’ y el empleo literario del lenguaje”<sup>61</sup>: siempre que la manera en que están concatenadas las palabras crea significado, el texto es, para Genette, “intraducible”.

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 264.

<sup>59</sup> El texto que cita Genette es: Maurice Blanchot, “La poésie de Mallarmé est-elle obscure?”, *Faux Pas*, Gallimard, 1943.

<sup>60</sup> Genette, *Palimpsestos*, p. 265.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 265.

## Poema original / poema traducido

En su artículo “Poem and Metapoem”<sup>62</sup>, James Holmes estudia el problema fundamental de la traducción de poesía: la multiplicidad de significados, tanto en el nivel de la palabra misma cuanto en el del poema en su totalidad. Para Holmes, al leer un poema,

... la forma misma funciona como una indicación de que nuestras mentes tendrían que permanecer abiertas a las ambigüedades en todos los rangos, e incluso una vez que hemos escogido un significado específico para una palabra, un verso, una estrofa o un poema entero como el significado principal, no rechazamos otros posibles, sino los mantenemos en suspenso, como tantos otros elementos de la intrincada comunicación que esperamos que sea un poema.<sup>63</sup>

Ahora bien, ya que no existen equivalentes semánticos exactos entre las distintas lenguas, cada elección de traducción, sea en el ámbito de la prosa o de la poesía, hace que desaparezcan algunos significados y aparezcan otros. Parecería que esto conlleva la intraducibilidad de la poesía, ya que en un poema “una gama completa de significaciones, no sólo la más obvio o la más lógica de ellos, se fusionan para crear el ‘sentido’ total y el efecto total”<sup>64</sup>; Holmes aclara que utiliza la palabra “significación” en el sentido amplio de la palabra, el cual incluye en el poema “no sólo la función semántica de una unidad lingüística, sino también todas sus otras funciones (acústica, rítmica, etc)”<sup>65</sup>. En efecto, como dice Jonathan Culler,

---

<sup>62</sup> James Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, ed. James Holmes, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 9–22. Salvo aclaración, las traducciones de citas que provienen de textos en inglés son mías.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 18, n.

el poema es una estructura de significantes que absorbe y reconstituye los significados, en cuanto a que sus patrones formales tienen efectos en sus estructuras semánticas, asimilando los sentidos que las palabras tienen en otros contextos y sometiéndolos a una nueva organización, alterando el énfasis y el foco, desplazando los sentidos literales a figurativos, alineando términos, de acuerdo a patrones de paralelismo.<sup>66</sup>

Sin embargo, la poesía se traduce, con las consecuencias que implican los cambios y las manipulaciones que el traductor elige por considerar necesarias; estas elecciones necesariamente se relacionan con su lectura del poema.

Según Holmes, el poema traducido es “meta-literatura”, por ser “escritura que usa la lengua para comunicar algo sobre la literatura misma”<sup>67</sup>; es por eso que lo llama “meta poema”. Por lo tanto, continúa, es un objeto fundamentalmente distinto del poema original. Más adelante, dice:

En este sentido, la relación entre el meta poema y el poema es similar a la que hay entre el análisis o explicación de un poema y el poema mismo. En ambos casos el autor, sea metapoeta, sea crítico, hace un comentario sobre el poema original.<sup>68</sup>

Finalmente, cita a William Frost<sup>69</sup> para aseverar que el meta poema interpreta “no por medio del análisis, sino de la representación” (en inglés, “*by enactment*”).

Así pues, el poema traducido es un poema en la lengua meta cuyo origen está en un poema en la lengua fuente y que deviene a partir de un proceso. En este proceso, el traductor, según Holmes, debe jugar el papel del crítico al estudiar el

---

<sup>66</sup> Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 77.

<sup>67</sup> Holmes, “Poem and Metapoem”, p. 10.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 10.

<sup>69</sup> Esta cita de Holmes se encuentra en: “Dryden and the Art of Translation”, *Yale Studies in English*, núm. 128, New Haven, Yale University Press, 1955, p. 16.

poema original y los elementos que lo forman; asimismo, debe jugar el papel del poeta al escribir el poema traducido. En sus palabras, “difiere del crítico en lo que hace con los resultados de su análisis crítico y del poeta en el lugar de donde obtiene el material de su poesía”. El producto final del traductor, esa “representación” que interpreta el poema original, es, al fin y al cabo, un poema.

### Poeta y traductor de poesía

En *Traducción: literatura y literalidad*<sup>70</sup>, Octavio Paz aúna crítica y traducción. El libro tiene cinco capítulos, en el primero de los cuales, cuyo título es el mismo del libro, reflexiona sobre la traducción. Paz escribe sobre la aparente contradicción de la traducción poética, en la que se traduce lo intraducible:

Hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por lo tanto, es intraducible. Confieso que esta idea me repugna, no sólo porque se opone a la imagen que yo me he hecho de la universalidad de la poesía, sino porque se funda en una concepción errónea de lo que es la traducción.<sup>71</sup>

Más adelante, Paz profundiza sobre la naturaleza diferente del poema traducido y su relación con la crítica:

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema (...) Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de este texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje. Hasta aquí, la actividad del traductor es parecida a la del lector y la del crítico: cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación. Pero la lectura es una versión libre del poema o, más

---

<sup>70</sup> Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 15.

exactamente, una trasposición. Para el crítico el poema es un punto de partida hacia otro texto, el suyo, mientras que el traductor, en otro lenguaje y con signos diferentes, debe componer un poema análogo al original. Así, en su segundo momento, la actividad del traductor es paralela a la del poeta, con esta diferencia capital: al escribir, el poeta no sabe como será el poema; al traducir, el traductor sabe que su poema deberá reproducir el poema que tiene bajo los ojos.<sup>72</sup>

Para Paz, entonces, esas connotaciones que forman el sentido poético, y que son incalculables, implican que traducir poesía tiene que ser un ejercicio más complejo que la transcripción literal del poema original: un ejercicio de creación. Y este ejercicio entraña necesariamente un trabajo crítico previo, sin el cual no es posible llegar a un nuevo poema “análogo al original”.

Haroldo de Campos, en “De la traducción como creación y como crítica”<sup>73</sup>, también relaciona la traducción y la crítica a partir de la dificultad de traducir el lenguaje literario. Con este fin, cita a Albrecht Fabri<sup>74</sup>, quien afirma que toda traducción es crítica, ya que deviene de la “insuficiencia de la frase para valer por sí misma”<sup>75</sup>. Para Fabri, lo que caracteriza al lenguaje literario es la “frase absoluta”, aquella que “no tiene otro contenido que su estructura”; de allí su intraducibilidad, ya que “la traducción supone la posibilidad de separar sentido y palabra”. Más

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>73</sup> Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata, México, Siglo XXI, 2000, pp. 185 – 204.

<sup>74</sup> El texto que cita De Campos es: Albrecht Fabri, “Präliminaren zu einer Theorie der Literatur”, *Augenblick*, núm. 1, Stuttgart-Darmstadt 1958.

<sup>75</sup> De Campos, “De la traducción...”, p. 185.

adelante, de Campos introduce la distinción que establece Max Bense<sup>76</sup> entre “información documental”, “información semántica” e “información estética”; esta última corresponde a la “frase absoluta” de Fabri. Bense desarrolla el concepto de “fragilidad” de la información estética, de lo que concluye su intraducibilidad, junto con la imposibilidad de que sea semánticamente interpretada. Así, es posible definir la información estética de Bense en términos de su intraducibilidad y resulta equivalente a la frase absoluta de Fabri; además, pertenece al lenguaje literario del que habla Genette.

Según de Campos, la única solución a la intraducibilidad es la recreación, en la que “no se traduce solamente el significado, se traduce el propio signo, o sea, su fisicalidad, su materialidad misma (propiedades sonoras, de imagética visual...)”<sup>77</sup>; para él, el gran traductor-recreador es Ezra Pound, quien, en “Date Line”<sup>78</sup>, sostiene que la traducción es una de las cinco categorías de la crítica; en sus palabras, “crítica por medio de traducción” (“*criticism by translation*”). De Campos cita a Hugh Kenner, quien en su introducción de *Ezra Pound: Translations*<sup>79</sup> escribe: “El trabajo que precede a la traducción es, por lo tanto, crítico en el sentido poundiano de crítico, una penetración intensa al sentido del autor, luego, técnico en el sentido poundiano de técnico, una proyección exacta de nuestros contenidos psíquicos y

---

<sup>76</sup> De Campos cita de: Max Bense, “Das Existenzproblem der Kunst”, *Augenblick*, núm. 1, Stuttgart-Darmstadt, 1958 .

<sup>77</sup> De Campos, “De la traducción...”, p. 189.

<sup>78</sup> Ezra Pound, “Date Line”, *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, New Directions, 1935, pp. 74 – 87.

<sup>79</sup> Ezra Pound, *Ezra Pound: Translations*, Nueva York, New Directions, 1963.

por ende de las cosas en las que nuestra mente se ha alimentado”<sup>80</sup>. Notemos aquí la enorme coincidencia con la reflexión de Paz citada anteriormente.

Más adelante, de Campos dice:

La traducción de poesía (o prosa equivalente a ella en problematicidad) es antes que nada una vivencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Como que se desmonta y remonta la máquina de la creación, aquella fragilísima belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extraña. Y que, sin embargo, se revela susceptible de una vivisección implacable, que le revuelve las entrañas para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diferente. Por eso mismo la traducción es crítica. (...)

Los primeros móviles del traductor, que también es poeta o prosista, son la configuración de una tradición activa (...), un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación crítica al vivo.<sup>81</sup>

Esta “operación crítica al vivo” remite inmediatamente a la crítica “by enactment” de Holmes.

## Refracción

Por otro lado, André Lefevere, en “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”<sup>82</sup>, estudia lo que llama *refracciones*, y que define como “las adaptaciones de una obra literaria para un público diferente, con la intención de influir en la manera en que el público lee la obra”<sup>83</sup>; es decir, reescrituras, textos que provienen del texto original y que influyen en su

---

<sup>80</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>81</sup> De Campos, “De la traducción...”, p. 197.

<sup>82</sup> André Lefevere, “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction, *The Translation Studies Reader*, segunda edición, ed. Lawrence Venuti, Nueva York, Routledge, 2004, pp. 239 – 255.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 241.

legibilidad. Así, traducción, crítica, comentario, historiografía, enseñanza, colección en antología, producción de obra teatral, son todas formas de refracción. El estudio de Lefevere está dedicado a los factores sociales que influyen en estas formas de reescritura y no establece otra relación entre ellas que la de provenir de un texto original. No obstante, Lefevere coincide con Holmes: “es el mismo proceso básico de reescritura el que funciona en traducción, historiografía, compendio de antologías, crítica y edición”<sup>84</sup>. Esto significa que, para él, los mismos factores van a incidir en estas formas de reescritura en un tiempo y un lugar específicos.

### Crítica, comentario, traducción

Antoine Berman hace un estudio profundo de la relación entre la traducción y la crítica en “Crítica, comentario y traducción”<sup>85</sup>. Según él, crítica, comentario y traducción se agrupan bajo el concepto de reformulación; los tres son metatextos con la misma finalidad: comunicar. En efecto, “crítica y comentario intentarían comunicar el ‘sentido’ de las obras, mientras que la traducción transmitiría ese ‘sentido’ en otras áreas lingüísticas”; aún más, la relación es circular, ya que la traducción es crítica y “crítica y comentario son, también, actos de traducción”.

---

<sup>84</sup> André Lefevere, *Translating, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Nueva York, Routledge, 1992, p. 9) (citado por Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and applications*, Nueva York, Routledge, 2001, p.128).

<sup>85</sup> Antoine Berman, “Crítica, comentario y traducción. (Algunas reflexiones a partir de Benjamin y Blanchot)”, traducción de Carmen Barral, 2009, Traductorado en francés – IES en Lenguas Vivas “Juan R. Fernández”, inédito; título original: “Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot)”, *Poésie*, 37, 1985, pp. 88-106.

Además, Berman encuentra otra intersección común: “toda obra es susceptible de una infinidad de críticas, comentarios y traducciones”<sup>86</sup>. Sin embargo, para él, la relación de la traducción con el comentario es fundamentalmente diferente de su relación con la crítica.

Berman comienza por analizar la distinta naturaleza de comentario y crítica, para lo cual se remite a *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault<sup>87</sup>. Foucault dice, sobre el comentario:

... lo único que permanece es la representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y que se convierte, por ello, en *discurso*. (...) cuando este discurso se convierte a su vez en objeto del lenguaje, no se le interroga como si dijera algo sin decirlo, como si fuera un lenguaje retenido en sí mismo y una palabra cerrada; no se trata ya de hacer surgir el gran propósito enigmático que se oculta bajo estos signos; se le pregunta cómo funciona: qué representaciones designa, qué elementos recorta y descuenta, cómo se analiza y compone, qué juego de sustituciones le permite asegurar su papel de representación. El comentario deja su lugar a la *crítica*.<sup>88</sup>

Y más adelante:

Desde la época clásica, el comentario y la crítica se oponen profundamente. Al hablar del lenguaje en términos de representación y de verdad, la crítica lo juzga y lo profana. Manteniendo al lenguaje en la irrupción de su ser y preguntándole por lo que respecta a su secreto, el comentario se detiene ante el escarpe del texto anterior y se propone la tarea imposible, siempre renovada, de repetir el nacimiento en sí: lo sacraliza.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 1.

<sup>87</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 84.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 86.

Según Berman, la crítica fragmenta el texto original, de donde proviene su destrucción, la profanación a la que se refiere Foucault. Y hace esto por medio de la cita, que es su elemento esencial; hay que notar que la crítica, al fragmentar así la obra, no sigue su orden temporal, a diferencia del comentario y la traducción. En sus palabras:

Por un lado, la cita es esencial para la crítica del mismo modo que el caso empírico es necesario para la teoría. Por otro, la cita es un “residuo” de la obra que enturbia la pureza y la autonomía del discurso crítico. Cuanto más crece la proporción de la cita, tanto mayor es la amenaza que se cierne sobre la crítica de retornar a la índole del comentario.<sup>90</sup>

Así pues, la cita, fragmento de la obra, aparece como una discontinuidad en el discurso crítico, que, no obstante, la requiere: cuanto mayor es el número de las citas, más se acerca su discurso al del comentario, ya que se concentra más en el detalle de la obra, como corresponde al comentario.

En parte, Berman fundamenta su análisis en “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin<sup>91</sup>, a quien cita: “sólo acaba la obra aquello que primero la rompe, para hacer de ella una obra en pedazos, un fragmento del verdadero mundo, el resto de un símbolo”<sup>92</sup>. Para Berman, esta fragmentación que hace la crítica conlleva la destrucción de la letra de la obra y trae consigo el descubrimiento del sentido. Berman dice, además, que “las obras reclaman todas las interpretaciones, todos los comentarios, todas las traducciones”, por lo que la crítica está entretejida

---

<sup>90</sup> Berman, “Crítica,...”, p. 5.

<sup>91</sup> Esta cita se puede encontrar en: Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, traducción de Harry Zohn, *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte y John Biguenet, Chicago, The University of Chicago Press, 1992).

<sup>92</sup> Berman, “Crítica, ...”, p. 5.

con la literatura. Y continúa: “La obra “desea” esa destrucción que es la manifestación de la infinitud de su sentido. La *Bedeutung* schlegeliana<sup>93</sup> no es tal o tal sentido sino el exceso infinito de sentidos que constituye la obra. Esta infinitud, latente en cada obra singular, se actualiza en la crítica”<sup>94</sup>. ¿No es esta una explicación del carácter interminable de la crítica, del afán permanentemente insatisfecho de retraducción?

Con el fin de esclarecer la diferencia entre comentario y crítica, Berman cita un ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas* de Goethe:

En una obra de arte, el crítico busca el contenido de verdad; el comentarista, el contenido concreto (...) a medida que el contenido de verdad de una obra toma mayor significación, su unión con el contenido concreto se vuelve más aparente y más interior (...) De este modo se puede observar como, habiendo estado unidos en los primeros tiempos de la obra, el contenido concreto y el contenido de verdad se van disociando a medida que la obra perdura ya que, si el contenido de verdad permanece siempre oculto, el contenido concreto se manifiesta (...) sólo puede plantearse la pregunta crítica fundamental: ¿la apariencia del contenido de verdad depende del contenido concreto o el ser del contenido concreto depende del contenido de verdad?<sup>95</sup>

Esto es, la crítica trata sobre el contenido de verdad, el comentario sobre el contenido concreto. Así, cuando Berman propone que la traducción y el comentario son esencialmente lo mismo, gracias a su atención al detalle (el contenido concreto de la obra) y a la preservación de la temporalidad del original, se observa que la

---

<sup>93</sup> Berman cita a Friedrich Schlegel, quien propone por primera vez “una crítica que no fuera tanto el comentario de una literatura ya existente, consumada y mustia, como el organon de una literatura que todavía hay que acabar (...) que fuera ella misma productiva, al menos indirectamente” (*Kritische Schriften*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1971, p. 425).

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>95</sup> *Ibid*, p. 9 ss., citado de Walter Benjamin, *Mythe et violence*, traducción de Maurice de Gandillac, Lettres Nouvelles, Paris, p. 161.

compleja oposición entre comentario y crítica es paralela a la relación entre traducción y crítica. Sin embargo, estas últimas se acercan debido a que la traducción restituye el contenido de verdad (o un contenido de verdad); hay que notar también que es la traducción “literal” la que más se acerca al comentario, al trabajar el contenido concreto: “Mientras que la crítica es clarificación del sentido, comentario y traducción son manifestaciones de la letra”<sup>96</sup>. Berman concluye con una reflexión sobre la complementación entre la traducción y la crítica: “es preciso que la traducción se convierta en crítica y comentario de sí misma”<sup>97</sup>.

## Traducibilidad

Excepto por Antoine Berman y André Lefevere, todas las observaciones sobre la traducción literaria que cito en este capítulo parten de una reflexión sobre la intraducibilidad. Si en el uso literario de la lengua la forma significa; si, como escribe Genette, la significación poética está irremisiblemente ligada al lenguaje que la expresa; si la “frase absoluta” de Fabri, la “información estética” de Bense, ambos citados por De Campos, son de tal fragilidad que no permiten su paso a otra lengua, entonces la poesía es intraducible. No obstante estas opiniones, la poesía se traduce. Según Paz, el origen de esta contradicción es la definición de traducción y de traducible; según De Campos, su solución está en la recreación. Y estos autores coinciden en algo más: una vez que se ha hecho el comentario crítico del poema y

---

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 16.

por su medio se han “desmontado” sus elementos, como dice Paz, la labor del traductor de poesía al darle forma en su lengua es la del poeta: crear significado por medio de la manera en que concatena las palabras, por la estructura del poema. En el siguiente capítulo estudiaré la primera elección del traductor poético al escribir el poema traducido: la forma poética, la estructura que crea significado.

Por su parte, Berman parte del hecho indiscutible de que la poesía se traduce y estudia la relación entre comentario, crítica y traducción, todos ellos textos que provienen del texto original, como observan Genette y Lefevere. El análisis de Berman es importante en este trabajo: Cernuda no dejó comentarios sobre sus traducciones, pero es posible intentar establecer una relación entre lo que le parece importante y significativo en el pensamiento del poeta, tal como lo plasmó en *Pensamiento poético*, y sus elecciones de traductor.

## Capítulo 2

### LA ELECCIÓN EN LA TRADUCCIÓN POÉTICA

Este capítulo tiene tres partes. Las dos primeras exponen observaciones de dos estudiosos de la traducción sobre las elecciones esenciales en la traducción poética; la tercera está dedicada a las opiniones de Luis Cernuda sobre este tema.

#### Elegir la forma

El poema traducido es un poema en la lengua meta y, por tanto, se inserta en la tradición literaria de esta lengua; por otro lado, proviene de la tradición literaria de la lengua fuente. Así pues, está entre ambas tradiciones; no se deshace de las relaciones inherentes a la cultura fuente y tiene que responder a las de la cultura meta.

La traducción de poesía conlleva la necesidad de hacer múltiples elecciones en múltiples ámbitos; una de ellas, y de las más cruciales, es la forma poética<sup>98</sup>; es importante, entonces, estudiar las distintas opciones a este respecto. A

---

<sup>98</sup> *A Glossary of Literary Terms*, 9ª edición (ed. M. H. Abrams y Geoffrey Galt Harpham, Wadsworth, Boston, 2009, v. FORM) explica que, a pesar de que “forma” es uno de los términos que más se usan en la crítica literaria, tiene una gran diversidad de significados. Los más frecuentes, según esta definición, se refieren a género o tipo literario, por una parte, y los patrones de metro, verso y rima, por otra. En este trabajo utilizo el término en este último sentido, de acuerdo con los autores que cito a continuación.

continuación, voy a exponer dos perspectivas generales sobre la traducción poética. La primera de ellas, de James Holmes, es descriptiva; la segunda, de Pablo Anadón, es prescriptiva.

En su artículo “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms”<sup>99</sup>, James Holmes subraya la importancia de esta elección; según él, la relación entre la forma poética y el “efecto total de la traducción” es “extremadamente estrecha”. Según él, hay cuatro formas que tradicionalmente se han utilizado: la *forma analógica*, en la que el traductor utiliza una forma ya existente en su tradición literaria; la *forma mimética*, en la que la traducción retiene la forma original; la *forma orgánica*, cuyo punto de partida es el material semántico; finalmente, la *forma externa o forma no relacionada*, en la que el traductor usa una forma que no tiene relación ni con el contenido ni con la forma del poema original.

Ahora bien, para Holmes, las formas poéticas no existen fuera de su lengua; es decir, es imposible trasladarlas de una manera idéntica a otra lengua. Así pues, decir que la forma mimética “retiene” la forma original es decir que el traductor la imita hasta donde le es posible; esta forma, por lo tanto, subraya la “extrañeza”, lo que resulta ajeno al lector meta, que pertenece y es inherente a otra tradición literaria y a otra lengua. Holmes dice:

Más que interpretar el poema original en términos de la propia tradición, el metapoema mimético necesita que su lector amplíe los

---

<sup>99</sup> James Holmes, “Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms”, *Translation Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, ed. James Holmes, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 23 – 33.

límites de su sensibilidad literaria, los extienda más allá de lo que reconoce como aceptable en su literatura<sup>100</sup>

Es decir, esta forma puede resultar en un enriquecimiento de la literatura meta. Por otro lado, la forma analógica lleva el poema original a la tradición literaria meta, lo “naturaliza”; el traductor busca verter su versión en una forma cuya función en la literatura meta sea paralela a la función de la forma del poema original en la literatura fuente. Al contrario de la forma mimética, la forma analógica hace que el poema traducido se inserte en la tradición literaria meta sin ninguna perturbación. Es importante observar que la elección de una de estas forma, sea la del poema original, sea la que el traductor considera equivalente en la tradición literaria meta, impone una condición inicial sobre el resto de sus decisiones.

Por el contrario, continúa Holmes, la forma orgánica se deriva del contenido del poema: el traductor no elige una forma para verter en ella lo que considera, según su apreciación crítica, el material semántico del poema original, sino que le permite a éste tomar su forma al ir llevando a cabo la traducción. Finalmente, para Holmes la forma no relacionada no se deriva del poema original; se puede decir que es un caso extremo de la forma orgánica y es la que ofrece una versión más libre entre las cuatro que constituyen la división que propone.

Ahora bien, según Holmes, ya que la forma incide en el grado de aceptación de la traducción, estas formas tienden a ocurrir en ciertos períodos de la literatura meta. Así, la forma analógica es la elección que predomina cuando la literatura

---

<sup>100</sup> *Ibid*, p.27.

meta no acepta influencia exterior, sino que se rige por normas estrictas; la mimética, por el contrario, pasa a primer plano en los períodos en los cuales se cuestionan las normas literarias y la literatura meta recibe abiertamente las influencias externas. La forma orgánica, por su parte, responde a una perspectiva en la cual la poesía se percibe como indivisible en forma y contenido, de manera que ninguna forma predeterminada resulta adecuada y se permite que una nueva forma se desarrolle a partir de los elementos significativos del poema original; ésta es la elección que prevaleció en el siglo XX. Finalmente, la forma no relacionada, al ser la más flexible, ha ocurrido con regularidad a lo largo de los años, independientemente de la etapa que atraviesa la literatura meta.

Sobre esta diversidad de opciones en la elección de la forma, Pablo Anadón ofrece una reflexión en “Aproximaciones a la traducción de poesía en Argentina”<sup>101</sup>:

Entre estos polos de tensión --la traducción que busca aproximar al lector al significado del poema en una lengua extranjera, darle una idea de lo que se trata en él, y la versión que intenta recrear o suplantar al poema original, sin dejar de remitir directamente a él, pero planteándose a sí mismo en términos estéticos autónomos-- oscilan las elecciones posibles a la hora de traducir un texto poético.<sup>102</sup>

En este artículo, Anadón hace un recorrido por diversos estilos de traducción del siglo XX y algunas opiniones al respecto, para finalmente concluir con su propia postura. Para él,

el hecho de que las versiones de poesía del siglo XX, de distintas lenguas, hayan privilegiado tal criterio literal y arrítmico, ha creado en

---

<sup>101</sup> Pablo Anadón, “Aproximaciones a la traducción de poesía en Argentina”, *Fénix* 20 – 21 (octubre 2006 – abril 2007), Buenos Aires, Ediciones del Copista, pp. 11 – 28.

<sup>102</sup> Anadón, “Aproximaciones...”, p. 14.

no pocos lectores, e incluso poetas argentinos, una imagen distorsionada de la poesía moderna, identificada con ese modelo informal, que lleva a la espontánea contraposición con un modelo de lírica con métrica y rima asociada a una escritura tradicionalista y anticuada.<sup>103</sup>

Así pues, en su opinión, la traducción poética tendría que apegarse a las formas y estructuras, no sólo de la tradición literaria fuente, sino también de la época en que fueron escritos los originales. Hay que aclarar que incluye en estas observaciones también a la poesía contemporánea, para lo que pone como ejemplo a grandes poetas en varias lenguas, quienes, según él,

lejos de ser los poetas antimusicales que tales traducciones nos presentan, han sido artistas que han trabajado sus versos con cuidadoso sentido rítmico y métrico, y a menudo con un insistente recurso a las consonancias y asonancias de la rima.

La opinión de Anadón remite a dos puntos: la primera es su inclinación por la elección de la forma analógica o de la forma mimética, en términos de Holmes; la segunda es la historicidad de las traducciones, a pesar de que subraya que su postura no excluye a la poesía contemporánea. Más allá de que su mirada es prescriptiva, es importante notar que parte precisamente de algo que Holmes comenta: la estrecha relación entre la elección de la forma poética y el “efecto total de la traducción”; Anadón claramente opina que este efecto debe evocar ciertas características temporales y estructurales del poema original.

---

<sup>103</sup> *Ibid*, pp. 27 – 28.

## Otras elecciones

Como Holmes indica en otro artículo incluido en el mismo libro, “Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translability”<sup>104</sup>, el traductor establece una lista de elementos del poema que le parecen significativos y un orden jerárquico de estos elementos; las observaciones anteriores, por ejemplo, indican que, para Anadón, el orden jerárquico adecuado tiene en un lugar preponderante a la forma poética del poema original.

El poema original, escribe Holmes en este mismo artículo, está inserto en un “intertexto literario”; es decir, desde su escritura forma parte de una tradición literaria, e interactúa con la poesía que se ha escrito en ella, y “ritmo, métrica, rima y asonancias del poema, además de su imaginería, temas y *topoi*, se relacionan íntimamente con los de una diversidad de otros textos”<sup>105</sup>. Así pues, el traductor, continúa, tiene que trasladar el poema a otro intertexto literario, otro contexto lingüístico y otra situación socio-cultural. En cada uno de estos ámbitos tiene que elegir su posición entre la “exotización”, en que permite a su poema traducido mostrar lo que es exótico y ajeno del contexto fuente para el contexto meta, y la “naturalización”, en que lo intenta convertir en un producto del último. Y, además, tiene que escoger su posición en el eje temporal, entre la “historización”, en la que su uso de la lengua es acorde, de alguna manera, con la época en que se escribió el

---

<sup>104</sup> James Holmes, “Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability”, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, ed. James Holmes, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 45 – 51..

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 47.

poema original, y la “modernización” del poema. Holmes llama a las posturas extremas en estos dos ámbitos “conservación” y “recreación”, respectivamente, y argumenta que, en la práctica, las elecciones del traductor de poesía son pragmáticas, a veces conservadoras, a veces recreadoras.

Paradójicamente, dice Holmes, el poema traducido, en el que está implícita una dicotomía entre dos lenguas, dos culturas, dos literaturas, tal vez dos épocas, tiene que ser una unidad textual coherente y homogénea. En sus palabras, el traductor tiene que recurrir a una estrategia de juego de *ilusionismo*:

al aceptar que la dicotomía es inevitable, tiene que planear una estrategia general para seleccionar, entre las posibilidades conservadoras y recreadoras, aquellas que inducirán la ilusión de unidad.<sup>106</sup>

Ahora bien, al comienzo del proceso hay pocas restricciones, pero cada elección que hace el traductor limita las posibilidades para hacer la siguiente; por ejemplo, utilizar rima o una métrica estricta restringe las posibilidades léxicas y sintácticas.

Así pues, concluye Holmes,

el traductor de poesía, debido a las elecciones que se ve forzado a hacer en su búsqueda de la ilusión de unidad, presenta sólo una entre todas las posibles interpretaciones y en ella destaca algunos aspectos a costa de otros. Es por esta razón que siempre se necesitará más de una traducción de un poema de importancia: hay más aspectos del original en varias traducciones que en una sola.

Estos comentarios presentan las implicaciones, en el producto final así como en el proceso, que tiene cada elección del traductor. Es importante recordar la relación entre crítica y traducción, ya que el orden jerárquico de los elementos del poema

---

<sup>106</sup> *Ibid*, p. 50.

en el que se basan estas elecciones proviene, precisamente, de la apreciación crítica que el traductor hace del poema original.

### Luis Cernuda y la traducción

Si bien Cernuda no dejó ninguna explicación sobre sus decisiones de traductor al escribir las versiones que estudio en este trabajo, es posible encontrar algunas de sus ideas y opiniones sobre la traducción poética en las notas introductorias a las obras de Shakespeare que tradujo, *Troilo y Crésida* y *Romeo y Julieta*. La muerte de Cernuda interrumpió esta última traducción; el primer acto terminado se encontraba entre los papeles devueltos a su familia después de su muerte, junto con la nota introductoria y el borrador del comienzo del segundo acto. Sabemos, no obstante, la época en que trabajaba en ella, gracias a una mención en su carta a Concha de Albornoz con fecha 17 de enero de 1958.

Cernuda comenzó y casi llegó a completar la traducción de *Troilus and Cressida* durante su estancia en Inglaterra. En efecto, en su carta a Edward M. Wilson, con fecha 3 de noviembre de 1946, Cernuda se refiere al avance del trabajo: “Querido Wilson: he copiado nuevamente el acto primero de *Troilo y Crésida*, corrigiendo aquellos pasajes que usted indicaba y algunos otros de cuya fidelidad al texto o de cuyo sonido yo no estaba satisfecho”<sup>107</sup>. Posteriormente, recién llegado a Holyoke, en una carta a Pedro Salinas con fecha 26 de octubre de 1947, al final de

---

<sup>107</sup> *Epistolario*, carta 449.

una enumeración de su trabajo inédito escribe: “Además, una traducción del *Troilus and Cressida* de Shakespeare, terminada excepto ciertos pasajes que deben ser revisados”<sup>108</sup>; sin embargo, el último párrafo de su carta del 17 de marzo de 1948 a Wilson lee: “Qué lastima que no acabara allí la traducción de *Troilus and Cressida*. La tengo sobre mi alma, y veo que no voy a terminarla, probablemente”<sup>109</sup>. Más adelante, en la carta a José Luis Cano con fecha 12 de junio de 1948, Cernuda escribe que la traducción “está acabada en borrador, pero no revisada”<sup>110</sup>, y el 27 de abril de 1950 hace una consulta a Pedro Salinas sobre la traducción de los nombres<sup>111</sup>. Así pues, su manuscrito quedó terminado en 1950; sin embargo, sólo logró publicarlo hasta 1953, cuando vivía ya en México.

En la nota introductoria a *Troilo y Crésida*, Cernuda explica:

En la traducción he pretendido, ante todo, fidelidad al texto original, combinadas literalidad y equivalencia, tratando de que el lenguaje no choque al lector o auditor por una modernidad extemporánea. El diálogo alterna prosa y verso, éste sin rima excepto al final de algunos parlamentos, donde aparecen uno o más pareados, cuyo consonante he sustituido por asonante. La ausencia casi general de la rima ha permitido mayor fidelidad a la expresión original, que en una traducción poética estimo como más importante.<sup>112</sup>

Por otro lado, en la nota introductoria de *Romeo y Julieta*,

Con respecto al texto original, en la traducción presente, el traductor se propuso cuanta fidelidad y dignidad expresiva estuvieran al alcance de

---

<sup>108</sup> *Ibid*, carta 469.

<sup>109</sup> *Ibid*, carta 476.

<sup>110</sup> *Ibid*, carta 483.

<sup>111</sup> *Ibid*, carta 512.

<sup>112</sup> *Obras Completas III, Prosa II*, 3ª edición, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, pp. p. 827 – 828. De ahora en adelante, usaré la abreviatura *OCIII*.

sus posibilidades literarias, propósito idéntico al que tuvo en su traducción anterior de *Troilo y Crésida*. El verso se ha traducido como verso y la prosa como prosa; cada verso dice, o trata de decir, lo mismo que el verso correspondiente de Shakespeare. Para eso el traductor ha creído necesario adoptar un verso de arte mayor de medida variable, y no exclusivamente el endecasílabo que correspondería en la métrica castellana al “blank verse” inglés.<sup>113</sup>

Ambas citas indica que Cernuda tenía ideas muy precisas sobre la traducción, y muestra los elementos que le parecen importantes y el orden jerárquico en que los coloca. Así, el que considere que el endecasílabo es el metro que corresponde al pentámetro yámbico permite deducir que, en términos de Holmes, se inclinaba por la forma analógica, cuando la jerarquía en los elementos que encuentra significativos en el poema se lo permite; el que, a pesar de eso, elija verso de arte mayor y de medida variable para poder traducir verso a verso nos dice que esto le parece, sin embargo, de mayor importancia. De la misma manera, para él la rima es secundaria a la “fidelidad a la expresión original” o la “fidelidad y dignidad expresiva”. Cernuda consideraba, además, que había que conservar el uso arcaico de la lengua; es decir, en términos de Holmes, prefería la “historicidad” frente a la “modernización”. Hay que notar, además, que utiliza términos como “fidelidad”, “literalidad” y “equivalencia”: para Cernuda, lo fundamental en una traducción era lo que entendía por “fidelidad”. También, en la nota sobre *Romeo y Julieta*, explica que

Los juegos de palabras se han traducido tratando de buscarles equivalentes en castellano, sin pretender explicarlos por medio de notas, en las cuales el lector, a menos que conozca el inglés (en cuyo

---

<sup>113</sup> *Ibid*, p, 828.

caso no necesita que le ofrezca traducción), no halla, ni comprende, el rasgo de humor o de ingenio original.<sup>114</sup>

Esta elección orilla a pensar, en los mismos términos, que podría inclinarse asimismo por la “naturalización” ante la “exotización”.

Hay también en su correspondencia múltiples referencias a la traducción. Sobre las suyas hay escasas menciones, excepto por *Troilo y Crésida*, de la que trata con frecuencia, sobre todo en lo que se refiere a su publicación. Hay una carta, sin embargo, cuyo tema resulta de interés: cuando Cernuda estaba ya seguro de la inminente salida de su versión de la obra de Shakespeare, escribió a José Luis Cano (10 de octubre de 1952) con ciertas indicaciones sobre la presentación, entre ellas la demanda de la inclusión de una lista de su obra publicada. En esta misma carta se encuentra la siguiente instrucción: “mi nombre, como traductor, debe aparecer tanto en la portada como en la cubierta, con letras pequeñas, como está en el original”<sup>115</sup>. Esto indica la importancia que daba a su trabajo como traductor.

Sobre las traducciones de su obra hay también algunos comentarios que contribuyen a precisar sus ideas sobre el mejor camino en la traducción poética. En una carta del 3 de septiembre de 1938 a Edward Sarmiento, por ejemplo, escribe:

Mi querido amigo Eduardo: gracias por tus traducciones, que encuentro perfectas. En la elegía a Federico García Lorca, la estrofa que yo omití no me parece necesario seguir omitiéndola ahora, excepto si tú, por tu conocimiento del ambiente y del público inglés, creyeras necesario prescindir de ella. Respecto al final, si me permites, y salvando mi somero entendimiento del idioma, preferiría la versión más exacta,

---

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 429.

<sup>115</sup> *Epistolario*, carta 563.

porque al mismo tiempo la encuentro más sencilla y, por tanto, más de acuerdo con el tono que acaso tenga el poema.<sup>116</sup>

No es este el único comentario en el que revela su inclinación por “la versión más exacta”; en la carta a Rica Brown con fecha 16 de mayo de 1947, escribe:

Me ha interesado la traducción que me envía. Como no tengo simpatía o debilidad de autor por estos versos, creo que puedo apreciar más imparcialmente una traducción de los mismos. En lo que yo puedo percibir, me parece justa. Sólo los versos tercero y cuarto de la estrofa segunda necesitarían alguna rectificación. El sentido literal es “*and among this joyless nature, under the rain, look!...*”, etc. Por cierto, ¿no habría manera de traducir más aproximadamente el “penacho de locura”?<sup>117</sup>

Acerca de otras traducciones, en su carta a Rafael Martínez Nadal del 5 de junio de 1939 escribe sobre la que hicieron Stephen Spender y Joan Lluís Gili i Sierra de la poesía de Federico García Lorca:

Me parece que la traducción, en cuanto a fidelidad e interpretación (es decir, la parte de Gili), no tiene reproche; ahora la expresión (parte de Spender, supongo) es incolora y sosa<sup>118</sup>

Respecto de este comentario, cabe recordar en primer término que algunas de las traducciones de Cernuda son producto de una colaboración; el supuesto de que la interpretación de los poemas es de Gili y la expresión es de Spender hace pensar que así es como él procedía al trabajar de esa manera, más aún por su falta de competencia en la lengua fuente. En segundo término, el comentario muestra que más allá de su opinión personal sobre estas versiones, para Cernuda la calidad del

---

<sup>116</sup> *Ibid*, carta 278.

<sup>117</sup> *Ibid*, carta 458. En una nota al pie (213), James Valender explica que estos versos corresponden a la segunda estrofa de “Gaviotas en los parques”: “Y en la naturaleza sin encanto, entre la lluvia / Mira de pronto, penacho de locura, las gaviotas”.

<sup>118</sup> *Ibid*, carta 310.

poema traducido es esencial. Esto se puede corroborar en sus observaciones sobre la traducción de Luis Astrana Marín de *Troilo y Crésida* en su carta del 20 de agosto de 1953 a José Luis Cano:

Traduce explicando y amplificando el texto, con expresiones de un prosaísmo bien poco shakesperiano, para no aludir a los pasajes donde abandona el texto, porque no lo entiende.

Hay que notar, una vez más, su empleo de los términos “explicación” y “amplificación”, además de su convicción de la necesidad de traducir poesía en poesía y no en prosa.

Estas opiniones de Cernuda permiten conocer algunos aspectos de su visión de la traducción poética en general, y, por tanto, pueden ofrecer una explicación sobre lo que significan sus elecciones de traductor, en relación con las ideas que expresa en *Pensamiento poético* sobre los aspectos que encuentra importantes de los poetas que traduce.

## Capítulo 3

### LAS VERSIONES DE CERNUDA

En este capítulo estudiaré las estrategias de traducción de Luis Cernuda para así conocer la relación que guardan con su análisis de estos poetas en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*<sup>119</sup>. Las observaciones y comentarios de Cernuda en las citas del capítulo anterior indican que tenía ideas precisas sobre la traducción poética, y éstas influyen en la jerarquía en la que el traductor coloca los elementos que encuentra significativos en el poema; así pues, el estudio de sus estrategias arrojará luz sobre la manera en que estos y otros factores interactúan en el proceso de escritura del poema traducido.

El capítulo consiste en cuatro secciones, una por cada uno de los poetas en *Pensamiento poético* que Cernuda traduce. En cada caso, la primera parte del análisis se dedicará a la forma poética que Cernuda elige para verter su traducción. Según las observaciones del capítulo 2, esta elección es un factor de gran importancia en el efecto del poema y se relaciona tanto con el orden jerárquico en la lista de elementos significativos del poema original, según el traductor, cuanto con el período que atraviesa la literatura meta y la percepción que tiene el

---

<sup>119</sup> *OCH*, pp. 251 – 463.

traductor del papel de la literatura traducida en ella. Esta elección puede resultar determinante sobre el resto; en efecto, si el traductor decide usar una forma poética cerrada, sea mimética o analógica en términos de Holmes, impone desde el principio restricciones a sus elecciones semánticas y sintácticas para poder guardar, por ejemplo, métrica y rima. .

Así pues, al estudiar los cambios que hace el traductor, llamados desplazamientos o *shifts*<sup>120</sup>, es necesario tener en cuenta que el traductor se ve obligado a hacer muchos de ellos con el fin de ceñirse a la forma elegida, y, haciendo de nuevo referencia al capítulo anterior, lo hace de acuerdo al orden jerárquico que establece el traductor en la lista de elementos significativos del poema original. El propósito del análisis es estudiar estos desplazamientos en relación a la crítica que Cernuda hace de cada poeta en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*.

El orden de las secciones es el cronológico en que los poemas fueron traducidos. Los poemas originales seguidos por la versión de Cernuda están en el apéndice.

---

<sup>120</sup> Según la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (ed. Mona Baker y Gabriela Saldanha, 1998, 2009, 2011, Chippenham, Routledge), el término *shifts*, que traduzco como *desplazamientos*, se refiere a los cambios que ocurren o pueden ocurrir en el proceso de traducción. Este concepto pertenece al ámbito de los estudios de traducción.

## WILLIAM WORDSWORTH, POETA DE LA REALIDAD

### Poesía, ética, libertad

Muy poco tiempo después de su llegada a Inglaterra en febrero de 1938, cuando aún no sabía que la República<sup>121</sup> perdería la guerra y vendrían más de treinta años de dictadura y jamás regresaría a España, Luis Cernuda tradujo dos sonetos de William Wordsworth en colaboración con Stanley Richardson. Estos sonetos son “The Oak of Guernica” e “Indignation of a High Minded Spaniard”, ambos escritos en 1810, durante la guerra de independencia de España contra la invasión napoleónica. Las traducciones se publicaron en *Hora de España*, núm. XVI, abril de 1938, en Barcelona, con el título “Dos sonetos de William Wordsworth”. En esta sección voy a estudiar sólo el segundo de estos poemas; sin embargo, las primeras consideraciones atañen a ambos.

Ahora bien, según James Valender, el poeta español sostenía que

la poesía, y el arte en general, sólo podían mantenerse vivos en una esfera de absoluta independencia de criterio estético e ideológico frente a los distintos órganos de poder político. Si una de las grandes ilusiones

---

<sup>121</sup> Cuando Cernuda viajó a Inglaterra habían pasado ya cerca de dos años desde el levantamiento de Francisco Franco contra el gobierno legítimo de la Segunda República Española y Franco había ya formado su primer gobierno (Julián Casanova, *República y guerra civil, Historia de España*, volumen 8, Josep Fontana y Ramón Villares eds., Crítica/Marcial Pons, Madrid, 2007). Cernuda murió el 5 de noviembre de 1963, doce años antes que el dictador.

de los poetas de los años 30 había sido poder colaborar –en cuanto poetas– en la creación de un estado más justo, Cernuda fue uno de los primeros en reconocer la irrealidad de este sueño.<sup>122</sup>

Sin embargo, durante los primeros meses de la Guerra Civil como también durante la primera parte de su estancia en Inglaterra Cernuda escribió varios poemas relacionados con la guerra en España y con su propia situación como exiliado: “A un poeta muerto (F. G. L.)”, “Elegía española [I]”, “Elegía española [II]”, “La visita de Dios”, “El niño muerto”, “Impresión de destierro”<sup>123</sup>. En “Historial de un libro”, el poeta escribe, refiriéndose a los últimos ocho poemas que escribió en España y los primeros seis de Inglaterra: “La mayor parte de unos y otros estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica que nunca he vuelto a sentir”. Sobre estos poemas, escribe Philip W. Silver que “habían constituido la aportación de Cernuda a la causa republicana”, a pesar de que “evitaba todo lo que no fueran referencias de lo más tangenciales a la guerra en curso”<sup>124</sup>. Así pues, el que haya elegido traducir los sonetos de Wordsworth es congruente con su producción poética en ese momento, y la elección de estos dos poemas, en el momento en que lo hizo, seguramente obedece a las circunstancias. Más adelante, el análisis de la traducción mostrará que algunos de los cambios que hace en su versión de “Indignation of a High Minded Spaniard” indican que sus estrategias de traductor también se pliegan a la situación de España en 1938.

---

<sup>122</sup> James Valender, ed., *Cernuda ante la crítica mexicana*, p. 15.

<sup>123</sup> Estos poemas forman parte de *Las nubes* (OCI, pp. 247 – 318).

<sup>124</sup> Philip W. Silver, *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Editorial Castalia, 1995, p. 246.

## La concepción de la poesía de William Wordsworth, según Cernuda

En *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Cernuda escribe sobre la poesía de Wordsworth: “sus versos primeros y versos últimos responden a dos conceptos distintos de la poesía: los primeros corresponden al siglo XVIII y los segundos al XIX; es decir, respectivamente, a una poesía de lo consciente, concebida como comunicación social, y a una poesía de lo inconsciente, de inspiración individual”<sup>125</sup>. Más adelante subraya que, en la obra de Wordsworth, la intención ética es evidente, “así como la función didáctica y educativa”<sup>126</sup>.

Cernuda dedicó varias páginas a la concepción de Wordsworth de la poesía y su papel en la sociedad, como el poeta romántico inglés la plasmó en el prólogo de *Lyrical Ballads*. En *Pensamiento poético* escribe: “El punto primero que ataca Wordsworth, en su propósito de crear una nueva forma de poesía, es el lenguaje”. Según Cernuda, para Wordsworth era necesario que el lenguaje empleado fuera, y lo cita, “el lenguaje real de los hombres, cuando éstos se hallan bajo la influencia de una sensación viva”. Y prosigue:

Así pues su intención primera es hallar una dicción poética no inventada a capricho por el poeta, sino imitada del lenguaje real, del lenguaje hablado; pero no de todo lenguaje hablado, simplemente, sino de aquel que, en circunstancias extraordinarias, dicta al hombre su emoción propia. (...) su reforma se dirige primero a la dicción poética, luego a dotar dicha reforma de cierta permanencia temporal, alejándola de las modas literarias fugaces, y por último a hacerla valiosa gracias a las resonancias éticas que podía suscitar<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> *OCII*, p. 288.

<sup>126</sup> *OCII*, p. 295.

<sup>127</sup> *OCII*, p. 292.

Cernuda no sólo explica en esta cita lo que debe entenderse por “lenguaje real”, sino que subraya cómo, al utilizarse de manera apropiada, este lenguaje incide en que el poema cumpla una función ética. Así, los sonetos que Cernuda tradujo corresponden al primer concepto de poesía que aparece en la cita anterior a esta, por un lado; por otro, estas ideas de Wordsworth sobre la poesía y sus funciones son coherentes con el material poético de ambos sonetos: el dolor del ser humano al verse privado de libertad. El uso de la lengua, finalmente, al emular el lenguaje de quien está sujeto a esta emoción profunda, ayuda a transmitirla y por lo tanto a cumplir esa función.

Es importante recordar que esta postura de Wordsworth sobre el lenguaje en la poesía llamó la atención de Cernuda desde 1940; en efecto, en su ensayo “Poesía popular”<sup>128</sup> escribe que el poeta inglés define la poesía popular

como “espontáneo desbordamiento de un sentimiento poderoso”, haciendo así descansar la poesía sobre una base sentimental, lo cual es típico de una época como la suya, romántica y democrática; pero la práctica de la poesía debe llevar más allá, según Wordsworth, esa actitud poética sentimental: “En gran parte, el lenguaje de todo buen poema, por elevado que sea el carácter de éste, no debe necesariamente diferir de la buena prosa, excepto en lo que al metro respecta. Ninguna diferencia esencial existe entre el lenguaje de la prosa y el de una composición métrica”.<sup>129</sup>

Hay que aclarar que después de explicar que esa decisión aparta de la poesía “todos los elementos que a una mente simple y no cultivada pudieran impedirle el disfrute de los versos, o sea los elementos que proceden de la técnica poética misma”,

---

<sup>128</sup> *OCH*, pp. 471 – 487.

<sup>129</sup> *Ibid*, p. 475.

Cernuda dice temer que “el reducido beneficio que recibiera el pueblo” no compensaría “la inmensa pérdida”<sup>130</sup>. Más allá de su opinión sobre la concepción de Wordsworth de la poesía popular, este ensayo muestra el profundo interés de Cernuda, desde sus inicios como estudioso de la literatura inglesa, en el propósito explícito del poeta romántico de “crear una nueva forma de poesía” y en el papel que adjudicó al lenguaje en este propósito.

En este sentido, es posible observar que, en las traducciones que hizo en 1938, Cernuda se ocupa en conservar el uso de la lengua de Wordsworth, uso cuya importancia subrayaría años después en sus ensayos. En efecto, ambos poetas se alejan, en sus respectivas versiones, de lo que Cernuda llama, citando a Wordsworth, “falsedades descriptivas”, para que así su poesía pueda “conservar una cualidad que siempre fue propia de la buena poesía, a saber, el buen sentido, aunque deba prescindir de frases y figuras retóricas estimadas como herencia legítima de los poetas”. Para Cernuda,

Wordsworth cree que el realismo y la sinceridad del poema, por lo que se refiere a la observación y a la expresión del mismo, pueden conferirle valor superior al que tradicionalmente se supone deparado por la dicción académica y el uso de imágenes y figuras retóricas. Y pocos negarán su justeza en ese punto<sup>131</sup>.

Más adelante en *Pensamiento poético*, Cernuda explica que Wordsworth justificaba el uso del metro, para él la única diferencia necesaria entre la poesía y la prosa, por ser algo

---

<sup>130</sup> *Ibid*, p. 476.

<sup>131</sup> *Pensamiento poético, OCII*, p. 295.

necesario para frenar el exceso doloroso de la emoción, pues con su intervención regular y acostumbrada actúa como lenitivo de aquel exceso. De ahí que en una composición métrica pueda soportarse mayor proporción de dolor que en una en prosa<sup>132</sup>.

Según Cernuda, entonces, para el poeta inglés la emoción así contenida por la estructura métrica es llevadera para el lector, y, por ende, posible de transmitir. En efecto, en coherencia con esta observación, ambos sonetos, “The Oak of Guernica” e “Indignation of a High Minded Spaniard” están escritos en pentámetro yámbico<sup>133</sup> rimado; la rima del último es *ABBAACCADEEDFF*. Las versiones de Cernuda, “El roble de Guernica” y “Cólera de un español altanero” a su vez están escritas en versos alejandrinos sin rima, y tienen la estructura del soneto castellano; es decir, consisten en dos cuartetos seguidos de dos tercetos. Así pues, Cernuda elige, en términos de Holmes, la forma analógica; en efecto, la función del soneto castellano es paralela a la del soneto inglés. De esta manera, el traductor facilita la inserción de sus versiones en su tradición literaria.

## La imaginación en la estructura

También en *Pensamiento poético*, Cernuda subraya la importancia de la imaginación en la concepción que tiene Wordsworth de la poesía; según él:

En los poemas de Wordsworth la imaginación no afecta a las imágenes que sólo son copia de algún objeto exterior, sino que es índice de

---

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 300.

<sup>133</sup> Se llama *yámbico* al pie que consiste de dos sílabas, de las cuales la primera no está acentuada y la segunda sí (ver *The Norton Anthology of English Literature*, 8ª edición, Nueva York, W. W. Norton & Company; Alex Preminger y T. V. F. Brogan, editores, 2006, p. A96).

operaciones mentales acerca de las cosas, así como de determinados procesos de creación y composición gobernados por leyes fijas<sup>134</sup>.

Según Cernuda, para Wordsworth la imaginación es un factor imprescindible en la poesía y se muestra en la capacidad de enlazar, por medio del lenguaje, ideas e imágenes que parten de su percepción del mundo real. Antes de este comentario, escribe, citando las palabras del poeta inglés en el prólogo de *Lyrical Ballads*, que a los incidentes que forman el material poético “había que añadirles ‘cierto tinte imaginativo, gracias al cual las cosas ordinarias se presentarían a la mente del lector bajo un aspecto desusado’, y añade que “la energía en el lenguaje a copiar depende de la existencia previa de imágenes e ideas en la mente de tal hombre, así como de un vocabulario adecuado para expresar unas y otras”<sup>135</sup>. Más adelante, Cernuda cita de nuevo el mismo texto: “toda buena poesía es ‘desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos’”, aunque el poeta escribe cuando esos sentimientos son “emoción recordada en tranquilidad”; para él, es en este momento de la creación poética cuando interviene la imaginación como la concibe Wordsworth.

Así, para Cernuda hay tres factores importantes en esta concepción de la poesía: emoción, imaginación y dicción poética. Los dos sonetos que tradujo son ejemplo de esto: en ellos, Wordsworth parte de la dura realidad de la opresión y usa la imaginación para enlazar imágenes que conducen a exponer el estado de ánimo de los oprimidos. Y si bien Cernuda escribió sus versiones de los sonetos de

---

<sup>134</sup> *OCH*, p. 299.

<sup>135</sup> *OCH*, p. 293.

Wordsworth antes de que conociera la literatura inglesa con la profundidad que adquirió más adelante, en estos poemas es posible encontrar ecos de lo que escribió años después en *Pensamiento poético*: “Así, hombre y naturaleza, mente y mundo exterior, se unen con el principio del universo, y ambos actúan y reaccionan uno sobre el otro ‘para producir complejidad infinita de dolor y placer’”<sup>136</sup>.

### “Indignation of a High Minded Spaniard”

Lo primero que se observa en este soneto es que no tiene ni un destinatario ni un yo poético definidos, pero sí hay un “nosotros” que los incluye a ambos y un “él” antagónico a “nosotros”. En efecto, el poema los presenta desde el primer verso: “We can endure that He should waste our lands”, en donde escribe el pronombre personal de tercera persona con mayúscula; más adelante, en el verso 4, este sujeto se define como un tirano, “a Tyrant”, también escrito con mayúscula. Este antagonismo aparece continuamente a lo largo del poema, en un enfrentamiento entre las acciones de “él”, posibles o reales, y las reacciones de “nosotros” a estas acciones. Respecto a esto, Cernuda dice, en *Pensamiento poético*:

La grandeza de Wordsworth resulta precisamente de su lucha individual por conseguir unidad de espíritu. De ahí que sus poemas expresen la reacción del hombre que se afana por sobrevivir en una sociedad donde no hay sitio para él, y eso hace de Wordsworth, juntamente con Blake, el primer poeta inglés moderno.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> *OCH*, p. 292.

<sup>137</sup> *OCH*, p. 303.

Ahora bien, hay que recordar que, tradicionalmente, el soneto inglés presenta un conflicto en los primeros ocho versos, tal vez de dos maneras distintas, una por cada uno de los primeros cuartetos, y que este conflicto se resuelve en el pareado final. Es posible, sin embargo, que haya tensión entre el desarrollo lógico debido a esta estructura y el contenido lírico<sup>138</sup>. Este esquema está presente en “Indignation”, aunque con algunas diferencias en la posición de las conjunciones que distinguen las partes del poema.

En efecto, el soneto presenta un problema en los primeros ocho versos: la presencia del tirano y sus acciones, a pesar de que sea posible soportarlas: “We can endure...” y “And we can brook...”, comienzan los versos 1 y 5, respectivamente. Tiene tres conjunciones como enlaces: “And”, al principio del quinto verso, “But”, en el octavo y “Then”, que además está escrita en cursivas, al principio del duodécimo. La primera enlaza el primer cuarteto con el segundo; la segunda introduce la *volta* del soneto; la tercera, su conclusión. La conjunción “but”, que no aparece al inicio del noveno verso, sino a la mitad del octavo, expone la condición para que la capacidad de soportar no sea suficiente:

For his delight, a solemn wilderness  
Where all the brave lie dead. But when of bands  
Which he will break for us he dares to speak,

---

<sup>138</sup> Estas características del soneto se pueden encontrar comentadas en los siguientes textos críticos: M. H. Abrams y Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, 9ª edición, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009; Stephen Greenblatt y M. H. Abrams, eds., *The Norton Anthology of English Literature*, 8ª edición, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2006; Alex Preminger y T. V. F. Brogan, editores, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993; Mark Strand y Eavan Boland, *The Making of a Poem*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2000.

Of benefits, and of a future day  
When our enlightened mindes shall bless his sway

Sin embargo, la consecuencia, que se introduce con “then” al inicio del duodécimo verso, no es la rebeldía contra el tirano, sino una reflexión sobre la falta de fuerza de sus víctimas, que no se muestra en su sumisión sino en la exhibición de su dolor y su vergüenza: en su incapacidad de soportar en silencio lo que el tirano tiene el poder de infligir:

*Then, the strained heart of fortitude proves weak;  
Our groans, our blushes, our pale cheeks declare  
That he has power to inflict what we lack strength to bear.*

Esta conclusión del soneto sorprende, a pesar de la secuencia de acciones del tirano que se representan en la serie de imágenes de devastación, y que resultan soportables para “nosotros”. La serie culmina en el octavo verso con el deleite del tirano al poseer el solemne páramo en el que yacen muertos todos los valientes; parecería que el “but”, que lleva la secuencia a lo insoportable, conduciría a la rebeldía contra el tirano y no a la vergüenza de mostrar la debilidad. El que no sea así produce una sensación de rebeldía contra la impotencia, lo que contradice el estado de sumisión silenciosa que presenta como conclusión; en este sentido, el poema es irónico.

Hay que notar, además, que la estructura lógica de los versos 5 a 8 es paralela a la de los versos 1 a 4, de manera que se presenta el conflicto en el primer cuarteto y se refuerza en el segundo. El adjetivo “all” en el verso 8 es importante, ya que implica que el grupo formado por “nosotros” no contiene valientes, lo cual es

acorde con la conclusión. El poema produce una sensación de impotencia angustiante; no hay oposición al tirano, ya que el único fin de la fortaleza es afrontar en silencio la opresión y el paternalismo: el sentimiento de rebeldía no está dirigido al tirano, sino a la debilidad de “nosotros”, que no deja salida alguna.

### *Resistencia en la versión de Cernuda*

Cernuda introduce el “nosotros” desde la primera palabra del poema, en la flexión del verbo “podemos”. Respecto a “él”, el traductor no se reduce al dativo “le” en la segunda palabra, sino que subraya su presencia por medio de la duplicación del objeto en la frase “a él”, cuyo único fin es esclarecer el dativo: “Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras tierras”. En los versos siguientes aparece sólo una vez el pronombre personal de tercera persona; Cernuda alude al tirano por medio de la flexión verbal. De esta manera, el poema traducido conserva la alternancia entre “él” y “nosotros” del original.

Respecto a las conjunciones que conducen el argumento del soneto de Wordsworth, Cernuda traduce “but” y “then” como “mas” y “entonces” respectivamente; con la primera comienza el primer terceto (verso 9) y con la segunda el último (verso 12). En su versión no aparece una traducción de “and”; los dos cuartetos están enlazados por medio de la repetición de la primera palabra,

“podemos”. Así, Cernuda no recurre a la conjunción para mantener la cohesión<sup>139</sup> del soneto, sino a la anáfora, que es un recurso poético. Esta elección, aunada a la que analizo a continuación, tiene una repercusión importante.

En el verso 5, Cernuda hace un cambio que merece estudiarse. Según el *Oxford English Dictionary*, “brook” significa “put up with, bear with, endure, tolerate”, viene de “digest” en su uso figurativo, “to stomach”, y se usa en construcciones negativas o excluyentes<sup>140</sup>. Cernuda elige “resistir”, pero escribe “al pensar”, no “el pensar”: “Podemos resistir al pensar ya vencida / España”. La presencia de la preposición “a” hace que la acepción del verbo sea la intransitiva, de manera que, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, el significado es “oponerse a” o “pervivir”<sup>141</sup>. Es decir, este cambio introduce en la versión de Cernuda la posibilidad de la resistencia como oposición y no como tolerancia bajo una condición: pensar en España ya vencida; ante este pensamiento no es necesario que se tolere al tirano, ya que se le puede resistir.

---

<sup>139</sup> Basil Hatim y Ian Mason, en *Teoría de la traducción* (traducción de Salvador Peña, Barcelona, Editorial Ariel, 1995), definen *coherencia* como “el conjunto de procedimientos que aseguran la conectividad conceptual, lo cual incluye: 1) las relaciones lógicas; 2) la organización de los acontecimientos, objetos y situaciones, y 3) la continuidad de la experiencia humana”; por otro lado, sobre la *cohesión*, continúan: “habrá más probabilidad de que los modos en que se refleje esta coherencia de base en los elementos superficiales, es decir en la cohesión o conectividad secuencial de dichos elementos, sean específicos de los distintos idiomas o incluso de los distintos textos” (p. 247). En el caso del soneto de Wordsworth, las conjunciones, que conducen el argumento lógico (la coherencia del soneto) establecen una relación entre las partes, es decir, aportan la cohesión. La versión de Cernuda, por su parte, utiliza para esto último la repetición de la primera palabra de los versos 1 y 5, lo que estos autores llaman *recurrencia*.

<sup>140</sup> *Oxford English Dictionary Second Edition on CD-ROM* (v. 4.0.0.3), Oxford, Oxford University Press, 2009, v. BROOK.

<sup>141</sup> *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 22ª edición*, Madrid, Espasa Calpe, v. RESISTIR.

La acepción de resistir como “oponerse a” implica a su vez un cambio en el desarrollo lógico del soneto, ya que hay una evolución con una alteración del estado de ánimo que sucede al pensar “ya vencida / España”: en el segundo cuarteto existe la posibilidad de resistencia, después de que en el primero se puede soportar la tiranía. En el poema original, los versos 1 – 8 presentan el problema de la presencia del tirano de dos maneras similares; en efecto, los primeros cuatro versos exponen lo que se puede tolerar para satisfacer el apetito del tirano y los segundos cuatro lo que se puede soportar para su deleite, de modo que la conjunción “and” resulta adecuada. Como hice notar antes, Cernuda omite la conjunción como enlace entre los dos primeros cuartetos y repite la palabra “podemos” al comienzo de ambos; esto resulta congruente con la interpretación de “oponerse a” como “resistir a”, ya que la anáfora enlaza los primeros dos cuartetos sin necesidad de la cohesión lógica y narrativa que presta la conjunción. Así pues, este cambio permite esta interpretación sin forzar la coherencia argumentativa del soneto.

En el último terceto, Cernuda hace otro cambio. El verso final del poema de Wordsworth es: “That he has power to inflict what we lack strength to bear”; el de la versión de Cernuda es: “Que inflige ya lo insoportable a nuestra fuerza”; es decir, para Wordsworth, “él” tiene el poder de infligir lo que el grupo que representa “nosotros” no tiene fuerza para soportar; para Cernuda, ya lo hace. Además, Cernuda traduce “endure”, en el primer verso, y “bear”, en el último, como “soportar”, lo que le permite empezar y terminar el poema con la misma palabra; una vez más, utiliza un recurso de repetición para producir la sensación de cierre.

Finalmente, es importante notar que en el poema original el dolor y la vergüenza no son explícitos, sino que aparecen metonímicamente por medio de quejidos y sonrojos; en la versión de Cernuda, en cambio, la vergüenza sí está explícita. Ya que esta vergüenza no es inevitable por la posibilidad de resistencia, es aún mayor: aumenta si se permite que suceda, si no se resiste al tirano. El sentimiento de rebeldía, entonces, no necesariamente viene de la impotencia, sino de la vergüenza de soportar la idea de España ya vencida sin resistir, aunada a la osadía del tirano en decir que todo eso es para bien, para beneficio de “nosotros”. Finalmente, a pesar de que el tiempo verbal es el presente, subrayado además por el adverbio “ya”, la reflexión está condicionada por “mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas”: las dos últimas estrofas del poema describen el vencimiento del espíritu, el momento en que ya no se puede resistir. Esta es la verdadera derrota, la vergonzante.

Así pues, en “Cólera de un español indignado”, Cernuda va más allá que el poema original, en cuanto a que es posible interpretar su versión como un llamado explícito a la resistencia contra el tirano. Es interesante observar, por último, que la elección de la forma analógica incide en la facilidad de lectura del poema, y, por lo tanto, en el posible impacto de este llamado a la resistencia.

## JOHN KEATS, POETA DE SENSACIONES

### De la plenitud al final: lo sensorial en la mutabilidad

En el capítulo dedicado a Keats en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo*

XIX, Luis Cernuda subraya la búsqueda de lo sensorial por parte del poeta inglés:

La sensación, en Keats, antes que acercarle a los estetas de fin de siglo, le distancia, pues para él dicha palabra, lejos de designar algo frívola y superficialmente placentero, designa una experiencia humana y poética en la cual todo el ser se arriesga.<sup>142</sup>

Con el fin de explicar lo que significa la sensación para Keats, Cernuda cita una carta del poeta a John Hamilton Brown, con fecha 3 de mayo de 1818, en la que describe su percepción de la vida humana como una casa de muchas moradas, y describe dos de ella. La primera es la “cámara infantil o sin pensamiento”, la segunda es la “cámara del pensamiento virginal”, en la cual:

... nos embriagamos con las luces y la atmósfera, sin ver otra cosa que agradables maravillas, y pensamos en quedarnos allí para siempre en medio de los deleites. Sin embargo, entre los efectos que produce el aire aquel está una agudeza tremenda de nuestra visión, en lo que respecta al corazón y la naturaleza del hombre, convenciendo a nuestros nervios de que el mundo está lleno de desdicha, desgarramiento, dolor, enfermedad y opresión, con lo cual esta cámara del pensamiento virginal se oscurece gradualmente, al mismo tiempo que, por todos lados de ella, se abren muchas puertas, pero todas oscuras, abiertas hacia corredores oscuros. No vemos equilibrio entre el bien y el mal; estamos entre la niebla. Estamos ahora en dicho estado, y sentimos el peso del misterio.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *OCH*, pp. 338 – 339.

<sup>143</sup> *OCH*, p. 340.

Con esta cita, Cernuda subraya que, para Keats, la percepción sensorial del ser humano cambia según la etapa en que se encuentra; el transcurso de la vida es así una sucesión de estados receptivos, lo cual se refleja en la obra del poeta romántico. A continuación, voy a estudiar de qué modo las elecciones de Cernuda en la traducción de "Ode to Autumn" están orientadas a transmitir las sensaciones que evoca Keats según su percepción del transcurrir de la estación previa al descanso invernal, metáfora de la etapa previa al descanso eterno en la vida humana.

"Ode to Autumn" es un canto a la belleza que hay en la madurez. El poeta recrea las imágenes de la estación del año en la que se recogen las cosechas y los frutos, en la que se contempla el resultado del trabajo y se prepara el descanso del invierno. El poema evoca los sabores, olores y sonidos del campo en el otoño, todas experiencias humanas sensoriales. El flujo de imágenes del poema comienza precisamente en ese estado exaltado de los sentidos que Keats describe en la cita anterior. La abeja que aparece al final de la primera estrofa cree que eso va a continuar así y va a permanecer "para siempre en medio de los deleites", como cita Cernuda; no piensa, sólo siente. Para Keats, el hombre, al final de su permanencia en esta cámara, tiene una aguda percepción de la naturaleza. En el poema, el final de esta cámara se vislumbra en la última estrofa; sin embargo, las sensaciones que provocan esta percepción también son hermosas. Keats utiliza recursos como aliteración, rima, repetición, en la creación de las imágenes que llevan al lector estas sensaciones. A su vez, Cernuda, en su versión de este poema, utiliza esos y otros

recursos propios del español para transmitir el flujo sensorial del poema en nuestra lengua.

El poema de Keats está escrito en pentámetro yámbico rimado y se divide en tres estrofas; la primera es una sucesión de imágenes visuales de la naturaleza en el otoño; la segunda evoca el trabajo humano, la siembra y la cosecha; la tercera recrea los sonidos del campo en la época del año previa al invierno. Hay un destinatario, indicado por el pronombre “thee” en el primer verso de la segunda estrofa (12). La descripción de este destinatario está en el primer verso del poema: “Season of mists and mellow fruitfulness”; es decir, es un apóstrofe<sup>144</sup> dirigido al otoño.

La versión de Luis Cernuda, que conserva la división en estrofas tal como está en el original, está escrita en alejandrinos, pero sin rima; más adelante estudiaré cómo, en vez de enlazar o relacionar las imágenes que ofrece por medio de ésta, el traductor crea una red de repeticiones que le permite establecer las asociaciones que conducen el flujo del poema. En términos de Holmes, la forma poética que Cernuda elige es la analógica, por el uso de la métrica; sin embargo, al no utilizar rima, tiene cierta libertad para dar forma al poema, de una manera más orgánica.

---

<sup>144</sup> Según Helena Beristáin, el *apóstrofe* es una figura retórica “de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) patéticas o ‘formas propias para expresar las pasiones’. Consiste en interrumpir discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un valor o un bien, o puede ser el emisor mismo” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2004, v. APÓSTROFE).

En cuanto al destinatario, Cernuda lo introduce desde la primera estrofa, en el verso 6, que comienza así: “Eres tú”. El pronombre personal de segunda persona se refiere, igual que en el poema de Keats, a la época anterior al invierno, la de recolección: “Época de neblinas, de fértiles sazones” (1).

### El encabalgamiento

En su artículo “Luis Cernuda, traductor: una aproximación”<sup>145</sup>, Jordi Doce escribe sobre esta traducción: “El poeta escoge el patrón del alejandrino y no se aleja de él en ningún momento, evitando la monotonía con el hábil uso del encabalgamiento y, sobre todo, combinando diferentes tipos de frases subordinadas”. A continuación, este autor cita los primeros cinco versos de la versión de Cernuda, entre los cuales hay un par de versos encabalgados.

En efecto, ambos poetas, Keats y Cernuda, recurren al encabalgamiento; en el poema original, los versos 3 – 4, 7 – 8, 13 – 14, 17 – 18, 19 – 20, 27 – 28 están encabalgados, mientras que en la versión de Cernuda lo están los versos 3 – 4, 7 – 8, 8 – 9, 13 – 14, 17 – 18, 19 – 20, 21 – 22, 27 – 28. Cernuda no sólo utiliza este recurso, sino que además lo hace en los mismos pares que Keats y añade otro, en los versos 21 a 22.

Ahora bien, cuando hay un encabalgamiento, la métrica indica que llegó el final del verso, lo cual crea una expectativa que sintácticamente no se cumple. Este

---

<sup>145</sup> Jordi Doce, “Luis Cernuda traductor”, p. 415.

conflicto entre el final sintáctico y el métrico produce tensión y resulta en una pausa mínima, ya que según la sintaxis no debe haberla y según la métrica sí. Esto hace que destaque la última palabra del verso. En términos de *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, “no es la palabra la que marca el final; es el final el que marca la palabra”<sup>146</sup>. En el poema de Keats, el encabalgamiento, al minimizar la pausa entre varios de los versos, produce una sensación de impetuosidad en la sucesión de imágenes. Esto, junto con la relación dialéctica entre la expectativa del final por la métrica y la necesidad de alargamiento por la sintaxis, al producir tensión, incrementa la emoción.

Al conservar Cernuda este recurso, reproduce en su versión la impetuosidad y tensión que provocan los encabalgamientos en el poema de Keats. Además, encabalga los versos 21 – 22, los últimos dos de la segunda estrofa, lo cual produce un nuevo efecto. En efecto, el original dice: “Or by a cyder-press, with patient look, / Thou watchest the last oozing, hours by hours”; Cernuda traduce así: “O con ojos pacientes en el lagar contemplas / La sidra hora tras hora correr en gotas últimas”, encabalgando los versos. La pausa que ocurre después de la palabra “contemplas” la hace resaltar y la alarga; esta ralentización es acorde con el tiempo alargado en que corre la sidra. Por otro lado, Cernuda traduce “cyder-press” como “lagar”, que es el lugar en el que se prensa la uva y, por extensión, la aceituna para el aceite o manzana para la sidra; esta elección evoca necesariamente el proceso del vino antes que los otros dos. Hay que notar que en la primera estrofa la última palabra

---

<sup>146</sup> *The New Princeton Dictionary...*, v. LINE.

del verso 3 es “viñas” y que el encabalgamiento la hace resaltar. Así, en la versión de Cernuda, la uva y el vino predominan sobre la manzana. Más allá de que la razón puede ser, sencillamente, que traducir “cyder press” como “prensa para la sidra” es demasiado largo, estas decisiones del traductor acercan su versión a su lugar de origen, Andalucía, en donde la tradición del vino es milenaria.

### La repetición

Un ejemplo de la manera en que Cernuda utiliza la repetición sucede en el verso 3 de la primera estrofa del poema. En el poema original, estos versos leen: “Conspiring with him how to unload and bless”; el resto de la estrofa se refiere a esta conspiración, en la que “him” es el sol que madura, en el verso 2. En la versión de Cernuda, esta conspiración también comienza en el tercer verso: “Conspirando con él como llenar las viñas”; de la misma manera, el co-conspirador es el sol, en este caso “casi maduro”. Sin embargo, la conspiración termina en el verso 5; la invocación directa “Eres tú” en el verso 6 marca esta diferencia entre ambas versiones, y de allí en adelante, la voz poética se dirige directamente a la “época de neblinas”. Así, Cernuda divide la estrofa en dos partes. En el original, la rima enlaza “fruitfulness” y “bless”, de manera que la fecundidad misma resulta una bendición; Cernuda logra esto por medio de la repetición de frutos y sazones: “fértiles sazones” (1), “bendición de frutos” (4), “los frutos sazonas hondamente” (6). Esta sucesión acarrea la imagen de la plétora que deja el verano a lo largo de la estrofa y

enlaza las dos partes. Asimismo, en el poema original, la estrofa no es una oración, ya que todos los verbos están en infinitivo; este cambio de Cernuda convierte la segunda parte de la estrofa en una oración compuesta con cuatro oraciones coordinadas, cuyos verbos están conjugados en presente: “sazonas”, “hinchas”, “llenas”, “regalas”, y donde la última es a su vez una oración compuesta con una subordinada adjetiva.

Cernuda también utiliza estos recursos de repetición para apoyar las imágenes sensoriales, lo que Keats con frecuencia hace por medio del uso de aliteraciones. Un ejemplo es “mists” y “mellow” en el primer verso, en que ambas palabras comienzan con una sílaba acentuada y el mismo fonema (bilabial nasal). En este caso, el adjetivo “mellow”, al aplicarse a “fruitfulness”, significaría “maduro”; sin embargo, la relación con “mists”, “bruma” en español, provocada por la aliteración, evoca necesariamente otro significado: “suave,” “tenue”. De la misma manera, la aliteración en “fill all fruit with ripeness to the core”, en el verso 6, hace que la madurez de la fruta conduzca hacia la imagen de una naturaleza que se desborda, que no cabe en sí misma. Hay que notar, también, el eco que causa la repetición del fonema labiodental en estos versos: “fruitfulness” y “fill all fruit”. Cernuda traduce “mellow fruitfulness” como “fértiles sazones”; es decir, para Keats la madurez califica a la fecundidad, para Cernuda la fertilidad califica a la madurez. Gracias a esta elección, Cernuda puede reproducir el eco que resuena en el original entre los versos 1 y 6 por medio de la repetición de “frutos” y “sazonas” en “Eres tú quien los frutos sazonas hondamente”.

## Otros recursos

También en la primera estrofa, Keats utiliza la hipérbole<sup>147</sup> “To bend with apples the mossed cottage-trees”, que Cernuda traduce así: “O encorvar con manzanas los árboles del huerto”. Más adelante, para Keats, las abejas se engañan por la cantidad de flores: “Until they think warm days will never cease; / For Summer has o’erbrimmed their clammy cells.” Para Cernuda, la misma abeja “los cálidos días supone interminables, / Desbordando el verano de sus celdas viscosas”. Hay un cambio, por medio del cual el verano pasa de ser el sujeto en el poema de Keats a ser el objeto directo en el de Cernuda: en el poema original el verano hace que desborde el panal; en la traducción es el verano mismo el que desborda. Así, Cernuda utiliza una metonimia<sup>148</sup>, gracias a la cual conduce también a la imagen de la naturaleza desbordante.

Más adelante, en la segunda estrofa, Keats hace uso de una aliteración: “Thy hair soft-lifted by the winnowing wind” (15). Ahora bien, “winnow” es el acto de separar la cascarilla del grano por medio de una corriente de aire, de manera que la traducción de “winnowing wind” sería “viento que separa el grano”. Cernuda elige: “Tu pelo levantado por el viento que lo aventa”, una paronomasia que relaciona las

---

<sup>147</sup> La *hipérbole* es una figura retórica; Beristáin la define como una exageración o “audacia retórica” que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil (ver Beristáin *Diccionario...*, v. HIPÉRBOLE).

<sup>148</sup> La *metonimia*, según la misma autora, es una figura retórica mediante la cual se sustituye un término por otro cuya relación con él puede ser causa por efecto, efecto por causa, contenido por continente, continente por contenido o convención cultural (ver Beristáin, *Diccionario...*, v. METONIMIA).

palabras “levantado”, “viento” y “aventa”. Al escribir “aventa” por “avienta”, no sólo crea una imagen en la que el pelo está lleno de vientos, sino que la asonancia con la palabra “avena” remite también a la cosecha; no está de más recordar que la segunda acepción de “aventar” en el Diccionario de la Real Academia Española es “Echar al viento algo, especialmente los granos que se limpian en la era”.

Hay que notar la personificación del otoño, que en esta estrofa se transmuta en transformador de sus frutos. En la versión de Keats no se especifica el género; no obstante, puede remitir a alguna deidad que represente el otoño o la cosecha. Cernuda, sin embargo, elige el género masculino y su personificación del otoño es un espigador<sup>149</sup>. Esto puede ser resultado de que, debido al género de la palabra, la imagen del otoño es masculina en nuestra cultura; no obstante, la personificación en una deidad es distinta a la personificación en un trabajador del campo: en el primer caso enaltece al otoño, en el segundo al campesino y su labor.

Ahora bien, para Keats la figura que representa el otoño se encuentra “sitting careless”; para Cernuda, se le halla “sentado con descuido”. Para Keats, está “sound asleep / Drowsed with the fume of poppies”; para Cernuda, duerme

---

<sup>149</sup> Resulta interesante, sin embargo, que otros traductores utilizan el género femenino. Tuve acceso a la de Alejandro Valero (John Keats, *Odas y sonetos*, traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1995) y, en Internet, a las de Federico Durand (2010), Rafael Lobarte (2000) y Marie Montand (sin fecha), en las siguientes direcciones, respectivamente (13/9/2012):

<http://federicodurand.blogspot.mx/2010/03/oda-al-otono-john-keats-quizas-el.html>

<http://www.aragoneria.com/cronista/uno/k3000316.htm>

<http://www.poemasde.net/oda-al-otono-john-keats/>

En todas estas traducciones, la personificación del otoño es femenina. Julio Cortázar, no obstante, en su libro *Imagen de John Keats* (Madrid, Alfaguara, 1996) utiliza la traducción de Cernuda en su análisis de esta oda sin comentario alguno sobre esta elección de género.

“profundamente / ebrio de adormideras”. Para Keats, “with patient look / Thou wachest the last oozing, hours by hours”; para Cernuda “contemplas / La sidra hora tras hora correr en gotas últimas”. En ambos poemas, esta secuencia crea una imagen de contemplación, que apoyan tanto la aliteración de Keats cuanto la paronomasia de Cernuda.

## Mutabilidad

El primer verso de la tercera estrofa del original consiste en dos preguntas: “Where are the songs of Spring? Aye, where are they?”. Éste es el tópico o motivo recurrente conocido como *Ubi sunt*, que se refiere al pasado ya perdido; quiere decir “¿Dónde están?” y es la fórmula con la que se pregunta por aquello que ha desaparecido debido a los cambios de fortuna y los estragos del tiempo. Así, subraya la transitoriedad de la vida y los bienes que en ella se tienen<sup>150</sup>. Tanto el tópico cuanto la repetición son figuras de *pathos*; es decir, expresan emoción. En “To Autumn”, la pregunta no se responde, ya que aquello a lo que se refiere está irremisiblemente perdido, y Keats procede a consolar por medio de la presencia de la música del otoño: el tópico se refiere al implacable paso del tiempo y la mutabilidad en la naturaleza que conlleva la sucesión de la muerte y el renacimiento. El poema entero es un proceso de cambio, un camino que lleva, a

---

<sup>150</sup> Ver M. H. Abrams y Geoffrey Galt Harpham, *A Glossary of Literary Terms*, v. MOTIF AND THEME; Benjamín Barajas, *Diccionario de términos literarios y temas afines*, México, edere, 2006, v. UBI SUNT.

través de los efectos sensoriales del otoño, desde la plétora estival hasta el momento en que se vislumbra la posibilidad del invierno.

Cernuda traduce como “¿Adónde con sus cantos se fue la primavera?”. Al hacer esto, cambia el sujeto, que en la versión de Keats es “the songs of Spring” y en la suya es la primavera (con sus cantos), y utiliza sólo la pregunta y no la repetición; sin embargo, el aumento de la emoción por el uso del tópico y la pérdida que implica son suficientes para comenzar a conducir hacia el final del poema. El descanso invernal aparece sólo en esta estrofa, pero nunca explícitamente. Keats introduce términos que están en el campo semántico<sup>151</sup> de la muerte: “soft-dying day” (25); “Or sinking as the light wind lives or dies” (29), en donde hay una aliteración que enlaza la luz y la vida, “light” y “lives”; “in a wailful choir the small gnats mourn”, en que la evoca por medio del luto (27). Esto induce la idea de la proximidad del final, no sólo del otoño, sino también del poema. Cernuda traduce, respectivamente, como “el día declinante” (25), “Siguen al viento leve según renace o muere” (29), con una asonancia entre “leve” y “muere”, y “Un coro lastimero de cínifes se duele” (27); si bien el dolor no refiere tan directamente a la muerte como el luto, sí expresa la misma idea que el original, la del final que se acerca. Además, el verso 30 de su versión dice: “Hay corderos que balan por su otero nativo”, el cual

---

<sup>151</sup> Según Beristáin, campo semántico es el corpus léxico constituido sobre una red de relaciones semánticas que se organiza en torno a un concepto/base común a todos los lexemas que lo forman; es decir, los significados de estos lexemas son abarcados por el concepto/ base común a todos ellos (ver Beristáin, *Diccionario... v. CAMPO SEMÁNTICO*).

pertenece a su pasado. No debe extrañar que Cernuda subraye la expresión del dolor; en el capítulo que dedica a Keats en *Pensamiento poético* escribe:

... ninguno puede alcanzar las alturas de la poesía si su fuerza no ha sido templada por el conocimiento del dolor humano. Algunos podrán opinar que dichas palabras están en contradicción con la obra que Keats dejó; pero bajo ella hay una corriente espiritual, que sale a la luz aquí o allá, en diversos pasajes, justificando la presunción de que acaso no exista contradicción grande entre aquellas palabras y su obra.<sup>152</sup>

El poema de Keats termina: “And gathering swallows twitter in the skies”. La conjunción “and” termina de impartir la idea de la llegada del final; por un lado, indica la terminación de la lista de imágenes, y por otro, las golondrinas se reúnen en el cielo, tal vez en la preparación de la migración anual hacia tierras más cálidas al final del otoño, completando asimismo la imagen de mutabilidad del *ubi sunt*. Cernuda omite esta conjunción final, pero al escribir “y luego” en el verso 31, indica la proximidad de la conclusión. Respecto a la reunión de las golondrinas, en su versión solamente trinan en el cielo, ya formadas en bandos.

En esta última estrofa aparece la nostalgia del inicio del camino a la plenitud cuando se aproxima el desenlace. Y este final sucede en una plétora de sonidos, que componen la música otoñal, y en la que no todos son lastimeros: cantan los grillos, silba el pitirrojo, trinan las golondrinas. La exaltación sensorial al acercarse el final del poema es acorde con la que se produce en la naturaleza al declinar el día o al acercarse el invierno. El dolor existe, pero los indicios de su proximidad se

---

<sup>152</sup> *OCII*, p. 338.

transmiten al lector por medio de los sonidos del otoño, que, para el poeta, también son música.

Así pues, la sucesión de imágenes sensoriales que forman el poema conduce desde la inocencia de la “cámara infantil”, como llama Keats a la primera etapa humana en su carta a Hamilton, hasta el momento previo al final, en que se siente el “peso del misterio” y la nostalgia de la inocencia que provoca el *ubi sunt*. En ambos poemas, estas imágenes se enlazan por medio de la forma que los respectivos poetas eligen. Las elecciones de traducción de Cernuda iluminan, de esta manera, ese camino de la plenitud, que la abeja cree interminable, hasta la conciencia del dolor. Esto es acorde con el aspecto de la poesía de Keats que, a su parecer, es el más sobresaliente.

## WILLIAM BLAKE, POETA MÍSTICO

### Entre el bien y el mal

La versión en español de Luis Cernuda del poema de William Blake “The Little Black Boy” apareció en el número 10 de la revista *Romance* (México) el 15 de junio de 1940, cuando el poeta era lector en la Universidad de Glasgow, Escocia. Posteriormente, durante su estancia en Mount Holyoke, Massachussets (1947 – 1952), Cernuda tradujo, también de Blake, otros siete poemas; estas traducciones nunca se publicaron. Así pues, después de Hölderlin, Blake es el poeta más traducido por Cernuda; le siguen Yeats y Wordsworth, con dos poemas de cada uno, lo cual muestra un interés especial en la poesía de Blake. En “Luis Cernuda, traductor: una aproximación”, Jordi Doce escribe. “Es difícil saber qué le atrajo de la poesía de Blake, cuyo género de romanticismo no parece haber dejado huella formal o temática en su obra”; no obstante, aventura dos suposiciones. La primera atañe a “A Thomas Butt”; Doce explica que “Blake se lamenta de las diferencias que le apartan de sus contemporáneos, en actitud que tal vez Cernuda sintió próxima”. La segunda es que “no es descartable que Cernuda entendiera estas traducciones como ejercicios destinados a mejorar su conocimiento del idioma”<sup>153</sup>. Por otra parte, Bernd Dietz opina que Cernuda elige “pequeños ejemplos que poco dicen de

---

<sup>153</sup> Doce, “Luis Cernuda, traductor”, p. 415.

la colosal estatura del poeta inglés, siguiendo, libre en este caso del imperativo de la edición del conjunto, sus propias inclinaciones azarosas”<sup>154</sup>.

## La religiosidad de Blake

Cernuda comienza el capítulo que dedica a William Blake en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* explicando que el poeta inglés “ha sido calificado de ‘místico’, calificación que aquí repetimos sin pretender justificarla”<sup>155</sup>, y, a continuación, estudia el carácter especial de este “misticismo”. En efecto, en las primeras líneas que dedica al poeta en su libro, Cernuda dice: “la unión divina, de existir en Blake, parece seguir un camino en extremo diferente del que sigue en el caso de la mayoría de los místicos, sean ortodoxos o heterodoxos”<sup>156</sup>. El capítulo entero está dedicado a explorar este camino; en específico, escribe Cernuda, “lo que aquí nos interesa es su obra como escritor, y tratar de exponer en líneas esenciales la filosofía poética y mística que de ella se desprende”<sup>157</sup>.

Por otro lado, la necesidad de libertad que Blake subraya una y otra vez en sus escritos resulta muy importante para Cernuda. Según él, “Hay en la obra de Blake un fondo anárquico cuyas proporciones pueden parecer mayores o menores, respectivamente, según la antipatía o simpatía de quienes lo lean”, y prosigue, citando las palabras del poeta inglés en *Descriptive Catalogue*:

---

<sup>154</sup> Bernd Dietz, “Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana”, p. 289.

<sup>155</sup> *OCII*, p. 253.

<sup>156</sup> *OCII*, p. 273.

<sup>157</sup> *OCII*, p. 274.

Si los hombres fueran cuerdos, los gobernantes más arbitrarios no podrían perjudicarles; si no lo son, el gobierno más libre se convertiría forzosamente en tiranía. Los gobernantes me parecen tontos, y tontos los parlamentos altos y bajos. Unos y otros son cosa aparte de la vida humana.<sup>158</sup>

Más adelante, Cernuda escribe sobre la resistencia de Blake a lo que llama “la marcha del pensamiento y la sociedad de su época; y téngase en cuenta que Inglaterra era entonces cuna del materialismo moderno”, y subraya la postura que, según su percepción, el poeta inglés plasma en su poesía: “Frente a los primeros *mills*, frente al industrialismo, con la esclavitud del pobre que consigo traía, Blake en no pocos de sus versos alza acentos condenatorios y amargos”<sup>159</sup>.

Pero no sólo encuentra Cernuda una postura libertaria de Blake en cuanto a cuestiones sociales y políticas: “El deseo satisfecho (el deseo sexual, claro) es condición para el bienestar del hombre y para la libertad de su mente, según Blake”, escribe más adelante. Según Cernuda, la idea de Blake con respecto al deseo sexual es que el ser humano debe satisfacerlo (es un “deber primordial en esta vida”, subraya) para realizarse plenamente y para limpiar “la percepción de los sentidos”<sup>160</sup>: el hombre es cuerpo y pasiones, además de imaginación y razón<sup>161</sup>, y por lo tanto, su realización tiene que involucrar los cuatro aspectos. Y lo cita para mostrar de dónde viene su odio a las restricciones que se pretende imponer al hombre por medio de la religión y para ejemplificar como forma su visión de la

---

<sup>158</sup> *OCH*, p. 274.

<sup>159</sup> *OCH*, p. 277.

<sup>160</sup> *OCH*, p. 283.

<sup>161</sup> *OCH*, p. 277.

figura de Cristo, que le parece esencial en su mitología, y su idea de la “unión divina”: “En el cielo se admite a los hombres, no porque hayan dominado sus pasiones, o porque no las tengan, sino porque hayan cultivado su entendimiento” Así pues, Cernuda subraya la importancia de la visión “anárquica” del hombre y la sociedad que encuentra en la poesía de Blake y la manera en que el poeta inglés la incorpora en su teología personal.

Ahora bien, uno de los puntos que Cernuda encuentra interesantes en Blake es su percepción del papel de los contrarios en la evolución del ser humano hacia la perfección e incluso a la “unión divina”. Escribe:

Para Blake el bien y el mal eran igualmente necesarios en la vida (...): “Sin contrarios no hay proceso. Atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios a la existencia humana. De esos contrarios brota lo que los religiosos llaman bueno y malo: bueno es lo pasivo que obedece a la razón; malo, lo activo que nace de la energía”. Y para nuestro poeta ‘energía es delicia eterna’<sup>162</sup>.

Según Cernuda, “Blake no puede considerar como vicios a los que la gente llama así, porque las virtudes resultan de los vicios, si se les deja en libertad”. Esta visión dialéctica del ser humano se incorpora a su “filosofía mística”, como la llama Cernuda, que encuentra en ella “una vitalidad que él proyecta en su concepción del cristianismo”. Y concluye: “La obra de Blake parece por tanto resultado del impulso hacia la creación de un orden nuevo por medio de la poesía, gracias a una visión profética”<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> *OCH*, p. 284.

<sup>163</sup> *OCH*, pp. 284 – 285.

## “El niño negro”

El interés que demuestra Cernuda en estos aspectos del pensamiento de Blake es congruente con su selección de “The Little Black Boy”. En efecto, en el poema está presente la desigualdad entre el niño negro, que nació en el sur, y el niño blanco, que nació en Inglaterra; también aparece la figura de Dios como el padre y la “unión divina” como la culminación del proceso que elimina la desigualdad. Asimismo, se encuentra aquí la visión dialéctica de la vida que tenía el poeta inglés, junto con la vitalidad que, según Cernuda, se desprende de la reconciliación de los opuestos.

La forma que Cernuda elige para escribir su versión es el verso libre; es decir, en términos de Holmes, elige por la forma orgánica. Esta decisión puede considerarse acorde a sus consideraciones sobre la importancia primordial de la libertad en la filosofía del poeta inglés. Ahora bien, la elección del verso libre vuelve necesario el uso de otros recursos para plasmar en “El niño negro” aquello que considera esencial en el poema de Blake, de acuerdo con su análisis en *Pensamiento poético*. A continuación estudiaré algunos de estos recursos.

### Black boy / white boy

“The Little Black Boy” está escrito en pentámetro yámbico, y consiste en siete estrofas con rima *ABAB*. La voz poética se identifica claramente como la del niño negro en los primeros dos versos del poema: “My mother bore me in the southern

wild, / And I am black...". Blake recurre a la repetición y a la simetría para presentar la desigualdad que existe entre las razas negra y blanca y entre el sur y el norte; en efecto, no sólo repite varias palabras (la conjunción "and", "white", "black", "mother", "cloud", "sun", "tent" ...), sino que el comienzo de las dos primeras estrofas es una anáfora, igual que el final de las estrofas cinco y seis. Además, entre los versos 2 y 3 hay una anadiplosis<sup>164</sup> con la palabra "white" y varios de los versos empiezan con "and". También hay simetrías sintácticas entre los versos 1 y 4, así como en los versos 15 y 12; en este último, que dice "Comfort in morning, joy in the noon day", hay un isocolon<sup>165</sup> y además una progresión, tanto temporal (de la mañana al mediodía) cuanto en intensidad de la sensación placentera (de la comodidad al gozo). Estos recursos retóricos de repetición y simetría, aunados a la métrica estricta y a la rima, dan al poema un ritmo muy marcado y forman relaciones que aportan significado al poema.

Es importante notar el papel de estos recursos en relación con las observaciones de Cernuda. Una primera cuestión es el manejo de los opuestos en la poesía de Blake en "The Little Black Boy"; en efecto, el poema está construido con base a la oposición negro/blanco, luz/sombra, que el poeta subraya por medio de la

---

<sup>164</sup> Para Beristáin, *Anadiplosis* es una figura retórica de repetición, que consiste en comenzar una frase, una proposición, un verso o un hemistiquio con la misma expresión que aparece al final del anterior (ver Beristáin, *Diccionario...*, v. ANADIPLOSIS).

<sup>165</sup> Según la misma autora, *Isocolon* es una figura retórica que se produce "por el arreglo sintáctico/semántico de los elementos gramaticales, conforme a un orden de correspondencias simétricas, donde suele haber igualdad del número de palabras o igualdad de la estructura sintáctica y/o igualdad semántica (ver Beristáin, *Diccionario...*, v. ISOCOLON).

repetición, la rima y la simetría sintáctica. Por ejemplo, los versos 2 y 4, en la primera estrofa, dicen, respectivamente “And I am black, but O! my soul is white” y “But I am black as if bereaved of light”, así ambos contienen la frase “I am black”, la conjunción adversativa “but” y sus palabras finales, “white” y “light”, riman, lo cual asocia el blanco a la luz y lo enfrenta al negro, que, a su vez, se asocia a su ausencia. El enfrentamiento entre estos términos y otros asociados a ellos, como “day” y “shadow”, prosigue a lo largo del poema. Asimismo, la anadiplosis entre el verso 2 y 3 produce una relación entre el blanco y el bien: por un lado el verso 2 presenta la oposición entre el negro del cuerpo y el blanco del alma; por otro, el verso 3 hace del blanco el color de los ángeles. Así, la repetición de “white” al principio enlaza el alma del niño negro con la metáfora del blanco como lo puro y bueno de los ángeles.

Otra dicotomía que se encuentra en el poema es madre/padre. En la segunda estrofa, el niño negro se sienta en el regazo de la madre y en la última el niño blanco está listo para aprender gozando (“learn in joy”) sentado en las rodillas del padre, al que se identifica con el sol. Sobre la imagen paterna en Blake, Cernuda escribe que “la palabra padre aparece cargada con una intención de tiranía y opresión en los escritos del poeta”. Si bien aquí utiliza la palabra “joy” para describir el estado emocional del niño blanco al aprender sentado sobre la rodilla del padre, hay que notar que este niño tiene que pasar por un proceso mediante el cual aprende a soportar lo que emana del padre, y durante este proceso necesita la protección del niño negro: “I’ll shade him from the heat till he can bear / To learn in

joy upon our father's knee." (25). El poema transcurre desde la desigualdad existente en el presente de la voz poética hasta una hipotética igualdad entre los niños, cuyo preámbulo es la protección que el niño negro brinda al niño blanco.

Es interesante notar que, por un lado, el niño negro se relaciona con la privación de luz y con la sombra, en tanto que el niño blanco está libre de la nube cuya sombra oscurece al niño negro; por otro, éste es negro a causa del sol, que lo quema. Así, el mismo sol da luz y calor, y ennegrece: el niño negro está asociado tanto a la sombra cuanto al sol. Esto se subraya también por medio de la aliteración del sonido "b" en el verso 15: "And these black bodies and this sun-burnt face", ya que relaciona las tres palabras, "black", "bodies" and "burnt"; es decir, "negro", "cuerpo" y "quemado". Además, el proceso por el que tienen que pasar ambos niños antes de poder sentarse sobre las rodillas del padre es, precisamente, aprender a soportar el calor del sol; es el niño negro quien lo aprende primero, para después proteger del sol al niño blanco mientras lo necesita.

### Niño negro /niño blanco

Cernuda traduce en verso libre, respetando la división en estrofas, y no conserva varios de los elementos de paralelismo y simetría. Por ejemplo, la primera estrofa del poema de Blake comienza "My mother bore me" y la segunda "My mother taught me"; es decir, hay una anáfora y una simetría sintáctica. La traducción de Cernuda del primer verso es "Vida me dio mi madre allá en el sur agreste", la del

segundo, “Bajo un árbol sentada me aleccionó mi madre”; en estos versos no hay simetría ni anáfora. También es interesante observar que el verso 20 del poema de Blake, el último de la quinta estrofa, dice: “And round my golden tent like lambs rejoice”, en tanto que el 24, último de la sexta estrofa, dice: “And round the tent of God like lambs we joy”; la similitud fonética entre “tent of God” y “tent of gold” que es lo mismo que “golden tent” es absoluta. Cernuda traduce “Y en mi toldo de oro gozad como corderos” y “Junto al toldo de Dios gocemos cual corderos”. No hay manera de asociar a Dios con el oro de la tienda (dorado, además, es el color del sol), aunque sí hay un eco entre ambos versos.

Ahora bien, al traducir en verso libre, Cernuda necesita utilizar otros recursos para sustituir lo que aportan la estructura métrica, la rima y la simetría del poema de Blake. Así pues, algunas de sus decisiones de traductor le permiten incorporar el manejo de los opuestos del poema original en la forma poética escogida. En la primera estrofa cambia el orden en el verso 2; el original dice “And I am black, but O! my soul is white” y Cernuda traduce como “Y aunque es blanca mi alma, yo soy negro”. Es interesante el resultado de esta alteración, ya que cambia *tema* por *rema*<sup>166</sup>; en efecto, al desplazar el elemento “alma blanca” al principio de

---

<sup>166</sup> En lingüística, *tema* refiere a la manera en que los hablantes identifican la importancia relativa del asunto de una oración y no al asunto mismo. Desde la perspectiva funcional de la oración, los términos *tema* y *rema* se definen, respectivamente, como la parte de la oración cuyo aporte al avance del proceso comunicativo es menor, y como aquella cuyo aporte es máximo. . En el contexto de la semántica se conocen como *tópico* y *comentario*; así, tópico es la entidad sobre la que se dice algo, y la aserción que se hace sobre esa entidad es el comentario. (Para una explicación más amplia ver David Crystal, *Diccionario*

la oración (proceso que se conoce como *tematización* o *topicalización*), Cernuda lo convierte en el elemento más relevante desde la perspectiva de la comunicación.

Cernuda también lleva a cabo una inversión en el verso 4; cambia “But I am black, as if bereaved of light” por “Mas yo, como de luz privado, negro soy”. Así, repite la frase final de los versos, pero invierte el orden. Más adelante, en el verso 19, Blake escribe: “When I from black and he from white cloud free”; Cernuda traduce: “... Cuando libres / De mi negrura yo y él de su blancura” (18 – 19), invirtiendo el orden en la primera parte del verso 19, de manera que los pronombres “yo” y “él” quedan separados sólo por la conjunción “y”. Esto tiene dos efectos: el primero es que al colocar la palabra “libres” al principio de la oración lo convierte en el tema o tópico. El segundo, que la inversión le permite hacer la misma construcción en este verso y en el último del poema: “Yo seré como él y él me tendrá cariño”, ya que también se repite el pronombres “él”, y las repeticiones sólo están separadas por la conjunción “y”. Esto relaciona ambos versos, de manera que, gracias a la tematización de “libres”, Cernuda incrementa la importancia de la libertad en el poema.

Hay que notar también otro cambio que Cernuda hace en la tercera estrofa. En el poema de Blake, los versos 10 y 11 forman dos polisíndeton<sup>167</sup>: “And gives his

---

*de lingüística y fonética*, traducción y adaptación de Xavier Villalba, Barcelona. Octaedro, 2000, v. TEMA, TÓPICO)

<sup>167</sup> Según Bersitáin, el polisíndeton es la figura retórica que consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de una enumeración, las más usuales de las cuales son las conjunciones (ver Beristáin, *Diccionario...*, v. POLISÍNDETON).

light, and gives his heat away; / And flowers and trees and beasts and men receive”; esta lista culmina en el isocolon del último verso. Cernuda traduce el segundo de ellos como sigue: “Al hombre, al animal, a la flor como al árbol”, de manera que omite las conjunciones, eliminando el polisíndeton, y retrasa la llegada del último elemento, creando una expectativa, y lo convierte en el centro comparativo de la lista; este elemento es el árbol, el único que permanece y no cambia su lugar, el único que da sombra. De esta manera, Cernuda convierte al árbol en un punto fijo en el flujo del poema. Ahora bien, la segunda estrofa comienza con el verso: “Bajo un árbol sentada me aleccionó mi madre” (5); la lista anterior es parte de sus enseñanzas, que prodiga protegida bajo la sombra de este árbol. De esta manera, en la versión de Cernuda el árbol alimentado por el sol y su sombra protectora hacen por niño negro lo mismo que él hace por niño blanco.

Como estos ejemplos hacen ver, el ritmo del poema de Cernuda no se funda en la métrica, la rima, la simetría y el paralelismo fónico como sucede con el de Blake, sino en la repetición conceptual y la inversión sintáctica. Estas repeticiones e inversiones crean las relaciones necesarias para que aparezca en su versión aquello que le parece sobresaliente en la poesía de Blake. Cabe recordar las observaciones de Octavio Paz, citadas en el capítulo 1: el traductor parte del lenguaje fijo del poema en la lengua original, desmonta sus elementos y después compone un poema en su lengua y con sus signos.

## Los poemas inéditos

Cernuda tradujo otros siete poemas de Blake, además de “El niño negro”. Estos poemas son “The Shepherd”, “The Lily”, “Love’s secret”, “My Pretty Rose Tree”, “Young Love”, un poema dedicado a Thomas Butts, incluido en una carta dirigida a él y sin título, y la primera estrofa de “The Two Kinds of Riches”.

Las versiones de estos poemas pertenecen a un período posterior entre siete y doce años a “El niño negro”; para entonces, Cernuda había pasado al menos nueve años de su vida exiliado en países anglosajones y había estudiado a fondo la literatura inglesa. Esto necesariamente implica que la manera en que se aproxima a la traducción de la poesía de Blake es distinta.

Una diferencia que se encuentra entre las estrategias de traducción del “El niño negro” y la de estos poemas es que estas versiones sí tienen ciertos patrones métricos más o menos regulares. En efecto, el primer cuarteto de “El pastor” está escrito en endecasílabos, los tres primeros versos del segundo son alejandrinos y el último es endecasílabo; “El lirio” está escrito en alejandrinos; “No intentes decir tu amor”, en octosílabos; en “Me ofrecieron una flor”, Cernuda utiliza octosílabos en todos los versos excepto el 3 y el 4, que son decasílabos; “No es más dulce el gozo al alba” está escrito en octosílabos; “A Thomas Butts” se divide en dos cuartetos que consisten en versos tridecasílabos, excepto por el verso final del segundo, que es alejandrino, y un pareado final, también en alejandrinos; finalmente, “Puesto que acaso sean las riquezas del mundo” está escrito en alejandrinos. Hay que recordar

aquí las ideas de Cernuda sobre la traducción de poesía; en efecto, los comentarios que cito en el capítulo anterior muestran que, en su orden jerárquico, traducir verso por verso era más importante que seguir una métrica prescrita, aunque prefiere ajustarse a una forma que le parezca análoga en función a la del poema original.

Estas traducciones se encontraban entre los papeles personales que Cernuda dejó en Holyoke cuando se estableció en México. Por lo tanto, es posible deducir que las escribió para él y sólo por el placer de hacerlo. Así pues, la primera elección de traductor es precisamente la del poema; es interesante notar que varios de ellos son acordes con el análisis de Cernuda en el capítulo dedicado a Blake en *Pensamiento poético*. A continuación expondré los ejemplos cuyos temas trata en este estudio, acompañados algunos de breves comentarios sobre sus estrategias.

## El encuentro de los contrarios

### *Dios y demonio*

La única mención explícita de Dios en esta selección ocurre en “The Two Kinds of Riches”, poema en el que resulta interesante notar la interacción de los contrarios. En efecto, por un lado, Blake contrapone a Dios, “God” con el demonio, “devil”, y por otro, a lo terrenal, “earthly” con Dios y el demonio. En la primera estrofa hay una red de términos que pertenecen al mismo campo semántico: “world”, “earthly”,

“wordly”; además, la rima relaciona “earthly kings” en el verso 2, con “wordly things”, en el verso 4.

Cernuda traduce “world” como “mundo”, “earthly kings” como “reyes de la tierra” y “wordly things” como “cosas mundanales”. Estos tres términos están al final de los versos 1, 2 y 4, respectivamente, mientras que la última palabra del verso 3 es “Demonio”; Cernuda establece así una relación entre el demonio y las “cosas mundanales”. Es importante notar, además, que escribe “Dios” y “Demonio” con mayúscula, lo que ubica a ambos en el mismo rango; esto es consistente con la percepción de Cernuda de las ideas de Blake sobre la presencia del mal en el ser humano sin preponderancia del bien sobre el mal.

Esta versión presentan la contradicción que supone agradecer a Dios por “las cosas mundanales”, lo cual muestra su percepción de la visión dialéctica de Blake sobre la relación indisoluble entre bien y mal.

### *Deseo y deber*

El poema “My Pretty Rose Tree” presenta el debate entre el deseo de tener algo bello de lo que se carece y el deber de atender aquello que ya es nuestro; entre lo desconocido, con todas sus posibilidades, y lo que es nuestro y conocemos. La flor que se ofrece puede ser una persona o puede ser un estado emocional o mental; por ejemplo, en términos de Blake y sus ideas de la poesía, puede ser la imaginación. El rosal se contrapone a esta flor tanto por pertenecer ya a la voz poética cuanto por no ser una flor sino un arbusto, cuyas raíces lo fijan a un lugar. La voz poética deja pasar la oportunidad de tener “Such a flower as May never bore” (2) para atarse al

rosal, "To tend her by day and night" (3) y las espinas son su recompensa: se castiga el dejar pasar la oportunidad de tener la flor, el permanecer atado a lo permanente y fijo. Esto es congruente con las ideas de Blake, como las explica Cernuda, sobre el deber humano de buscar la libertad.

#### *Amanecer y anochecer*

El poema "Young Love" confronta la juventud con la vejez, y lo hace por medio de la oposición entre la mañana y la noche: "Are not the joys of morning sweeter / Than the joys of night?" (versos 1 y 2). Este contraste se subraya por medio de la rima entre "night", "noche" y "light", "luz", que aparece en los dos cuartetos que forman el poema: los versos 2 y 6 terminan con la palabra "night", los versos 4 y 8 con "light". Además, estos cuatro versos tienen sólo tres acentos, a diferencia del resto del poema, que está escrito en tetrametro yámbico. En la versión de Cernuda no hay rima, pero repite las palabras "noche" y "joven", al final de los versos 2 y 6 y 3 y 7 respectivamente. Además, conserva la red de repeticiones, aunque no las simetrías sintácticas, y con ella las relaciones que forma: "gozo al alba" (1), "goces de la noche" (2), "fuerte goce joven" (3), "fuerza joven" (7), "luz" (4, 8). Gracias a esto establece la relación entre la luz y la mañana con la juventud y las contrapone con la noche, para así llegar a la conclusión: "Quien arde con fuerza joven / De la luz coge los frutos".

## Religión y libertad

### *Pastor, no guía*

Las alusiones religiosas en el poema "The Shepherd" son evidentes; sin embargo, hay algunos elementos que contradicen los tópicos usuales del cristianismo. El primero que se observa es que el pastor no conduce al rebaño, sino que lo sigue: "From the morn to the evening he strays: / He shall follow his sheep all the day", que Cernuda traduce "Desde el alba a la noche vagabundo, / Camina el día entero tras su oveja", en singular. El pastor del poema no interfiere con la libertad de sus ovejas, sea una o un rebaño, y no hay angustia por el rumbo que puedan tomar.

En el poema de Blake, la segunda estrofa comienza con la preposición "For", que explica la razón de la alabanza, "praise", en el verso 4. Cernuda omite la preposición, de manera que en su versión la alabanza no tiene otra explicación que su "dulce suerte", como escribe en el verso 1. Para Blake, por otro lado, la explicación está en la comunicación entre los corderos: "For he hears the lambs' innocent call / And he hears the ewe's tender reply". En ambos casos, el pastor sólo es un observador. Así pues, es posible encontrar en este poema la percepción de Cernuda sobre teología personal de Blake y la idea de que la religión no debe coartar la libertad del ser humano.

### *Pureza*

La elección de "The Lily" resulta interesante por su relación con el análisis de Cernuda sobre la pasión: según él, Blake pensaba que el hombre debe satisfacer su

deseo sexual para así ser libre de pensar y de crear. Blake presenta al lirio, cuya pureza es paradigmática, no sólo como el único accesible para el amor, sino como el que se deleita con él: "While the Lily white shall in love delight". Entre otras posibles interpretaciones, se puede pensar que en este poema lo que mancharía la blancura del lirio son los elementos defensivos. Por el contrario, la rosa y el cordero utilizan espina y cuerno para alejar las posibles muestras de amor; el lirio, así, permanece blanco por carecer de defensas contra el amor que lo deleita, en contra del tópico de la blancura como virginidad. Es posible decir que no hay ninguna hipocresía que manche la inocencia del lirio, lo cual es acorde con la percepción de Blake de que el ser humano está formado por imaginación, razón, cuerpo y pasiones, y ninguna de estas cuatro partes debe negarse para crecer en entendimiento y poder creativo.

### Relaciones personales

Cernuda trabajó otros dos poemas de Blake. El primero, "No intentes decir tu amor", trata sobre el amor; el segundo, "A Thomas Butts", al que se refiere Doce en su artículo, trata sobre la relación del artista con el mundo y consigo mismo. El primero de ellos está en "The Notebook", también conocido como "The Rossetti Notebook"; el segundo en una carta a Thomas Butts, quien compró varias de sus ilustraciones y con quien mantenía correspondencia. En estos poemas no están

presentes los temas principales que Cernuda trata en *Pensamiento poético*; sin embargo, resulta de interés la elección misma.

El primero de estos poemas trata sobre una pérdida amorosa que ocurre en silencio por la falta de silencio. La palabra “love” se repite cuatro veces, la primera en el verso 1; además, la segunda inicia el verso 2, formando una anadiplosis: “Never seek to tell thy love / Love that never told shall be”. Las otras dos repeticiones ocurren en el verso 5, que comienza la segunda estrofa: “I told my love, I told my love”. El verbo “to tell”, por otro lado, se repite cinco veces, la última en el verso 6, que, junto con el 5, forma una progresión. En contraste con la acción que este verbo implica, la frase “silently, invisibly” se repite dos veces, en el verso 4 y el 11. La traducción de Cernuda conserva las repeticiones de palabras, pero invierte el orden en el verso 5: “Dije mi amor, mi amor dije”, y forma una anadiplosis con el verso siguiente: “Dije el corazón entero”. De esta manera, Cernuda forma relaciones por medio de la misma repetición que el original y se apoya también en la contraposición.

El segundo de estos poemas es interesante por su expresión de soledad. Una evidencia de esto está en la rima: “(different) face” / “race”, “offend” / “friend”, “despise” / “chastise”, “shame” / “fame”, “(highly) prized” / “(I’m) despised”. En efecto, el poema comienza con un lamento: “O why was I born with a different face”, y continúa con una repetición, pero negando: “Why was I not born like the rest of my race”. El verso 3 tiene una simetría: “When I look each one starts! when I speak I offend”. El poema continúa con una lista de cosas que le suceden, en la que

repite el posesivo “mi” ocho veces en los versos 5 a 8. Los dos últimos versos presentan estados emocionales extremos que se contraponen.

Cernuda introduce una negación en la primera pregunta en el verso 1: “¿Por qué no nací con semblante distinto?” Al no haber otro referente, otro semblante, su pregunta se refiere a sí mismo, a su propio semblante. Así, no se lamenta por verse distinto, sino por verse como se ve; es sólo por medio de la siguiente pregunta, en el verso 2, que se hace manifiesto que de la voz poética se lamenta porque su semblante no es como el del resto de la gente.

En el verso 9, Cernuda hace otro cambio significativo. El original dice: “I am either too low or too highly prized”; él traduce: “En altura o bajeza me estimo demasiado”. Así, la voz poética de su versión se siente asediada, se lamenta por estar alejado de “la demás gente”, pero no deja de estimarse.

### La energía en la confrontación de los contrarios

Hay varios aspectos en la poesía de Blake que resultan de gran interés para Cernuda: su ansia de libertad, su visión personal del cristianismo, su rechazo a la opresión y la desigualdad. La elección de los poemas que traduce confirman esto. Muestran también algo que encuentra en el pensamiento de Blake y que se encuentra en toda su poesía: el poder de las imágenes que se forman al aunar repetición con oposición. La primera versión que escribió Cernuda está en verso libre y en las posteriores utilizó métrica, pero ninguna tiene rima; además, no

conserva muchos de los paralelismos sintácticos en los originales. No obstante, a partir de la repetición de ciertas palabras, de la repetición conceptual y de inversiones sintácticas, Cernuda no sólo establece relaciones, sino que confronta los contrarios, para así crear las imágenes que transmiten lo que le interesa profundamente en el pensamiento de Blake y que encuentra plasmado en los poemas que elige para traducir.

## ROBERT BROWNING, POETA OBJETIVO

### La ausencia del poeta

En el capítulo dedicado a Robert Browning en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, Luis Cernuda subraya la preferencia del poeta por lo impersonal. En sus palabras, su poesía

... parece *by-product* de una situación o conflicto dramático y, dada su preferencia por lo impersonal, expresada a través de un personaje o, más raramente, de varios personajes. Es decir, que su poesía adopta la forma de un monólogo dramático<sup>168</sup>, el cual, por motivos éticos, psicológicos y subconscientes tornasolan la forma poética, y el efecto se obtiene por concentración y renuncia a los ornamentos. Dicha forma de monólogo dramático (...) es tanto instrumento de sondeo psicológico como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es el tema del poema.<sup>169</sup>

Es decir, según Cernuda, Browning aspira a nunca expresar una opinión o un sentimiento personal sobre la situación que presenta, sino plasmar distintas

---

<sup>168</sup> Según *The Norton Anthology of English Literature*, el monólogo dramático es un poema en el que la voz de un personaje histórico o ficticio habla, sin la mediación de un narrador, a un público implícito aunque silencioso. Por otro lado, para *A Glossary of Literary Terms*, un monólogo dramático es un poema lírico en el que 1) una sola persona enuncia el discurso del que consiste, y resulta obvio que no es el poeta; 2) es posible que el emisor esté dirigido a una o más personas y que interactúe con ellas, pero su presencia sólo se percibe por medio de los indicios en el discurso; 3) el principio fundamental es que la voz poética revela su carácter, de una manera interesante, a través de sus palabras. En "Unicornios chinos en la academia: aproximación teórica e histórica al monólogo dramático", Gabriel Linares estudia esta forma y sus distintas definiciones (Gabriel Linares, *Un juego de espejos que se desplazan: Jorge Luis Borges y el monólogo dramático*, México, El Colegio de México, 2011, pp. 41 - 128).

<sup>169</sup> *OCII*, p. 396.

posibles maneras de enfrentarla sin mostrar inclinación por ninguna, de manera que no se le pueda atribuir una postura. Para Cernuda, la impersonalidad de Browning, su búsqueda de una poesía en la que el poeta esté ausente, es importante y definitoria.

En el mismo texto, Cernuda cita una carta a Elizabeth Barrett, en la que Browning describe sus poemas como “meros escapes de mi poder interior, como la luz giratoria de un faro que huye a intervalos de una abertura estrecha”<sup>170</sup>. Según Cernuda, de acuerdo con este símil, Browning ilumina esos “aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es el tema del poema”<sup>171</sup>, produciendo imágenes disjuntas, visiones fragmentarias de esta acción, que, desde perspectivas distintas, forman un diseño armonioso; este diseño está en la forma del poema, para Cernuda secundaria a la situación. “A Toccata of Galuppi’s” es un monólogo dramático, cuyo narrador<sup>172</sup> introduce varias voces imaginarias, a partir de las cuales ofrece una variedad de perspectivas sobre el tema del poema. Ahora bien, según Cernuda, si bien esta multiplicidad de voces no constituyen un texto dramático, sí permiten al poeta exponer distintas maneras de vivir y de ver la vida, distintos estados de ánimo en distintos tiempos. Y el único vínculo entre Galuppi,

---

<sup>170</sup> *OCH*, p. 399.

<sup>171</sup> *OCH*, p. 397.

<sup>172</sup> Utilizar el término “voz poética” no parece adecuado por las características del poema, ya que quien enuncia y las voces imaginarias que aparecen pertenecen a ámbitos diferentes. Por lo tanto, voy a emular a Parcerisas utiliza “narrador” en su artículo “Una toccata de Galuppi’ en versión de Cernuda”; Summerhill, en “Luis Cernuda and the Dramatic Monologue”, lo llama “speaker” (hablante). Por mi parte, prefiero apegarme al término que ya se encuentra en otros estudios sobre esta traducción. Utilizo, entonces, “narrador”.

los personajes cuyas voces se escuchan y el narrador, es la música que interpretan o escuchan.

### Traslación de la forma

“A Toccata of Galuppi’s” es un monólogo dramático. Es importante notar que esta forma poética se ha utilizado poco en la literatura hispánica, y que uno de los poetas que la usó es Cernuda; según Gabriel Linares, “[el monólogo dramático] es casi por completo desconocido en nuestra comunidad. Borges y Cernuda –ambos anglófilos– acaso sean sus practicantes más conocidos”; y continúa: “consideramos que en realidad, el género aún no está aclimatado a nuestro ámbito, o recién comienza a estarlo”<sup>173</sup>. Por lo tanto, la versión del poeta español del poema de Browning representa la translación de una forma poética a un sistema literario al que es esencialmente ajena.

Browning utilizaba el monólogo dramático para tomar distancia del narrador y así lograr la impersonalidad de la que habla Cernuda. “A Toccata of Galuppi’s” tiene un receptor específico, si bien ausente, al que el narrador hace una apelación en la primera frase del poema: “Oh, Galuppi”<sup>174</sup>; es decir, es un apóstrofe.

---

<sup>173</sup> Linares, *Un juego con espejos que se desplazan*, p. 27.

<sup>174</sup> Baldassare Galuppi, llamado *Il buranello*, (Burano, 18 de octubre de 1706, Venecia, 3 de enero de 1784) fue un compositor de ópera y música religiosa e instrumental, cuyas óperas cómicas le hicieron acreedor al título de “padre de la ópera bufa”. En 1748 se convirtió en segundo concertino de la basílica de San Marcos, en Venecia, y en 1762 pasó a ser concertino, además de director de coro del *Conservatorio degli Incurabili*. Entre 1766 y 1768 fue director de música de la capilla real de Catalina II de Rusia; en 1768 regresó a

Consiste de quince estrofas de tres versos cada una, con rima AAA. Está escrito en octámetro y tiene una cesura que divide cada verso en dos partes de cuatro acentos cada una; ambos hemistiquios son versos trocaicos<sup>175</sup>, pero el segundo omite la última sílaba no acentuada, de manera que también se puede considerar como yámbico que omite la primera sílaba no acentuada. Hay que notar que el tetrámetro es la métrica usual del verso popular inglés; además, no hay encabalgamientos, de manera que cada verso tiene una cadencia rítmica muy marcada<sup>176</sup>. Sin embargo, al considerar por separado cada una de las distintas voces que aparecen a lo largo del poema, se puede encontrar que, dentro de esta estructura, todas se acercan al ritmo natural del habla.

La versión de Cernuda está escrita en versos hexadecasílabos con cesura. Está dividida en quince estrofas de tres versos cada una, igual que el original, y la rima es AAA asonante. La cadencia rítmica que predomina en la entonación, al leerse en voz alta, es la de una redondilla cruzada<sup>177</sup>, métrica que se utiliza en

---

Venecia (*Encyclopaedia Britannica*, 15ª edición, Micropaedia, IV, 1983, v. S. GALUPPI, BALDASSARE)

<sup>175</sup> Trocaico (*trochee*) se llama al pie, la medida acentual-silábica del verso inglés, que consiste de dos sílabas, de las cuales la primera está acentuada y la segunda no (ver *The Norton Anthology*, p. A97).

<sup>176</sup> Estas y otras características del tetrámetro se pueden encontrar en *The New Princeton Encyclopedia*, v. TETRAMETER.

<sup>177</sup> La redondilla es una estrofa de cuatro versos octosílabos; se le llama cruzada si la rima es ABAB y abrazada si es ABBA. Aunque en los siglos XIII y XIV aparece con frecuencia como estrofa narrativa, el nombre comenzó a usarse hasta el siglo XVI. En el Siglo de Oro se convirtió en una de las estrofas que más se utilizaron, sobre todo la versión abrazada; fue la estrofa dominante en las comedias de Lope de Vega y Tirso de Molina. Tomás Navarro Tomás escribe que “aunque Lope las aplicó a toda clase de asuntos, las indicó en su *Arte nuevo* como principalmente adecuadas para diálogos de amor”. Un estudio amplio del uso de la redondilla en diferentes épocas se puede encontrar en: Tomás Navarro Tomás,

poesía en español en composiciones populares y para comedia y diálogos. Así, Cernuda traslada la métrica silábica-acentual del inglés a una forma en español que se presta para introducir las diferentes voces que aparecen a lo largo del poema y cuyo ritmo resulta familiar a su lector meta. Con respecto a estas voces, excepto por una oración en la estrofa VIII en la que omite las comillas, Cernuda las traslada de una manera idéntica al original, insertándolas en la métrica escogida.

Como dice Doce, “Browning carece de contrapartida en la tradición española”<sup>178</sup>; resulta pues interesante observar la manera en que Cernuda traslada una forma ajena a su tradición literaria usando recursos poéticos que son parte de ella. En efecto, gracias a la métrica y rima que utiliza construye un monólogo dramático en español cuyo ritmo no resulta ajeno a su lector. Si se recuerdan las palabras de James Holmes en el segundo capítulo, este lector tendrá que extender los límites de su sensibilidad literaria “más allá de lo que reconoce como aceptable en su literatura” en cierta medida para aceptar el monólogo dramático; no obstante, el traductor facilita este proceso al acercarlo a su tradición literaria. Entre la naturalización y la exotización hay un continuo de posibilidades y Cernuda elige la que le permite trasladar esta forma poética conservando los elementos que le parecen esenciales; uno de ellos es la familiaridad del uso de la lengua de las voces imaginarias insertadas en una estructura métrica rígida. Vale mencionar lo que escribe Francesc Parecerisas: “Lo cierto es que Cernuda no sólo supo conservar la

---

*Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Syracuse University Press, 1956.

<sup>178</sup> Doce, “Luis Cernuda, traductor”, p. 413.

medida del verso original, con el ritmo cabalgando en el tamborileo del heptasílabo, y la rima uniforme de los tercetos, sino que, al traducir, leyó e interpretó la “Toccatà” de Browning<sup>179</sup>.

### El narrador opina

A continuación, analizaré el contexto en que ocurre la omisión de las comillas que menciono arriba. En las estrofas VII, VIII y IX del poema original, el narrador se refiere a la *toccatà*<sup>180</sup> en términos musicales. Establece un paralelismo entre los estados de ánimo de quienes escuchan y los intervalos en la escala, por las expectativas de resolución que éstos provocan. Con este fin, introduce otras voces, que aparecen entre comillas; en la escena veneciana imaginaria de la voz poética, estas voces pertenecen al público que escuchaba a Galuppi interpretar su *toccatà* en el clavicordio. Antes, en las estrofas IV a VI, el narrador describe algunas de las imágenes que su fantasía, estimulada por la música misma de Galuppi, creaba sobre este público y su estilo de vida: un público dedicado a los placeres y las fiestas que, según imaginaba, ofrecía la Venecia de la época. Esta relación entre la música y el público conduce a reflexionar sobre la transitoriedad de la vida y sus placeres, en

---

<sup>179</sup> Parcerisas, “Una toccata de Galuppi en version de Luis Cernuda”, p. 81.

<sup>180</sup> Según el *Harvard Dictionary of Music* (ed. Don Michael Randel, 4ª edición, Harvard, Harvard University Press, 2003, v. TOCCATA), una *toccatà* es una composición para teclado o instrumento de cuerda punteada, en el que diversos elementos estilísticos se combinan para provocar el efecto de una improvisación. La primera referencia a la *toccatà* está en una antología de Milán de 1536 y es a finales de este siglo cuando su uso se estableció por toda Europa, gracias a los organistas venecianos. Después de 1750, precisamente durante los años de producción de Galuppi, el término cayó en desuso.

contraste con la permanencia del arte, en particular de la música; este sería el tema, y la acción es lo que sucede en la imaginación del narrador durante la ejecución de la sonata.

En el último verso de la estrofa VIII, la secuencia musical llega a la dominante. Esto tiene un efecto estimulante, que Browning representa por medio de un intercambio en el que dos voces se declaran felices mientras se besan una y otra vez. El primer verso de la estrofa consiste en cuatro oraciones entrecomilladas: “‘Were you happy?’-- ‘Yes.’--‘And are you still as happy?’--‘Yes. And you?’”. Esto produce una aceleración del ritmo del poema que concuerda con el efecto emocional de la presencia de la dominante y la expectativa de llegada a la tónica. En el segundo verso hay dos oraciones, la segunda de las cuales Cernuda deja sin comillas, de manera que, en su versión, el comentario se adjudica al narrador; en efecto, Browning escribe: “--‘Then, more kisses!’--‘Did *I* stop them, when a million seemed so few?’” y Cernuda traduce: “... ¿Detenerlos, si poco un millón de besos fuese?”. Además, es importante notar que la pregunta original está en tiempo pasado y contiene el pronombre personal de primera persona “*I*”, que, además, está escrito en cursivas, subrayando la intervención del dueño de la voz, más allá del hecho mismo; en la versión de Cernuda, en cambio, es un verboide. Así, cuando pone “¿Detenerlos...?”, “los” se refiere a los besos de las personas imaginarias que mantienen el diálogo y la idea que transmite es la de cuestionar el sentido de poner un alto a ese, sin especificar quien lo haría, en lugar de preguntar si acaso se ha hecho. La insistencia de la dominante cae sobre este comentario, al no estar aislado

por las comillas; parecería que la música calma el ímpetu de los participantes en la escena.

Cabe citar aquí el comentario de Parcerisas sobre esta estrofa:

Cernuda logró mantener el equilibrio métrico cambiando de lugar las respuestas de la segunda voz, trueque que no modifica en nada el sentido. Sí cambia ligeramente –por convertir en más borroso el personaje que habla– el segundo verso de esta estrofa VIII, donde Browning mantenía –incluso en cursiva– el pronombre de primera persona. Es decir el “¿Detenerlos si poco un millón de besos fuera?” corresponde a un “Les detuve yo, cuando un millón (de besos) era tan poco”. En realidad, la respuesta está en la propia música. La octava responde a la pregunta que la insistencia de la dominante le ha estado planteando.<sup>181</sup>

Un poco más adelante, agrega: “Y si, hasta aquí, la música tenía un matiz evocador, ahora es el narrador quien de nuevo establece un juicio de valor sobre el pasado, acudiendo a la fugacidad de todas las cosas”<sup>182</sup>. Así, si bien Parcerisas no hace ninguna observación sobre el cambio de emisor de la pregunta, sí coincide en encontrar que este comentario tiene un efecto en la personalidad del narrador, ya que ésta se revela en el transcurso de su monólogo.

## El alma

En un ensayo sobre Browning, escrito por Cernuda durante su estancia en Gran Bretaña, probablemente para la BBC, afirma: “Creencia dominante en la obra de Browning es la de que el alma es capaz, no tanto de una perfectibilidad que la

---

<sup>181</sup> Parcerisas, “Una toccata de Galuppi’...”, p. 83.

<sup>182</sup> *Loc. cit.*

depure como de una progresión que la enriquezca”<sup>183</sup>. Cabe, entonces, preguntarse qué sucede con el alma en este poema.

En el poema de Browning, la palabra “soul” aparece en el tercer verso de la estrofa XII: “The soul, doubtless, is immortal—where a soul can be discerned”; en el tetrametro después de la cesura en el segundo verso de la estrofa XIII: “souls shall rise in their degree”, que se refiere al efecto en el alma de los estudios de física, geología y matemáticas del narrador; finalmente, en el tercer verso de la estrofa XIV: “What of soul was left, I wonder, when the kissing had to stop?”. Cernuda traduce como “El alma, inmortal sin duda, si puede hablarse de un alma”, “Rango el alma inmortaliza” y “¿Algo de alma quedó acaso, ya los besos acabados?” Así pues, por un lado, en ambas versiones el último de estos versos establece una relación entre el alma y la secuencia de besos: el narrador se pregunta por el estado del alma al final de ésta. Por otro lado, el primero de estos versos indica que, para el narrador, existe la posibilidad de que el alma sea tan pequeña que ni siquiera sea distinguible, y el segundo que la adquisición de conocimiento la engrandece.

### La música paralela al ánimo

En el texto que acompaña su traducción de este poema, Luis Cernuda escribe:

En su poesía discursiva y coloquial muchos de los temas responden a las creencias que rigen la conducta del hombre, acompañados de un análisis psicológico extraordinariamente sutil y certero, siendo frecuente que

---

<sup>183</sup> “Robert Browning”, *OCIII*, pp. 235 – 240.

exponga puntos de vista diferentes en torno a una situación o problema humano, sin decidir entre ellos...<sup>184</sup>

Browning hace el análisis psicológico al que Cernuda se refiere en esta cita por medio de la relación entre la variación del estado de ánimo de los personajes imaginados por el narrador y el desarrollo de la pieza de música que escuchan. En cuanto a la versión de Cernuda, las elecciones de traducción en las estrofas VII a IX trasladan las respuestas emotivas a la música. Por ejemplo, en el segundo verso de la estrofa VII, a pesar de que omite “sigh on sigh” en el verso anterior, conserva la sensación melancólica de la tercera menor, la necesidad de resolución, y el acercamiento a ésta, pero sin llegar, de la sexta y luego la séptima. De la misma manera, en la estrofa VIII, por medio del encabalgamiento de los versos primero a segundo, Cernuda refuerza la sensación de tranquilidad continua que el narrador relaciona con la presencia insistente de la dominante: “¿Eras feliz? ‘Sí, ¿y tú?’ ‘Lo sigues siendo?’ ‘Sí.’ ‘Bésame / Pues””.

Finalmente, en la estrofa IX se llega a la octava, y con esto llegan los aplausos y elogios del público, que reconoce la maestría de Galuppi, al mismo tiempo que su propia frivolidad e hipocresía, ya que los personajes imaginarios nunca dejaron de besarse; Cernuda subraya esto por medio del cambio del pasado simple, “they praised you”, en el original, al subjuntivo “te elogiasen” en español. Además, elimina los signos de admiración; en el primer verso, los sustituye por interrogaciones, con lo que conserva la pregunta implícita. Posiblemente, esta

---

<sup>184</sup> *OCH*, p. 542.

atenuación de la excitación del público es más acorde con la idea de Cernuda del lector al que está destinado; en efecto, en el texto que acompaña la traducción, dice: “Tampoco su optimismo a pesar de todo o el crédito que a pesar de todo concede al hombre, ni su confianza en la vida, son cosas comprensibles para el lector de la lengua española, o apreciadas por él”. Hay que recordar el carácter pesimista de Cernuda, aunado al hecho de que esta última versión apareció en Barcelona en 1960, durante la dictadura franquista y la posguerra.

También en *Pensamiento poético*, Cernuda escribe, después de enumerar las lecturas infantiles y juveniles de Browning:

Así adquirió, sobre todo en obras históricas, sus conocimientos tan varios, desarrollando, acaso inconscientemente, aquella tendencia suya hacia la exactitud informativa combinada con el poder imaginativo (...) ellas nos muestran cuán temprano surge en Browning su interés hacia los seres humanos; interés que se aliará más tarde a su capacidad de unión con lo que le atrae o con lo que ama.<sup>185</sup>

Estas observaciones del traductor se reflejan en el cuidado con que traduce los términos musicales y la manera en que los enlaza con las sensaciones que la *tocatta* produce en el público imaginario. Notemos también que Cernuda traduce “I can hardly misconceive you; it would prove me deaf and blind”, en la estrofa I, como “De no interpretarte bien, estaría sordo y ciego”. Una traducción literal podría ser: “Es difícil malinterpretarte; eso demostraría que soy sordo y ciego”. Al cambiar el negativo “misconceive” (malinterpretar) por “no interpretar bien”, introduce en su versión la posibilidad de que el narrador esté en ese momento ejecutando la

---

<sup>185</sup> *OCH*, p. 394.

*toccata* (interpretándola); además, al introducir la palabra “interpretar”, Cernuda predispone al lector en lengua española a leer el poema desde la perspectiva musical. Por otro lado, no elimina la idea de que el narrador cree que sabe lo que Galuppi quería comunicar, ya que no es ni sordo ni ciego.

### Visiones encontradas

Al estudiar en *Pensamiento poético* la segunda etapa de Browning, cuyo comienzo define por la aparición de *Pippa Passes* (1841), Cernuda menciona una de las ideas del poeta que le parecen centrales: la de que “los seres humanos están entrelazados de manera tan sutil, que hasta las palabras más livianas pueden tener cierta repercusión en la estructura moral del mundo”<sup>186</sup>. Con respecto a esto, hay que notar la relación entre Galuppi y los miembros del público, cuya descripción está en las estrofas IV, V y VI. En efecto, en la estrofa VI del poema sucede que, durante la ejecución de la *toccata* por Galuppi, estos personajes, frívolos y tal vez libertinos, se callan y juegan, ella con su antifaz y él su espada, artefactos casi emblemáticos de su lugar en la sociedad, estableciendo así una separación entre la mujer y el hombre, que se subraya además por medio del paralelismo sintáctico: “--She, to bite her mask's black velvet-- he, to finger on his sword”. La distancia entre ellos y el músico se hace más evidente en sus actitudes: “stately”, la de éste, y “graceful of them”, la de aquellos; Cernuda traduce con el adjetivo “majestuoso” y la frase

---

<sup>186</sup> *OCH*, p. 398.

“gentileza en ellos”, respectivamente. En el original no es claro dónde comienza la pregunta que cierra esta estrofa, ya que Browning no utiliza el orden usual de la oración interrogativa; para Cernuda, por otro lado, la pregunta abarca los tres versos. La implicación sobre la poca importancia que prestan a la música se refuerza en la estrofa X del original, que comienza: “Then they left you for their pleasure”. Debido a que Cernuda traduce este verso como “Para gozar te dejaban”, en su versión esto es más notorio en la estrofa IX, cuyo tercer verso lee “Si oigo que un maestro toca, bien puedo siempre callarme”; al omitir Cernuda el signo de admiración en el tercer verso de la estrofa IX, su versión disminuye el entusiasmo de los personajes imaginados por el narrador y pareciera que conceden su silencio como un favor. Esto logra presentar esos contrastes entre las visiones del mundo que, para él, son las que construyen el tema del poema de Browning.

## Distancia y objetividad

Muchas de las observaciones de Cernuda se relacionan con su visión de Browning como “poeta objetivo”; a este respecto, dice en *Pensamiento Poético*:

... según él, un poeta no podía expresarse con libertad a menos que se la garantizara cierta ficción de impersonalidad; claro que en su caso tal ficción conlleva siempre cierta parte de verdad, introduciendo en su obra la alianza entre verdad y fantasía, sin la cual el contorno fijo de una experiencia no puede plasmarse en forma poética.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> *OCII*, p. 399.

De esta manera, estos personajes, que pertenecen a la fantasía del narrador, introducen el contraste entre la transitoriedad de la vida de placeres y fiestas y la permanencia del arte. Por otro lado, la identidad del personaje que las imagina se forma a la largo del poema, por medio precisamente de sus fantasías, inspiradas en la música de Galuppi. En la traducción de Cernuda, este personaje ficticio va más lejos en sus opiniones que en el original; Parcerisas encuentra “un leve matiz moral” en el segundo verso de la estrofa X, que en el poema original dice “Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone”, y Cernuda traduce como: “Vidas que en nada quedaron, actos que mejor no hicieran”.

Esta subjetividad del narrador se puede ver en dos ocasiones más; la primera es en la estrofa VIII, por la omisión de las comillas en el segundo verso, ya que esto hace que la pregunta “¿Detenerlos, si poco un millón de besos fuese?” sea suya y no de uno de los personajes imaginarios. La segunda también ocurre en la estrofa X, cuando Cernuda cambia la tercera persona por el impersonal, ya que traduce “Death stepped tacitly and took them where they never see the sun” como “Los llevó la muerte tácita donde el sol no se contempla”. Es decir, en el poema de Browning son específicamente los personajes en la fantasía del narrador quienes no ven el sol, de manera que se subraya lo efímero de sus vidas improductivas, mientras que, en la versión de Cernuda, allí nadie contempla el sol: ni personajes, ni narrador, ni poeta, ni lectores, sean frívolos, sean artistas.

## El poeta, presente

La omisión de las comillas causa una intromisión del narrador, lo cual resta objetividad a la versión de Cernuda. En efecto, como se vio antes, al hacer la pregunta “¿Detenerlos?” expresa una duda sobre el sentido de hacerlo, además de emitir una opinión sobre lo que pueden representar un millón de besos en ciertas circunstancias: el narrador emite, como Parcerisas encuentra, un “juicio de valor”. De la misma manera, al inferir que él mismo, junto con el resto de los mortales, se va a encontrar en donde la oscuridad es eterna, se involucra emocionalmente en el debate entre la transitoriedad y la permanencia. El traductor reduce algo de la impersonalidad que admira en Browning en aras de subrayar la futilidad de esas “vidas que en nada quedaron”, cuya manifestación vital mas profunda está en el acto de besarse un millón de veces. Así el narrador subraya que nuestro paso por este mundo que el sol alumbra es efímero. Cabe citar aquí a Cernuda, quien dice sobre Browning,

aunque la forma del monólogo dramático, a través del cual nos hablan sus caracteres, parecen garantizar la objetividad, no es raro que el autor aparezca de pronto, aquí o allá, en las palabras de los personajes, por históricos que éstos sean.<sup>188</sup>

En este caso, el autor de la traducción asoma en la voz del narrador, al emitir éste una opinión sobre la escena de los besos. Así, Cernuda, autor de “Una *toccata* de Galuppi”, versión en español de “A *Toccata* of Galuppi’s”, aparece, de pronto, en las palabras del narrador.

---

<sup>188</sup> *OCH*, p. 402.

## CONCLUSIONES

Según Antoine Berman, la crítica fragmenta la obra buscando un contenido de verdad, y hace esto por medio de la cita; no obstante, la cita “enturbia la pureza y la autonomía del discurso crítico”. Pues bien, Luis Cernuda, en *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, prescinde casi por completo de la cita de la obra de los poetas que estudia; incluso podría decirse que su trabajo es crítica de la concepción poética más que de la obra del poeta. En efecto, las citas que aparecen en este libro provienen, en su inmensa mayoría, de prólogos o notas introductorias y de la correspondencia de los poetas que estudia, no de su poesía. En términos de André Lefevere, la traducción es una refracción, es decir, una adaptación del original que influye en su legibilidad. Así pues, ya que en los poemas que elige traducir se perciben las ideas que destaca en los ensayos que dedica a sus autores, Cernuda hace legible a sus lectores en español aquello que encuentra esencial en el pensamiento de los poetas.

Octavio Paz y Haroldo de Campos explican que la labor del traductor poético tiene esencialmente dos partes: la primera es la del crítico, quien, en palabras de Paz, desmonta los elementos que dan forma al poema; la segunda es la del poeta, quien, en palabras de de Campos, vuelve a crear un poema, lo recrea, ahora en su lengua y con los recursos de su tradición literaria. Así, según ellos, la traducción es

una creación que parte de otro poema. Ahora bien, en términos de Berman, al desmontar el poema original se puede llegar a fragmentarlo hasta alejarse del comentario para acercarse a la crítica: a la destrucción de la letra de la obra; al descubrimiento, en sus palabras, del “exceso infinito de sentidos que constituye la obra”. Entonces, el trabajo creativo de dar forma al poema traducido es el de recrear partiendo de esa infinitud de sentidos.

James Holmes explica las causas y repercusiones de las elecciones de traductor. Uno de los puntos importantes que subraya es el orden jerárquico en la lista de elementos sobresalientes del poema original; el análisis crítico es esencial para establecer tanto esta lista cuanto su jerarquía. A este respecto, Luis Cernuda no sigue un patrón estricto en sus elecciones de traductor. Sus diversos comentarios muestran que se inclinaba por adoptar una postura domesticadora o naturalizadora; sin embargo, su nota introductoria a la traducción de Andrew Marvell indica que, al menos en ocasiones, podía hacer a un lado esta inclinación y favorecer, por ejemplo, la forma orgánica, si pensaba que por su medio lograría trasladar lo que encontraba esencial en el poema en cuestión, o en el poeta que lo escribió. Así pues, sus decisiones son pragmáticas: pueden obedecer a su criterio general al respecto o a otras circunstancias que lo alejen de él.

En “Oda al otoño”, Cernuda conjunta sus ideas sobre la traducción con su estudio sobre Keats. Según explica en *Pensamiento poético*, para Keats la sensación es una experiencia humana y poética cuya percepción cambia según el ser humano avanza en las etapas de la vida; todo esto está presente en “Oda al otoño”. La

versión de Cernuda es, en efecto, un flujo de sensaciones. Para lograr esto, conserva los encabalgamientos del original y utiliza la repetición para enlazar un verso a otro y así dar una sensación de continuidad a la mutabilidad. Así, en este caso, Cernuda traslada la letra y el detalle de la obra y no se aleja de su crítica.

Con respecto a “El niño negro”, cabe recordar las palabras de Cernuda en la nota introductoria a la traducción de Marvell. En este caso, el traductor abandona tanto la rima cuanto la simetría del poema original para llevar a su versión, con sus propios recursos poéticos, todo aquello que encuentra significativo en Blake y que aparece en su poema. Parecería que, en este caso, el proceso de recreación parte de una fragmentación absoluta del original y continúa con una recreación libre; sin embargo, hay que notar que Cernuda traduce verso por verso. Así pues, hay atención al detalle de la letra y conservación absoluta de la temporalidad. Cernuda deja a un lado algunos elementos del poema de Blake y conserva otros para finalmente transmitir las ideas del poeta inglés como las explica en *Pensamiento poético*. En su artículo, Bernt Dietz presupone que Cernuda no llevó a cabo un análisis crítico del poema<sup>189</sup>; más allá de la imposibilidad de saber cómo procedió el traductor, lo que indican tanto su comentario a la traducción de Marvell cuanto lo que escribe sobre otras traducciones es que su prioridad era apegarse a lo que expresa en su crítica de Blake, tal como la plasma en su libro. El resto de las traducciones de este poeta inglés también tratan los temas que, al parecer de

---

<sup>189</sup> Dietz, “Luis Cernuda, traductor...”, pp. 289 – 290.

Cernuda, son importantes en Blake; así pues, el traductor no se aleja de su crítica del poeta.

Las traducciones de Wordsworth merecen atención especial por las circunstancias que atravesaba Cernuda, quien escribió y publicó estas versiones cuando aún pensaba que era posible que la República ganara la guerra y cuya producción poética en esta época, al igual que la elección de estos sonetos, responde a estas circunstancias. Cabe recordar de nuevo la finalidad de la traducción en tanto refracción, según André Lefevere; al traducir Cernuda los sonetos de Wordsworth en forma de soneto castellano, sus versiones tienen la mayor legibilidad posible para el público receptor, la España republicana. Debido a que provenían de poemas de un renombrado poeta de otra cultura y otro tiempo, las traducciones podían hacer ver a estos lectores la universalidad de la lucha por la libertad y contra el tirano y la vergüenza que acarrearía no ofrecer resistencia; por lo tanto, era importante que se insertaran en el sistema literario sin ninguna perturbación: que no requirieran ningún esfuerzo del lector al que estaban destinadas. Así pues, más allá de las ideas de Cernuda sobre la mejor manera o la manera más adecuada de traducir, la elección de la forma analógica, en términos de Holmes, incide en que quienes combaten al tirano tengan la conciencia de no estar solos en esta lucha.

Ahora bien, el análisis de “Cólera de un español indignado” muestra que Cernuda cambia la acepción transitiva del verbo “resistir” por la intransitiva, con lo cual es posible la lectura que afirma que el poema trata de la resistencia al tirano.

Esto quiere decir que el traductor se aleja de la letra del poema original; no obstante, el cambio no lo aparta de su crítica del poeta, ya que, según escribe en *Pensamiento poético*, una de las características más importantes de Wordsworth es su búsqueda de la libertad en todos los ámbitos. En este caso, las circunstancias sociales y su impacto en la vida de Cernuda pueden haber influido en sus decisiones de traductor.

La versión de Cernuda del monólogo dramático de Browning es un caso singular, por ser la traslación a un sistema literario de una forma poética ajena a él, pero también porque el uso que Cernuda hace de ella establece una relación muy particular con sus decisiones de traductor. Hay que recordar primero que para facilitar la legibilidad del poema en términos de Lefevere la traducción sigue el patrón de la redondilla cruzada, que se utiliza en la tradición literaria hispánica para verter diálogos. Así pues, Cernuda propicia el enriquecimiento de la literatura meta introduciendo el monólogo dramático de manera que, a pesar de su extrañeza, sea legible para el lector de esta literatura.

Sobre sus propios monólogos dramáticos, Cernuda escribe en “Historial de un libro”,

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en “Lázaro”, “Quetzalcóatl”, “Silla del Rey”, “El César”), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> *OCII*, pp. 646 – 647.

Diversos críticos han hecho notar que al utilizar esta forma en su poesía, Cernuda no separa al narrador de su persona: su monólogo dramático tiene un grado de subjetividad mayor que el inglés, especialmente como lo utilizó Browning<sup>191</sup>. El análisis de “Una *toccata* de Galuppi” muestra que, debido a la omisión de un par de comillas en la traducción, el narrador de la versión de Cernuda expresa una opinión sobre la escena que imagina, a diferencia del narrador del poema de Browning, que se abstiene de hacerlo. Así, este poema, un monólogo dramático en español, tiene un menor grado de objetividad que el que le dio origen; en este caso, Cernuda no se apega a lo que juzga como la característica más importante de Browning: su separación del narrador de su monólogo y, con esto, su objetividad. Así pues, Cernuda se aparta de su crítica del poeta inglés y se acerca a su propia expresión poética.

Las elecciones de traductor de Cernuda en estos ejemplos son elecciones pragmáticas: puede ser modernizador o puede decidirse por la historicidad; puede elegir la forma analógica, la mimética o la orgánica; puede ceñirse a una estructura rígida o escribir en verso libre. Como señalan varios de los críticos que estudian

---

<sup>191</sup> Los siguientes textos tratan sobre los monólogos dramáticos de Cernuda: Brian Hughes, *Luis Cernuda and the Modern English Poets: A Study of the Influence of Browning, Yeats and Eliot on his Poetry*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987; Stephen Summerhill, “Cernuda and the Dramatic Monologue”, en *The World and the Mirror*, ed. Salvador Jiménez-Fajardo, Cranbury, Associated University Presses, 1989, pp. 140 – 165; este último estudia el monólogo dramático en sus diferentes facetas. Por su parte, Gabriel Linares escribe en *Un juego de espejos que se desplazan* que “un género de importación debe ser considerado en el marco de la tradición que lo origina, pero también en la que lo recibe” (p. 48). Linares observa como las expectativas que genera el uso del término “monólogo dramático” en la tradición inglesa se enfrentan a la manera en que Jorge Luis Borges y Luis Cernuda lo utilizaron en la hispánica.

sus traducciones, Luis Cernuda es, ante todo, poeta; si bien los temas de los poemas que elige para traducir corresponden a los elementos que encuentra significativos en el pensamiento de sus autores, sus elecciones de traductor se adecuan a su propia expresión poética y a sus circunstancias personales.

## Apéndice

### LOS POEMAS Y SUS TRADUCCIONES<sup>192</sup>

William Wordsworth

#### The Oak of Guernica

Oak of Guernica! Tree of holier power  
Than that which in Dodona did enshrine  
(So faith too fondly deemed) a voice divine  
Heard from the depths of its aerial bower –  
How canst thou flourish at this blighting hour?  
What hope, what joy can sunshine bring to thee,  
Or the soft breezes from the Atlantic sea,  
The dews of morn, or April's tender shower?  
Stroke merciful and welcome would that be  
Which should extend thy branches on the ground,  
If never more within their shady round  
Those lofty-minded Lawgivers shall meet,  
Peasant and lord, in their appointed seat,  
Guardians of Biscay's ancient liberty.

#### Indignation of a High Minded Spaniard

We can endure that He should waste our lands,  
Despoil our temples, and by sword and flame  
Return us to the dust from which we came;  
Such food a Tyrant's appetite demands;  
And we can brook the thought that by his hands  
Spain may be over powered, and he possess,  
For his delight, a solemn wilderness  
Where all the brave lie dead. But when of bands

---

<sup>192</sup> Las versiones de Cernuda están en “Traducciones poéticas” y “Traducciones poéticas inéditas”, *OCI*, pp. 725 – 766. Las fuentes de los poemas originales aparecen al final de cada transcripción.

Which he will break for us he dares to speak,  
Of benefits, and of a future day  
When our enlightened minds shall bless his sway;  
*Then*, the strained heart of fortitude proves weak;  
Our groans, our blushes, our pale cheeks declare  
That he has power to inflict what we lack strength to bear.

*The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware, Wordsworth  
Editions Limited, 1995

### El roble de Guernica

¡El roble de Guernica! Árbol de poder santo,  
Más que aquel en Dodona, que encerrara,  
Tal lo estimaba crédula cierta fe, la voz divina  
Oída en lo profano de su enramada aérea.

¿Cómo floreces tú en estas horas desoladas?  
¿Qué esperanza, qué goce puede traerte el sol,  
Los vientos dulces al llegar desde el Atlántico,  
El rocío de la mañana, las lágrimas de abril?

Golpe misericordioso y feliz sería aquel  
Que tendiese tus ramas por tierra,  
Si nunca más entre tu círculo de sombra

Deberán reunirse en el lugar debido  
Campesinos y señores, legisladores de alto espíritu,  
Guardianes de la antigua libertad de Vizcaya.

### Cólera de un español altanero

Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras tierras,  
Nuestros templos despoje, y con espada y llama  
Nos restituya al polvo del cual hemos surgido;  
Tal alimento exige el hambre de un tirano.

Podemos resistir al pensar ya vencida  
España por sus mandos, y que él así posea,

para deleite suyo un desierto solemne  
En donde los valientes yazcan muertos.

Mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas,  
De beneficios y de un futuro día en que nosotros  
Con alma iluminada bendigamos su imperio,

Entonces débil se torna el duro corazón asediado,  
Y gemebundos, entre vergüenza y palidez decimos  
Que inflige ya lo insoportable a nuestra fuerza.

*Hora de España* (Barcelona), XVI (abril de 1938) pp. 11- 12.

Lugar y fecha de redacción: Londres, 1938.

## John Keats

### To Autumn

#### I

Season of mists and mellow fruitfulness,  
Close bosom-friend of the maturing sun;  
Conspiring with him how to load and bless  
With fruit the vines that round the thatch-eves run;  
To bend with apples the mossed cottage-trees,  
And fill all fruit with ripeness to the core;  
To swell the gourd, and plump the hazel shells  
With a sweet kernel; to set budding more,  
And still more, later flower for the bees,  
Until they think warm days will never cease;  
For Summer has o'erbrimmed their clammy cells.

#### II

Who hath not seen thee oft amid thy store?  
Some times whoever seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;

Or on a half-reaped furrow sound asleep,  
Drowsed with the fume of poppies, while thy hook  
Spares the next swath and all its twinèd flowers;  
And sometimes like a gleaner thou dost keep  
Steady thy laden head across a brook;  
Or by a cyder-press, with patient look,  
Thou watchest the last oozing, hours by hours.

III

Where are the songs of Spring? Aye, where are they?  
Think not of them, thou hast thy music too ,–  
While barred clouds bloom the soft-dying day  
And touch the stubble-plains with rosy hue;  
Then in a wailful choir the small gnats mourn  
Among the river-sallows, born aloft  
Or sinking as the light wind lives or dies;  
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;  
Hedge-crickets sing; and now with treble soft  
The redbreast whistles from a garden-croft;  
And gathering swallows twitter in the skies.

Kermode, Frank, Hollander, John, eds., *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1973

### Oda al otoño

- 1 Época de neblinas, de fértiles sazones,  
Compañera entrañable del sol casi maduro,  
Conspirando con él cómo llenar las viñas  
Que escalan por las bardas con bendición de frutos
- 5 O encorvar con manzanas los árboles del huerto.  
Eres tú quien los frutos sazonas hondamente,  
Hinchas la calabaza, la cáscara morena  
Llenas con dulce almendra, y tan diversos brotes  
De flores ya tardías regalas a la abeja,
- 10 Que los cálidos días supone interminables,  
Desbordando el verano de sus celdas viscosas.

- ¿Quién no te ha contemplado ceñido de abundancia?  
Aquel que en torno mira hallarte suele  
Sentado con descuido en los graneros,
- 15 Tu pelo levantado al viento que lo aventá,

O en surco aún no segado dormir profundamente,  
Ebrio de adormideras, en tanto tu hoz respeta  
La próxima gavilla de flores enlazadas.  
Otras, como un espigador, mantienes fijamente  
20 Tu cabeza inclinada encima de un arroyo,  
O con ojos pacientes en el lagar contemplas  
La cidra hora tras hora correr en gotas últimas.

¿Adónde con sus cantos se fue la primavera?  
Mas no los recordemos, que en ti música hay.  
25 Cuando florece en nubes el día declinante  
Cubriendo los rastrojos de un matiz sonrosado,  
Un coro lastimero de cínifes se duele  
Entre orillas de sauces, que erguidos o doblados  
Siguen al viento leve según renace o muere.  
30 Hay corderos que balan por su otero nativo  
Mientras cantan los grillos, y luego, blandamente,  
El pitirrojo silba cerca de alguna huerta  
O trinan por el cielo bandos de golondrina.

“Tres poemas británicos”, *Romance*, número 10, México, 1940

## William Blake

### The Little Black Boy<sup>193</sup>

My mother bore me in the southern wild,  
And I am black, but O! my soul is white:  
White as an angel is the English child:  
But I am black as if bereaved of light.

My mother taught me underneath a tree,

---

<sup>193</sup> Si no hay otra especificación, los poemas originales están transcritos de *Blake's Poetry and Designs*, ed. Mary Lynn Johnson and John E. Grant, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2008, 1979. Estas versiones coinciden con las que aparecen en *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David Erdman, Charlottesville, Institute for Advanced Technology in the Humanities, 2001, <http://www.blakearchive.org/blake/erdman.html>, en *The Blake Archive*, <http://www.blakearchive.org/blake/> (visto 24 de enero de 2013).

And sitting down before the heat of day,  
She took me on her lap and kissed me,  
And pointing to the east, began to say.

Look on the rising sun: there God does live  
And gives his light, and gives his heat away.  
And flowers and trees and beasts and men receive  
Comfort in morning joy in the noon day.

And we put on earth a little space,  
That we may learn to bear the beams of love,  
And these black bodies and this sun-burnt face  
Is but a cloud, and like a shady grove.

“For when our souls have learn’d the heat to bear,  
The cloud will vanish; we shall hear his voice,  
Saying: ‘Come out of the grove, my love & care,  
And round my golden tent like lambs rejoice.”

This did my mother say, and kissèd me;  
And thus I say to little English boy.  
When I from black and he from white cloud free,  
And round the tent of God like lambs we joy,

I’ll shade him from the heat till he can bear  
To learn in joy upon our father’s knee.  
And then I’ll stand and stroke his silver hair,  
And be like him, and he will then love me.

*Songs of Innocence, 1789*

## El niño negro

Vida me dio mi madre allá en el sur agreste  
Y aunque es blanca mi alma, yo soy negro.  
Es blanco el niño inglés igual que un ángel.  
Mas yo, como de luz privado, negro soy.

Bajo un árbol sentada me aleccionó mi madre  
Antes de que creciera el día caluroso,  
Puesto yo en su regazo, y con un beso,

Señalando el oriente me decía:

“Mira el sol levantarse. Dios allí vive  
Dando luz y calor, que proporcionan  
Al hombre, al animal, a la flor como al árbol,  
Bienestar en el alba, gozo en el mediodía.

Si estamos en la tierra unos momentos  
Es para acostumbrarnos al amor luminoso.  
Estos cuerpos oscuros y esta cara quemada  
Sólo son una nube, un bosque sombrío.

Cuando tengan costumbre del calor nuestras almas,  
Ya disuelta la nube, Su voz escucharemos  
Diciendo ‘Salid fuera del bosque, amores míos,  
Y en mi toldo de oro gozad como corderos”.

Así dijo mi madre y me dio un beso,  
Y así al niño inglés digo. Cuando libres,  
De mi negrura yo y él de su blancura,  
Junto al toldo de Dios gocemos cual corderos,

Contra el calor yo sombra le daré, hasta que pueda  
Gozoso en las rodillas del Padre inclinarse,  
Y acariciando entonces su pelo plateado,  
seré como él y él me tendrá cariño.

*Romance, número 10, México, 1940*

## Traducciones inéditas

### The Shepherd

How sweet is the shepherd's sweet lot,  
From the morn to the evening he strays:  
He shall follow his sheep all the day  
And his tongue shall be filled with praise

For he hears the lambs' innocent call,  
And he hears the ewes' tender reply,

He is watchful while they are in peace,  
For they know when their shepherd is nigh.

*Songs of Innocence (1789)*

### El pastor

Qué dulce es del pastor la dulce suerte.  
Desde el alba a la noche vagabundo,  
Camina el día entero tras su oveja  
Y resuena en su boca la alabanza.

Escucha el inocente balido del cordero  
Y cómo tiernamente la cordera responde;  
Todos están en paz mientras él los vigila.  
Y si el pastor se acerca ellos lo saben.

### My Pretty Rose Tree

A flower was offered to me;  
Such a flower as May never bore.  
But I said I've a Pretty Rose-tree,  
And I passed the sweet flower o'er.

Then I went to my Pretty Rose-tree:  
To tend her by day and by night.  
But my rose turned away with jealousy:  
And her thorns were my only delight.

*Songs of Experience (1793)*

### Me ofrecieron una flor

Me ofrecieron una flor  
Tal mayo nunca la tuvo.  
Dije: "Tengo yo un lindo rosal",  
Y la flor dulce dejé a un lado.

A mi lindo rosal fui,  
Cuidándolo noche y día.  
Mas celosa huyó mi rosa  
Y gocé sólo de espinas.

## The Lilly

The modest Rose puts forth a thorn:  
The Humble sheep a threat'ning horn:  
While the Lilly white shall in love delight  
Nor a thorn nor a threat stain her beauty bright.  
*Songs of Experience (1793)*

## El lirio

Es modesta la rosa, pero brota su espina.  
El humilde cordero con su cuerno amenaza.  
En tanto el lirio blanco, con amor deleitado,  
No mancha espina o cuerno su hermosura brillante.

## Young Love<sup>194</sup>

Are not the joys of morning sweeter  
Than the joys of night?  
And are the vigourous joys of youth  
Ashamèd of the light?

Let age and sickness silent rob  
The vineyard in the night;  
But those who burn with vigorous youth  
Pluck fruits before the light?

*Ideas of Good and Evil, The Poems of  
William Blake edited by W. B. Yeats, 1905,  
London and Henley, Routledge & Kegan Paul*

## No es más dulce el gozo al alba

¿No es más dulce el gozo al alba  
Que los goces de la noche?  
¿Está el fuerte goce joven  
De la luz avergonzado?

---

<sup>194</sup> Con otra puntuación, aparece en Erdman (*The Blake Archive*), en la dirección:  
<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/erdman.xq?term=joys&id=b5.15#471>  
(visto el 24 de enero de 2013)

Dejad que el tiempo y los males  
Roben la viña a la noche.  
Quien arde con fuerza joven  
De la luz coge los frutos.

### Love's Secret<sup>195</sup>

Never seek to tell thy love,  
Love that never told shall be;  
For the gentle wind does move  
Silently, invisibly.

I told my love, I told my love,  
I told her all my heart,  
Trembling, cold, in ghastly fears,  
Ah! she did depart!

Soon after she was gone from me,  
A traveller came by,  
Silently, invisibly:  
He took her with a sigh.

*Ideas of Good and Evil, en The Poems of William  
Blake edited by W. B. Yeats*

---

<sup>195</sup> En la edición de Erdman esta versión aparece en nota del siguiente poema:

Never pain to tell thy love  
Love that never told shall be  
For the gentle wind does move  
Silently invisibly.  
I told my love I told my love  
I told her all my heart  
Trembling cold in ghastly fears,  
Ah she doth depart  
Soon after she was gone from me  
A traveller came by  
Silently invisibly:  
O was no deny

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/erdman.xq?term=never%20pain%20&id=b5.3#467>, visto 24 de enero de 2013.

## No intentes decir tu amor

No intentes decir tu amor,  
Amor no puede decirse,  
Que el viento suave se mueve  
Silencioso e invisible.

Dije mi amor, mi amor dije,  
Dije el corazón entero,  
Temblando con frío y miedo,  
Y ella se fue de mi lado.

Cuando de mi lado huía,  
Alguien pasó caminando.  
Silencioso e invisible,  
De un suspiro la hizo suya.

## The Two Kinds of Riches<sup>196</sup>

Since all the riches of all this world  
    May be gifts from the Devil and Earthly kings  
I should suspect that I worshipped the Devil  
    If I thanked God for Worldly things  
*The Notebook (1787 – 1818)*

## Puesto que acaso sean las riquezas del mundo

Puesto que acaso sean las riquezas del mundo  
Regalos del Demonio y reyes de la tierra,  
Sospechoso sería de adorar al Demonio

---

<sup>196</sup> En la edición de Yeats, este cuarteto aparece como la primera estrofa del poema:

Since all the riches of all this world  
    May be gifts from the devil and earthly kings,  
I should suspect that I worshipped the devil  
    If I thanked God for wordly things

The countless gold of a merry heart,  
    The rubies and pearls of a living eye,  
The idle man never can bring to the mart  
    Nor the cunning hoard up in his treasury.

Si a Dios le diese gracias por cosas mundanales.

### Sin título

Carta a Thomas Butts, Gr, Scarborough St., Londres, desde Felpman,  
agosto 16, 1803

O why was I born with a different face  
Why was I not born like the rest of my race  
When I look each one starts! when I speak I offend  
Then I'm silent & passive & lose every Friend

Then my verse I dishonour. My pictures despise  
My person degrade & my temper chastise  
And the pen is my terror, the pencil my shame  
All my Talents I bury, and the Dead is my Fame

I am either too low or too highly prized  
When Elate I am Envy'd, When Meek i'm despised.

### A Thomas Butts

¡Ay! ¿Por qué no nació con semblante distinto?  
¿Por qué al nacer no fui como la demás gente?  
Si a uno miro, se asusta; si a otro hablo, se ofende.  
Callado y quieto estoy, y pierdo a mis amigos.

Y deshonoró mi verso y mis lienzos desprecio,  
Degradó mi persona y mi genio castigo;  
La pluma es mi terror, el pincel mi vergüenza,  
Sepulto mi talento y está muerta mi fama.

En altura o bajeza me estimo demasiado:  
Si altanero, me envidian; si débil, me desprecian.

## Robert Browning

### A Toccata of Galuppi's

I

Oh Galuppi, Baldassaro, this is very sad to find!  
I can hardly misconceive you; it would prove me deaf and blind;  
But although I take your meaning, 'tis with such a heavy mind!

II

Here you come with your old music, and here's all the good it brings.  
What, they lived once thus at Venice where the merchants were the Kings,  
Where Saint Mark's is, where the Doges used to wed the sea with rings?

III

Ay, because the sea's the street there; and 'tis arched by... what you call  
... Shylock's bridge with houses on it, where they kept the carnival:  
I was never out of England – it's as if I saw it all.

IV

Did young people take their pleasure when the sea was warm in May?  
Balls and masks begun at midnight, burning ever to mid-day,  
When they made up fresh adventures for the morrow, do you say?

V

Was a lady such a lady, cheeks so round and lips so red,--  
On her neck the small face buoyant, like a bell-flower on its bed,  
O'er the breast's superb abundance where a man might base his head?

VI

Well, and it was graceful of them--they'd break talk off and afford  
-- She, to bite her mask's black velvet-- he, to finger on his sword,  
While you sat and placed Toccatas, stately at the clavichord?

VII

What? Those lesser thirds so plaintive, sixths diminished, sigh on sigh,  
Told them something? Those suspensions, those solutions-- 'Must we die?'  
Those commiserating sevenths-- 'Life might last! we can but try!'

VIII

'Were you happy?'-- 'Yes.'-- 'And are you still as happy?'-- 'Yes. And you?'  
-- 'Then, more kisses!'-- 'Did I stop them, when a million seemed so few?'  
Hark, the dominant's persistence till it must be answered to!

IX

So, an octave struck the answer. Oh, they praised you, I dare say!  
'Brave Galuppi! that was music! good alike at grave and gay!  
I can always leave off talking when I hear a master play!'

X

Then they left you for their pleasure: till in due time, one by one,

Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone,  
Death stepped tacitly and took them where they never see the sun.

XI

But when I sit down to reason, think to take my stand nor swerve,  
While I triumph o'er a secret wrung from nature's close reserve,  
In you come with your cold music till I creep through every nerve.

XII

Yes, you, like a ghostly cricket, creaking where a house was burned:  
'Dust and ashes, dead and done with, Venice spent what Venice earned.  
The soul, doubtless, is immortal--where a soul can be discerned.

XIII

'Yours for instance: you know physics, something of geology,  
Mathematics are your pastime; souls shall rise in their degree;  
Butterflies may dread extinction--you'll not die, it cannot be!

XIV

'As for Venice and her people, merely born to bloom and drop,  
Here on earth they bore their fruitage; mirth and folly were the crop:  
What of soul was left, I wonder, when the kissing had to stop?

XV

'Dust and ashes!' So you creak it, and I want the heart to scold,  
Dear dead women, with such hair, too--what's become of all the gold  
Used to hang and brush their bosoms? I feel chilly and grown old.

*Men and Women, 1855*

*The Oxford Anthology of English Literature*

### *Una Tocatta de Galuppi*

I

Oh Galuppi, Baldassaro, cuán triste es esto que encuentro;  
De no interpretarte bien estaría sordo y ciego,  
Y aunque entiendo lo que dices, me ensombrece el pensamiento.

II

Vienes con tu vieja música, y mira qué me depara.  
¿Así en Venecia vivieron, con mercaderes-monarcas,  
Con San Marcos y con Dogos, que a la mar se desposaban?

III

Porque allí la mar es calle, y el puente, ¿qué nombre lleva?,  
Puente de Shylock, con casas, donde el carnaval celebran.  
De Inglaterra no salí, mas es como si lo viera.

IV

¿Gozaba la mocedad, cuando mayo al mar templaba?  
De nocturno baile y máscara, que hasta al mediodía duraban,  
Aventuras concertando para el siguiente, ¿no hablas?

V

¿Existió una dama así, labios rojos, carillena,  
Tal campanilla en la mata la faz sobre el cuello abierta,  
Soberbio el pecho, que el hombre allí base su cabeza?

VI

¿Era gentileza en ellos si interrumpían la charla,  
Por morder su antifaz ella, acariciar [él]<sup>197</sup> su espada,  
Mientras que tú, al clavicordio, majestuoso tocabas?

VII

La tercia menor quejosa, la sexta disminuyendo,  
¿Qué les decían? Suspensiones, soluciones: “¿Moriremos?”  
La séptima compasiva: “¿Vida más larga? Intentemos”.

VIII

“¿Eras feliz?” “Sí, ¿y tú?” “¿Lo sigues siendo?” “Sí.” “Bésame  
Pues.” ¿Detenerlos, si poco un millón de besos fuese?  
Y la dominante insiste, buscando quien la conteste.

IX

Ya la octava contestó. ¿No es cierto que te elogiasen?  
“Bravo, Galuppi. Eso es música, buena, sea alegre, sea grave.  
Si oigo que un maestro toca, bien puedo siempre callarme”.

X

Para gozar te dejaban, y uno tras otro, a hora cierta,  
Vidas que en nada quedaron, actos que mejor no hicieran.  
Los llevó la muerte tácita donde el sol no se contempla.

XI

Firme y seguro en mí mismo, cuando a razonar me siento,  
Vano si al mudo universo logro arrancarle un secreto,  
Llegas con tu vieja música, y tiemblan todos mis nervios.

XII

Así, grillo fantasmal, cantas donde ardió una casa:  
“Polvo y ceniza. Gastó Venecia lo que ganara;  
El alma, inmortal sin duda, si puede hablarse de un alma.

XIII

“La tuya, pongamos. Sabes de física y geología;

---

<sup>197</sup> En *Poesía y Literatura* este verso es “Por morder su antifaz ella, acariciare su espada”; en *OCI, Poesía Completa*, por otro lado, es “Por morder su antifaz ella, acariciar su espada”. Esto no sólo no tiene sentido, sino que rompe la simetría entre “ella” y “él”. Así pues, es probable que haya una errata y la versión de Cernuda sea la de arriba.

Tu solaz, las matemáticas. Rango al alma inmortaliza:  
Las mariposas, acaban; mas tú, imposible sería.

XIV

“Así Venecia y su gente dieron flor, se marchitaron;  
El fruto, terreno era: risa y locura sembraron.  
¿Algo de alma quedó acaso, ya los besos acabados?

XV

“Polvo y ceniza.” Tal cantas, pero censurar no puedo.  
Muertas amadas, ¿qué ha sido de aquel oro, de aquel pelo  
Que sobre el pecho caía? Tengo frío y me siento viejo.

“Tres poemas ingleses”, *Poesía y Literatura*, Barcelona, 1960, pp. 103–105

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Blake, William, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David Erdman, Charlottesville, Institute for Advanced Technology in the Humanities, 2001, [www.blakearchive.org/blake/](http://www.blakearchive.org/blake/).
- Blake, William, *Blake's Poetry and Designs* 2ª edición, ed. Mary Lynn Johnson y John Grant, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2008, 1979.
- Blake, William, *The Poetry of William Blake*, ed. W. B. Yeats, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Cernuda, Luis, *Epistolario 1924 - 1963*, ed. James Valender, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- Cernuda, Luis, *Poesía Completa, Obras Completas*, volumen I, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993.
- Cernuda, Luis, *Prosa I, Obras Completas*, volumen II, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.
- Cernuda, Luis, *Prosa II, Obras Completas*, volumen III, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.
- Cernuda, Luis, *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, México, Editorial Tecnos, 2002.
- Kermode, Frank, y John Hollander, eds, *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Wordsworth, William, *The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1995.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abrams, M. H., Geoffrey Galt Harpham, eds. *A Glossary of Literary Terms*, 9ª edición, Boston, Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- Anadón, Pablo, “Aproximaciones a la traducción de poesía en Argentina”, *Fénix* 20 – 21 (octubre 2006 – abril 2007), Buenos Aires, Ediciones del Copista, pp. 11 – 28.
- Arneson, Pat, ed., *Perspectives on Philosophy of Communication*, West Lafayette, Purdue University Press, 2007, PP. 193 – 194.
- Baker, Mona y Gabriela Saldanha, eds. *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2ª edición, Chippenham, Routledge, 2011.
- Barón, Emilio, “Luis Cernuda traductor. (Sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)”, en Emilio Barón ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 101 – 106
- Benjamin, Walter, “The Task of the Translator”, trad. Harry Zohn, en Rainer Schulte y John Biguenet eds., *Theories of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª edición, México, Editorial Porrúa, 2004.
- Berman, Antoine, “Crítica, comentario y traducción”, traducción de Carmen Barral, 2009, inédito.
- Bitter, Cynthia, “Poets Translating Poets: Cernuda’s Translation of Yeats’ *Bizantium*”, en Emilio Barón ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 117 – 127. 1998.
- Campos, Haroldo de, “De la traducción como creación y como crítica”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección, traducción y prólogo de Rodolfo Mata, México, Siglo XXI, 2000, pp. 185 – 204.

- Carreira, Antonio, "Luis Cernuda, crítico", en James Valender ed., *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902 - 1963*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 421 - 433.
- Cortázar, Julio, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Crystal, David, *Diccionario de lingüística y fonética*, traducción de Xavier Villalba, Barcelon, Ediciones Octaedro, 2000.
- Culler, Jonathan, *Literary Theory, A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Dietz, Bernd, "Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350 (1979), pp. 283 - 299.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, ed., *Las traducciones del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Doce, Jordi, "Luis Cernuda, traductor: una aproximación", *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902 - 1963*, en James Valender ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 405 - 418.
- Elizondo, Salvador, "Cernuda y la poesía inglesa", en James Valender ed., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 103 - 107.
- Encyclopaedia Britannica*, 15ª edición, Micropaedia IV, 1983.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Greenblat, Stephen, ed., *The Norton Anthology of English Literature, The Major Authors*, 8ª edición, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2006.
- Hatim, Basil, y Ian Mason, *Teoría de la traducción*, Barcelona, Editorial Ariel, 1995.
- Holmes, James S., "Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form", en James Holmes ed., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 23 - 33.

- Holmes, James S., "Poem and Metapoem", en James Holmes ed., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 9 – 22.
- Holmes, "Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability", en James Holmes ed., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 45 – 51.
- Hughes, Brian, *Luis Cernuda and the Modern English Poets*, Alicante, Universidad de Alicante, 1987.
- Ley, Charles David, "Troilo y Crésida", *Ínsula* (Madrid) núm. 93 (septiembre de 1953), p. 7.
- Lefevere, André, "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature", en Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2004, pp. 239 – 255.
- Linares, Gabriel, *Un juego con espejos que se desplazan*, México D. F., El Colegio de México, 2011.
- Londero, Renata, "Cernuda y Robert Browning: 'Una toccata de Galuppi'", en Renata Londer ed., *I mondi di Luis Cernuda*, Udine, Forum, 2001, pp. 205 – 218.
- López Quintana, Francisco, "Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de Troilus and Cressida", en Emilio Barón ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 129 – 147.
- Martínez Nadal, Rafael, *Espanoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda: el hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983.
- McLaren, Neil, "Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770 – 1843)", en Emilio Barón ed., *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 107 – 116.
- Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and applications*, Nueva York, Routledge, 2001.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Syracuse University Press, 1956.

- Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2ª edición en CD-ROM versión 4.0, 2009
- Parcerisas, Francesc, “‘Una toccata de Galuppi’ de Robert Browning en versión de Cernuda”, en Jacobo Cortines ed., *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902 - 1963)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 76 - 84.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- Pound, Ezra, “Date Line”, *Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, New Directions, 1935, pp. 74 - 87.
- Pound, Ezra, *Ezra Pound: Translations*, Nueva York, New Directions, 1963.
- Preminger, Alex y T. V. F. Brogan, eds., *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Randel, Don Michael, *Harvard Dictionary of Music*, 4ª edición, Harvard, Harvard University Press, 2003.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 22ª edición, 2001.
- Silver, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Editorial Castalia, 1995.
- Strand, Mark y Eavan Boland, *The Making of a Poem*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 2000.
- Summerhill, Stephen, “Luis Cernuda and the Dramatic Monologue”, en Salvador Jiménez Fajardo ed., *The World and the Mirror*, Cranbury, Associated University Presses, Inc., 1989, pp. 140 - 165.
- Valender, James, ed., *Luis Cernuda ante la crítica mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Valender, James, “Stanley Richardson and Spain”, *Revista canaria de estudios ingleses* núm. 7, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1983, pp. 61 - 72.

Willson, Patricia, "La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo", *Actas del II coloquio internacional "Escrituras de la traducción hispánica"*, San Carlos de Bariloche, 2010.

Wilson, E. M., "Las deudas de Cernuda", *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 311 - 331.

Young, Howard T., "The Generation of 27 as Translators", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, núm. 16 (1991), pp. 45 - 54.